

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего профессионального образования
«Пензенский государственный университет
архитектуры и строительства»
(ПГУАС)

Е.В. Комарова, О.В. Гринцова, О.С. Милотаева

**ПЕРЕВОД КАК СПОСОБ ФОРМИРОВАНИЯ
ИНОЯЗЫЧНОЙ КОММУНИКАТИВНОЙ
КОМПЕТЕНЦИИ**

Пенза 2015

УДК 82.09(470+571):81'255.2:82.111(410.1) (035.3)

ББК 83(2Рос):83.3(4Вел)5

К63

Рецензенты: доктор филологических наук,
профессор кафедры «Перевод и
переводоведение» ПензГТУ
Т.С. Круглова;
кандидат филологических наук,
доцент кафедры «Иностранные
языки» ПГУАС Е.Г. Стешина

Комарова Е.В

К63 Перевод как способ формирования иноязычной коммуникативной компетенции: моногр. / Е.В. Комарова, О.В. Гринцова, О.С. Милотаева. – Пенза: ПГУАС, 2015. – 200 с.

ISBN 978-5-9282-1283-4

В данном исследовании рассматривается роль перевода в формировании иноязычной коммуникативной компетенции. Анализируются приемы и особенности переводов произведений английских поэтов, выполненных русскими поэтами и переводчиками с последней четверти XIX века по настоящее время.

Монография подготовлена на кафедре «Иностранные языки» и предназначена для студентов, обучающихся по направлению подготовки 08.03.01 «Строительство», аспирантов и преподавателей вузов, а также для всех интересующихся проблемами перевода, русско-английских культурных связей, вопросами взаимопроникновения культур.

ISBN 978-5-9282-1283-4

© Пензенский государственный университет
архитектуры и строительства, 2015

© Комарова Е.В., Гринцова О.В.,
Милотаева О.С., 2015

ПРЕДИСЛОВИЕ

Переводческая деятельность в современном мире приобретает все большие масштабы и все большую социальную значимость. Профессия переводчика стала массовой, и во многих странах созданы специальные учебные заведения, готовящие профессиональных переводчиков. В той или иной форме переводами занимаются представители многих других профессий. Вопросами перевода интересуются широкие круги общественности.

Сопоставительный анализ переводов является одним из способов формирования иноязычной коммуникативной компетенции, которая подразделяется на:

1. Языковую компетенцию, которая включает в себя лексическую, грамматическую, орфографическую, семантическую, фонологическую и орфоэпическую компетенции;

2. Речевую компетенцию, в которую входят дискурсивная и функциональная компетенции;

3. Социокультурную компетенцию, которая состоит из общекультурной, социальной, социолингвистической, культуроведческой и лингвокультуроведческой компетенций;

4. Информационно-коммуникационную компетенцию, которая включает интернетресурсную, блоггерскую и фейбукоскую компетенции;

5. Самообразовательную компетенцию, ориентированную на коммуникативно-речевое саморазвитие, коммуникативно-когнитивное саморазвитие и социокультурное саморазвитие;

6. Компенсаторную компетенцию, в которую входят вербальная и невербальная компетенции.

Особый интерес представляет анализ переводов, выполненных представителями разных исторических периодов, характеризующихся определенными тенденциями культурного развития и своей системой культурных и общественных ценностей.

Анализ переводов произведений английского поэта, представленный в монографии, носит детальный характер, особенно в тех случаях, когда осуществляется сопоставительное рассмотрение английских оригиналов и их переводов на русский язык, осуществленных русскими поэтами и переводчиками с последней четверти XIX века по настоящее время.

Структурно монография включает введение, три главы, заключение, список используемой литературы и приложение. Во введении авторы определяют актуальность, цели и задачи исследования, анализируют историографию проблемы.

В главе 1, озаглавленной «Перевод как способ формирования иноязычной коммуникативной компетенции», рассматриваются особенности возникновения и развития лингвистической теории перевода, факторы, пре-

пятствовавшие включению перевода в сферу интересов языкознания, а также объективные и субъективные причины, сделавшие изучение перевода лингвистическими методами возможным и необходимым. Кратко характеризуется многообразие языков в мире, вызывающее потребность в переводческой деятельности, его причины и перспективы. Раскрываются лингвистические причины переводческих трудностей (несовпадение значений, «языковых картин мира» и называемых объектов) и общие принципы устройства и функционирования всех языков, которые позволяют находить пути преодоления этих трудностей.

Наряду с существованием универсалий различного уровня, рассматриваются гипотезы, объясняющие единство человеческого мышления, способность ребенка овладеть любым языком и возможность приравнивания значений языковых единиц и речевых высказываний в межъязыковой коммуникации. В заключительной части раздела описываются лингвистические методы исследования перевода, как традиционно используемые в других областях языкознания (методы компонентного, трансформационного и статистического анализа), так и модифицированные для целей переводческого исследования методы моделирования, интроспекции, психолингвистического эксперимента и др. Кратко освещаются основные понятия семиотики, характеризуется язык как система знаков особого рода. Демонстрируется обусловленность перевода основными свойствами языкового знака, его произвольностью, двусторонностью и значимостью, его существованием в языке и речи, его семантической структурой, отношениями с обозначаемыми объектами, с другими знаками и с пользующимися языком.

Идентифицируются переводческие проблемы, связанные со структурой языка, его нормой и узусом, с прагматическими и синтагматическими связями его единиц. Особое внимание в разделе уделяется особенностям использования языковых знаков для построения сообщений, основным компонентам и определяющим факторам вербальной коммуникации. Перевод определяется как средство межъязыковой коммуникации и один из видов языкового посредничества. Проблема переводимости рассматривается в связи с потерями информации в процессе передачи сообщения. Раскрывается коммуникативная схема перевода, отражающая роль источника информации, переводчика и рецепторов оригинала и перевода, а также соотношение процесса перевода с его результатом и другими релевантными факторами.

Рассматривается роль текста в процессе речевой коммуникации как сложного формально-содержательного образования, обладающего вертикальной, горизонтальной и глубинной структурой. Раскрывается понятие тема-рематической структуры текста и его смысловой стратификации (соотношение языкового, конкретно-контекстуального и имплицитного содержания). Объясняется различие между пресуппозицией и импликацией и

описываются различные виды имплицативных связей и способы их воспроизведения при переводе. Особое внимание уделяется проблемам понимания текста на разных уровнях и вариативности передачи этого содержания в переводе. В заключение раздела определяется роль текста как единицы перевода, разбираются принципы создания переводческой типологии текстов и текстоцентрические концепции перевода (теория «скопос»).

В главе 2 «Русские переводы поэзии английских авторов: опыт осмысления» отмечено, что, несмотря на весьма значительное число обращений русских поэтов-переводчиков конца XIX – первой трети XX в. к творчеству А.-Ч.Суинбёрна, ранние переводы и переложения не смогли в полной мере донести до русского читателя индивидуальность английского автора. В большинстве своем они были крайне несовершенны, что выражалось в переводе стихов прозой (анонимный прозаический перевод «Заброшенного сада» (под названием «Заглохший сад») в «Еженедельном Новом времени», «Сад Прозерпины» и «Призраки цариц» в переводе В.Ю.Эльснера, «Канун революции» в переводе Ф.П.Шиллера), превращении перевода в вольную трактовку, стихотворение «на мотив» («Заглохший сад (На мотив из Чарльза Свинборна)» К.Ренина <К.В.Буренина>), фрагментарной интерпретации того или иного суинбёрновского произведения, не дающей о нем полного, целостного представления («Ночная стража» в переводе О.Н.Чюминой, «На северном море», «Рококо» и «Перед рассветом» в переводе Н.А.Васильева, «Тяжести» в переводе А.П.Доброхотова, «В саду» (с названием по первому стиху – «О, пусть мои руки, о, дай мне вздохнуть...») в переводе К.И.Чуковского, «Les Adieux» и «У северного моря» в переводе И.А.Кашкина). Анонимное стихотворение «Маю (Рондо из Свинборна)», напечатанное в №5 «Вестника иностранной литературы» за 1893 г., интересно с точки зрения заимствования стихотворной формы рондо, введенной Суинбёрном, но не соотносится напрямую ни с одним из его произведений. На этом фоне наиболее удачными представляются переводы «Pasticcio» Д.Н.Садовникова, «Песня времен порядка. 1852» И.А.Кашкина, «Ave atque vale (Памяти Шарля Бодлера)» и «Прощание» Б.Б.Томашевского, сохраняющие эстетическую ценность и в наши дни, причем первое из стихотворений до настоящего времени так более и не стало объектом внимания других русских интерпретаторов. Составленная М.Н.Гутнером «Антология новой английской поэзии» (1937) впервые представила не отдельные переводы из Суинбёрна, а целостную подборку лучших переводов, способствовавших формированию относительно полного представления об английском поэте и его творчестве и подводивших итоги исканиям прежних лет. Новый этап переводческого освоения наследия Суинборна начался в 1970-е гг. и связан с именами иного поколения переводчиков.

В главе 3 «*“Садовая трилогия” А.-Ч.Суинбёрна (“Заброшенный сад”, “В саду”, “Сад Прозерпины”)* как объект наивысшего интереса русских

переводчиков: из века XIX в век XXI» проанализирована специфика восприятия в России «садовых» стихотворений А.-Ч.Суинбёрна, привлечших наибольшее внимание русских переводчиков и символизировавших преходящесть самой жизни, ее радостей, бесплодность молодости, неизбежность утраты иллюзий.

Стихотворение «Заброшенный сад» («A Forsaken Garden») из сборника «Стихотворения и баллады, вторая серия» («Poems and Ballads, Second Series», 1878), характеризовавшееся использованием смешанных размеров, различных видов звукописи, перебоев ритма, сложной рифмовки, стремлением передать музыку звуков природы и тончайшие оттенки чувств, содержало обращение Суинбёрна к излюбленным образам моря, времени, смерти, которые соотносились с обстоятельствами личной жизни, воспоминаниями об утраченной любви. Мир заброшенного сада, талантливо представленный Суинбёрном и воссозданный его русскими интерпретаторами, – начиная с анонимного автора «Еженедельного Нового времени», К.Ренина (К.В.Буренина) и Б.Б.Томашевского и заканчивая Г.Е.Беном, С.А.Степановым, Э.Ю.Ермаковым и И.Д.Трояновским, – отрезан скалами от моря, наполнен тоской и меланхолией, утопает в тишине и одиночестве, не помнит ни звуков шагов, ни голосов людей. Русские переводчики, вслед за поэтом, обращаются к образу времени, показывая его несправедливым тираном, разрушающим цветы, но сохраняющим колючий терн, лишаящим человека радостей, сберегающим лишь печаль и скорбь. Размышления о том, что могло бы быть, но чего, увы, нет, предшествуют появлению образа влюбленных, проникновенному возвращению в прошлое, в счастливые дни общения, пронизанного светлыми чувствами.

В другом стихотворении «садовой трилогии» «In the Orchard (Provençal Burden)» («В саду (Напев Прованса)», 1866), содержащем размышления о порочной страсти в ее традиционной связи со смертью, Суинбёрн усматривал пароксизм удовольствия в поиске смерти. Замысел английского поэта привлек внимание К.И.Чуковского, осуществившего перевод шести (1, 2, 4, 5, 6, 8) из десяти строф (запись в дневнике писателя от 28–29 июня 1904 г., впервые опубликованная в 2006 г.) и И.Д.Копостинской, напечатавшей в 1977 г. и в 1981 г. две редакции своего полного перевода. Однако тема эстетизации смерти, в чем-то даже отождествления любви и смерти, оказалась не близка русским переводчикам – К.И.Чуковскому в силу фрагментарности его прочтения, И.Д.Копостинской – в виду изначального акцента на экстазе героев, их страстном томлении, сочетании наслаждения и боли.

Неоднократно было переведено в России и еще одно «садовое» стихотворение Суинбёрна – «Сад Прозерпины» из сборника «Стихотворения и баллады» («Poems and Ballads», 1866), заинтересовавшее в начале XX в. В.Ю.Эльснера, Н.А.Васильева, в советское время – В.В.Рогова, Г.Е.Бена, М.А.Донского, на современном этапе – И.Д.Трояновского, А.В.Велигжа-

нина, К.Исмаева, Н.Караева, И.А.Палий и др., причем прочтения последних, являющиеся, в целом, любительскими (исключение – перевод таллиннского поэта Николая Караева), интересны, прежде всего, как свидетельства неизменности неослабевающего интереса к произведению английского поэта, представившего оригинальную трактовку мотива неизбежности смерти, своеобразным «реквиемом по мгновенным проявлениям Красоты, обреченной на гибель», оказавшейся во власти мерно-бесконечного течения времени.

Стихотворения «Заброшенный сад», «В саду» и «Сад Прозерпины», созданные Суинбёрном в разные годы, включенные им в разные поэтические циклы, никогда не воспринимались им самим как трилогия, как нечто взаимодополняющее и, в конечном итоге, единое целое. Для английского поэта это были совершенно разные произведения – и по настроению, и по мелодике, и по поставленным авторским задачам. Но вместе с тем крайне парадоксальным представляется то обстоятельство, что именно эти три стихотворения, центрированные образом сада, стали наиболее популярными сочинениями Суинбёрна в России. При более внимательном рассмотрении русских переводов становится очевидным, что в «Заброшенном саду» интерпретаторов привлекла та благородная возвышенность, лишенная пафоса торжественность, с которой происходила констатация конечности жизни и возможности ее бесконечного продолжения; стихотворение «В саду» увлекло их гармонизацией, одухотворением любовного чувства, парадоксальным единством любви и смерти; в знаменитом «Саде Прозерпины» переводчиков заинтересовал мотив вечности земного бытия и смертности отдельного человека, бренности его существования, прославление языческого сна-небытия, не предполагающего воскрешения. Все эти мотивы так или иначе пересекаются, в семантическом плане скрепляются образом вечного сада, остающегося почти неизменным из века в век, но при этом несущего в себе покой, противостоящий жизни, ее развитию, подобный смерти, разрушению. Таким образом, в восприятии русских переводчиков три напрямую не связанных между собой стихотворения Суинбёрна – «Заброшенный сад», «В саду» и «Сад Прозерпины» – оказались неким единством, представившим неизменные жизненные искания английского поэта, его глубокие и трудные философские размышления о вселенной и месте в ней человека, о бренном и вечном, бытии и покое, любви и смерти.

В главе 3 «Фрагменты из поэтической драматургии в русских переводах» указывается, что на протяжении длительного времени фрагментарные переводы оставались единственными немногочисленными фактами обращения в России к осмыслению драматургического творчества Суинбёрна: Н.А.Васильев в 1909 г. осуществил переводы фрагментов второй сцены третьего акта трагедии «Босуэлл» и второго хора из античной трагедии «Аталанта в Калидоне»; впоследствии к интерпретации второго хора из

«Аталанты в Калидоне» обращались М.О.Цетлин (Амари), напечатавший свой перевод в 1918 г. в газете «Понедельник» – органе правого крыла организации партии социалистов-революционеров, В.Исаков, чей перевод увидел свет в 1937 г. в «Антологии новой английской поэзии», Э.Ю.Ермаков, разместивший перевод в сети Интернет в 2006 г. В отличие от второго хора из «Аталанты в Калидоне», первый хор был переведен лишь дважды – Вл.Г.Зуккау-Невским для «Антологии новой английской поэзии» (1937) и – в начале XXI в. – Э.Ю.Ермаковым. Переводчикам в целом удалось сохранить не только структурные особенности «античного» хора (хотя Э.Ю.Ермаков и отказался от его строфического деления), но и многочисленные реалии мифологического мира, среди которых имена божеств Пана (Pan), Бахуса/Вакха (Bacchus), образы вакханок, менад, бассарид (Bacchanal, Maenad, Bassarid). Выявляются особенности творческого восприятия поэзии Алджернона Чарлза Суинбёрна в современной России.

В приложении представлены оригинальные произведения А.-Ч. Суинбёрна, которые анализируются в основных главах монографии.

Монография предназначена для студентов, аспирантов преподавателей и научных работников, а также для всех интересующихся проблемами перевода, русско-английских культурных связей, вопросами взаимопроникновения культур. Кроме того, материалы данного исследования могут быть применены для чтения лекций по культурологии, русскому языку и культуре речи в техническом вузе (направления подготовки бакалавриата 08.03.01 «Строительство»), а также для подготовки к семинарам по указанным дисциплинам, написанию студенческих научных работ.

Автор выражает искреннюю благодарность рецензентам: доктору филологических наук, доценту Кругловой Татьяне Сергеевне (ПГТУ), кандидату филологических наук, доценту Стешиной Елене Геннадьевне, а также научному редактору работы – доктору филологических наук, профессору Жаткину Дмитрию Николаевичу.

Культура любой нации существует и развивается не изолированно, а во взаимодействии с другими культурами. Межкультурная компетенция подразумевает рассмотрение взаимовлияния культур как диалога культур. В рамках такого диалога культур и был проведен анализ процесса восприятия творчества английского поэта Алджернона Чарлза Суинбёрна русскими поэтами и переводчиками с последней четверти XIX века по настоящее время.

Изучение русской рецепции отдельных западноевропейских писателей представляет собой перспективное направление исследования в рамках сравнительно-исторического литературоведения, базирующегося на установлении фактов и обстоятельств русско-зарубежного литературного взаимодействия и основывающегося на фундаментальных трудах А.Н. Ве-

селовского, В.М. Жирмунского, М.П. Алексеева, Н.И. Балашова, Ю.Д. Левина.

Первые суждения об английском поэте Алджерноне Чарлзе Суинбёрне (1837–1909) были высказаны в России еще в 1870-е – 1880-е гг. в письмах И.С.Тургенева, Н.Г.Чернышевского, статьях Н.В.Гербеля, А.Реньяра, переводных материалах из западноевропейских журналов, кратких откликах на выход его новых книг. В одном из откликов, относящемся уже к 1905 г., анонимный рецензент «Весов» обращал внимание на стихотворение Суинбёрна, содержащее осуждение действий российских властей, расстрелявших демонстрацию рабочих 9 января 1905 г. Осмысление творчества английского автора с учетом контекста русского литературного процесса было предпринято сразу после его смерти в 1909 г. в статьях Н.А.Васильева, отметившего близость меланхолии Суинбёрна и К.Д.Бальмонта, не имеющей никакого отношения к воле, морали и являющейся, скорее, эстетической и ритмической; указавшего на возможность влияния произведений Суинбёрна на появление отдельных эротических стихотворений русских авторов; акцентировавшего антироссийские настроения Суинбёрна, выраженные в его стихотворении «Белый царь» («The White Czar», 1877), и обосновавшего их, что крайне странно, особенно учитывая год создания «Белого царя», агрессивностью внешней политики Николая I. В 1920–1930-е гг. усилился интерес к «русской теме» в творчестве Суинбёрна, причем акцентировались его сочувствие революционному движению в России и ненависть к российским царям (статья М.П.Алексеева «Сибирская ссылка и английский поэт», перевод А.Б.Гатова «На спуск “Ливадии”», материалы о Суинбёрне в трехтомнике Ф.П.Шиллера «История западноевропейской литературы нового времени»).

В академической «Истории английской литературы», вышедшей в 1943–1958 гг., отчетливо проявилась отчасти сформированная еще в прежние годы (Н.И.Стороженко, Н.К.Бокадоров, М.К.Цебрикова, Э.Л.Радлов и др.) тенденция к привлечению литературно-критических материалов Суинбёрна при формулировании представлений о других писателях и их произведениях, а также к соотнесению суинбёрновского творчества с общим контекстом развития английской литературы. Так, в очерке М.П.Алексеева «Английская проза XV в.» при рассмотрении «Смерти Артура» Т.Мэлори было отмечено мастерство, с каким Суинбёрн «обновил блеклые краски артуровских легенд» [2, с. 241] в поздних поэмах «Тристан из Лайонес» («Tristram of Lyonesse», 1882) и «Повесть о Балене» («The Tale of Balen», 1896). Е.Я.Домбовская указывала, что Суинбёрн ценил творчество драматурга шекспировского времени Дж.Чапмена [28, с. 99], А.А.Аникст, вслед за Суинбёрном, характеризовал драматургов Ф.Бомонта и Дж.Флетчера как «писателей молодости» [8, с. 117], В.М.Жирмунский отмечал влияние Т.Грея, испытанное Суинбёрном при создании произведений в духе антич-

ности («пиндарических» од) [33, с. 552], М.Н.Гутнер называл Суинбёрна, наряду с Д.-Г.Россетти, «первым почитателем Блейка в Англии» [25, с. 622], Р.М.Самарин акцентировал «подхваченное Суинбёрном» [91, с. 125] стремление У.-С.Лендора к эстетизации античности, противопоставленной современности, Ю.М.Кондратьев приводил суждения Суинбёрна о романе Томаса Гарди «Джуд Незаметный», представившем трагичность современной жизни, «бесконечно далекой от райской идиллии» [43, с. 202].

В заключительном томе «Истории английской литературы» отмечено враждебное отношение Суинбёрна, в молодости стоявшего на республиканских позициях, к Парижской Коммуне [36, с. 10], сделана попытка услышать в его ранних стихотворениях, «согретых любовью к людям и представляющих несомненную эстетическую ценность», «протест против политики, идеологии и морали капиталистической Англии» [36, с. 21], упомянуты «яркие свободолюбивые песни» Суинбёрна 1870-х гг [36, с. 22], близость его «декадентской» творческой программы прерафаэлитам [36, с. 24], указано на переход позднего Суинбёрна с позиций буржуазного радикализма на позиции примирения с действительностью [36, с. 42]. По наблюдению И.М.Катарского, Суинбёрн, противоречиво сочетавший «и болезненное эстетство и пафос борьбы за свободу», создавал как «откровенно чувственную поэзию страсти, языческого наслаждения жизнью», во многом противостоявшую «пуритански-благопристойной» форме викторианской поэзии, искавшую «в разнузданной эротике <...> прибежища от сознания бесцельности бытия» [36, с. 30], объединившую изощренную музыкальность и нарочитую дисгармоничность, так и бунтарские стихи с социально-политическим звучанием, содержавшие призывы к свободе, вольности, мятежный протест против бесправия. Обращая внимание на «русскую тему» в творчестве Суинбёрна, И.М.Катарский называл стихотворение «На спуск “Ливадии”» («The Launch of the Livadia»), которое «зло высмеивает российское самодержавие» [36, с. 31], сонеты «Белый царь» («The White Czar») и оду «Россия» («Russia: An Ode») с выраженным в них стремлением «противопоставить “русской тирании” английские порядки» [36, с. 32]. Несмотря на присутствие в суинбёрновских сочинениях (в особенности, в оде «Россия») «шовинистического духа», а также свойственные им отдельные «реакционные, декадентские стороны», яркий талант английского поэта, его «страстно-романтический протест против тирании» были высоко оценены русской общественностью, что доказано И.М.Катарским на примере суждений И.С.Тургенева, Н.Г.Чернышевского, представителей русской революционной эмиграции в Лондоне [36, с. 32].

В 1950–1970-е гг. отношение русских литературоведов к творчеству Суинбёрна крайне различно. Так, А.А.Аникст считает его поэзию «при всей внешней эффектности <...> поверхностной и неглубокой по содержанию», выделяя лишь те стихи, в которых автор предстает «буржуазным

либералом, борющимся против изживших себя форм феодально-монархической тирании, осуждающим католическую церковь и заявляющим себя врагом религии вообще» [9, с. 370]. А.А.Елистратова ценит Суинбёрна, прежде всего, как литературного критика, выделяя «блестяще написанный» им в 1868 г. этюд о Блейке, заключающий «немало интересных частных наблюдений и в том числе любопытное сопоставление Блейка с Уитменом», но при этом (в духе прерафаэлитов) ошибочно восхваляющий поэта-предшественника «за мнимую “свободу” от общественных интересов и обязанностей», придающий его облику «несвойственные <...> черты эстетствующего декадентского поэта» [31, с. 49–50]; в другой работе А.А.Елистратова также приводит слова Уильяма Морриса о Мэтью Арнольде, не любившем суинбёрновской поэзии и считавшем ее «основанной на литературе, а не на жизни» [30, с. 308]. Е.И.Клименко видит в Суинбёрне интересного поэта-эллиниста, продолжившего своим творчеством (наряду с Мэтью Арнольдом) традиции Дж.Китса [38, с. 65–66]. Л.М.Аринштейн, анализируя «русскую тему» в «Демократических сонетах» Уильяма Россетти, приводит слова рассматриваемого автора о его ином, в сравнении с Суинбёрном, подходе к русско-турецкой войне, обусловленной борьбой за независимость Балкан, и при этом об общности их взглядов на политические события во Франции и Италии [11, с. 87–88]. О.Н.Михайлов упоминает о Суинбёрне в своей статье «Декадентство» во втором томе «Краткой литературной энциклопедии» (1964), акцентируя в его творчестве «эстетство и гедонизм и наряду с этим жажду забвения и склонность к теме смерти» [49, стлб. 565]. Наиболее позитивной в плане оценок была статья о Суинбёрне, подготовленная для все той же «Краткой литературной энциклопедии» Г.Е.Беном (1972), впоследствии эмигрантом, одним из лучших русских переводчиков английского поэта: «Суинберн обновил систему английской просодии, введя в поэзию трехсложные размеры и дольник, освоив новые ритмы. Поток аллитераций, сложная система рифмовки и другие поэтические приемы придают стихам Суинберна особую красоту звучания. Творчеству Суинберна, исполненному гуманизма, присуща ораторская яркость, оно полно символов, аллегорий, ярких метафор» [13, стлб. 251].

Публикации 1980-х гг. акцентировали иные грани личности и творческого дарования Суинбёрна. В частности, М.П.Алексеев в статье «Многоязычие и литературный процесс» (1981) впервые описал «редкостное лингвистическое дарование» Суинбёрна-полиглота, писавшего «стихи на древнегреческом и латинском языках, а также по-французски», причем находившего в этом «такое же удовольствие, какое ощущают, пытаясь играть на новом музыкальном инструменте» [4, с. 10]. В авторитетном вузовском учебнике Г.В.Аникина и Н.П.Михальской «История английской литературы» (1975; 2-е изд. – 1985) проведено сопоставление творчества Теннисо-

на, яркого представителя «викторианского консерватизма», увлеченного идиллическими мотивами, верного «патриархальным темам Вордсворта», и Суинбёрна, унаследовавшего «бунтарский, мятежный дух Шелли, развивая традиции активного романтизма», противопоставившего «буржуазной пошлости идеал политической и нравственной свободы», последовательно (в 1860–1870-е гг.) выражавшего республиканские и атеистические убеждения, призывавшего, вслед за прерафаэлитами, к «откровенно чувственной любви» [10, с. 252–253]. По мнению Г.В.Аникина и Н.П.Михальской, Суинбёрна отличало «высокое мастерство стихосложения», проявившееся в привнесении в английскую поэзию трехсложных размеров, обилия аллитераций, изощренности рифм, а также «сложной системы метафор и символов», предвосхитившей художественные открытия английской поэзии XX в [10, с. 253]. В другой книге Г.В.Аникина «Эстетика Джона Рёскина и английская литература XIX века» отмечены различия в эстетических воззрениях Дж.Рёскина, уверенного, что «художник должен учить нравственным истинам», и Суинбёрна, игнорировавшего воспитательную роль искусства, соотносившим ее с дидактизмом, противоречащим самой его сути [7, с. 277]. Вместе с тем, как справедливо признает Г.В.Аникин, именно искусство оказывается у Суинбёрна той сферой, где проявляется «суть <...> жизни» человека, обретается ее смысл; благодаря искусству человек преодолевает одиночество, получает возможность «творить свой вечный миф, включающий память о прошлом и мечту о будущем» [7, с. 277].

Для отдельных исследователей 1980-х гг. творчество Суинбёрна продолжает оставаться одним из явлений викторианской поэзии, рассматриваемой как единое целое. А.Г.Образцова в книге «Синтез искусств и английская сцена на рубеже XIX – XX веков» называет Суинбёрна, в одном ряду с Д.-Г.Россетти, А.Теннисоном и У.Моррисом, как поэта, у которого О.Уайльд усматривал «превосходную изысканность и точность языка, бесстрашный и безупречный стиль», а также «жажду сладостной и драгоценной мелодичности, постоянное признание музыкальной ценности каждого слова» [50, с. 11]. К 150-летию со дня рождения Суинбёрна увидела свет статья А.Зорина в сборнике «Памятные книжные даты. 1987», представляющая интерес попытками вычленения причин близости поэта прерафаэлитскому движению в «золотое время европейского эстетизма», когда «презренную буржуазию можно было эпатировать уже без риска быть уничтоженным и еще без риска оказаться незамеченным», его освобождения из-под влияния Теннисона, проявившегося в выборе иных путей достижения музыкальности стиха, замене переходов неуловимых полутонов «броскими сочетаниями ярких красок», «каскадами изощренных и магнетически-завораживающих аллитераций, неистощимых комбинаций сквозных рифм», а также в трактовке темы несостоявшейся любви с акцентировкой не на прошедших годах, обволакивающих события «дымкой ме-

ланхолии», а на моменте окончательного разрыва возлюбленных [34, с. 143]. Также А.Зорин категорично утверждал, что «по-настоящему воплотить поэзию Суинберна на русском языке пока еще никому не удалось», видя основную причину этого «не только в формальной изощренности суинберновского стиха, но и в том, что русская поэзия почти не имеет аналогов этому своеобразному мироощущению», отдаленное представление о котором могут создать лишь «Египетские ночи» и гимн Вальсингама из «Пира во время чумы» А.С.Пушкина [34, с. 143].

С конца 1980-х гг. свою лепту в восприятие Суинбёрна в России вновь стали активно вносить переводные труды зарубежных авторов. В статье Р.-П.Уоррена «Поэма, порожденная чистым воображением. Опыт прочтения (1945–1946)», опубликованной на русском языке в переводе В.Рогова в 1988 г., обращено внимание на восприятие Суинбёрном «Сказания о старом мореходе» («The Rime of the Ancient Mariner») С.-Т.Кольриджа как произведения, не связанного с действительностью: «Для Суинберна Кольридж – одна из “безногих райских птиц”. Которых держат лишь крылья, и потому они проводят всю жизнь в непрестанном полете сквозь чистейший воздух небес» [131, с. 49]. В сборнике художественной публицистики Дж.-Б.Пристли «Заметки на полях» (1988) содержится ироническое суждение о пантеизме английского поэта: «<...> стоит нам, например, всего час почитать Суинбёрна, и мы становимся образцовыми язычниками» [56, с. 39]. В вышедшем на русском языке в 2003 г. «Путеводителе по английской литературе» под редакцией М.Дрэбл и Дж.Стрингер названы основные достоинства суинбёрновского творчества, в числе которых «поразительное многообразие и богатство строфических форм», обращение к бурлескной поэзии, современным и ироикомиическим балладам, глубина литературно-критического постижения сочинений предшественников, немало способствовавшая «возрождению интереса к елизаветинской и якобитской драматургии» [88, с. 712–713]. В книге Лоранс де Кар «Прерафаэлиты. Модернизм по-английски» (1999; на рус. яз. – в 2003 г.) отмечена роль Д.-Г.Россетти, «открывшего талант молодого <...> Суинберна» [35, с. 69], а также влияние статей Суинбёрна на становление в Англии значимого для прерафаэлитов культа Сандро Боттичелли [35, с. 74]. В 2012 г. в серии «Литературные памятники» была впервые в полном объеме издана на русском языке книга Вирджинии Вулф «Обыкновенный читатель» (изд. подготовила Н.И.Рейнгольд), один из очерков в которой – «Я – Кристина Россетти...» – передавал восторженную оценку Суинбёрном поэзии талантливой современницы, в особенности, ее «Новогоднего гимна» («Passing away, saith the world, passing away...», 1862) [22, с. 367].

Усиление интереса к Томасу Элиоту, вылившееся, в числе прочего, в публикацию его историко-культурных и литературно-критических работ, способствовало формированию у русского читателя представления о его

восприятию Суинбёрна: так, Т.Элиот приветствовал «восторженные характеристики», данные Суинбёрном «малоизвестным драматургам эпохи Елизаветы и Якова» [170, с. 235]; отмечал, что Шарль Бодлер для английских читателей «был открыт и сумасбродно разрекламирован Суинберном и его последователями» [170, с. 402]; характеризовал «тонко разработанную» английским поэтом «систему просодии, предполагающую осознанную изошренность метрических решений», указывая, что «Суинберн владел своей поэтической техникой, и это немало, но не владел ею настолько, чтоб позволять себе обращаться с нею непринужденно и легко» [170, с. 435]; видел во многих суинбёрновских стихах едва прикрытое «звучное пустословие» [170, с. 450]; убежденно говорил, что драматургия Суинбёрна (равно как и драматургия Теннисона, Браунинга) предназначена более для чтения, нежели для постановки на сцене; противопоставлял язык Суинбёрна и Дж.Драйдена, отдавая предпочтение последнему как «не расслабляющему и не деморализующему» [170, с. 586]; проводил аналогии между творчеством Суинбёрна и его «учителя» Теннисона, видя у «ученика» стих «корявый, а иногда легковесный» [170, с. 702]. Противоречивость оценок поэта-предшественника в полной мере была передана в очерке Т.Элиота «Суинберн как поэт», подводившем к интересному выводу: «Мир Суинберна не зависит от какого-то другого мира, который он пытается воспроизвести; в нем есть цельность и независимость, необходимые для его оправдания и его бессмертия. Он внеличностен, и никто другой не мог бы его создать. Выводы не расходятся с постулатами. Он неразрушим <...>. Плохой поэт обитает частично в мире объектов, частично в мире слов, и эти два мира у него никак не могут совпасть. Лишь человек гениальный может обитать столь исключительно и постоянно среди слов, подобно Суинберну. Его язык <...> очень живой и живет своей собственной, особой жизнью» [139, с. 717].

В академической «Истории всемирной литературы» автор очерка об английской поэзии второй половины XIX в. В.А.Рогов представил Суинбёрна «бунтарем и ниспровергателем», лучшей частью творческого наследия которого были социальные стихотворения. Вместе с тем исследователь выделял «виртуозную звукопись» Суинбёрна, «правда порой переходящую в самоцель, так что звучание затмевает смысл», отмечал поразительную ритмическую гибкость стихов поэта, огромное разнообразие строфики («много строф «сконструировано» им самим»), широкий диапазон интонаций, мастерство пластики, сделавшее его «одним из лучших пейзажистов в английской поэзии» [90, с. 365]. Иные упоминания о Суинбёрне в «Истории всемирной литературы» связаны с его влиянием на стиль и организацию стихотворной речи австралийского поэта Генри Кендалла [6, с. 597], а также оценкой Суинбёрна как представителя декаданса «с несомненной гуманистической направленностью» [163, с. 212], поэта, оказавшего влия-

ние на раннего О.Уайльда, У.Саймонза, Ричарда Ле Гальена, обратившихся к мистицизму с целью выражения «протеста против пошлости и набирающей силу буржуазности» [24, с. 392]. В «Энциклопедическом словаре английской литературы XX века» (2005) в статье, посвященной Фрэнку Кермоуду, Т.Н.Красавченко упоминает о возрождении культа С.Боттичелли как результате «работы мнения» Дж.Рёскина, Суинбёрна и др. при анализе книги Ф.Кермоуда «Формы внимания» («Forms of Attention», 1985) [44, с. 193].

С начала 1990-х гг. усилилась тенденция к соотнесению творчества Суинбёрна с тем или иным литературным направлением. Н.В.Тишунина в исследовании «Западноевропейский символизм и русская литература последней трети XIX – начала XX века (Драма, поэзия, проза)» (1994) отмечала близость взглядов Суинбёрна эстетизму, которому, впрочем, они не соответствовали в полной мере [163, с. 64–73]. В монографии В.В.Хорольского «Эстетизм и символизм в поэзии Англии и Ирландии рубежа XIX – XX веков» (1995) творчество Суинбёрна представлено как неразрывная часть английского эстетизма (наряду с творчеством О.Уайльда), отмечено, что сама его жизнь свидетельствует о соотнесенности «эстетико-декадентских настроений в Англии» с философией “нового гедонизма”, которая, «с одной стороны, активно, до эпатажа противостояла викторианскому ханжеству, а с другой – оборачивалась погоней за удовольствиями, жаждой остроты впечатлений, ведущей к моральному релятивизму, а порой – к аморальности» [133, с. 28]. По мнению Е.Вязовой, автора книги «Гипноз англomании. Англия и «английское» в русской культуре рубежа XIX – XX веков» (2009), Суинбёрн вместе с Уолтером Патером были «главными и самыми последовательными идеологами» эстетического движения, без которых и само это движение имело бы другой облик: так, в этюде об Уильяме Блейке Суинбёрн в 1868 г. первым среди английских писателей использовал значимый для эстетизма термин «искусство для искусства» («Art for Art’s Sake») [23, с. 60]; именно благодаря Суинбёрну О.Уайльд «открыл для себя Уитмена, Бодлера и Готье» [23, с. 66]. Впоследствии, как указывает Е.Вязова, О.Уайльд соотносил Суинбёрна «с английским течением “чистого искусства”, декларирующего приоритет восхитительной области техники над областью чистого интеллекта» [23, с. 67].

В «Истории западноевропейской литературы. XIX век: Англия» (2004) под редакцией Л.В.Сидорченко и И.И.Буровой Суинбёрн охарактеризован как представитель круга прерафаэлитов, «один из самых талантливых последователей Д.Г.Россетти», который, однако, не только способствовал «возрождению в Англии угасшего было в 1830–1840-е гг. интереса к итальянскому искусству», но и оказался в числе тех, кто интересовался современной политической жизнью, возлагая «надежду на скорое наступление рассвета – эпохи свободы и демократии» [93, с. 496–497]. Попытка совмещения разных позиций предпринята в книге В.П.Шестакова «Тайное

очарование прерафаэлитов» (2011), в которой Суинбёрн рассматривается, с одной стороны, в рамках прерафаэлитского движения, а с другой – в рамках трансформации почерпнутых из Франции идей «искусства для искусства» в близкую многим прерафаэлитам (в т. ч. и знаменитому художнику Эдварду Бёрн-Джонсу) концепцию эстетизма [168, с. 119]. В этой связи В.П.Шестаков приводит авторитетное суждение У.Гонта, который «ставил в один ряд Рёскина, Россетти, Уистлера, Патера, Суинберна, Уайльда, Бёрдсли», отмечая, что многие из участников эстетического движения «разделяли позиции “искусства для искусства” как один из способов утверждения эстетизма», признавали необходимость создания культа художника, эстета [168, с. 122].

Глава 1. ПЕРЕВОД КАК СПОСОБ ФОРМИРОВАНИЯ ИНОЯЗЫЧНОЙ КОММУНИКАТИВНОЙ КОМПЕТЕНЦИИ

Перевод – это сложный и многогранный вид человеческой деятельности. Хотя обычно говорят о переводе «с одного языка на другой», но, в действительности, в процессе перевода происходит не просто замена одного языка другим. В переводе сталкиваются различные культуры, разные личности, разные складывания мышления, разные литературы, разные эпохи, разные уровни развития, разные традиции и установки. Переводом интересуются культурологи, этнографы, психологи, историки, литературоведы, и разные стороны переводческой деятельности могут быть объектом изучения в рамках соответствующих наук. В то же время в науке о переводе – переводоведении – могут выделяться культурологические когнитивные, психологические, литературные и прочие аспекты.

Однако традиционное представление о том, что главную роль в переводе играют языки, получило серьезное научное обоснование, и в современном переводоведении ведущее место принадлежит лингвистическим теориям перевода. Следует заметить, что включение перевода в сферу интересов языкознания произошло сравнительно недавно и при этом пришлось преодолеть значительные трудности. До сих пор в большинстве фундаментальных работ по лингвистике отсутствует даже упоминание о переводе как о возможном объекте лингвистического исследования, хотя уже Р.Якобсон подчеркивал, что «широко распространенная практика межъязыковой коммуникации, особенно переводческая деятельность должна находиться под постоянным наблюдением лингвистической науки» [73].

Отсутствие у многих языковедов интереса к переводческой проблематике в первой половине 20-го столетия способствовало преобладанию в лингвистической науке идей структурализма. Стремясь обеспечить объективное описание языка, приблизить лингвистику к «точным» наукам, языковеды с готовностью восприняли призыв Соссюра изучать язык «в себе и для себя», ограничиваясь областью «внутренней лингвистики» или иначе «микрولينгвистики». Добиваясь научной точности и объективности, языковеды сосредоточили свое внимание на тех сторонах языковой структуры, которые можно непосредственно наблюдать, измерять, подсчитывать, доказательно описывать и классифицировать: звуковой, морфемный и лексический состав языка, его синтаксический строй, синтагматические и парадигматические связи его единиц, их сочетаемость, распределение в текстах (дистрибуция), частотность употребления и т.п. В результате языкознание достигло значительных успехов в научном анализе структурной организации многих языков.

Однако из структуралистского подхода к изучению языка логически вытекала необходимость отказа от исследования содержательной стороны языка. Поэтому всякие суждения о значениях заведомо считались ненаучными, «менталистскими», и семантике не находилось места в науке о языке. По этой же причине максимальной единицей языка, подвергавшейся анализу, оказывалось предложение, поскольку более крупные (речевые) единицы – тексты – невозможно было объективно анализировать, не обращаясь к их семантической структуре. Понятно, что такая лингвистика не способна была заниматься проблемами перевода, суть которого заключается в передаче содержания иноязычного текста средствами другого языка.

Со своей стороны сами переводчики весьма скептически относились к роли науки о языке в исследовании особенностей переводческой деятельности. Согласно широко распространенному мнению, в процессе перевода языковые факторы (под которыми часто понималось владение переводчиком двумя языками) имеют при переводе столь же второстепенное значение, как знание нотной записи при сочинении музыки. В основном же перевод – это операция отнюдь не лингвистическая, и языкознание мало что может дать теории перевода [35].

Но лингвисты не только игнорировали переводческую проблематику, они еще и дали дополнительные основания для появления так называемой теории неперевода, согласно которой перевод вообще невозможен. Если поэты, критики и филологи высказывали сомнения в возможности воспроизвести в переводе художественные особенности оригинала, его национальную специфику, литературные, исторические и культурно-бытовые ассоциации и тому подобные тонкости, то известная языковедам уникальность словарного состава и грамматического строя каждого языка позволяла утверждать, что полное тождество текстов оригинала и перевода в принципе невозможно, а, следовательно, невозможен и сам перевод. Получалось парадоксальное положение: практическая деятельность, которая осуществлялась на протяжении многих веков, оказывалась теоретически невозможной и как бы несуществующей.

Встреча языкознания с переводом все же состоялась, правда, лишь в начале второй половины 20-го столетия. Этому способствовало несколько объективных и субъективных факторов, отразивших серьезные изменения, как в переводческой деятельности, так и в самой лингвистике.

После окончания Второй мировой войны произошел так называемый информационный взрыв – резкое увеличение обмена информацией между людьми и народами, – который сопровождался «переводческим взрывом» – соответствующим увеличением масштабов переводческой деятельности во всем мире [73].

Появились новые виды переводов: синхронный перевод, перевод (дублирование) кинофильмов, радиопередач, телепрограмм. Помимо большого

числа переводимых книг, переводится устно и письменно огромное количество материалов в рамках деятельности различных организаций, учреждений и предприятий. Переводами стали заниматься не только профессиональные переводчики, но и многие другие специалисты, владеющие иностранными языками: инженеры, библиотекари, дипломаты, референты, преподаватели, сотрудники информационных центров и т.д. Возникла необходимость в подготовке большой армии переводчиков. Теперь уже недостаточно было готовить профессиональных переводчиков методом «индивидуального ученичества», когда какой-нибудь опытный переводчик опекал нескольких учеников, знакомя их с тайнами переводческого мастерства, и во всех странах были открыты переводческие школы, факультеты, отделения университетов и тому подобные учебные заведения. Потребовалось разработать соответствующие учебные планы и программы. Невиданные ранее масштабы переводческой деятельности и задачи массовой подготовки профессиональных переводчиков сделали необходимым всестороннее изучение феномена перевода.

Большую роль в привлечении внимания лингвистов к проблемам перевода сыграло и качественное изменение переводческой деятельности. Хотя по-прежнему во всем мире переводилось большое количество произведений художественной литературы, на первое место по объему и значимости вышли нехудожественные (информативные) переводы: научно-технические, общественно-политические, экономические, юридические и др. Если в художественном переводе основные проблемы переводчика связаны с необходимостью передавать художественно-эстетические достоинства оригинала и его индивидуально-авторские особенности, то трудности информативного перевода были, главным образом, лингвистического характера. Здесь переводимые тексты были часто анонимными, написаны стандартным общеразговорным языком, индивидуально-авторские особенности несущественны, и переводческие проблемы, в основном, определялись различиями в значениях единиц двух языков, в их функционировании, в способах построения речевых высказываний и текстов [45].

Если изменения в переводческой деятельности не могли не привлечь внимания лингвистов, то само развитие языкознания сделало возможным включение перевода в сферу их интересов. Ко второй половине двадцатого столетия лингвистика существенно изменила свою научную ориентацию. Достигнув серьезных результатов в изучении формальной структуры языка, лингвисты значительно расширили область своих исследований, включив в нее проблемы внешней лингвистики (макролингвистики), в рамках которой рассматриваются такие фундаментальные вопросы, как связь языка с обществом, мышлением и действительностью, лингвистические и экстралингвистические аспекты вербальной коммуникации, способы организации и передачи информации в человеческом обществе и т.п. Важное ме-

сто в науке о языке заняли исследования содержательной структуры речевых высказываний и текстов, контекстуальных значений языковых единиц, способов описания ситуаций. Возник ряд новых лингвистических дисциплин: психолингвистика, социолингвистика, Прагмалингвистика, лингвистика текста, теория речевых актов, когнитивная лингвистика и другие. В распоряжении языковедов появились методы исследования того, как реально осуществляется обмен информацией с помощью языковых единиц в конкретных актах речи, в конкретных ситуациях общения. Понятно, что возможности такой лингвистики в изучении перевода неизмеримо возросли, и теперь многие важнейшие стороны этого феномена могут быть описаны в лингвистических терминах.

Немаловажным оказалось и то, что, приступив к изучению перевода, языковеды быстро обнаружили, что не только лингвистика может внести большой вклад в теорию перевода, но и перевод может много дать самой лингвистике. Переводы оказались ценным источником информации о языках, участвующих в процессе перевода. В ходе переводческой деятельности, которая в таких огромных масштабах осуществляется в современном мире, происходит своеобразный лингвистический эксперимент по коммуникативному приравниванию высказываний и текстов на двух языках. При этом обнаруживаются сходства и различия в употреблении единиц и структур каждого из этих языков для выражения одинаковых функций и описания одинаковых ситуаций. Благодаря этому удастся обнаружить некоторые особенности структуры и функционирования языка, которые ускользали от внимания при использовании иных методов исследования.

Дополнительным стимулом для развития лингвистической теории перевода послужили попытки создать различные системы машинного перевода. Появление быстродействующих электронно-вычислительных машин породило надежды, что функции переводчика гораздо быстрее и дешевле сможет выполнять все более совершенствующийся компьютер. Компьютеры с успехом применялись для декодирования зашифрованных сообщений, а перевод можно было представить как декодирование текста на языке перевода, зашифрованного с помощью языка оригинала. Первые попытки машинного перевода давали малоудовлетворительные результаты, но были надежды, что новые поколения компьютеров с большим объемом памяти успешнее справятся с этой задачей. Однако вскоре стало ясно, что основные проблемы машинного перевода связаны не с недостаточной памятью компьютера, а с неумением создать такую программу, которая позволила бы машине столь же успешно преодолевать многочисленные переводческие трудности, как это делает человек. И тут оказалось, что никто не может объяснить, как человек осуществляет перевод, поскольку этот вид человеческой деятельности оставался недостаточно изученным. Поэтому многие лингвисты, занимавшиеся вопросами машинного перевода, пере-

ключили свое внимание на изучение перевода «человеческого», пытаюсь там найти пути преодоления трудностей.

В настоящее время современные программы машинного перевода не могут обеспечивать высокое качество перевода текстов любой сложности и, естественно не претендуют на полную замену переводчика-человека. Тем не менее, машинный перевод успешно применяется в трех основных случаях. Во-первых, программа составляется для перевода узкоспециальных текстов, стандартных по форме, с ограниченным составом лексики и грамматики. Во-вторых, машина дает возможность быстро получить большой объем переводов невысокого качества, которые позволяют судить об общем содержании оригиналов и решать, что в них целесообразно дать переводчику для более точного воспроизведения. В-третьих, в работу включается редактор, который либо готовит текст к переводу (предредактирование), устраняя или разъясняя трудные для машины места, либо редактирует уже переведенный текст (постредактирование), устраняя ошибки и неточности [73].

Хотя нельзя было рассчитывать, что можно будет изучить все стороны переводческой деятельности даже в рамках макролингвистики, было очевидно, что самые важные аспекты перевода связаны с языком. Особенности существования и использования языка определяют и саму необходимость перевода и основные трудности, с которыми сталкивается переводчик, и возможности преодоления этих трудностей.

1. Перевод необходим потому, что люди говорят не на одном, а на многих языках. Лингвисты традиционно изучали языковые ситуации, как в отдельных странах, так и во всем мире. Теперь предстояло рассмотреть многообразие языков как причину существования перевода. Перевод представляет собой достаточно сложное средство преодоления языковых барьеров. Языкознание и переводоведение не могут не интересоваться вопросами, как возникли эти барьеры, долго ли они будут существовать и нельзя ли от них избавиться.

Многообразие языков не имеет биологической основы. Все люди принадлежат к одному биологическому виду. У всех людей одинаковое строение головного мозга, одинаковое количество зубов и позвонков, одинаково устроены пищеварительный тракт, кровеносная система и другие внутренние органы. Все они дышат кислородом и умирают при его отсутствии. Учитывая такое анатомическое и физиологическое единство человеческого рода, было бы естественно, если бы все люди говорили на одном языке.

Правда, люди разделяются на несколько групп по расовому признаку, цвету кожи, размеру и форме костей, составу крови и некоторым другим признакам. На этом основании могла быть еще одна естественная ситуация, когда в мире существовало бы пять-шесть языков, возможно с некоторым числом промежуточных диалектов [55].

В действительности дело обстоит иначе. По разным подсчетам в современном мире насчитывается три-четыре тысячи языков. Более точную цифру назвать затруднительно, поскольку во многих случаях не ясно, следует ли говорить о самостоятельных языках или о диалектах одного и того же языка. Такое многообразие языков, несомненно, нуждается в объяснении.

Если не принимать всерьез библейскую легенду о вавилонском смешении языков или возможность воздействия инопланетян, то придется признать, что многоязычие могло возникнуть естественным путем в ходе исторического развития человечества. Когда отдельные группы людей в поисках пищи уходили из своего племени и селились вдали от него, теряя с ним всякую связь, их язык начинал развиваться самостоятельно, в иных условиях, независимо от развития языка племени. В результате возникали расхождения, которые в конечном счете приводили к существенным различиям, к формированию нового языка.

Обладание собственным языком сыграло важную роль в сплочении этнического коллектива, в развитии племенного, а затем и национального самосознания, в организации совместной хозяйственной деятельности, охоты, земледелия, военных действий, готовности жертвовать ради общих интересов, ради «своих». Однако в современную эпоху многообразие языков часто рассматривается как чисто негативное явление, препятствующее взаимопониманию между людьми и народами, способствующее возникновению конфликтов и войн. Следовательно, надо искать пути как его ликвидировать или хотя бы уменьшить его пагубное влияние.

Одним из таких путей, наиболее очевидным, является искусственное создание единого языка, на котором могло бы общаться все человечество. Первые замыслы придумать искусственный язык появились еще в античности. В XVII–XX вв. было создано около тысячи подобных проектов, однако осуществлены были лишь немногие (воляпюк, бесик инглиш, эсперанто и некоторые другие). Наибольшее распространение получил язык эсперанто, завоевавший сторонников во многих странах. На нем пишутся книги, проводятся симпозиумы и конференции, на него переводятся литературные произведения с разных языков. Однако выполнить роль единого языка, заменяющего все остальные, и ему вряд ли удастся. Люди не проявляют желания отказываться от своего языка и тем самым от своей культуры, литературы, истории. Любой искусственный язык может, по-видимому, играть лишь вспомогательную роль [57].

Не подтверждается как будто и предположение, что человечество придет к единому языку естественным путем в ходе своего исторического развития. Поскольку по мере объединения людей во все более крупные сообщества и исчезновения небольших изолированных групп количество языков в мире постепенно сокращается, распространено мнение, что челове-

ство движется к единому обществу, единой общемировой культуре, единому языку. Однако в обозримом будущем этого, по-видимому, не произойдет. В настоящее время можно наблюдать все более широкое использование в международных контактах так называемых мировых языков – национальных языков, которыми в той или иной степени владеют многие представители других языковых коллективов. Сегодня эту роль выполняют, в первую очередь, английский и в меньшей степени французский, русский и испанский языки. Можно ожидать, что в будущем все большее число людей будут билингвами, владеющими как своим собственным, так и одним из мировых языком. Следует заметить, что распространение мировых языков отнюдь не снизило потребность в переводах и переводчиках. Напротив, масштабы переводческой деятельности в современном мире постоянно возрастают, и в ближайшем будущем безработица переводчикам не грозит.

2. Основные трудности, с которыми сталкивается переводчик, также связаны с особенностями языков и способами их использования для наименования объектов и описания ситуаций. Здесь можно выделить три типа трудностей: специфичность семантики языковых единиц, несовпадение «картин мира», создаваемых языками для отражения внеязыковой реальности, и различия в самой этой реальности, описываемые в переводимых текстах.

Языковые единицы – это не просто ярлыки, используемые для обозначения соответствующих объектов. У каждого языкового знака имеется устойчивое, ему одному присущее значение, и эти значения у единиц разных языков, как правило, не совпадают. Поэтому перевод никогда не сводится к простой замене одной формы на другую, и переводчику приходится постоянно решать, значения каких единиц языка перевода наиболее соответствуют содержанию оригинала.

Вторым лингвистическим препятствием, которое вынужден преодолевать переводчик, является то обстоятельство, что каждый язык по-своему членит действительность, создавая своеобразную «языковую картину мира». Речь идет не только о часто упоминаемых экзотических примерах, подобно многочисленным названиям разновидностей снега у эскимосов или лошадей различной окраски у аргентинских пастухов, а о многих обычных наименованиях. Достаточно сравнить русское «рука» с английскими «hand» и «arm», русское «палец» с английскими «finger» и «toe», русские «собака» и «пес» с английским «dog» или «лошадь» и «конь» с «horse». Понятно, что разное членение ставит перед переводчиком особые проблемы при выборе варианта перевода [73].

Трудности перевода могут возникать и в связи с тем, что в оригинале называются какие-то явления, отсутствующие в принимающей культуре и неизвестные рецепторам перевода. Что такое русское «степь»? Чем зани-

малась помещица Ларина, когда она, по словам Пушкина, «брила лбы»? Как должен понимать англичанин вопрос «Третий будешь?» Что такое английское «Aunt Sally»? Как выглядят «marshes»? Какой вкус у «brown Betty»? Во всех подобных случаях переводчик должен не только быть знакомым с фактами чужой культуры и уметь их воспроизводить в переводе, но и позаботиться о том, чтобы сделать их понятными читателям перевода.

3. Но языковые факторы не только порождают трудности для перевода, но и создают условия для их преодоления. Хотя каждый язык уникален, в основе строения и употребления всех языков лежит один и тот же принцип, что делает возможным их соотнесение в процессе перевода. Все языки состоят из двусторонних единиц, обладающих звучанием и значением. Все они обладают словарным составом и грамматическим строем, служат средством формирования мыслей и передачи их в процессе общения с другими людьми. Все языки используются для построения сообщений о внеязыковой реальности. Все они способны различными способами выражать понятийные категории времени, места, числа, модальности и многие другие, обозначать классы предметов и отдельные объекты и их признаки, процессы и состояния. Языки обладают множеством других универсальных свойств, как самых общих, так и более частных. Эта универсальность отражает единство человеческого мышления и окружающего мира. И именно оно определяет в конечном счете возможность перевода [58].

Одним из примечательных проявлений универсального характера человеческого языка и мышления является врожденная способность любого человека овладеть любым языком. Известно, что ребенок независимо от его национальной принадлежности сравнительно легко овладевает языком любого языкового коллектива, в котором он живет. Эту способность нельзя полностью объяснить ни объемом языкового материала, стихийно воспринимаемого ребенком, ни целенаправленным обучением со стороны взрослых, хотя такие факторы также играют немаловажную роль. По видимому, в мозгу человека существует какой-то генетический механизм овладения языком.

В современном языкознании предлагается несколько гипотез, пытающихся объяснить происхождение такого механизма. Наиболее известна концепция «универсальной грамматики», предложенная американским лингвистом Н.Хомским. Согласно его предположению, в мозгу каждого ребенка уже имеется своего рода универсальная грамматика, которая включает в себя структуры всех языков мира. Под влиянием окружающей среды у ребенка активизируется одна из этих структур, и он овладевает соответствующим языком. Благодаря универсальной грамматике дети могут осваивать такую исключительно сложную систему, как человеческий язык в любом национальном варианте за столь короткий срок. Овладение языком напоминает овладение другими сложными и гибкими формами поведения

ребенка (такими, как умение ходить), которые в какой-то степени, несомненно, контролируются нейрофизиологическими факторами. Универсальная грамматика, постулируемая Н.Хомским, представляет собой вычислительное устройство на какой-то нейробиологической основе, делающее доступным для ребенка широкий набор грамматических моделей. Хомский полагает, что ребенок «выбирает» затем из имеющихся у него грамматических моделей те, что соответствуют моделям языка, который должен стать его родным.

Гипотеза Хомского дает объяснение способности ребенка быстро овладеть любым языком. Однако она вряд ли может быть безоговорочно признана. В частности, трудно себе представить, каким образом в процессе эволюции в мозгу человека могла сформироваться такая сложная структура, которая почти полностью остается неиспользованной. Не исключено, что эти известные факты могут иметь другие объяснения. Одно из таких возможных объяснений предложил американский лингвист Д.Бикертон.

Д.Бикертон изучал креольский язык, на котором говорят дети иммигрантов-рабочих на Гавайских островах. Он обнаружил, что они самостоятельно создали этот единый для всех них язык без какого-либо влияния со стороны родителей, которые были привезены на Гавайские острова из разных стран и говорили на разных языках «пиджин», не имевших определенной структуры. Этот креольский язык, не имевший ничего общего с грамматическими структурами языков, известных предыдущему поколению, обнаружил, однако, большое сходство со структурой других креольских языков, возникших в других частях земного шара. Развитие креольского языка на Гавайских островах позволяет предположить, что, когда дети учатся говорить, у них сначала формируется креольский язык абстрактного типа. Иными словами, врожденный механизм человека не представляет в распоряжение ребенка набор грамматических моделей, а формирует у него единственную и весьма специфическую модель. Такая специфическая модель не подавлялась впоследствии только в языковом коллективе, говорящем на «пиджин», где не было грамматических моделей, способных соперничать с врожденной грамматикой ребенка. А затем врожденная грамматика обросла лексическими единицами, которые имелись в данном месте, и возникли креольские языки [40].

В подтверждение своей гипотезы Д.Бикертон приводит факты, свидетельствующие о том, что ошибки, которые делают в раннем возрасте английские дети, соответствуют моделям креольского языка. Кроме того, наблюдения показывают, что, когда грамматическая структура креольского языка не совпадает с соответствующей грамматической структурой местного языка, дети регулярно делают ошибки по отношению к структуре местного языка. Напротив, если грамматические структуры обоих языков более или менее совпадают, отмечается быстрое и безошибочное овладение

ребенком структурой местного языка в очень раннем возрасте. Впоследствии, поскольку люди вокруг них упорно говорят по-английски, по-французски или еще на каком-нибудь языке, детям приходится модифицировать грамматику своего родного креольского языка, пока она не начинает соответствовать грамматике местного языка.

Независимо от справедливости той или иной гипотезы, наличие у всех языков существенных универсальных черт не вызывает сомнения. Эта универсальность, разумеется, является важной предпосылкой успешного перехода от одного языка к другому в процессе перевода. Наряду с этим, переводческая практика показывает возможность коммуникативного приравнивания отрезков разноязычных текстов, несмотря на несовпадение значений составляющих их языковых единиц. И эта возможность также находит лингвистическое обоснование, о котором пойдет речь в последующих лекциях.

Положения различных лингвистических дисциплин не только проливают свет на многие важные аспекты переводческой деятельности, но также представляют в распоряжение исследователей перевода целый ряд методов анализа, позволяющих получать объективные данные об этом сложном феномене. Современное переводоведение широко использует лингвистические методы исследования, заимствуя их целиком или внося в них необходимые изменения [73].

Поскольку в процессе перевода устанавливается определенное отношение между текстами на разных языках, изучение перевода, естественно, предполагает использование процедуры сопоставительного анализа. Сопоставление текстов – источник очень важной информации о переводе. В современном переводоведении используются четыре процедуры такого анализа. Во-первых, сопоставляются тексты перевода с их оригиналами. Это сопоставление позволяет получить ценные данные о степени близости содержания и структуры оригинала и перевода, способах достижения эквивалентности, стандартных приемах перевода и многих других существенных характеристиках переводческого процесса. Во-вторых, сопоставляются несколько переводов одного и того же оригинала, выполненных разными переводчиками. Это дает возможность обнаружить общие закономерности, не зависящие от уровня квалификации и индивидуальных особенностей каждого отдельного переводчика. В-третьих, сопоставляются переводы с оригинальными текстами на языке переводов. Таким путем обнаруживается, что язык переводов представляет собой особую подсистему соответствующего национального языка. Дело не в том, что под влиянием иноязычного оригинала переводчик может порой нарушать норму или узус языка перевода. Такие нарушения обнаруживаются достаточно часто при сопоставительном анализе и рассматриваются как ошибки перевода. В теоретическом плане большой интерес представляют многочисленные случаи,

когда переводчик, сознательно или бессознательно, расширяет коммуникативные возможности языка перевода, используя такие стандартные приемы перевода, как заимствования, кальки, дословный перевод, изменение частотности употребления отдельных форм и т.д. Подобные отклонения, обусловленные стремлением как можно полнее воспроизвести содержание оригинала, составляют своеобразную переводческую норму и вполне оправданы. Четвертый вид сопоставления заключается в сравнительном анализе параллельных текстов на ИЯ и ПЯ, то есть текстов близкого содержания, принадлежащих к аналогичному функциональному стилю или жанру. Таким путем обнаруживаются различия в использовании языковых средств в соответствующих текстах в двух языках, что вызывает необходимость в стилистической адаптации при переводе [51].

Сопоставительный анализ разноязычных текстов предполагает выявление сходства, различия и соотношения не только структуры и содержания текстов как целостных образований, но и сопоставление отдельных элементов этих текстов. При этом теория перевода широко использует такие лингвистические методы исследования, как компонентный анализ, методы трансформационного анализа и статистических подсчетов.

Применение компонентного анализа для выделения в значениях языковых единиц элементарных смыслов (сем) позволяет сопоставлять семный состав единиц оригинала и перевода и выявлять степень их соответствия друг другу. Так, при использовании английского «student» для перевода русского «студент» воспроизводятся семы «обучаемый» и, «единственное число», но утрачиваются семы «учащийся высшей школы» и «мужской род». Очевидно, что если утраченные семы оказываются коммуникативно-значимыми, то они должны быть воспроизведены в переводе с помощью других языковых единиц. Напротив, при нейтрализации отдельных сем в оригинале их утрата в переводе вполне оправдана. Например, в русской фразе «Хороший студент не будет прогуливать лекции» сема «мужской род» нейтрализуется (речь не идет только о студентах-мужчинах), а сема «учащийся высшей школы» подразумевается и в значении слова «лекция». Поэтому при переводе этой фразы на английский язык слово «student» будет вполне достаточно: «A good student would not stay away from his lectures».

Успешно применяется для описания процесса перевода метод трансформационного анализа, выделяющий ядерные структуры и их производные трансформы. С одной стороны, трансформационные преобразования могут рассматриваться как средство обеспечить адекватное понимание оригинала (трансформация в рамках ИЯ -- исходного языка) и выбора окончательного варианта перевода (трансформация в рамках ПЯ). С другой стороны, сам процесс перевода может быть представлен как особый вид (межъязыковой) трансформации: преобразование синтаксических структур

оригинала в структуры перевода по определенным правилам перехода. Таким путем оказывается возможным выявить и описать целый ряд приемов перевода в виде набора переводческих трансформаций.

Дополнительные данные о соотношении текстов оригинала и перевода можно получить путем точных статистических или приблизительных ориентировочных подсчетов. Сопоставляется частотность отдельных частей речи, синтаксических структур, лексических единиц, типов преобразований и т.д. Таким путем уточняются требования, которым должен удовлетворять полноценный текст перевода: преимущественно глагольный или именной характер, степень насыщенности эмоциональной лексикой, средняя длина предложений, количество логических связей и т.п.

Важное место в переводческих исследованиях занимает метод лингвистического моделирования: построение теоретических моделей процесса перевода. Поскольку этот процесс осуществляется посредством ряда мыслительных операций в голове переводчика, он недоступен для непосредственного наблюдения и представляет собой своеобразный «черный ящик». Лингвистическая модель переводческого процесса представляет его в виде ряда последовательных преобразований текста оригинала в текст перевода, с помощью которых теоретически может быть достигнут желаемый результат. Хотя любая модель перевода носит гипотетический характер, поскольку нет прямых доказательств, что переводчик действует именно так, как следует из данной модели, совпадение результата перевода с прогнозируемым по модели показывает, что она обладает определенной объяснительной силой. В современном переводоведении существуют несколько моделей перевода, что предполагает возможность осуществлять процесс перевода разными способами.

Заимствовали переводоведы у лингвистов (как, впрочем, и у психологов) и процедуру опроса информантов. С одной стороны, в качестве информантов выступают сами переводчики, пытающиеся ответить на вопросы, как они действуют и чем они при этом руководствуются. Хотя возможности интроспекции в исследовании переводческой деятельности ограничены и нередко переводчик действует интуитивно, не умея объяснить, почему он поступает именно так, некоторые данные о переводе получить таким способом удается. С другой стороны, информантами могут служить рецепторы перевода, которые могут высказывать суждения о языке перевода, его «читабельности», отличать переводные тексты от непереводных, формулировать свои требования к переводам и т.д. [56].

Существенно повышает объективность получаемых данных организация психолингвистических экспериментов, в которых информанты действуют в строго заданных условиях эксперимента, и его результаты поддаются более или менее объективной интерпретации. Особенно ценные результаты достигаются при использовании метода «думай вслух», в этом

эксперименте испытуемым предлагается выполнить письменный перевод текста, одновременно проговаривая в стоящий перед ними микрофон все мысли, которые приходят им в голову в процессе перевода, и называя все выполняемые ими действия. Все сказанное записывается на пленку, затем эта пленка переводится в письменный текст и сопоставляется с текстом перевода. Фиксируются также различные «околопереводческие» звуки (смех, стоны, хмыканье и пр.), а также паузы. Анализ протокола такого эксперимента позволяет делать выводы об общей стратегии переводчика и процедуре выбора варианта перевода, хотя и здесь получаемые результаты не дают полной картины, поскольку часть переводческого процесса осуществляется переводчиком интуитивно и не находит отражения в озвученных мыслях.

Подводя итог всему сказанному, можно заключить, что изучение перевода лингвистическими методами вполне обоснованно и продуктивно.

Большое значение для современного переводоведения имеют результаты исследований в области лингвистики текста. Как уже отмечалось, в процессе перевода происходит коммуникативное приравнивание текстов на разных языках. Осуществление этого процесса и оценка его результатов предполагают умение сопоставлять форму и содержание различных типов текста, учитывать особенности структуры и функционирования текстов в каждом из языков, анализировать соотношение текста как целостного образования с составляющими текст языковыми единицами и структурами. Все это становится возможным на основе положений и подходов лингвистики текста.

Текст – это речевое произведение, с помощью которого осуществляется вербальная коммуникация. Текст состоит из высказываний, которые говорящий создает, отбирая языковые единицы и соединяя их по правилам грамматики данного языка в соответствии со своим коммуникативным намерением. Мы уже знаем, что построение и понимание высказывания происходит на основе как лингвистических, так и экстралингвистических факторов. Но текст – это не просто набор отдельных высказываний. Текст представляет собой сложное структурное и содержательное целое, коммуникативный потенциал которого гораздо больше совокупного содержания составляющих его высказываний. Переводчик должен уметь воспринимать эту целостность текста оригинала и обеспечивать целостность создаваемого им текста перевода. В ряде современных концепций перевода переводчик, в первую очередь, рассматривается как создатель текста на ПЯ – *Texter* или *Textproduzent* [73].

Содержательная структура текста может рассматриваться в трех разных измерениях: вертикальном, горизонтальном и глубинном. Вертикальную структуру текста создает его формально-тематическое содержание, начиная с общего замысла или темы текста, которая разворачивается во все

более мелких фрагментах текста: подтемах, субподтемах, микротемах, вплоть до отдельных суждений. Такое развертывание «сверху – вниз» осуществляется говорящим, создающим текст в соответствии со своим коммуникативным намерением. Воспринимающий текст формирует эту иерархическую структуру в обратном направлении – «снизу – вверх», от более мелких частей содержания к целостному пониманию всего текста. При этом вертикальная структура текста далеко не всегда построена столь четко и логично: некоторые микротемы могут быть опущены, другие вклиниваются в «чужие» подтемы, противоречат друг другу и т.п. Подобные недостатки изложения восполняются знаниями и опытом коммуникантов на основе их предположений о конечном содержании всего текста. Отдельные фрагменты текста обладают большей или меньшей прогнозирующей силой, дающей возможность предвидеть последующее содержание. Такое «вероятностное прогнозирование» облегчает понимание речи и играет важную роль в процессе устного перевода.

Важную роль в создании целостности текста играет его горизонтальная структура, создаваемая формальными и смысловыми связями между высказываниями. Формальная связность текста (когезия) достигается с помощью различных языковых средств: союзов, повторов, слов-заместителей, согласования временных и иных форм и т.п. Смысловое единство текста (когерентность) обеспечивается логической последовательностью и непротиворечивостью изложения, логическими связками («итак», «следовательно», «подведем итоги» и пр.), использованием стереотипных формул, обозначающих начало (зачины) и концовки повествования, анафорическими и катафорическими отсылками к другим частям и т.п.

Непосредственно связана с когерентностью текста его тема-рематическая структура. Соотношение темы и ремы или актуальное членение характерно и для смысловой структуры отдельного высказывания. В содержании высказывания можно выделить два смысловых фокуса. Один из них (тема) – это исходный пункт сообщения, то, о чем сообщается, что, как предполагается, известно собеседнику или предлагается ему как нечто данное. Второй (рема) – главный смысловой центр сообщения, то, что сообщается, та новая информация, ради которой это сообщение создано. Тема-рематическое членение высказывания может осуществляться путем выделения ремы интонационными, лексическими или синтаксическими средствами, например, рема «отсутствие денег» в следующем высказывании может быть выражена разными способами: ударением («'денег нет у него»), лексически («а денег-то никаких нет у него»), синтаксически -- постановкой ремы на последнее место в простом неэмфатическом высказывании («у него денег нет»). В тексте последовательность и связность изложения во многом зависит от тема-рематических отношений соседних высказываний. Нередко рема одного высказывания становится темой другого.

(«Николай попытался открыть дверь. Дверь не открывалась»). Кроме того, определенная тема-рематическая структура создается в целостном содержании текста, когда информация в одной части текста выступает в обобщенной форме в качестве исходного момента (темы) для последующего содержания. (Например, за описанием погожего дня следует сообщение, что в этот день произошло какое-то событие.) При создании текста перевода переводчик, как правило, сохраняет тема-рематическую структуру оригинала [63].

Особое значение для теории и практики перевода имеет детальное описание глубинной структуры содержания текста, отражающей процесс построения речевых высказываний и включения их в текст. Языковые средства, которые говорящий использует для передачи задуманного сообщения, служат своего рода «кирпичиками смысла», и в каждом высказывании они отбираются и организуются таким образом, чтобы, интерпретируя их значения относительно друг друга и относительно обозначаемой ими реальности, другие коммуниканты, обладающие необходимыми языковыми и фоновыми знаниями, могли бы извлечь из высказывания передаваемую информацию. Эта информация не сводится к простой сумме «кирпичиков смысла», из которой сложено высказывание. С одной стороны, интерпретация значений языковых средств в высказывании отсекает часть их семантики, включая в содержание высказывания лишь те ее компоненты, сочетание которых осмысленно и отвечает замыслу сообщения. Таким образом, содержание высказывания оказывается значительно более ограниченным, чем совокупность всех возможных значений единиц, входящих в высказывание. С другой стороны, сочетание языковых единиц в высказывании создает новую информацию, которая отсутствовала в используемых «кирпичиках смысла». Если каждый из таких «кирпичиков» содержит информацию о каких-то отдельных классах предметов, свойств, процессов или отношений, то их сочетание позволяет уже определенным способом (через набор ее признаков) описать целую ситуацию (ряд предметов мысли, связанных между собой определенными отношениями) и реализовать тем самым какую-то общекоммуникативную функцию (общую цель коммуникации). В этом смысле содержание высказывания оказывается более информативным, чем совокупное значение составляющих его единиц.

Информация, которую коммуниканты получают путем интерпретации значений языковых единиц, составляющих высказывание, выступает в качестве собственно языкового содержания высказывания. Это – как бы «поверхностное» вербальное содержание, которое всецело зависит от набора языковых средств. Оно всегда носит обобщенный характер, описывает типовую ситуацию, которая может существовать во множестве реальных вариантов. Даже очень конкретное, на первый взгляд, высказывание типа «Вчера вечером Николай срубил дерево, которое росло перед нашим ок-

ном» фактически лишь в общем виде содержит указание на субъект, объект, время и место действия. Можно лишь сказать, что некий говорящий сообщает, что некто по имени Николай срубил какое-то дерево, находившееся перед одним из окон какого-то строения, и что все это произошло накануне того дня, когда говорящий делает свое сообщение. Подобных ситуаций может быть огромное количество, и любая из них может быть описана с помощью такого высказывания. Это высказывание вполне осмысленно, оно может быть понято и переведено на другой язык с большей или меньшей полнотой в зависимости от соотношения семантических структур двух языков, участвующих в процессе перевода. Однако само по себе оно обеспечивает лишь весьма поверхностную, неполную коммуникацию, поскольку не включено в текст, в конкретную обстановку общения и может относиться к любому Николаю и к любому дереву, стоящему у чьего-то окна. Такие высказывания, взятые изолированно от конкретной единичной ситуации общения, В.А.Звегинцев называл «псевдопредложениями», считая, что они не существуют как реальные единицы речи [73].

Однако в реальном речевом общении несомненно бывают и такие случаи, когда содержание отдельных высказываний и целых текстов воспринимается (а порой и продуцируется, а также переводится) лишь на самом поверхностном уровне понимания, которое не соотносится с конкретной ситуацией (например, когда я слышу, как незнакомые мне люди обмениваются замечаниями о совершенно неизвестных мне лицах или событиях). В любом акте общения «глубина» понимания передаваемого сообщения может быть неодинаковой для разных коммуникантов, и некоторые из них могут довольствоваться обобщенным языковым содержанием высказывания. Можно даже представить довольно пространные рассуждения или беседы, в которых языковое содержание высказывания не соотносится с какой-либо конкретной ситуацией и для осуществления коммуникативной функции речи (например, функции фатической) достаточно того, что коммуниканты обмениваются осмысленными высказываниями, составляющими достаточно связное целое.

Несомненно, бывают случаи, когда и языковое содержание высказывания оказывается понятым лишь частично или вообще не осознается коммуникантом вследствие отсутствия у него необходимых языковых или фоновых знаний, что лишает его возможности сопоставлять и правильно интерпретировать «кирпичики смысла». Существует так называемое вербальное знание, когда говорящий способен более или менее точно воспроизводить услышанное или прочитанное, фактически без самостоятельной интерпретации содержания произносимых им высказываний. Любопытно, что даже подобное механическое говорение, не имеющее смысла для самого говорящего, может быть вполне коммуникативным для других собеседников, способных извлечь информацию, содержащуюся в произносимых

высказываниях. Текст, построенный в соответствии с нормами употребления языковых единиц в речи, остается осмысленным, и его содержание потенциально доступно для интерпретации и понимания [69].

Языковое содержание текста составляет лишь первый слой его «глубинной» смысловой структуры. Этот слой играет роль основы такой структуры, поскольку глобальное содержание текста извлекается из него и через него. Однако он обычно содержит лишь меньшую, а иногда и менее важную часть информации, передаваемой в тексте. Хотя языковое содержание текста может самостоятельно выполнять некоторые коммуникативные функции, его главная роль в речевом общении осуществляется благодаря тому, что это описание типовой ситуации соотносится с конкретными референтами и тем самым каждое высказывание включается в единичный контекст, связанный с такими же контекстами других высказываний в том же тексте, становится реальным речевым высказыванием, единицей текста. Теперь «кирпичики смысла», составляющие содержание высказывания, дополнительно интерпретируются по отношению к конкретным предметам мысли. Такая вторичная актуализация значений языковых единиц в значительной степени расширяет и обогащает информацию, которую коммуниканты могут извлечь из отдельных высказываний и текста в целом. В нашем примере фраза «Вчера вечером Николай срубил дерево, которое росло перед нашим окном» будет описывать действия конкретного человека, совершившиеся в определенном месте и в определенное время. Поэтому коммуниканты могут иметь, реально или потенциально, массу дополнительных сведений о том, кто такой Николай, что это было за дерево, украшало оно участок перед домом или затемняло окно, имел ли Николай право или основание его рубить, много ли для этого понадобилось труда и т.д. В одном случае это высказывание будет содержать похвалу Николаю, в другом – осуждение, в третьем – удивление, что он сумел справиться с такой работой, и т.д. Именно конкретно-контекстуальный смысл высказывания является главным содержанием большинства актов речевого общения. Возможность описывать с помощью одного и того же набора языковых единиц множество конкретных ситуаций значительно расширяет коммуникативные потенции языка, включает речевое общение в практическую деятельность людей, связывает то, что говорится, с тем, что воспринимается с помощью органов чувств.

Контекстуализация высказывания – основа речевой коммуникации, обязательное условие функционирования языка в качестве средства общения между людьми. Умение соотносить языковые выражения с конкретными ситуациями присуще всем носителям языка. Поскольку конкретно-контекстуальный смысл высказывания и всего текста во многом зависит от индивидуальных знаний, эмоций и ассоциаций коммуникантов, он неодинаков для каждого из них. Однако все они, хотя и с разной полнотой, в

процессе общения воспринимают языковое содержание высказывания как основу порождения контекстуального смысла.

Глобальное содержание текста редко ограничивается двумя семантическими слоями, о которых речь шла выше: языковым содержанием и конкретно-контекстуальным смыслом. Немаловажное значение в речевой коммуникации имеет способность языкового содержания высказывания передавать дополнительный смысл, имплицитно связанный с ним и выводимый из него коммуникантами. В лингвистической литературе понятие импликации заимствовано из логики и основано на логической связи: «Если А, то Б», когда Б не выражено, а лишь подразумевается. Иначе говоря, импликация представляет собой вид подразумевания, а имплицитный смысл текста – это особый вид импликации. Отдельные разновидности имплицитного смысла различаются как по способу возникновения такого смысла, так и по степени вероятности его восприятия коммуникантами.

Прежде всего, отметим, что, говоря об имплицитном смысле, мы имеем в виду отношение импликации между двумя информативными комплексами, один из которых «антецедент» прямо выражен языковыми средствами, а другой «консеквент» лишь выводится из первого. Поэтому, хотя план выражения и план содержания языкового знака тоже могут рассматриваться как два объекта, связанные отношениями импликации (если А – звучание, то Б – значение), значение знака не является его имплицитным смыслом, так как оно непосредственно выражено его звучанием, а не выводится через какой-нибудь промежуточный информативный комплекс. Аналогичным образом отличается имплицитный смысл от аллюзии или скрытой цитаты, поскольку в них имплицитруется не другой смысл, а двусторонняя единица речи. То же самое имеет место при эллипсе, где опускается какая-то языковая единица, восстанавливаемая на основе других единиц. По определению, имплицитный смысл выводится из выраженного смысла и тем самым отличается от пресуппозиции, которая предшествует выраженному смыслу и служит логическим условием истинности сообщения. Здесь подразумевание предшествует сообщению и не является его консеквентом [71].

Наиболее часто изучение имплицитного смысла проводилось в двух противоположных направлениях. С одной стороны, в рамках лингвистики текста исследовались случаи текстовой импликации. С другой стороны, рассматривались имплицитные элементы в семантике лексических единиц. Изучение текстовой импликации связано с филологическим или литературоведческим анализом, главным образом, произведений художественной литературы. Литературное произведение, как правило, многослойно: помимо внешнесюжетного повествования оно обладает дополнительными смысловыми планами, выводимыми из основного содержания. «Песня о буревестнике» – не просто описание птиц во время бури, а горячий призыв к революционной борьбе. «Преступление и наказание» – не только рассказ

об убийстве старухи-ростовщицы и о разоблачении убийцы. Подразумеваемый смысл часто оказывается самым важным в произведении, отражает замысел автора, главную цель, побудившую его взяться за перо. Подобные импликации могут возникать как из содержания текста в целом, так и из содержания отдельных его частей, эпизодов, абзацев. В любом случае подобная импликация не дана непосредственно коммуникантам, которые будут по-разному формировать этот дополнительный смысл, а иногда и по-разному его интерпретировать и даже подчас не осознавать его совсем. Текстовая импликация находится на значительной семантической «глубине», и для ее восприятия необходимы не языковые знания, а аналитическое мышление, эмоциональная восприимчивость и художественное чутье [72].

Иначе обстоит дело с импликацией, связанной с семантикой отдельного слова. Известно, что в значении слова обобщены не все признаки обозначаемого класса объектов, а лишь некоторые из них, позволяющие отграничить данные объекты от всех других. В то же время наименования конкретных объектов связаны в сознании коммуникантов с целостными представлениями об этих объектах, охватывающими и те признаки, которые не включены в семантику самих наименований. Отражение в сознании подобных признаков может рассматриваться как своего рода импликация слова, то есть элементы смысла, имплицитно связанные со значением слова. На базе такого импликационала может возникнуть новое образное употребление слова. Так, в семантике слова «море» возникло образное употребление «множество» (море голов, цветов, улыбок), а в семантике слова «лиса» появилось переносное значение «хитрец». Можно предположить, что образование любой метафоры проходит через стадию импликационала. При этом импликация может быть многоступенчатой, последовательно развиваться от одного представления к другому, например: «шляпа» -- головной убор «образованных», «ученых» людей; «ученые» -- люди, витающие в облаках, «не от мира сего», рассеянные и непрактичные. Имплицитно этот процесс отражается в сознании и связи между объектами реального мира, что, по-видимому, лежит в основе метонимических переносов (шляпа, как характеристика человека).

Особые переводческие проблемы возникают в связи с имплицитным смыслом высказывания и текста. В подразумеваемом смысле высказывания можно выделить два вида имплицитности: первый вид связан с конкретно-контекстуальным смыслом, а второй – с языковым содержанием высказывания. В конкретном контексте любое высказывание может приобретать дополнительный смысл. Простая фраза, например, «Я иду в школу» может подразумевать «Поэтому я тороплюсь», «Я уже не маленький», «Я не хочу с вами разговаривать» и т.п. Имплицитность такого рода слабо связана с набором языковых единиц и всецело обуславливается индивиду-

альными особенностями конкретного акта общения. В силу этого она обычно наглядна и ясно осознается коммуникантами.

Второй вид импликации непосредственно связан с языковым содержанием высказывания. Определенный набор «кирпичиков смысла» способен создать дополнительный смысл, играющий важную роль в коммуникации. Такая имплицитность, с одной стороны, составляет часть текстовой импликации, а, с другой стороны, определяется собственно языковыми факторами. Поэтому она носит более устойчивый характер и сохраняется при включении высказывания определенного состава в различные текстовые ситуации. В отличие от индивидуально-контекстуальной имплицитности ее можно назвать общекоммуникативной [59].

Общекоммуникативная имплицитность различается по характеру ассоциаций, на основе которых возникает дополнительный смысл. Между выраженным и подразумеваемым смыслом могут существовать отношения предметной тождественности («повернуть ключ в замке» подразумевает запереть дверь), логического следствия («он пробежал 100 метров за 8 секунд» и, следовательно, значительно превысил мировой рекорд), символического выражения («он кивнул головой» подразумевает выражение согласия), этикетного иносказания («у нее критические дни»), образной репрезентации («он на нее пылинке сесть не дает» -- очень любит и заботится) и т.д.

Связь импликации со значением языковых единиц, составляющих высказывание, отражает положение высказывания на границе языка и речи: с одной стороны, высказывание – это единица текста, составная часть более крупного речевого целого, а, с другой стороны, – единица реализации языковой системы, в рамках которой происходит актуализация языковых средств, интерпретация их значений, их воспроизведение и развитие.

Коммуникативная способность владеющих языком включает, помимо языкового знания, умение интерпретировать языковое содержание высказывания и выводить из него контекстуальный и имплицитный смысл. Потенциально коммуниканты имеют возможность извлекать из высказывания всю совокупность содержащейся в нем информации. Однако в конкретном акте общения получатель информации может порой воспринимать лишь часть глобального содержания текста. Наряду с полным пониманием этого содержания, может иметь место неспособность: а) интерпретировать имплицитный смысл («буквальное» понимание), б) соотнести языковое содержание с предметным знанием для интерпретации конкретно-контекстуального смысла («вербальное» понимание), в) интерпретировать – частично или полностью – языковое содержание высказывания (неполное понимание или полное непонимание сообщения).

Задача перевода заключается в передаче содержания текста оригинала. В идеале переводчик должен бы стремиться к воспроизведению всего глобального содержания этого текста (в связи с этим в теоретических работах

по переводу нередко указывается, что следует переводить не просто текст оригинала, а «текст плюс контекст»). Мы видим, что это глобальное содержание складывается как из выраженного смысла, так и из смысловых компонентов, которые лишь подразумеваются или добавляются к языковому содержанию текста самими коммуникантами. Из таких же компонентов складывается и глобальное содержание текста перевода. Поэтому оптимальным решением задачи было бы точное воспроизведение в переводе языкового содержания оригинала, с тем чтобы рецепторы перевода могли бы на его основе самостоятельно вывести конкретно-контекстуальный и имплицитный смысл. Однако при этом возникают определенные трудности [73].

Прежде всего, как известно, языковое содержание оригинала практически никогда не воссоздается в переводе в полном объеме, и добиться здесь тождества невозможно. Фактическая близость содержания текстов оригинала и перевода достигается на разных уровнях эквивалентности с утратой отдельных элементов смысла. И в одном языке языковое содержание высказывания может варьироваться, сохраняя в разной степени инвариантный смысл. Варьироваться могут компоненты значения (семы) отдельных слов («Английские власти устроили суд над восставшими солдатами – Английские власти устроили судилище над восставшими солдатами»), компоненты значения синтаксических структур («Английские власти устроили суд над восставшими солдатами -- Английскими властями был устроен суд над восставшими солдатами»), набор признаков, через названия которых в высказывании описывается данная ситуация («Английские власти устроили суд над восставшими солдатами -- По приказу властей солдаты-участники восстания были отданы в руки английского правосудия»). Можно даже обнаружить наличие общих элементов смысла в некоторых высказываниях, где различаются и сами описываемые ситуации. Очевидно, например, что фразы: «Не совершай опрометчивых поступков», «Семь раз отмерь, один раз отрежь», «Береженного и Бог бережет», «Сначала хорошенько подумай», «Не спросясь броду, не суйся в воду», «Горячая голова до добра не доведет» и т.п. имеют общий смысл – совет быть осторожным. Высказывания «Ты поступил совершенно правильно», «Молодец!», «Вот это да!», «Дай я тебя расцелую!», «Нет каков, а?» по-разному выражают общую идею одобрения и т.д. Все эти виды семантических расхождений могут обнаруживаться и между планами содержания взаимно эквивалентных высказываний в текстах оригинала и перевода.

Воспроизведение языкового содержания оригинала на разных уровнях эквивалентности может по-разному отражаться на способности рецептора перевода воссоздать конкретно-контекстуальный смысл оригинала. Роль конкретной обстановки общения и индивидуальных знаний и опыта рецептора в формировании конкретно-контекстуального смысла настолько вели-

ка, что он способен сохраняться при значительном варьировании языкового содержания и, напротив, может изменяться в значительных пределах при максимальном сохранении плана содержания оригинала. Следует также учитывать, что принадлежность рецептора к иному языковому коллективу сама по себе может лишить его каких-то знаний, имеющихся у рецептора оригинала и необходимых для полной интерпретации языкового содержания исходного текста. Здесь уже возникает необходимость сообщить эти знания рецептору перевода, включив их в содержание текста или во внетекстовые ссылки и примечания.

По-разному может воспроизводиться в переводе и имплицитный смысл оригинала. И здесь в идеале информация, подразумеваемая в оригинале, должна оставаться имплицитной и в переводе. Во многих случаях эквивалентное воспроизведение языкового содержания оригинала сохраняет и имплицитный смысл текста. Однако нередко сохранение первоначального соотношения явно выраженного и подразумеваемого смыслов в процессе перевода оказывается невозможным. Здесь можно отметить несколько типичных случаев, (например, Ф.М.Достоевский «Идиот». Перевод на английский Ю.М.Катцера):

1. Соотношение эксплицитного и имплицитного смысла высказывания в оригинале и переводе одинаково. При этом передача импликационала обеспечивается воспроизведением языкового содержания оригинала: «Я не из гордости это говорю: я и действительно не знал, куда голову преклонить.» -- «I'm not saying that out of pride. I really didn't know where to lay my head.» -- «На улицу пойду, Катя, ты слышала, там мне и место, а не то в прачки.» -- «I'll go on the streets, Katya. You've heard me say so. That's what I'm fit for, or else to be a washerwoman».

2. Соотношение эксплицитного и имплицитного смысла высказывания в оригинале и переводе одинаково. При этом передача импликационала обеспечивается путем модификации языкового содержания оригинала: «Ведь я тебе ни копейки не дам, хоть ты тут вверх ногами предо мной ходи.» -- I won't give you a single kopeck even if you stand on your head before me. «А это правда, что вот родитель мой помер, а я из Пскова через месяц без сапог домой еду.» -- But it's true enough that my parent died a month ago and I'm on my way from Pskov with hardly a kopeck to call my own.»

3. Соотношение эксплицитного и имплицитного смысла в оригинале и переводе изменилось за счет эксплицирования импликационала: «Взял меня родитель и наверху запер и целый час поучал.» -- So Father took me upstairs, locked me up, and thrashed me for a whole hour. «Местечко в канцелярии я вам приищу, не тугое, но потребует аккуратности.» -- I'll find you a post in a Government office -- one that will not require much of you except orderliness [37].

Такая связь импликационала высказывания с его языковым содержанием приводит к более частым изменениям структуры оригинала при переводе, чем наличие индивидуально-контекстуальной имплицитности. В любом случае переводчику приходится решать, достаточно ли полно воспроизведение языкового содержания оригинала обеспечивает и передачу подразумеваемого смысла.

Проблемы перевода – это, в основном, проблемы анализа, понимания и построения текста. Не случайно, многие переводоведы рассматривают текст в качестве основной единицы перевода (ЕП). Для этого есть несколько оснований. Во-первых, поскольку текст представляет собой единое смысловое целое, значения всех его элементов взаимосвязаны и подчинены этому целому. Поэтому понимание отдельных высказываний в большей или меньшей степени зависит от содержания всего текста и от того места, которое они в тексте занимают. Таким образом, текст является той единицей, в рамках которой решается вопрос о контекстуальном значении всех языковых средств. Во-вторых, при оценке значимости неизбежных потерь при переводе действует принцип преобладания целого над частью. Это означает допустимость пожертвования менее существенными деталями ради успешной передачи глобального содержания текста. В-третьих, конечной целью переводчика является создание текста, который отвечал бы требованиям когезии и когерентности, и все решения переводчика принимаются с учетом этих требований. Конечно, признание текста основной единицей перевода не решает проблем, связанных с передачей отдельных элементов его содержания, но оно подчеркивает важность текстологических аспектов перевода [41].

Учитывая первостепенную роль текста в переводе, теоретики перевода пытаются разработать переводческую типологию текстов, которая отражала бы различия в общей стратегии переводчика, разную степень воспроизведения отдельных элементов или функций оригинала и роль переводчика как создателя текста перевода. Примером попытки связать классификацию текстов оригинала со стратегией переводчика может служить концепция немецкой исследовательницы К. Райс. Эта концепция исходит из теории основных функций языка, предложенной известным австрийским лингвистом К. Бюлером. Согласно этой теории, язык выполняет три главных функции: функцию описания (сообщение информации), функцию выражения (эмоциональных или эстетических переживаний) и функцию обращения (призыв к действию или реакции). Перенося эту классификацию функций языка на содержание текста, К. Райс предлагает различать три типа текстов: в первом типе доминирует функция описания, во втором – выражения, в третьем – призыва. Эти три типа текста, выделяемые на основе функций языка, предлагается дополнить четвертым типом – аудиомеди-

альным, к которому относятся тексты, предназначенные для использования в устной форме.

Такая типология текстов непосредственно увязывается с задачами перевода. Предполагается, что первый тип текста ориентирован, в первую очередь, на содержание и при переводе этих текстов (коммерческих, научных, деловых и т.п.) задача переводчика заключается в том, чтобы как можно полнее передать это содержание. Второй тип текста считается ориентированным на форму (художественная литература), и задача переводчика заключается прежде всего в сохранении художественно-эстетического воздействия оригинала. Третий тип текста, ориентированный на обращение, стремится достичь определенный экстралингвистический эффект, и поэтому в переводе должно быть четко передано это обращение к слушателю или читателю. Аудиомедиа-альные тексты (тексты радио и телепередач, сценических произведений и пр.) составляют часть более крупного целого, поэтому при их переводе прежде всего необходимо учитывать условия неязыковой (технической) среды, в которой они будут использоваться. Хотя на практике текст оригинала может включать признаки разных типов, один из них, как правило, является доминантным, и именно он будет определять метод перевода.

По иному подошел к созданию переводческой типологии текстов немецкий переводовед А.Нойберт. Он попытался расклассифицировать переводимые тексты на основе их прагматической ориентации. А.Нойберт исходил из того, что важнейшей задачей перевода является передача реального воздействия текста оригинала на его читателя, чтобы у читателей перевода возникли бы такие же прагматические отношения к передаваемому сообщению. По мнению А. Нойберта, достижение такой прагматической эквивалентности зависит от того, насколько содержание оригинала может влиять на читателя перевода, касаться его непосредственно, затрагивать его интересы. Исходя из этих соображений, предлагается различать четыре типа текстов, отличающихся по степени переводимости в прагматическом плане [73].

В первом типе у текстов оригинала и перевода имеются общие цели, основанные на общих потребностях. Содержание оригинала не предназначено исключительно для аудитории ИЯ (научно-техническая литература, рекламные объявления и т.п.). Общность цели означает, что и у аудитории ПЯ могут возникнуть такие же прагматические отношения к сообщаемому, и, следовательно, такие тексты обладают высшей степенью переводимости с прагматической точки зрения.

Второй тип отношений характерен для текстов, исключительно предназначенных для аудитории ИЯ (официальные распоряжения, местная информация, развлекательные материалы и т.п.). По мнению А.Нойберта, тексты законов, общественно-политическая литература, местная пресса на-

столько специфичны в прагматическом отношении, что такие тексты в этом смысле принципиально непереводимы.

Третий тип текстов – художественная литература, – хотя и создаются для аудитории ИЯ, но могут выражать и общечеловеческие потребности. Поэтому их прагматические отношения с определенными ограничениями могут возникать и в переводе. Здесь степень переводимости зависит от жанра: беллетристика и драматургия обладают более высокой степенью переводимости, чем лирическая поэзия.

И, наконец, четвертый тип текстов создается на ИЯ, но предназначается для перевода на другой язык и изначально ориентирован на аудиторию ПЯ (публикации для зарубежных стран). Этот тип текста обладает высокой степенью прагматической переводимости.

Как уже отмечалось, в современном переводоведении существует текстоцентристская концепция, согласно которой переводчик – это, в первую очередь, создатель текстов, с помощью которых должны быть достигнуты определенные прагматические цели. Эта концепция, которую называют «скопос-теория» (скопос – цель), исходит из того, что успех перевода, как всякой практической деятельности, зависит от степени достижения поставленной цели. В каких-то случаях цель перевода может быть достигнута при максимальном приближении к оригиналу, в других случаях текст перевода создается для того, чтобы сообщить получателю определенную информацию, убедить его в чем-либо, добиться заключения сделки, ввести его в заблуждение и т.п. При этом переводчик выступает не в качестве простого посредника, а как языковой консультант, специалист, хорошо знающий язык, культуру, экономику соответствующей страны и способный создать текст, который нужен для успешных контактов с представителями этой страны. Можно представить и такой случай, когда текста оригинала вообще не существует и переводчик самостоятельно создает свой текст, руководствуясь знанием цели или по указанию заказчика. Создатель текста оказывается центральной фигурой в межъязыковой коммуникации, и для теории и практики перевода особую важность приобретают данные лингвистики текста, раскрывающие особенности построения и функционирования текстов в различных сферах общения в рамках определенной культуры [66].

Подводя итог всему сказанному, еще раз подчеркнем, что текст выступает как цель, объект и результат перевода и текстологическим проблемам отводится важное место в современном переводоведении.

Как мы уже отмечали, переводоведы используют понятия, методы и данные многих лингвистических дисциплин. Большое значение для разработки теоретических основ переводоведения имеют положения общего языкознания, особенно его семиотические концепции. Раскрывая важнейшие стороны строения и функционирования языка, лингвистика опирается

на некоторые положения семиотики – науки, занимающейся изучением различных знаковых систем. Знаком называется материальный объект, связанный в нашем сознании с определенным мыслительным содержанием, понятием или представлением о каком-то классе других объектов или отдельном объекте. Знаки могут по-разному быть связаны с репрезентируемыми ими объектами. Различаются иконические знаки, знаки-символы, знаки-сигналы и конвенциональные знаки. Человек живет в окружении многочисленных знаков, и они играют очень важную роль в его жизни. Иконические знаки репрезентируют другие объекты благодаря сходству с ними, изображая их определенным образом. Такую функцию выполняют картины, фотографии и другие способы воспроизведения облика объектов. Знаки-символы символически представляют обозначаемые объекты, как, например, флаги, гербы, значки и пр. Знаки-сигналы указывают на присутствие определенных объектов: дым – о наличии огня, лай – о собаке, гром – о молнии и т.д. В то же время многие знаки не имеют непосредственной связи с обозначаемым. Их знаковая функция носит условный, конвенциональный характер, закреплена за ними общественной практикой. В качестве примеров таких знаков можно упомянуть огни светофора, точки и тире азбуки Морзе, комбинации сигнальных флажков. Конвенциональный знак может существовать только в системе, в связи с другими знаками. Так, сам по себе зеленый свет не является знаком, но в системе трех цветов – зеленый, желтый, красный – он приобретает знаковую функцию: «разрешение продолжать движение». В дальнейшем мы будем говорить о таких знаках.

Каждый знак обладает тремя видами связи, без которых он не может выполнять свою функцию. Во-первых, знак связан с тем, что он обозначает, что в семиотике называется семантикой знака. Во-вторых, существуя в системе, знак связан с другими знаками этой системы. Эта связь составляет синтактику знака. И, наконец, знак связан с людьми, пользующимися им как знаком, поскольку он может быть знаком только для кого-то. Если нет людей, воспринимающих данный предмет как знак, то нет и самого знака. Этот третий вид связи называется прагматикой знака. Три вида связи составляют значение знака, представляемую им информацию, благодаря чему знаки могут использоваться для формирования и передачи содержательных сообщений.

Язык представляет собой важнейшую и наиболее сложную знаковую систему, с помощью которой осознаются и интерпретируются другие виды знаков. Языковые знаки обладают рядом особенностей, определяющих как существование и использование самого языка, так и возможность, и специфику перевода. Среди основных семиотических свойств языка нужно, прежде всего, отметить двусторонность, произвольность и значимость.

У языкового знака две стороны: материальная (звуковая или ее графическое изображение) и идеальная – мыслительное содержание, репрезен-

тируемое звучанием языковой единицы. Эти две стороны называются также соответственно планом выражения и планом содержания (формой и значением). Они имеют социальную природу, хотя хранятся в памяти индивидов. Для всех членов языкового коллектива знак обладает, в основном, единым устойчивым значением, но каждый из них в разной степени владеет своим языком и может связывать со значением отдельных знаков какие-то собственные представления и ассоциации. Степень и особенности знания и владения языком отдельного человека характеризуют его идиолект. Социальный характер языковых знаков обеспечивает возможность использования языка как средства коммуникации [73].

Значение языкового знака представляет собой обобщенное отражение внеязыковой реальности и соотносится с другой обобщенной формой мысли – понятием. Напомним, что сознание человека способно отражать окружающий мир в формах двух сигнальных систем. Первая сигнальная система воспринимает окружающее через органы чувств человека. В результате воздействия на один из органов чувств (зрение, слух, осязание, обоняние, вкус) возникает ощущение. На основе совокупности ощущений, связанных с определенным объектом, у человека возникает целостное восприятие этого объекта. Воспринятый объект может сохраниться в памяти в виде соответствующего представления о нем уже без непосредственного чувственного контакта.

Вторая сигнальная система позволяет человеку, абстрагируясь от конкретных объектов, формировать обобщенные понятия об окружающем мире. В понятии различаются его объем, то есть класс объектов, обобщенных в понятии, и содержание понятия – признаки объектов, через которые осуществлено обобщение. Чем больше признаков включено в понятие, тем меньше его объем и наоборот. Например, включение в содержание понятия «деньги» дополнительного признака «металлические» дает новое понятие более узкого объема – «монета».

Значения языковых единиц складываются стихийно и часто лишены такого строгого соотношения между объемом и содержанием, которым обладают понятия (за исключением терминов, называющих научные понятия). Поскольку языковые значения также относятся ко второй сигнальной системе и все понятия формируются исключительно с помощью словесных наименований, то значения языковых знаков иногда именуют «языковыми», «бытовыми» или «общенародными» понятиями, в отличие от строго определенных научных понятий. Если содержание и объем понятия можно четко задать определением, то, раскрывая значение слова, часто приходится дополнять определениесоотносимого с ним понятия добавочной информацией, указывая синонимы, особенности употребления, приводя цитаты, давая различные пометы. Если понятие «остров» легко определяется как «часть суши, со всех сторон окруженная водой», то для полной характери-

стики значения русского слова «остров» это окажется недостаточно. Подобное определение не объяснит возможность таких, например, сочетаний, как «зеленые острова (островки) в пустыне», «остров тишины в городе», «острова (островки) сопротивления» и т.п. Если можно говорить о большой общности основных понятий у всех людей, то различия в значениях слов разных языков, соотнесенных с аналогичными понятиями, совершенно очевидны. Как уже отмечалось, эти различия вызывают немалые переводческие трудности [52].

Значения языковых знаков могут по-разному соотноситься с обозначаемой реальностью. Они могут называть классы действительно существующих объектов (дом, дерево, собака) или плодов человеческой фантазии (русалка, леший, жар-птица), единичные объекты (Москва, Наполеон, Африка), отвлеченные признаки (белизна, громкость, твердость) и абстрактные понятия (вечность, обобщенность, неопределенность).

Значение языкового знака может иметь сложную организацию (семантическую структуру). В значении основной единицы языка – слова можно различать смысловое содержание, присущее только его форме (лексическое значение), и элементы смысла, общие для целого ряда слов (грамматическое значение). В структуре лексического значения можно выделить несколько макрокомпонентов (которые¹ часто называют также «значениями»). Это, прежде всего, предметно-логическое значение лексической единицы, ее способность обозначать определенный класс объектов. Как и в понятии, которое оно выражает, в предметно-логическом значении можно различать класс обозначаемых объектов (денотат) и признаки этого класса, составляющие обобщенное наименование (сигнификат). Поэтому предметно-логическое значение именуется также «денотативно-сигнификативным» или просто «денотативным».

Помимо денотативного значения, в семантику языковой единицы могут входить и дополнительные (коннотативные) значения: эмоциональные, стилистические, образные и некоторые другие. Многие слова, наряду с обозначением какого-то денотата, передают определенные эмоции, связанные с этим денотатом. В целом, эмоциональная характеристика может быть разделена на два вида: положительная и отрицательная. Стилистический микрокомпонент коннотации указывает на преимущественное употребление слова в определенных условиях общения. Такая экспрессивностилеистическая характеристика относит слова к разговорным, книжным, официально-деловым или поэтическим. Образная характеристика выделяет в обозначаемом какой-то признак, который регулярно используется говорящими в качестве основы образа – метафоры или сравнения. Так, «снег» – это не только вид атмосферных осадков, но и эталон белизны. Русская «щепка» применяется для образного описания худобы человека, а более тонкая «иголка» лишена подобной образной коннотации [54].

Как денотативные, так и коннотативные аспекты значения создают многочисленные переводческие трудности, которые будут предметом специального рассмотрения в курсе «Основы общей теории перевода».

Особую важность для понимания сущности перевода имеет вторая особенность языкового знака – его произвольность. Между звучанием и значением языковой единицы нет в большинстве случаев какой-либо естественной или логической связи. В природе, внешнем облике или поведении «друга человека» нет никаких оснований, чтобы обязательно именовать его «собака», а не «кошка» или «верблюд» или, например, «a dog, le chien или der Hund». Произвольность языкового знака делает связь между его звучанием и значением особо прочной, так как ни одна из сторон знака не существует без наличия другой: звук без значения не является знаком, а значение обязательно репрезентируется какой-то материальной формой. В то же время произвольность знака означает, что данное значение не обязательно должно быть связано только с данной формой и, напротив, определенная форма может выражать и другое значение. Отсюда следует возможность передавать одно и то же (или почти одно и то же) содержание с помощью разных форм (средств выражения), в том числе и средств другого языка, что и происходит при переводе. Произвольность знака предопределяет и его асимметрию: одна форма может иметь несколько связанных между собой значений (полисемия) или выражать совершенно разные значения (омонимия). Понятно, что полная произвольность свойственна лишь первичным знакам: у производных слов полностью или частично мотивированы и форма, и значение («белый – белизна», «писать – писатель», «камень – каменоломня» и пр.).

Третьим фундаментальным свойством языкового знака является «значимость», под которой понимается зависимость значения знака от значений других знаков, как бы отбирающих у него часть обозначаемого. Так, значение слова «собака» определяется не только тем, что оно называет определенный класс домашних животных, но и значением слова «пес». Аналогичным образом, значение слова «лошадь» ограничивает значение слова «конь» и наоборот. Поэтому другом человека оказывается не пес, а собака, а победитель гордо въезжает в покоренный город на белом коне, а не на лошади. Именно различная значимость приводит к несовпадению близких по значению слов (как и синтаксических структур) в разных языках. Она в значительной степени создает своеобразные «языковые картины мира» и тем самым серьезные проблемы для переводчика [57].

Как и всякая знаковая система, язык представляет собой не простой набор изолированных единиц. Это – целостное образование, все элементы которого взаимосвязаны. Единицы языка связаны между собой либо благодаря одинаковому положению в системе (парадигматические связи), ли-

бо благодаря совместному употреблению в речи (синтагматические связи). Совокупность связей между единицами языка составляет его структуру.

Единицы языка, входящие в его структуру, образуют несколько подсистем, связанных друг с другом межуровневыми отношениями. Основными уровнями языка считаются фонемный, морфемный, лексический (словесный) и синтаксический (уровень предложения). Единицы одного уровня могут сочетаться друг с другом и образовывать единицы более высокого уровня. Так, сочетания фонем образуют морфемы, морфемы – слова, слова – предложения. В процессе перевода между единицами двух языков могут устанавливаться как одноуровневые, так и разноуровневые отношения.

Не все возможности построения и употребления языковых знаков, заложенные в структуре языка, действительно в нем реализуются. Так, в русском языке от глаголов «читать, греть, жить» можно образовать деепричастия настоящего времени («читая, грея, живя»), а от глаголов «писать, петь, пить» аналогичные формы образовать нельзя, не нарушая нормы языка. «Рок» -- это судьба, но есть и «судьбы», а у «рока» множественного числа нет. Не допускает норма потенциально возможных в структуре русского языка таких форм, как «человеки», «победю», «кочергов» и многих других. Норма языка определяет допустимую реализацию его структуры.

Кроме нормы языка реальное употребление языковых знаков определяется и нормой речи или «узусом». В каждом языке имеются общеупотребительные формы и структуры и малоупотребительные, хотя и соответствующие норме языка. Если нарушение нормы языка делает речь неправильной, неграмматичной, то нарушение узуса делает ее неестественной, неидеоматичной. По-русски можно сказать «Ответь на телефонный звонок» (ср. англ. «Answer the telephone»), но обычно говорят «Возьми трубку». Запретить мять траву можно надписью «Держись подальше от травы» («Keep off the grass»), но пишут совсем другое: «По газонам не ходить». Одно из важных требований к переводчику заключается в соблюдении правильности языка, на который делается перевод. Если нарушение нормы языка в переводе -- явление сравнительно редкое, то соблюдение узуса требует от переводчика особой бдительности.

Семиотический подход к языку, предложенный Соссюром, позволил раскрыть важнейшие аспекты языка как средства коммуникации. Хотя Соссюр полагал, что для самостоятельного статуса науки о языке его надо рассматривать «в себе и для себя», ограничиваясь рамками внутренней лингвистики, включение языка в число знаковых (или кодовых) систем, необходимо ставило вопрос о том, как с помощью языкового кода создаются сообщения. Соссюр указал путь к решению этого вопроса, разграничив в речевой деятельности (*langage*) язык (*langue*) и речь (*parole*), то есть код и создание сообщения. По определению Соссюра, язык – это система

знаков, выражающих понятия, совокупность необходимых условностей, принятых коллективом, чтобы обеспечить функционирование способности к речевой деятельности. Под речью понималась индивидуальная сторона речевой деятельности, включающая комбинации, в которых говорящий использует код языка с целью выражения своей мысли, и психофизический механизм, позволяющий ему объективировать эти комбинации.

Соссюр особо настаивал на сугубо индивидуальном и случайном характере речи и на этом основании выводил речь за рамки языкознания, предметом которого должен быть, по его мнению, только язык. Он, конечно, понимал, что оба эти явления тесно связаны между собой, предполагают друг друга, но ему было важно утвердить главенство и самостоятельность языка как системы, и он всячески подчеркивал его особый статус. Правда, Соссюр говорил о возможности создания лингвистики речи, но он не раскрывал этого понятия, и оставалось неясным, каким образом такая лингвистика должна была изучать случайные и индивидуальные факты речи.

Принципиальное различие языка и речи имело большое значение для дальнейшего развития языкознания. Однако характеристику речи как принадлежащей целиком к психической деятельности индивида и полностью противостоящей языку вряд ли можно признать правильной [73].

Как отмечал Соссюр, акт речи представляет собой индивидуальный акт общения, по меньшей мере, двух лиц, единство говорения и слушания или, точнее, говорения и понимания. Конечно, в каждом акте и в части «говорение», и в части «понимание» можно обнаружить ряд особенностей, свойственных лишь данным конкретным индивидам или проявляющихся только в данном конкретном акте и не встречающихся в таком же виде в других актах коммуникации или у других коммуникантов. Сюда, прежде всего, можно отнести особенности психофизического механизма участников коммуникации, из-за которых появляется своего рода индивидуальный «речевой фон» (шепелявость, заикание, скандирование, излишние паузы, хрипота, особый тембр, искажение звучания слов, неполное или неправильное восприятие или интерпретация услышанного и т.п.). Эти индивидуальные особенности должны рассматриваться как нечто побочное, не имеющее прямого отношения к речевому общению, как коммуникативный шум, который может лишь мешать взаимопониманию.

Разумеется, речь не сводится к коммуникативному шуму, не имеющему социальной значимости. Для того чтобы коммуникация состоялась, отрезки речи, с помощью которых она осуществляется, должны создаваться из языковых единиц, звучание и значение которых неоднократно воспроизводятся в других речевых актах и, в основном, одинаково воспринимаются и понимаются всеми членами данного языкового коллектива. В этом смысле речь индивидуальна лишь потому, что акты речи создаются отдельными людьми, но для того, чтобы общаться, эти индивиды вынуждены

использовать языковые знаки, звучание и значение которых закреплены общественной практикой и едины для всех. Отсюда следует, что речь имеет социальную основу и обладает общими закономерностями, что весьма важно для переводоведения, поскольку переводчик имеет дело не с системой языка, а с речевыми произведениями.

Мы уже говорили, что у языкового знака наличествует план содержания, благодаря чему он способен передавать некоторую информацию, которая используется в речи для построения более сложных информативных комплексов (сообщений), передаваемых в процессе коммуникации. Поскольку содержание языкового знака всегда социально значимо, всегда передает более или менее одинаковую информацию для всех членов языкового коллектива, любой акт речи всегда непосредственно или потенциально коммуникативен. Даже если человек произносит что-либо в порядке самовыражения, не предназначая сказанное ни для чьих ушей, он фактически участвует в акте коммуникации, который может быть завершен, если его речь будет кем-либо воспринята.

Составленные из единиц языкового кода сообщения выступают в речи в виде коммуникативных единиц – высказываний. По форме высказывание может состоять из одного слова, словосочетания или предложения. Ряд высказываний, связанных по смыслу, или отдельное высказывание, употребленное самостоятельно, составляют текст. Текст может создаваться как в устной, так и в письменной форме. Высказывание имеет определенное (конкретное) содержание и форму. Поэтому его иногда называют конкретным предложением, чтобы показать, что речь идет о единице речи, а не о грамматической единице языка – типе предложения, обобщенном представлении структуры многих высказываний. Именно тексты и высказывания выступают в качестве непосредственных объектов перевода [63].

В процессе коммуникации происходит обмен высказываниями, содержание которых определяется набором составляющих их языковых единиц. Однако такое языковое содержание высказывания составляет лишь часть его общего смысла, хотя и оно не сводится к простой сумме значений, входящих в него языковых единиц. Формирование и понимание смысла высказывания осуществляется достаточно сложным путем.

Понимание простого высказывания требует значительной работы мысли. При этом надо учитывать еще два обстоятельства. Во-первых, говорящий всегда рассчитывает, что слушающий проделает эту работу и извлечет из высказывания передаваемое ему сообщение. Именно с этим расчетом создается высказывание. Во-вторых, сложный характер вербальной коммуникации предполагает возможность сбоя – неполного понимания или непонимания. Слушающий может не обладать необходимыми знаниями или не проделать работу по извлечению смысла. Возможны также случаи, когда говорящий неправильно оценивает познания слушающего и создает

недоступное для того сообщение. На вопрос «Сколько?» мог последовать встречный вопрос: «Что сколько?».

Из особенностей вербальной коммуникации вытекает еще одно следствие, крайне важное для понимания сущности переводческой деятельности. Каждый из коммуникантов обладает собственными знаниями языка (идиолектом) и собственными фоновыми знаниями, вследствие чего их восприятие и понимание высказывания, как правило, нетождественны. Фактически поэтому каждый текст существует как бы в двух ипостасях: текст для говорящего и текст для слушающего. То, что говорит один, – это не совсем то, что воспринимает и понимает другой. Но при этом следует учитывать еще две особенности «одноязычной» коммуникации. Во-первых, сами коммуниканты обычно не осознают существования этих двух ипостасей текста. Они считают, что текст есть текст: что сказал один, то и услышал другой. Обе ипостаси текста воспринимаются ими как коммуникативно равноценные. Происходит как бы объединение двух разных форм существования текста в единое целое в процессе коммуникации. Подобное коммуникативное приравнивание нетождественных сообщений как характерная особенность вербальной коммуникации оказывается весьма важным фактором при объяснении феномена перевода. Во-вторых, объединение двух ипостасей текста при одноязычной коммуникации обусловлено значительной близостью этих форм существования текста. Как мы уже отмечали, говорящие на одном языке используют для общения знаки с более или менее общим для всех них значением и обладают общими фоновыми знаниями. Они принадлежат к одной и той же культуре, у них общая история, литература, общественное устройство, повседневная жизнь. Такая общность и обеспечивает в большинстве случаев успешную коммуникацию. Отсутствие этой общности при общении людей, говорящих на разных языках, во многом определяет специфику перевода [73].

Важная особенность вербальной коммуникации заключается и в том, что в построении высказывания сочетаются произвольность и вынужденность. С одной стороны, говорящий свободен в выборе языковых средств в соответствии со своими коммуникативными намерениями. С другой стороны, язык навязывает ему определенные формы и значения, без которых нельзя обойтись. Так, независимо от желания говорящего в русском существительном воспроизводится значение рода, глаголы имеют значение совершенного или несовершенного вида, а прилагательные согласуются с существительным в роде, числе и падеже. Можно сказать, что языки отличаются друг от друга не столько тем, что в них можно выразить, сколько тем, что в них нельзя не выразить.

Языковое содержание высказывания составляет лишь часть сообщения, на основе которой выводится его глобальный смысл. При этом для успешной коммуникации обычно нет необходимости использовать всю инфор-

мацию, которую потенциально можно вывести из содержания высказывания. Нередко коммуниканты довольствуются лишь частью глобального смысла, которая необходима и достаточна для данного акта общения. Предположим, что в тексте, описывающим тропический лес, говорится, что в этом лесу среди деревьев порхали колибри. Специалист- орнитолог может иметь исчерпывающую информацию о внешнем облике и образе жизни колибри. Но для среднего читателя такая информация недоступна, да и не нужна для понимания данного сообщения. Ему достаточно понять, что это какие-то экзотические птицы, видимо, небольшие (орлы, например, «порхать» не будут). Он может не узнать колибри, если увидит его (или ее), но для данного акта коммуникации это не существенно. Подобная потеря нерелевантной информации еще одна характерная черта вербальной коммуникации [48].

Принципиальная возможность общения, несмотря на частичную утрату передаваемой информации, указывает на некорректность «теории непереводаемости». Утверждение, что «перевод невозможен», основывалось на ложной предпосылке, что переводом можно считать лишь текст на другом языке, который полностью тождествен оригиналу, а если что-то утрачено, то это уже не перевод. Однако, ведь, перевод – это средство сделать возможной межъязыковую коммуникацию, то есть общение между людьми, говорящими на разных языках. Нет никаких оснований требовать от межъязыковой коммуникации, чтобы она осуществлялась без каких-либо потерь информации, столь характерных для коммуникации «однойзычной». В современном переводоведении признается принципиальная переводимость релевантной части содержания оригинала при возможных опущениях, добавлениях и изменениях отдельных элементов передаваемой информации.

Схема межъязыковой коммуникации выглядит следующим образом. Человек (источник информации), желающий что-то сообщить другим людям и владеющий каким-то языком (исходный язык – ИЯ), создает из единиц этого языка соответствующее высказывание, из которого другой человек, владеющий тем же языком, может извлечь передаваемое сообщение с учетом обстановки общения и своих фоновых знаний. Разумеется, это сообщение недоступно людям, не владеющим ИЯ, и для общения с этими людьми необходимо участие в процессе коммуникации какого-нибудь посредника (переводчика), который владеет как ИЯ, так и другим языком (переводящий язык – ПЯ), понятным предполагаемым иноязычным рецепторам. Переводчик извлекает сообщение из высказывания на ИЯ (оригинала) и создает на ПЯ новое высказывание, предназначенное для рецептора перевода (ПР), который способен извлечь из него передаваемую информацию. То же самое происходит и с рядом высказываний, организованных в единый текст: на основе текста на ИЯ (исходный текст – ИТ) создается текст на ПЯ (переводной текст – ПТ) [49].

Рассмотрение перевода в рамках межъязыковой коммуникации позволило решить вопрос о том, что составляет предмет теории перевода. Понятно, что теория перевода (теоретическая часть науки о переводе – переводоведения) должна заниматься изучением перевода, но что такое перевод? В обиходном употреблении слово «перевод» может иметь в интересующем нас плане два значения. Можно сказать: «Я сейчас занимаюсь переводом романа Ч.Диккенса 'Давид Копперфильд' на русский язык», то есть обозначить словом «перевод» определенный вид деятельности – сам процесс перевода. Но можно сказать: «Я сейчас читаю перевод романа Ч.Диккенса 'Давид Копперфильд' на русский язык», то есть иметь в виду текст перевода – результат осуществленного переводческого процесса. При возникновении лингвистической теории перевода разгорелась дискуссия о том, следует ли считать предметом этой теории процесс перевода или его результат. Сторонники одной концепции утверждали, что именно процесс перевода составляет суть переводческой деятельности, что его изучением не занимается никакая другая наука и его выбор в качестве предмета исследования оправдывает существование переводоведения как самостоятельной научной дисциплины. Их оппоненты указывали, что процесс перевода осуществляется в голове переводчика, он недоступен для непосредственного наблюдения и все сведения о нем можно получить, лишь изучая его результат. Такое противопоставление явно теряет смысл при коммуникативном подходе к переводу. Очевидно, что в рамках межъязыковой коммуникации должны изучаться и процесс, и результат перевода, и вся совокупность лингвистических и экстралингвистических факторов, определяющих возможность и характер общения между людьми, говорящими на разных языках.

Дальнейшее уточнение предмета переводоведения требует различения отдельных способов межъязыковой коммуникации. Передать содержание оригинала на другом языке можно с помощью различных процедур. Можно перевести текст оригинала, пересказать его на другом языке, составить на его основе реферат, аннотацию, резюме. В любом случае переводчик может выступать в качестве языкового посредника, обеспечивающего межъязыковую коммуникацию, и современное переводоведение изучает все виды языкового посредничества. Для всех этих видов, кроме перевода, характерна переработка содержания оригинала, его структурирование, компрессирование или обобщение по определенным правилам. Поэтому их обычно именуют «адаптивным переносом» или «адаптивным транскодированием» и противопоставляют «собственно переводу». Правда, при определении этого последнего вида языкового посредничества возникали некоторые трудности.

На первый взгляд представляется, что перевод отличается от адаптивного транскодирования тем, что при переводе содержание оригинала не

перерабатывается, а воспроизводится «полностью», «точно» или «эквивалентно». Исходя из этого, многие исследователи включают в определение понятия «перевод» соответствующий качественный признак. Так, английский переводовед Дж. Кэтфорд определяет перевод как замену текстового материала на одном языке эквивалентным текстовым материалом на другом языке. Американский лингвист Ю.Найда говорит о замене оригинала ближайшим естественным эквивалентом на языке перевода. Неудовлетворительность подобных определений заключается не столько в неопределенности понятия «эквивалентный», сколько в подмене объекта описания. Ведь как бы мы ни определяли эквивалентность, всегда найдутся переводы, которые придется признать «неэквивалентными», а, следовательно, по определению не переводами. Реальные же переводы бывают хорошими и плохими, более или менее точно воспроизводящими оригинал или весьма далекие от него. Любые определения, включающие качественный признак, фактически относятся не к переводу вообще, а лишь к переводу «правильному» («хорошему», «эквивалентному», «точному» и пр.), то есть такому, который отвечает определенным требованиям. А переводы, не отвечающие этим требованиям, как бы и не переводы. При этом не учитывается, что для того, чтобы решить, является ли данный текст хорошим или плохим (эквивалентным или неэквивалентным) переводом, необходимо прежде отнести этот текст на каких-то основаниях к переводным. Кроме того, качественный признак не позволяет и провести границу между переводом и адаптивным транскодированием: хотя перевод во многих случаях, действительно, ближе к оригиналу, вполне возможно, например, что подробный пересказ будет полнее воспроизводить оригинал, чем плохой перевод. Для того чтобы найти более адекватное определение понятия «перевод», следует посмотреть, как тексты перевода функционируют в принимающей их культуре. Предположим, что вы прочитали сегодня в русской газете такое сообщение: «Вчера премьер-министр Японии заявил...», затем следует двоеточие, кавычки и заявление японского премьера. Вы прочитали это сообщение в своей газете и считаете, что вы читали то, что сказал премьер-министр Японии. Вы можете цитировать его слова, давать им оценку, одобрять их или осуждать. Вы можете даже высказывать суждение о форме и языке его заявления, говорить, что он очень сложно и непонятно выражается, употребляет витиеватые обороты или, напротив, разговорную лексику, любит сложные синтаксические структуры и т.д. Иными словами, вы действуете так, как будто вы, в самом деле, читали заявление японского премьера, хотя то, что написано в вашей газете, никак не могло быть сказано им, поскольку он, естественно, говорил на японском языке. Несмотря на это, вы обращаетесь с русским переводом так, как будто он и есть японский оригинал. Иначе говоря, перевод полностью заменяет вам оригинал,

вы функционально отождествляете эти два текста, объединяете их в единое целое [73].

Рецепторы перевода отождествляют его с оригиналом не только функционально, но и содержательно, и структурно. Они исходят из предположения, что содержание перевода и оригинала идентично, хотя, как мы знаем, в действительности это не так. Они также полагают, что перевод соответствует оригиналу не только в целом, но и в деталях, что оба текста имеют одинаковую структуру. Если в переводе десять разделов или глав, то предполагается, что столько же их в оригинале. Если какая-то мысль в переводе высказана в начале второго раздела, то, следовательно, и в оригинале она находится там же. Презумпция идентичности подкрепляется еще и тем, что перевод часто печатается под фамилией автора оригинала. На книге написано: Ч.Диккенс. «Тяжелые времена» или Шота Руставели «Витязь в тигровой шкуре», и мы не сомневаемся, что держим в руках роман английского писателя или поэму грузинского классика.

Итак, для читателя перевода текст перевода служит полноправным представителем оригинала, он как бы и есть оригинал. Иными словами, в процессе межъязыковой коммуникации тексты оригинала и перевода выступают в качестве коммуникативно равноценных ипостасей одного и того же текста. Вспомним, что подобное коммуникативное объединение двух ипостасей текста в единое целое происходит и при «однойязычной» коммуникации. Однако если там мы отмечаем большую общность объединяемых ипостасей, основанную на единстве языка и фоновых знаний коммуникантов, то в межъязыковой коммуникации эта общность отсутствует и объединяются тексты на разных языках, предназначенные для представителей разных культур. Здесь основания для такого объединения должны быть совсем иными, и их выявление и осмысление составляет одну из центральных задач теории перевода [59].

Таким образом, отличительным признаком перевода является его предназначение, его особая цель служить полноправной коммуникативной заменой оригинала. Отсюда вытекает возможность дать телеологическое определение перевода (телеология – наука о целях): «Перевод – это вид языкового посредничества, при котором на другом языке создается текст, предназначенный для полноправной замены оригинала в качестве коммуникативно равноценного последнему». Такое определение охватывает все переводы, хорошие и плохие, и позволяет отграничить перевод от других видов языкового посредничества, не предназначенных для этой цели.

Следует обратить внимание на понятие «предназначение». Особая предназначенность перевода осознается переводчиком и принимается рецепторами перевода как данность, независимо от того, в какой степени перевод отвечает провозглашенной цели, насколько он реально близок к оригиналу. Как правило, рецепторы перевода не могут судить о степени этой

близости, не имея доступа к оригиналу. Презумпция коммуникативной равноценности возникает каждый раз, когда текст создается как перевод и используется в качестве такового.

Подводя итог всему сказанному, отметим, что положения современного языкознания о семиотической природе языка и использовании языковых знаков и структур в процессе вербальной коммуникации создают концептуальную основу для изучения важнейших сторон переводческой деятельности, лингвистического механизма и коммуникативной роли перевода.

Глава 2. РУССКИЕ ПЕРЕВОДЫ ПОЭЗИИ АНГЛИЙСКИХ ПОЭТОВ: ОПЫТ ОСМЫСЛЕНИЯ

История переводческого осмысления творчества А.-Ч.Суинбёрна в России берет свое начало в 1879 г., когда в №10–11 журнала «Еженедельное Новое время» под заголовком «Из Свинберна» был опубликован осуществленный Д.Н.Садовниковым [172, с. 72–73] перевод стихотворения «Pastiche» («Пастиш»), пронизанного сожалением об утраченном прошлом, существенно усиленным посредством значимого повтора в начале каждой из шести строф-катренов наречия «now» («теперь»), акцентировавшего противопоставление былой яркости и серости настоящего. Если в английском оригинале характерный рефрен в первых двух строфах поддерживался синтаксическим параллелизмом начальных стихов («...the days are all gone over / Of our singing <...> / <...> / <...> the nights are all past over / Of our dreaming...» [149, p. 90] [...дни все закончились / Наших песен <...> / <...> / <...> ночи все прошли / Наших грез...]), то в русском переводе этот прием был опущен, равно как и повтор наречия (ср.: «Промчались дни ласкающего лета, / Когда поэт наивно воспевал / Любовь <...> / <...> / За ними вслед ушли ночные тени... / Налетных грез чарующий обман» [82, с. 129]), вместо чего на первый план был отчетливо выведен образ самого поэта, переживавшего творческий кризис: «Когда поэт наивно воспевал / <...> / Из прошлого остались у поэта / Одни клочки когда-то ярких снов» [113, с. 129].

Метафора Суинбёрна во второй строфе поддерживалась воссоздающей шум движущихся крыльев аллитерацией звуков [s], [z], [w] («Nights afloat on wide wan wings» [149, p. 90] [Ночи летят на широких тусклых крыльях]), которую не смог передать Д.Н.Садовников, который счел возможным использовать оригинальное сравнение утраченных иллюзий лирического героя и рассеявшегося утреннего тумана: «Налетных грез чарующий обман, / Красивый рой сердечных сновидений / Рассеялись, *как утренний туман*» [82, с. 129]. Вместе с тем суинбёрновские сравнения были либо значительно упрощены переводчиком (ср.: «Now the loves with faith for mother, / Now the fears with hope for brother, / Scarce are with us *as strange words*, / *Notes from songs of last year's birds*» [149, p. 90] [Теперь любовь с верой в маму, / Теперь страхи с надеждой на брата, / Редки для нас, *как странные слова*, / *Ноты из прошлогодних птичьих песен*] – «Не страшно нам утратить дорогое, / Нет веры в жизнь у жизни молодой / И все в былом пережитое, / Не более, *как звук и странный, и пустой*» [82, с. 129]), либо трансформированы им в метафоры с сохранением общего эмоционального фона описания, но при этом с полной утратой многочисленных художественных деталей (ср.: «Now all good that comes or goes is / *As the smell of last year's roses*, / *As the radiance in our eyes / Shot from summer's ere he dies*» [149, p. 90]

[Теперь все хорошее, что приходит и уходит, / *Как запах прошлогодних роз, / Как отблеск в наших глазах / Лета перед его окончанием*] – «Из прошлого остались у поэта / Одни клочки когда-то ярких снов, / Чуть видный отблеск бывшего рассвета, / Дыхание увянувших цветов» [82, с. 129]).

Контраст в наступлении утра в счастливом прошлом и в печальном настоящем был существенно усилен Д.Н.Садовниковым посредством характеристики солнечного светила как «божества в победной колеснице», что можно считать удачной находкой: «Now the morning faintlier risen / Seems no God come forth of prison, / But a bird of plume-plucked wing, / Pale with thoughts of evening» [180, p. 90] [Теперь утро, более вяло наступившее, / Кажется, не Бога вызволяет из тюрьмы, / А птицу с оборванными перьями на крыльях, / Бледную от мыслей о вечере] – «Не божеством в *победной колеснице* / Светило дня является ему, / А образом какой-то жалкой птицы, / Летящей в тесную и мрачную тюрьму» [113, с. 129]. Русский переводчик сделал конкретнее взаимосвязь между надеждой и отчаянием, опустив при этом символический образ пальмовой ветви, передаваемой вместе с факелом знания: «Now hath *hope*, outraced in running, / Given the torch up of his cunning / And the palm he thought to wear / Even to his own strong *child – despair*» [180, p. 91] [Теперь *надежда*, отставшая в гонке, / Передала факел своего знания / И пальмовую ветвь, которую хотела носить, / Своему крепкому *ребенку – отчаянию*] – «Утомлена, *Отчаянию-сыну / Надежда-мать* давно передала / И факел свой, и гордую вершину, / Куда, лукавая, к победе нас вела» [113, с. 129].

В том же «Еженедельном Новом времени» в №89 за 1880 г. в анонимной статье «Альджернон Чарльз Суинбёрн» был опубликован прозаический перевод «Заглохший сад» одного из самых известных впоследствии в России произведений Суинберна – «A Forsaken Garden» («Заброшенный сад») [5, с. 701–702], вскоре привлечшего внимание молодого талантливого поэта и переводчика К.В.Буренина [21, с. 233; 141, с. 87; 47, с. 30], сына известного литератора В.П.Буренина, успевшего, несмотря на свою раннюю гибель, опубликовать переводы из Г.Гейне, Э.Вильденбрука, Ш.Петефи, древнеиндийского поэта Калидасы, а также стихотворение «Заглохший сад (На мотив из Чарльза Свинборна)», увидевшее свет в 1882 г. в журнале «Живописное обозрение» под псевдонимом К.Ренин [82, с. 119–123]. Суинбёрновское стихотворение «A Forsaken Garden» завораживало русских переводчиков и в последующие десятилетия, свидетельством чему стало появление переводов Б.Б.Томашевского [40, с. 146–148], Г.Е.Бена [112, с. 67–69], Э.Ю.Ермакова [117] и С.А.Степанова [73, с. 31–33], впервые опубликованных в 1937, 2003, 2006 (в сети Интернет) и 2007 гг., что в конечном итоге позволяет в данном случае говорить об интересном явлении переводной множественности.

Стихотворение «Маю (Рондо из Свинберна)», напечатанное без подписи автора в №5 «Вестника иностранной литературы» за 1893 г., не является переводом какого-либо произведения Суинбёрна, однако непосредственно обусловлено суинбёрновскими традициями, опирается на заимствование созданной английским поэтом стихотворной формы: «*Красавец Май, тебе мы рады! / Ты всех несчастных утешай, / Судьбой гонимых без пощады, / Красавец Май! / Пусть в душах даже невзначай / Не вспыхнет искорка досады, / А мир цветет из края в край! / Пускай горят любовью взгляды: / Жизнь преврати ты в светлый рай, / О, царь восторгов и отрады, / Красавец Май!*» [83, с. 74]. Рондо Суинбёрна, являющееся вариантом французского рондо, состоит из девяти стихов с одинаковым количеством слогов с добавлением повтора начала первого стиха после третьего и последнего стихов – *aba(повтор) bab aba(повтор)*¹. В тематическом же отношении можно усмотреть отдаленную близость анонимного русского стихотворения «на мотив» Суинбёрна с суинбёрновским рондо «*Marzo Pazzo*» («*Mad March, with the wind in his wings wide-spread...*»; рус. «Сумасшедший март»).

В 1900-е гг. О.Н.Чюмина выполнила фрагментарный перевод «Ночная стража» стихотворения Суинбёрна «*A Watch in the Night*» («*Стража в ночи*»), который оставался ненапечатанным вплоть до 1972 г., когда, будучи выявленным в фондах Пушкинского Дома, был включен составителями в сборник «Поэты 1880–1890-х годов» Большой серии «Библиотеки поэта» [167, с. 334–336]; в начале XXI в. в сети Интернет появилась еще одна интерпретация «*A Watch in the Night*», принадлежащая нижегородскому переводчику Э.Ю.Ермакову [117]. Первый стих каждой из девятнадцати строф английского оригинала представляет собой единообразный вопрос, в котором меняется только обращение – к *стражнику* («*watchman*»), *пророку* («*prophet*»), *плакальщикам* («*mourners*»), *мертвым* («*dead men*»), *политику* («*statesman*»), *воину* («*warrior*»), *учителю* («*master*»), *изгнаннику* («*exile*»), *пленникам* («*captives*»), *христианину* («*Christian*»), *первосвященнику* («*High priest*»), *принцам* («*princes*»), *мученикам* («*martyrs*»), *Англии* («*England*»), *Франции* («*France*»), *Италии* («*Italy*»), *Германии* («*Germany*»), *Европе*

¹ Первое стихотворение Суинбёрна в форме рондо так и называлось – «Рондо» («*The Roundel*»); оно обосновывало творческие принципы английского поэта при обращении к избранной им форме: «*A roundel is wrought as a ring or a starbright sphere, (A) / With craft of delight and with cunning of sound unsought, (B) / That the heart of the hearer may smile if to pleasure his ear (A) / A roundel is wrought. (R) / Its jewel of music is carven of all or of aught – (B) / Love, laughter, or mourning – remembrance of rapture or fear – (A) / That fancy may fashion to hang in the ear of thought. (B) / As a bird's quick song runs round, and the hearts in us hear (A) / Pause answer to pause, and again the same strain caught, (B) / So moves the device whence, round as a pearl or tear, (A) / A roundel is wrought. (R)*» [142, p. 31] [*Рондо совершенно*, как кольцо или звездная сфера, / С мастерством восторга и с искусностью неожиданного звука, / Что душа услышавшего возможно улыбнется, если, чтобы усладить его слух, / *Рондо совершенно*. / Его музыкальная драгоценность высечена из всего и из ничего – / Любовь, смех или скорбь – воспоминание о восхищении или страхе – / Такая фантазия может запомниться на слух. / Как птичья быстрая песня разносится, и наши сердца слышат, / Пауза отвечает паузе, и снова такой же надрыв пойман, / Так работает механизм, круглый как жемчужина или слеза, / *Рондо совершенно*].

(«Europe»), *свободе* («liberty»): «...what of the night?» [175, p. 698–701] [...что в ночи?]. Эту особенность суинбёрновского текста не могла не заметить О.Н.Чюмина, которая, однако, была далека от значимой для подлинника выдержанности однотипности построения: обращения к *товарищу, политику, изгнаннику, пленнику, Европе, свободе* сопровождались вопросом «...что скажешь о ночи?», обращение к *пророку* во второй строфе – вопросом «...что ты скажешь о ночи?», наконец, в третьей и четвертой строфах обращения оказывались перемещенными внутрь вопросительной конструкции: «Что скажете, *братья*, о ночи? / <...> / Что скажете, *жертвы*, о ночи?» [136, с. 334–336]. Подобные же отклонения, связанные с необходимостью соблюдения при переводе формальных особенностей подлинника можно видеть и у Э.Ю.Ермакова (обращения к *стражнику, мудрому, плакальщику, мертвым, воину, пленникам, князьям, мученику, Англии, Франции и Италии* предшествуют вопросу «...что там в ночи?», обращение к *христианину* – вопросу «...что в ночи?», обращения к *политику, учителю, изгнаннику, священнику, германцу, Европе* перемещены в центр вопроса, например, «Что там, политик, в ночи?»), который вместе с тем сознательно изменил первый стих заключительной строфы, придав интерпретируемому произведению большую завершенность: «Свобода, когда минет ночь?» [148].

Если Суинбёрн во многом обобщенно говорил о произволе, господствовавшем в окружающем мире, называя абстрактных грабителей, топчущих и попирающих человеческую сущность («...*spoilers sit, / Trampling the children of men*» [144, p. 698] [...*грабители* сидят, / Топчут *человеческих детей*]), то русские переводчики конкретизировали образы сильных мира – это хищная знать, лорды: «...*хищников знатных*, чьи ноги / Безжалостно топчут *людей*» (О.Н.Чюмина; [167, с. 334]); «*Лорды* растленной страны / Топчут ногами *детей*» (Э.Ю.Ермаков; [148]). При воссоздании описания шторма О.Н.Чюминой удалось показать его во всем неистовстве, чему способствовала аллитерация звуков [г] и [р], к которой не прибегали ни Суинбёрн, ни автор позднейшего перевода Э.Ю.Ермаков: «*Угрозу* для *гордых* голов – / *Губительных* молний блистанье, / <...> *громов грохотанье* / Над *прахом* погибших *борцов*» (О.Н.Чюмина; [136, с. 334]); ср.: «...the noise of the waves / And sudden flashes that smite / Some man's tyrannous head, / Thundering, heard among graves / That hide the hosts of his dead» (A.-Ch.Swinburne; [144, p. 698]) [...шум волн / И внезапные вспышки, которые поражают / Голову тирана, / Грохот, который слышится среди могил, / Которые скрывают воинов, убитых им]; «...и вал / Грозно ревет, мутит ил... / Молнией сбитый, кричит, / Жизнь отдавая, тиран. / Жертвы встают из могил, / Шанс отомстить мертвым дан» (Э.Ю.Ермаков; [117]).

Верно почувствовав, что для Суинбёрна при дальнейшем перечислении хищных сил, уничтожающих человеческую жизнь («*Beaks of raven and kite,*

/ Mouths of wolf and of hound, / Give us them back whom the guns / Shot for you dead on the ground» [144, p. 698] [*Клювы воронов и коршунов, / Пасти волков и собак, / Отдайте нам тех, кого пушки / Убили для вас на земле*]), более значимы мотивы *клюва* и *пасти*, нежели упоминания конкретных птиц и млекопитающих, О.Н.Чюмина предельно упростила однородную конструкцию, вычленив основную мысль: «*О жадные клювы и пасти, / Вернете ли нашим отцам / Вы тех, кто растерзан на части / И брошен добычею вам?»* [167, с. 334–335]; Э.Ю.Ермаков, напротив, утратил своеобразное эстетическое целое, переданное посредством параллельного упоминания *клюва* и *пасти*, и назвал большее число хищников, нежели у Суинбёрна: «*Коршуны, враны, сычи, / Пасти волков, злобных псов, / Нам принесите скорей / Павших за правду сынов»* [117]. Подобный же подход можно видеть и при перечислении орудий уничтожения, весьма многообразных в английском оригинале («*Cannon and scaffold and sword, / Horror of gibbet and cord, / Mowed us as sheaves for the grave, / Mowed us down for the right»* [144, p. 698] [*Пушка, и эшафот, и меч, / Страх виселицы и веревки, / Скосили нас как снопы в могилу, / Скосили нас за правое дело*]), однако вполне рационально сведенных О.Н.Чюминой к двум обобщенным образам – *меча* и *петли* («*При виде меча и петли / За право мы на смерть пошли»* [136, с. 335]), что видится особенно удачным на фоне другого перевода, передавшего куда большее число деталей, представившего попытку сохранить сравнение («как кирпичи» вместо «как снопы»), но при этом весьма сумбурного, лишённого внутренней целостности: «*Плаха, и меч, и топор, / Пытка и страх, приговор; / Тех, кто сражался до нас, / Валят в ров, как кирпичи»* (Э.Ю.Ермаков; [117]).

Конструкции с союзом *и*, используемые не только в значении перечисления, но и с дополнительным оттенком усиления («*А золото радует очи / И ночью, и в утренний час. / <...> / Схороним и слово, и дело»* [136, с. 335]), нарочитое нагнетание однородных дополнений в Р. п. с предлогом *у* («*Спроси у небес, у морей, / У наций, моих дочерей, / Народов еще не подросших»* [136, с. 335–336]), можно считать несомненными находками О.Н.Чюминой как переводчицы, благодаря которым основной замысел интерпретируемого текста раскрывается русскому читателю с еще большей убедительностью; ср. в оригинале и у Э.Ю.Ермакова: «*The gold on a crown or a crime / Looks well enough yet by the lamps. / <...> / Bury the word with the deed»* (А.-Ch.Swinburne; [144, p. 698]) [*Золото на короне или в преступлении / Выглядят достаточно хорошо при свете ламп. / <...> / Похорони слово с делом*] – «*Золото, власть и разбой / Благом сочтут в свете ламп. / <...> / <...> словам / Клятвы позволь заболтать»* (Э.Ю.Ермаков; [117]); «*Ask of heaven, and the sea, / And my babes on the bosom of me, / Nations of mine, but ungrown»* (А.-Ch.Swinburne; [144, p. 701]) [*Спроси небеса, и море, / И моих детей на груди моей, / Нации мои, еще не выросшие*] – «*У неба*

спроси и морей, / Иль моих малых детей – / Народы, сосущие грудь» (Э.Ю.Ермаков; [117]).

Привлекает внимание общность интерпретации отдельных фрагментов оригинального текста русскими переводчиками, которые ввели сравнение убегающего времени с водой (ср.: «The tides and the hours run out» (A.-Ch.Swinburne; [144, p. 699]) [Приливы и часы убегают] – «Мгновенья текут, *как вода*» (О.Н.Чюмина; [136, с. 335]) – «Время течет *как вода*» (Э.Ю.Ермаков; [117]), дополнили описание «красного» дождя («...a rain that is red» [144, p. 699] [...дождь, который красный]) мотивом крови, используя эпитет («Все дождик *красный* идет» (О.Н.Чюмина; [167, с. 335])) или сравнение («Струи <дождя> красны *словно кровь*» (Э.Ю.Ермаков; [117])). В заключительной строфе перевода Э.Ю.Ермакову удалось мастерски сохранить четкую анафору стиха, усиливавшую эмоциональное напряжение («I *feel not* the red rains fall, / *Hear not* the tempest at all» [144, p. 701] [Я *не чувствую*, что красные дожди идут, / *Не слышу* бури совсем] – «*Не вижу* кровавых дождей, / *Не вижу* чумы и смертей» [117]; ср. у О.Н.Чюминой: «*Не вижу* я больше грозы, / *Не вижу* кровавой слезы» [136, с. 336]), а также ярко воссоздать выразительное обращение к ночи, замененное у О.Н.Чюминой рассказом о ночи, ср.: «*Night*, with the woes that it wore, / *Night* is over and done» (A.-Ch.Swinburne; [144, p. 701]) [*Ночь*, с несчастьями, что она несла, / *Ночь* закончилась] – «И *ночь* с ее черной тоской, / *Ночь* скорби – навеки уходит!» (О.Н.Чюмина; [14, с. 336]) – «*Ночь*, износился твой страх, / *Ночь*, ты уже истреблена» (Э.Ю.Ермаков; [117]).

В отличие от О.Н.Чюминой Э.Ю.Ермаковым был осуществлен *полный* перевод «A Watch in the Night», в связи с чем особо интересны те эпизоды, которые до Э.Ю.Ермакова никак не интерпретировались на русском языке. В большинстве случаев русским переводчиком полностью утрачен параллелизм синтаксических конструкций, придающий динамизм суинбёрновскому описанию², причем даже там, где параллелизм сохранен, происходит смещение акцентов – с самого образа на передаваемый наречием *так* образ действия («A song too loud for the lark, / A light too strong for a star» [144, p. 701] [*Песня слишком громкая для жаворонка, / Свет слишком яркий для звезды*] – «*Так не сияет звезда, / Так не стрекочут дрозды...*» [117]). В отдельных случаях частичную утрату художественной выразительности

² См., например: «Ask not of dews if they blight, / Ask not of flames if they slay, / Ask not of prince or of priest / How long ere we put them away» [175, p. 699] [*Не просить росы, если она губит, / Не просить пламени, если оно убивает, / Не спрашивать у принца или священника, / Когда мы избавимся от них*] – «Влага ль глаза омочит, / Тело сожжет ли огонь; / Принцы, попы – не сужу, / Скоро ль вас выметут вон?» [117]; «Shone <light> where the sky now is black, / Glowed where the earth now is cold» [144, p. 699] [*Сиял <свет>, где небо сейчас черно, / Пылал, где земля сейчас холодна*] – «Пламя возожжется, что спит, / Чтоб тверди холод исчез» [117]; «Mine eyes are emptied of sight, / Mine hands are full of the dust» [175, p. 700] [*Мои глаза лишены зрения, / Мои руки полны прахом*] – «Прахом полна моя длань» [117].

вследствие опущения параллелизма Э.Ю.Ермаков компенсировал использованием тропов речи, в частности, оригинальных сравнений, например: «And the mastery of old and the might / Lives in the joints of mine hands, / *Steadies my limbs as they rise, / Strengthens my foot as it stands*» [144, p. 701] [И мастерство стариков и мощь / Живет в суставах моих рук, / Укрепляет мои члены, когда встаю, / Усиливает мои ноги, когда стою] – «Мощь – *словно пламя в печи*, / Живо в руках мастерство; / Не отступлю я назад, / Силой добьюсь я всего!» [117]. Мысль о господстве ночи, преодолеваемом человеческой волей, переданная Суинбёрном при помощи олицетворения («Forth of our eyes it <night> *takes flight* / <...> / Night is not then any more» [175, p. 699] [Из наших глаз она <ночь> *обратится в бегство* / <...> / Ночи не будет тогда больше]), достаточно полно воссоздана Э.Ю.Ермаковым, дополнительно использовавшим идиоматическое выражение: «Он <мрак> *не страшится* свечи / <...> / Тьме тогда *власть не вернуть*» [117]. Символический образ рта, несущего смерть, присутствует в переводе Э.Ю.Ермакова и там, где он предложен Суинбёрном («*The loud red mouths* of the fight / Are silent and shut where we are» [144, p. 700] [*Громогласные красные рты* битвы / Немы и закрыты там, где мы] – «Там, где мы есть, не рычит / Битва своим *красным ртом*» [117]), и там, где он только подразумевается («Night with *pestilent breath* / Feeds us, children of death» [175, p. 700] [Ночь с *тлетворным дыханием* / Кормит нас, детей смерти] – «Ночь *смердной пастью* своей / Кормит нас, смерти детей» [117])³.

28–29 июня 1904 г. стихотворение Суинбёрна «In the Orchard (Provençal Burden)» было фрагментарно переведено К.И.Чуковским, причем этот перевод, начинающийся стихом «О, пусти мои руки, о, дай мне вздохнуть...», был внесен в личный дневник писателя, первая полная публикация которого увидела свет только в 2006 г [текст перевода см.: 85, с. 76]⁴. Впоследствии, в 1977 г., к стихотворению «In the Orchard (Provençal Burden)» обратилась И.Д.Копостинская, опубликовавшая в антологии «Поэзия Европы» свой перевод «В саду (Напев Прованса)» [66, с. 183–185], переработанный для антологии «Английская поэзия в русских переводах (XIV–

³ Противоречивые чувства вызывает трактовка Э.Ю.Ермаковым строф, содержащих обращения к европейским державам – Англии, Франции, Италии, Германии. Суинбёрн наиболее резок в оценках Англии, как равнодушной страны, и Франции, погрязшей в разврате, что в общих чертах сохранено русским интерпретатором: «Night is for slumber and sleep, / Warm, no season to weep» [175, p. 700] [Ночь для дремоты и сна, / Тепло, не время плакать] – «...ночь, крепкий сон, / Радостей мирных сезон» [117] (об Англии); «Night is the prostitute's noon» [144, p. 700] [Ночь – день проституции] – «Ночь – проституции день» [117] (о Франции). Однако в отдельных эпизодах категоричность переводчика переходит в ничем не оправданную резкость, в частности, он преобразует сравнение в отрицание (ср.: «Once I had honour, they say; / *But slumber is sweeter than tears*» [144, p. 700] [Когда-то у меня была честь, говорят; / *Но сон слаще слез*]) – «Сон на страданье менять, / Чести искать – смысла *нет*» [117]), вместо упоминания о смерти вводит образ Черта (ср.: «*Death*, my saviour, my lord, / Crowned; there is *no* more France» [144, p. 700] [*Смерть*, мой спаситель, мой господин, / Коронованный; *нет* больше Франции] – «Иль пойду к *Черту* на дно: / Он мне Спаситель и Князь. / Франции *нет* уж давно» [117]).

⁴ В тот же период К.И.Чуковский перевел еще несколько стихотворений Суинбёрна, однако тексты этих переводов не сохранились, как и конкретная информация о них.

XIX века)» (1981) [65, с. 459–461] и включенный без изменений в некоторые последующие издания.

При составлении в 1909 г. четвертого тома известной в России начала XX в. антологии «Чтец-декламатор» В.Ю.Эльснер осуществил и опубликовал (под псевдонимом В.Ю.Эль-р) два прозаических перевода из Суинбёрна, первым из которых был «Сад Прозерпины» («The Garden of Proserpine»), а вторым – фрагмент из миракля «Маска королевы Вирсавии» («The Masque of Queens»), напечатанный под названием «Призраки цариц» [111, с. 48–52]. «Сад Прозерпины» в том же 1909 г. был переведен стихами Н.А.Васильевым [17, с. 137–139; 19], затем привлекал внимание В.В.Рогова [102, с. 669–670], Г.Е.Бена [112, с. 32–34; раннюю редакцию см.: 125, с. 25–28] и М.А.Донского [115, с. 109–112], что дает возможность отнести его к числу очень немногих произведений Суинбёрна, обретших в России широкую известность. Символично, что, наряду с «Заброшенным садом» и стихотворением «В саду (Напев Прованса)», «Сад Прозерпины» составляет условную «садовую трилогию» Суинбёрна, которая более всего заинтересовала русских переводчиков в наследии английского поэта.

При переводе фрагмента из миракля В.Ю.Эльснер, полностью обойдя библейскую историю о Давиде, который влюбился в Вирсавию и погубил ее мужа, чтобы жениться на ней, выбрал из образов двадцати двух цариц (Herodias, Aholibah, Cleopatra, Abihail, Azubah, Aholah, Ahinoam, Atarah, Semiramis, Hesione, Chrysothemis, Thomyris, Harhas, Myrrha, Pasiphae, Sappho, Messalina, Amestris, Ephrath, Pasithea, Alaciel, Erigone) лишь десять, причем изменил общий порядок их представления – начав с Клеопатры (Cleopatra) и Сафо (Sappho), он продолжил рассказ репликами Азубы (Azubah), Мирры (Myrrha), Томирис (Thomyris), Мессалины (Messalina), Хархас (Harhas), Пазифаи (Pasiphae), Семирамиды (Semiramis), Эригоны (Erigone).

Для представления цариц во всем их величии Суинбёрн использовал многочисленные сравнения и метафоры. Так, любовь царицы Лесбоса Сафо была названа им самой нежной («My love, that had no part in man's, / Was sweeter than all shape of sweet» [146, p. 267] [Моя любовь, не имевшая отношения к мужчинам, / Была *нежнее*, чем все формы нежности]), что В.Ю.Эльснер представил в своем переводе несколько обобщенно, без акцента на чувственности, эмоциях женщины: «Моя любовь, не знавшая мужчин, была *важнейшей* из всего, чем Любовь дарила мир» [142, с. 50]. Сравнение лица царицы с угасающим пламенем погребального костра В.Ю.Эльснер усилил повтором прилагательного *бледный*: «The intolerable infinite desire / Made my face pale *like faded fire* / *When the ashen pyre falls through with heat*» [146, p. 267] [Нестерпимое неисчерпаемое желание / Сделало мое лицо бледным, *как гаснущий огонь*, / *Когда пепелище погребального костра тлеет с жаром*] – «Лицо мое было *бледным* от неудо-

лимого желания, *бледным, как угасающее пламя над тускнеющими углями*» [142, с. 50]. Метафоры, характеризующие кровь Сафо как вино любви, а ее песню – как восторг любви, у русского переводчика несколько более конкретны: «My blood was hot wan wine of love, / And my song's sound the sound thereof, / The sound of the delight of it» [146, p. 267] [*Моя кровь была горячим мутным вином любви, / И звук моей песни – звуком того, / Звуком восторга от нее*] – «Моя кровь была *зажженным вином любви*, и песни мои были *эхом восторгов, которые я вливала*» [111, с. 50].

При переводе сравнений в описании царицы аморитян Азубы В.Ю.Эльснер ввел поэтизмы, как то «светлый луг» взамен «места огней» («place of lights»), «сонмы» вместо «толпы» («multitudes»), «хрусталь» вместо «стекла» («glass»): «My face was *like a place of lights / With multitudes at festival*» [177, p. 262] [*Мое лицо было как место огней / С толпами празднующих*] – «Мое лицо было *как светлый луг, где сонмы ликующих*» [111, с. 50]; «Between my brows and hair there was / A white space *like a space of glass / With golden candles over all*» [146, p. 262–263] [*Между моим челом и волосами была / Белизна, как стекло / С золотыми свечами повсюду*] – «И лучезарно было чело мое, *словно хрусталь, озаренный золотыми светильниками*» [142, с. 51]. Русским переводчиком вполне успешно переданы самые сложные для понимания фрагменты переводного текста, в частности, сравнение величия масштабных человеческих замыслов и славы и многоцветия Божьего дома: «The glory of my gracious brows / Was *like God's house made glorious / With colours upon either wall*» [146, p. 262] [*Величие моего изящного чела / Было как Божий дом, блистающий / Цветами на каждой стене*] – «Величие замыслов моих было *подобно славе Божьего дома с многоцветными стенами*» [142, с. 50–51].

Воссоздавая образ царицы Аравии Мирры, В.Ю.Эльснер отказался от суинбёрновского сравнения, отдав предпочтение максимально возможному лаконизму в описании: «The tears wherewith mine eyelids ran / Smelt *like my perfumed eyelids' smell*» [177, p. 266] [*Слезы из моих глаз бежали / Благоухающие, как мои благовонные глаза благоухают*] – «Благовонны были мои ресницы, благоуханны – слезы» [142, с. 51]. Сопоставление ума царицы с колоколом было конкретизировано В.Ю.Эльснером вплоть до указания на «гулкую бронзу» как на материал, из которого он изготавливался, ср.: «My brain rang *like a beaten bell. / As tears on eyes, as fire on wood, / Sin fed upon my breath and blood, / Sin made my breasts subside and swell*» [146, p. 266] [*Мой разум звенел как кованный колокол. / Как слезы на глазах, как огонь на дереве, / Грех кормила своим дыханием и кровью, / Грех заставлял мою грудь опускаться и вздыматься*] – «*Гулкой бронзы подобна была моя мудрость. <...> Как огонь пожирает дерево, как очи источают слезы*, я напояла грех своею кровью, своим дыханием. Лишь он заставлял подниматься и опускаться мою грудь» [142, с. 51].

Фрагменты описания скифской царицы Томирис характеризуются использованием анафор, сравнений и приема синтаксического параллелизма: «*My strength was like no strength of man's, / My face like day, my breast like spring. / My fame was felt in the extreme land*» [146, p. 265] [*Моя сила была как никакая другая сила, / Мое лицо – как день, моя грудь – как весна. / Моя слава слыла в необъятной стране*] – «Никто не мог в силе сравниться со мною. Лицо мое было **как ясный день**, грудь – **как весна**. Я властвовала над необъятной страной» [111, с. 51]; «*Yea, and the wind there fails of breath; / Yea, and there life is waste like death; / Yea, and there death is a glad thing*» [146, p. 265] [*Да, и ветер там не может дуть; / Да, и там жизнь ничто, как смерть; / Да, и там смерть – радость*] – «Да... и ветер, перебегая ее, задышался! И жизнь там неприветна. И смерть там почти радостна» [111, с. 51]. Как видим, несмотря на сохранение суинбёрновских сравнений, для переводчика, представлявшего прозаическое прочтение английского оригинала, использование синтаксических фигур (в т. ч. и параллелизма) оказалось неактуальным, хотя в купированном виде они и были переданы им, например, при воссоздании описаний царицы Эфиопии Клеопатры («*My hair was wonderful and curled; / My lips held fast the mouth o' the world / To spoil the strength and speech thereof*» [146, p. 262] [*Мои волосы были прекрасными и волнистыми; / Мои губы сдерживали уста мира / От помрачения силы и речи*] – «Кольцами вились мои пышные волосы. Мои губы держали в плену уста Мира, чтобы развязать их силу, менять их веления» [111, с. 50]), царицы Мирры («*Sin fed <...> / Sin made <...>*» [146, p. 266] [*Грех кормила <...> / Грех заставлял <...>*] – «...я напояла грех <...>. Лишь он заставлял <...>» [142, с. 51]).

В.Ю.Эльснер воспроизвел и сравнение рта царицы Италии Мессалины с отверстой могилой, допустив, однако, при этом существенную неточность, связанную с переносом большей части эпитетов из характеристики «ненасытного» рта в характеристику подобной ему могилы: «*A mouth athirst and amorous / And hungering as the grave's mouth does / That, being an-hungred, cannot speak*» [177, p. 267] [*Рот жаждущий и любвеобильный / И голодный, как рот могилы, / Будучи голодным, не может говорить*] – «Мой рот всегда жаждал, **ненасытный, как отверстая могила, вечно алчная и немая**» [142, с. 51]. При воссоздании сравнения сияния тела царицы Хархас с блеском дождевых струй не совсем уместным и даже избыточным можно счесть употребление в русском переводе лексемы «полосы» в синтагме «полосы <...> дождя»: «*My stately body without stain / Shone as the shining race of rain / Whose hair a great wind scattereth*» [146, p. 265–266] [*Мое великолепное тело без пятна / Сияло как блестящие струи дождя, / Чьи волосы сильный ветер треплет*] – «...мое тело величавое, без единого пятна, сияло, как сверкающие *полосы* развеванных ветром волос дождя» [142, с. 51]. К существенному ослаблению художественного эффекта вела

замена использованного Суинбёрном множественного анафорического отрицания при характеристике царицы Пазифаи обычным перечислением: «*Not* all the pure clean-coloured sea / Could cleanse or cool my yearning veins; / *Nor* any root *nor* herb that grew, / Flag-leaves that let green water through, / *Nor* washing of the dews and rains» [146, p. 266] [Все прозрачное чистых цветов море / *He* могло бы очистить или охладить мои жаждущие вены; / *Ни* корень, *ни* трава, что выросли, / Длинные листья, от которых вода позеленела, / *Ни* омовение росой и дождем] – «Зелья, коренья, холодные листья водяных лилий, напоенных зеленой влагой, роса, дождь, все море своими светлыми волнами не могло бы очистить меня, виновную, освежить мои пылающие вены» [142, с. 52].

Для раскрытия образа царицы Семирамиды Суинбёрн, помимо сравнения («like a chrysopras»), прибегает к использованию определенного артикля «the» в начале строк, что подчеркивает ничтожность всего вокруг по сравнению с самой царицей: «*The* whole world and the sea that is / In fashion *like a chrysopras*, / *The* noise of all men labouring, / *The* priest's mouth tired through thanksgiving, / *The* sound of love in the blood's pause, / *The* strength of love in the blood's beat, / All these were cast beneath my feet / And all found lesser than I was» [146, p. 264] [*Этом* весь мир и это море, которое / *Похоже на хризопраз*, / *Этом* гул от работы всех людей, / *Этом* голос жреца, уставшего благодарить, / *Этом* звук любви в застывшей крови, / *Эта* сила любви в биении крови, / Все это было брошено к моим ногам / И все это мало для меня]. Несмотря на существование возможности перевода артиклей, В.Ю.Эльснер пренебрег ею, допустив излишнюю вольность в дополнениях и преобразованиях, приведшую к созданию совершенно иной, нежели в подлиннике, картины событий: «Земли, моря, *похожие на светлые хризопразы*, труды рабов, *достижения и власть свободных*, песнопения жрецов, уставших восхвалять меня, *безмолвный трепет сердца*, *замиравших от восторга*, *исступленные крики пылающей крови*... все это было сложено у ног моих и малым было предо мною...» [142, с. 52].

Представляя образ Эригоны, В.Ю.Эльснер сохранил одно из сравнений оригинала, полностью опустив другое («The wild wine shed *as blood* on me / Made my face brighter *than a bride's*» [146, p. 269] [Дикое вино, лившееся *как кровь* на меня, / Сделало мое лицо светлее, *чем у невесты*] – «Молодым вином обаграла я свое тело. Лик мой был светлее и горделивее *лица новобрачной*» [111, с. 52]), после чего дополнил описание своими сопоставлениями, в значительной мере опиравшимися на текст Суинбёрна, ср.: «My large lips had the old thirst of earth, / Mine arms the might of the old sea's girth / Bound round the whole world's iron sides» [146, p. 269] [Мои полные губы имели древнюю жажду земли, / Мои руки – мощь объема старого моря, / Охватившего все железные стороны мира] – «Мои полные губы были жадны, *как сама земля, наша древняя проматерь*. Мои руки были испол-

нены мощи, *как пояс Великого Моря, сжимающий чресла земли*» [142, с. 52].

В целом созданный В.Ю.Эльснером перевод, несмотря на его прозаическую форму и отдельные избыточные вольности интерпретатора, не до конца понявшего некоторые трудные места в суинбёрновском произведении, достаточно полно передавал как содержательную сторону подлинника, так и его эмоциональную насыщенность; наиболее существенным системным недостатком стала избыточная наполненность текста архаичными словами и формами слов (например, «взирать», «восхвалять», «впивать», «вкусить», «уста», «чело», «очи», «ланиты», «лик», «чресла» и др.), имевшая целью подчеркнуть дистанцию во времени между эпохой античных цариц и современностью, передать исторический контекст, однако в реальности снижавшая эмоциональный эффект описания.

Произведение Суинбёрна «У северного моря» («By the North Sea») – своеобразная лирическая поэма в семи частях о буйстве ветра и силе волн, разрушающих берег, – передает всю грозную жуткость северного моря сурового Нортумберленда, где автор гостил в детстве у деда. Первый фрагментарный перевод «By the North Sea» под заголовком «На северном море» был создан Н.А.Васильевым, впоследствии известным философом, психологом, врачом, опубликовавшим его вместе с переводами «Сада Прозерпины», «Рококо» («Рососо») в подборке «Из О.Ч.Свинберна» в казанском литературном сборнике «Творчество» [первую публикацию см.: 17, с. 137–144]; в том же сборнике в тексте статьи Н.А.Васильева о Суинбёрне был помещен фрагментарный перевод стихотворения «Перед рассветом» («Before Dawn») [20, с. 124]. В эпоху Серебряного века Н.А.Васильев получил известность благодаря единственному сборнику оригинальных стихотворений «Тоска по вечности» (Казань, 1904), вызвавшему критическую оценку В.Я.Брюсова, осудившего немзыкальность и «дурной» переводческий вкус, но при этом назвавшего его автора «своим» [1, с. 57–58], а также благодаря вышедшей в 1907 г. книге переводов поэзии Э.Верхарна «Обезумевшие деревни». В 1920–1927 гг. к осмыслению поэмы «У северного моря» обратился И.А.Кашкин, поэт-переводчик, историк и теоретик художественного перевода, в разные годы интерпретировавший сочинения многих английских и американских авторов – от Дж.Чосера до У.Уитмена; фрагменты его перевода печатались в 1937 г. в «Антологии новой английской поэзии», составленной М.Н.Гутнером [120, с. 145–146], в 1959 г. – на страницах журнала «Новый мир» [122, с. 151–154], в 2007 г. – в тексте составленной наследниками поэта его первой книги оригинальных стихотворений [121, с. 140].

И Н.А.Васильев, и И.А.Кашкин полностью опустили стихотворный пролог к поэме, однако последний счел возможным сохранить эпиграф к ней – слова английского писателя Уолтера Лэндора «We are what suns and

winds and waters make us» («Мы есть то, чем солнца, и ветра, и воды делают нас»), переведенные предельно точно, но все же с некоторым видовременным разночтением в форме глагола: «Мы то, чем солнце, и ветер, и море сделали нас» [122, с. 151]. Зачин первой строфы поэмы строг у Суинбёрна в силу использования им синтаксического параллелизма («*A land that is lonelier than ruin; / A sea that is stranger than death*» [147, p. 161] [Земля, что более одинока, **чем руины**; / Море, что отчужденнее, **чем смерть**], не сохраненного русскими переводчиками, которые, близко воссоздав суинбёрновские сравнения, прибегли к приему аллитерации звуков – у Н.А.Васильева [м], [л], [р], [ч], у И.А.Кашкина [с], [т], [р] – с целью нагнетания мотивов безмолвия, мрачности и страха: «Земля **молчаливей развалин**, / И море, **мрачнее, чем смерть**» (Н.А.Васильев; [19]); «Страна **безотрадней** <ранний вариант – **пустынной**> **развалин**, / И море **Смерти страшней**» (И.А.Кашкин; [153, с. 151; 120, с. 145; 121, с. 140].

Если Суинбёрн, изображая ветер, прибегнул к аллитерации звука [w], отчетливо передающей его свист, завывания, порывы («*Wan waste where the winds lack breath*» [147, p. 161] [Изнуренная пустыня, где ветру не хватает дыхания]), то его русские переводчики предпочли передать особенности ветра посредством эпитетов («Здесь ветер **гневлив и печален**» (Н.А.Васильев; [19])) или метафоры («Здесь **пустоши** Ветер **хозяин**, / **Объезжая, загнал коней**» (И.А.Кашкин; [153, с. 151])), причем в небольшом переводном отрывке И.А.Кашкина, печатавшемся в 1937 и 2007 гг., о ветре нет даже упоминания: «Пустыри, где хаос навален / Позабытых потопом камней» [120, с. 145; 121, с. 140]. Представляя пустынный пейзаж, английский поэт намеренно утрировал использование суффикса прилагательного *less*, демонстрировавшего отсутствие какого-либо качества и соответствовавшего русским приставке и предлогу *без/бес* или приставке и частице *не/ни*: «*Far fields that a rose never blew in, / <...> / Waste endless and boundless and flowerless / But of marsh-blossoms fruitless as free: / Where earth lies exhausted, as powerless / To strive with the sea*» [147, p. 161] [Бескрайние поля, в которых роза не цвела, / <...> / Пустыня **беспредельная** и **безграничная**, и **без** цветов, / И **без** болотных цветов, пустая; / Где земля лежит измученная, **без** сил / Борьба с морем]. Не сумев передать эту особенность оригинального текста, Н.А.Васильев усилил описание посредством подхвата, сравнения и метафоры («Не красится розами твердь; / Цветов не **рождает** пустыня, / Пустыня **рождает** туман, / Уставши, лежит, **как рабыня**, / А **царь – Океан**» [19]), И.А.Кашкин прибегнул к олицетворению: «Здесь пустыней бескрайней, иссохшей, / В своей блеклой одежде простой / Простерлась Земля, изнемогши / В борьбе с водой» [153, с. 151; 120, с. 145; 121, с. 140].

Прилагательные с суффиксом *less* в последующем тексте («*The pastures are herdless and sheepless, / No pasture or shelter for herds: / The wind is relent-*

less and sleepless, / And restless and songless the birds; / Their cries from afar fall breathless, / Their wings are as lightnings that flee» [147, p. 161] [Пастбища *без* стад и *без* овец, / Нет пастбища или прибежища для стад; / Ветер неослабевающий и *бессонный*, / И *неугомонны непоющие* птицы; / Их крики издали долетают *бездыханными*, / Их крылья *как молнии* пробегают]) вызвали у интерпретаторов существенно меньше трудностей, – в качестве переводческого решения ими было избрано использование множественного отрицания при описании пустынности края: «Здесь *негде* стадам приютиться, / В лугах *ни* коров, *ни* овец; / *Без* сна и *без* песен здесь птицы, / Здесь ветер – *бессонный беглец*; / *Бесследно* проносятся крики, / *Как молнии*, птицы летят» (Н.А.Васильев; [19]); «Здесь на пастбищах стад *не* встретить, / *Ни* людей, *ни* собак, *ни* овец, / Здесь рыбак *не* развесит сети, / И веслом *не* плеснет гребец; / Только ветер *без* усталости *воет* / *И чешет* гриву холма» (И.А.Кашкин; [122, с. 152; см.: также 120, с. 145–146; 121, с. 140]). Опущенное сравнение крыльев птиц с молниями («their wings are *as lightnings*») И.А.Кашкин заменил олицетворением ветра, которое использовалось и у Н.А.Васильева, но дополнительно к сохраненному суинбёрновскому сравнению. В целом данный фрагмент перевода более удачен у Н.А.Васильева, что особенно ощутимо в самой концовке, где им выиграно употреблена лексика из тематической группы «власть», ср.: «For the land has two lords that are deathless: / Death's self, and the sea» (A.-Ch.Swinburne; [147, p. 161]) [Ибо у земли два властелина, что бессмертны: / Смерть сама и море] – «Здесь Море и Смерть – два *владыки* / *Всевластно царят*» (Н.А.Васильев; [19]) – «И владык бессмертных здесь двое: / Океан и Смерть сама» (И.А.Кашкин; [153, с. 152; см.: также 120, с. 146; 121, с. 140]).

Настойчивое использование наречия «здесь» в начале отдельных стихов при интерпретации первой и третьей строф английского текста, характеризующее оба перевода, но при этом совершенно не соотносимое с оригиналом, позволяет предполагать, что И.А.Кашкин был знаком с более ранним переводом Н.А.Васильева и взял этот прием именно оттуда, ср.: «*Здесь* ветер гневлив и печален / <...> / *Здесь* негде стадам приютиться / <...> / *Здесь* – ветер бессонный беглец / <...> / *Здесь* Море и Смерть – два владыки» (Н.А.Васильев; [19]) – «*Здесь* пустоши ветер хозяин / <...> / *Здесь* пустынной бескрайней, иссохшей / <...> / *Здесь* на пастбищах стад не встретить / <...> / *Здесь* рыбак не развесит сети» (И.А.Кашкин; [153, с. 151–152; 120, с. 145; 121, с. 140]).

Сравнение травяного покрова пустоши с полотном колдуньи, употребленное в сочетании с сопоставлением цвета травы с цветом облаков и параллелизмом начальных стихов, передавало у Суинбёрна общую атмосферу зловещей отрешенности: «*Far flickers the flight of the swallows, / Far flutters the weft of the grass / Spun dense over desolate hollows / More pale than the clouds as they pass: / Thick woven as the weft of a witch is / Round the*

heart of a thrall that hath sinned, / Whose youth and the wrecks of its riches / Are waifs on the wind» [147, p. 161] [*Вдали мелькают в полете ласточки, / Вдаль постирается полотно травы, / Сплетенное плотно над заброшенными пустошами, / Бледнее, чем проплывающие облака; / Густо сплетенное, как полотно колдуньи, / Вокруг сердца пленника грешного, / Чья молодость и обломки ее богатств – / Брошенные вещи на ветру*]. И.А.Кашкин, стремясь сохранить атмосферу описания, пожертвовал многими деталями, на смену которым пришло активное использование тематического пласта лексем, связанного со смертью и могилой: «Промелькнет стриж мимолетный, / И снует <в ранней редакции – *мелькает*> челнок травы, / Соткавший *покров* плотный / На обрушенных скал *гробы*, / *Словно старой колдуньи спицы* / Вяжут *саван*, надетый землей, / И снуют беззвучно птицы / В высоте, над скалой» [153, с. 151; 120, с. 145; 121, с. 140].

Если близость океана и смерти показана Суинбёрном при помощи сравнения «as a king with his fellow» («как король с подругой»), то их могущество раскрыто через олицетворение, которое первоначально поддерживается своеобразным смешением красок желтых и мутных вод, седого тусклого неба, серых одежд океана («These twain, *as a king with his fellow*, / Hold converse of desolate speech: / And her waters are *haggard* and *yellow* / And crass with the scurf of the beach: / And his garments are *grey as the hoary / Wan sky* where the day lies dim» [147, p. 162] [Эти двое, *как король с подругой*, / Ведут беседу, пустые речи: / И ее воды *мутные* и *желтые*, / И грубы с землей морского берега; / И его одежды *серые как седое / Тусклое небо*, когда день пасмурен]), а затем и с помощью своеобразного звукового наполнения, передающего ликование, радость: «In the pride of his power she rejoices, / In her glory he glows and is glad: / *In her darkness the sound of his voice is*, / With his breath she dilates and is mad» [178, p. 162] [От гордости за его силу она ликует, / От ее торжества он светится и радуется: / *В ее мраке звук его голоса*, / От его дыхания она безумна и говорит]. В переводе Н.А.Васильева определенная скупость цветовой палитры, ограниченной упоминанием «белых риз» океана и «мутнеющего дождя» («*Как царь с молчаливой подругой*, / У Смерти лежит Океан, / Он вечно дрожит от испуга, / Он страшною близостью пьян; / Блестят его *белые ризы*, / *Как с выси мутнеющий дождь*» [19]) сочеталась с усилением звуковой насыщенности эпизода, дополненного «музыкальным» сравнением: «Она улыбается гордо, / Ее Он присутствию рад: / *Как темною ночью аккорды*, / Полногласно их речи звучат» [19]. Переводчик умело справлялся с различиями в роде существительных в английском и русском языках, с тем, что у англичан «death» («смерть») – «he» («он»), а «sea» («море, океан») – «she» («она»), тогда как у русских – наоборот, что отчетливо видно при трансформации одного из суинбёрновских обращений: «O sister, O sea» [147,

р. 162] [О сестра, о море] – «Океан, о мой Страшный! Кровавый! / О, мой брат дорогой!» [19].

Сохраняя оригинальное сравнение агрессивности водного потока с поведением голодного волка, Н.А.Васильев наделял океан собственным оружием – молотом, удар которого направлен на корабль: «And the hunger that moans in her <sea's> passion, / And the rage in her hunger that roars, / As *a wolf's* that the winter lays lash on, / Still calls and implores [147, p. 162] [И голод, что стонет в ее <моря> страсти, / И ярость ее голода, что ревет, / **Как волк**, которого зима вынуждает нападать, / Все призывает и закликает] – «Смерти хохот, и ропот, и голод / Разжигают в нем дикую страсть: / На корабль Он направил свой *молот* / И, **как волк**, свою пасть» [19]. Другой несомненной находкой русского переводчика являлось активное использование анафор, усиливавших ощущение безысходности в восьмой⁵ и тринадцатой строфах, причем в последнем случае ощущение было обострено употреблением дополнительных тропов – эпитета «лукавый» и метафоры «владыка валов», ср.: «As the waves of the numberless waters / That the wind cannot number who guides / Are the sons of the shore and the daughters / Here lulled by the chime of the tides» [178, p. 163] [Как волны бескрайних вод, / Которые ветер не может сосчитать, / Сыны берега и дочери / Здесь убаюканы звуком приливов и отливов] – «Сосчитать волны в море не может / Даже ветер – *владыка валов*: / **Сколько** волн он на море встревожит, / **Сколько** спит там на дне мертвецов» [178].

При воссоздании метафорического описания Суинбёрна, подкрепленного сравнением опасности волн для кораблей как огня для топлива («And the kisses are dire of their <waters> lips, / And their waves are *as fire is to fuel* / To the strength of the sea-faring ships» [147, p. 164] [И поцелуи страшны их <вод> губ, / И их волны, **как огонь для топлива**, / Для мощи морских кораблей]), И.А.Кашкин также усилил экспрессивность посредством анафоры: «А людям его поцелуй – / **Это** в борт нанесенная рана, / **Это** плеск проникающих струй, / **Это** Смерть, пришедшая рано, / С прощальной запискою буй» [153, с. 152]; ср. у Н.А.Васильева: «И поцелуи его грустны; / Для кораблей волна потока, / **Огонь для дров** равно страшны» [19].

Если перевод Н.А.Васильева ограничивался обращением к первой и второй (строфы 1–2) частям английского оригинала, то И.А.Кашкин интерпретировал и отдельные фрагменты последующих частей. Так, в первой

⁵ Ср.: «*No surety* to stand, and *no shelter* / To dawn out of darkness but one, / Out of waters that hurtle and welter / *No succour* to dawn with the sun / But a rest from the wind as it passes, / Where, hardly redeemed from the waves, / Lie thick *as the blades of the grasses* / The dead in their graves» [147, p. 162] [**Нет уверенности** пристать, и **нет прибежища** / До рассвета в темноте, кроме одного, / В водах, что сталкиваются и вздымаются, / **Нет поддержки** до рассвета солнечного, / Но покой от дующего ветра, / Где, едва спасенные от волн, / Лежат плотно, **как листья травы**, / Мертвые в своих могилах] – «**Нет спасенья** от Моря и Смерти. / **Нет спасенья** от хляби морской! / **Нет убежища**, люди, поверьте, / **Нет вам гавани**, кроме одной, / Той, где ветер утихнет *лукавый*, / **Где** спокойные воды молчат, / **Где, как сталью подбитые травы**, / Мертвецы тихо спят» [19].

строфе третьей части созвучие русских лексем «мель» и «миля» позволило ему акцентировать суинбернскую аллитерацию в повторе, призванном показать бескрайность и однообразие пустынных побережий, ср.: «*Miles, and miles, and miles of desolation! / Leagues on leagues on leagues without a change! / Sign or token of some eldest nation / Here would make the strange land not so strange*» [178, p. 164] [*Мили, и мили, и мили* пустоты! / *Лиги, и лиги, и лиги* без изменения! / Знак или примета какой-нибудь самой древней страны / Здесь не сделали бы этот странный край таким странным] – «*Мели, мели, мели* побережий, / *Мили, мили, мили* пустырей, / *Кручи, глыбы, скалы, мох* – все те же / *С грозных, страшных, первозданных дней*» [153, с. 152]. И.А.Кашкин придал особую выразительность переводу при помощи однородных эпитетов, использовавшихся им не только при характеристике давно ушедших времен, но и при описании края, наполненного природной первобытностью: «*Time-forgotten, yea since time's creation, / Seem these borders where the sea-birds range*» [147, p. 164] [*Забыты временем, да со времени сотворения, / Кажутся эти пределы, куда морские птицы долетают*] – «Край *тысячелетний* и *нетленно-свежий*, / *Временем забытый в нагоме* своей» [1153, с. 152].

По мере работы над переводом И.А.Кашкин допускал все большее число неоправданных вольностей. Так, начальную строфу-октаву четвертой части он расширил до октавы и шестистишия, вырвал из контекста значимый для Суинбёрна образ «хватки моря» («the grasp of the sea»), использовавшийся дважды («But harder to shoreward and firmer / The *grasp of the sea* / <...> / But the *grasp of the sea* is as iron, / Laid hard on the land» [147, p. 167] [Но сильнее к берегу и крепче / *Хватка моря* / <...> / Но *хватка моря как железная*, / Легла крепко на землю], и развил его в звериный образ моря – «И море звериной повадкой / Гложет злобно утес меловой» [122, с. 153], выдержанный на протяжении дальнейшего описания (ср.: «As a reed's is the strength of their <cliffs, banks, hills> trust: / As a city's that armies environ, / The strength of their <cliffs, banks, hills> stay is of sand» [178, p. 167] [Как у тростника сила их <скал, берегов, холмов> стойкости, / Как у города, что армии окружают, / Сила выдержки их <скал, берегов, холмов> из песка] – «Что ни день когтистою лапой / Рвет добычу седой властелин» [153, с. 153]) и придающий совершенно иное звучание концовке: «Но *моря мертвая хватка* / На берег легла» [122, с. 153]. Повтор (с заменой отдельных прилагательных) фрагмента из начала поэмы в ее четвертой части («A land that is *thirstier* than ruin; / A sea that is *hungrier* than death» [147, p. 167] [Земля, что *более жаждет пить*, чем руины; / Море, что *голоднее*, чем смерть]) был переведен И.А.Кашкиным с изменением некоторых содержательных нюансов: «*Земля страшнее* развалин, / И море смерти *жадней*» [153, с. 153]. Также не вполне четким представляется определение цели, достигаемой крыльями ветра, ослабленное, в особенности, заменой лексе-

мы «air» («воздух») на «пар»: «For the goal where his <wind's> pinions would be / Is immortal *as air or as fire* is, / Immense *as the sea*» [147, p. 168] [Ибо цель, что его <ветра> крылья достигнут, / Вечна *как воздух или как огонь*, / Безмерна *как море*] – «Цель безмерна, бескрайна, *как море*, / И бессмертна, *как пламя и пар*» [122, с. 154].

В седьмой части поэмы, представлявшей, прежде всего, образ солнца, И.А.Кашкин вновь выделял образ моря, что можно воспринимать как своеобразный апогей избранной им содержательной вольности: «Thou, Lord, art God of the day. / Thou art father and saviour and spirit, / O Sun...» [147, p. 173] [Ты, господин, Бог дня. / Ты – отец и спаситель, и душа, / О Солнце...] – «Море ласковое, словно мать» [153, с. 154]. Несмотря на вольность, трактовка И.А.Кашкиным суинбёрновского оригинала характеризовалась профессиональным подходом к выбору художественных средств, выразительностью, что особенно очевидно на примере усиленного анафорой эпизода, показывавшего ничтожность поэта на фоне триумфа природы в сочетании с невозможностью сдержать свой восторг перед нею: «The flowers, overflowing, overcrowded, / Are drunk with the mad wind's mirth: / The delight of thy <sun's> coming unclouded / Makes music of earth» [178, p. 173] [Цветы, в изобилии, через край, / Пью с сумасшедшей радостью ветра; / Восторг от твоего <солнца> появления безоблачного / Создает музыку земли] – «*Я* – песчинка, намытая морем, / *Я* – камешек на берегу, / *Я* – неслышный в неслыханном хоре, / Все ж молчать не могу» [122, с. 154]. В интерпретации последних стихов, содержащих посвящение морю, тема которого, несмотря на ассоциации со смертью, связана у Суинбёрна с животворящей силой борьбы, роднящей его лирику с вольнолюбивой традицией Дж.-Г.Байрона [об этом см. во вступительной заметке И.А.Кашкина к переводу «У северного моря»: 37, с. 151], И.А.Кашкин опустил характеризующий ветер эпитет *вечный* (*everliving*) и тем самым придал выводу большую содержательную четкость, ср.: «My dreams to the wind *everliving*, / My song to the sea» [178, p. 173] [Мои мечты ветру *вечному*, / Моя песня морю] – «Мои думы тебе, ветер, / Мои песни, море, тебе» [153, с. 154].

Другое переведенное Н.А.Васильевым в 1909 г. стихотворение «Рококо» известно также в позднейшем переводе Г.Е.Бена, напечатанном в ранней редакции в 1977 г. в сборнике, выпущенном в тель-авивском издательстве «Время и мы» [125, с. 20–22], а затем, в переработанном виде, в книге переводов Г.Е.Бена из Суинбёрна «Сад Прозерпины» [112, с. 24–26]. Если Суинбёрн в данном произведении использовал аллитерацию, желая подчеркнуть ощущение тяжести расставания («*Take hands and part with laughter; / Touch lips and part with tears*» [146, p. 132] [Возьмемся за руки и расстанемся со смехом; / Коснемся губами и расстанемся со слезами]), то Н.А.Васильев и Г.Е.Бен делали акцент на параллельных конструкциях, причем первый из переводчиков оставлял без внимания контрастность

чувств: «Расстанемся без смеха; / Расстанемся без слез» (Н.А.Васильев; [19]) – «Расстанемся, рыдая, / Расстанемся, смеясь» (Г.Е.Бен; [112, с. 24; 125, с. 20]).

Каждая нечетная строфа английского оригинала заканчивается вариацией на тему «удовольствия» («*pleasure*») и «боли» («*pain*»), причем в первой, пятой и седьмой октавах можно видеть характерную красную («*sanguine*») («кровоаво-красный»), «*blood-red*» («кровоаво-красный»), «*purple*» («красный») тональность при прорисовке ассоциаций с вином или кровью: «Nor crush the lees of *pleasure* / From *sanguine* grapes of *pain* / <...> / Foams round the feet of *pleasure* / The *blood-red* must of *pain* / <...> / Throbs through the heart of *pleasure* / The *purpler* blood of *pain*» [178, p. 132] [Не выдавим остатки удовольствия / Из **кровоаво-красного** винограда боли / <...> / Пена вокруг стоп удовольствия, / **Кровоаво-красное** виноградное сусло боли / <...> / Пена вокруг стоп удовольствия, / **Кровоаво-красное** виноградное сусло боли]. Сохраняя условную антитезу «наслажденья» и «тоски» (Н.А.Васильев), «наслажденья» и «скорбей» (Г.Е.Бен), русские переводчики, вместе с тем, существенно ослабляли колористический фон описания: «И дрожжи наслажденья / Не жать из лоз тоски / <...> / Из сердца наслажденья / Струится кровь тоски» (Н.А.Васильев; [21]); «И не добыть нам в ней <любви> / Напитка наслажденья / Из солода <в ранней редакции – *месива*> скорбей / <...> / Течет вокруг ступней / Из гроздьев наслажденья / **Кровавый** сок скорбей / <...> / И в жилах наслажденья / Струилась кровь скорбей» (Г.Е.Бен; [112, с. 24–25; ср.: 125, с. 20–22]). Концовки третьей и девятой октав Суинберн строит на параллелизме конструкций, сопровождающемся анафорой («*A single sob of pleasure, / A single pulse of pain*» [146, p. 133] [**Единственный** всхлип удовольствия, / **Единственный** импульс боли]) или антонимической оппозицией («*And earlier leaf of pleasure, / And latter flower of pain*» [177, p. 134] [**И раньше** лист удовольствия, / **И позже** цветок боли]), что полностью утрачено и у Н.А.Васильева, и у Г.Е.Бена, передавших лишь общее содержание приведенных фрагментов: «Ни капли наслажденья / И ни волны тоски / <...> / Из почки наслажденья / Растет бутон тоски» (Н.А.Васильев; [19]); «Старались в нетерпенье / Мы выцедить скорей / Всю горечь наслажденья / Усладу <в ранней редакции – *И сладость*> всех скорбей / <...> / И треплет суховой / Тычинки наслажденья / И пестики скорбей» (Г.Е.Бен; [112, с. 24–26; ср.: 125, с. 20–22]).

Для концовок четных строф английского подлинника существенна игра слов «remember» («помнить») / «forget» («забыть»), причем во второй, четвертой и шестой строфах противопоставляются месяцы: осенние – весенним (ноябрь – апрелю, сентябрь – марту), а зимние – летним (декабрь – июню): «Forget them till *November*, / And dream there's *April* yet; / Forget that I remember, / And dream that I forget / <...> / Say *March* may wed *September*, / And time divorce regret; / But not that you remember, / And not that I

forget / <...> / But rose-leaves of **December** / The frosts of **June** shall fret, / The day that you *remember*, / The day that I *forget*» [177, p. 132–134] [Забудь их <богов> до **ноября**, / И мечтай, что все еще **апрель**; / Забудь, что я помню, / И мечтай, что я *забыл* / <...> / Скажем, **март** и **сентябрь** могли пожениться, / И о времени развода сожалеть; / Но не о том, что ты *помнишь*, / И не о том, что я *забыл* / <...> / Но лепестки роз **декабря** / Морозы **июня** потрепят, / День, что ты *помнишь*, / День, что я *забыл*]. Недосказанность, свойственная данному фрагменту, позволила переводчикам совершенно по-разному интерпретировать эпизоды, но при этом и Н.А.Васильев, и Г.Е.Бен, сохранив акцент на концептах «remember» («помнить») / «forget» («забыть»), обошли связь с сезонами года: «Печаль всегда бездомна, / У радости нет крыл. / Забудьте, что я помню, / И грезьте: он *забыл* / <...> / Поверь, что страсть огромна / И есть без дыма пыл, / Но помни, что я помню. / Забудь, что я *забыл*» (Н.А.Васильев; [19]); «Забудь, что тяжело мне, / Мечтай беспечно жить; / Забудь, что я все помню, / Желай мне все <в ранней редакции – Мечтай, что смог> забыть / <...> / Но лишь не смей твердить, / Что ты страдаешь, *помня*, / А я сумел забыть / <...> / Но сможет полдень темный / Свет полночи убить, / Коль всё <в ранней редакции – Когда> ты будешь помнить, / А я смогу забыть» (Г.Е.Бен; [112, с. 24–25; ср.: 125, с. 20–21]).

Нельзя не отметить и несколько ключевых моментов суинбёрновского лирического описания, оставшихся вне поля зрения русских переводчиков либо привлечших недостаточное внимание. Так, Суинбёрном введено обращение к героине, названной Джульеттой в символическом значении *молодой возлюбленной*, в чем проявились и известный пристрастный интерес английского поэта к Шекспиру, и романтическое понимание юношеской любви: «Dismantle and dismember / Men's days and dreams, **Juliette**; / For love may not remember, / But time will not forget» [146, p. 134] [Разрушь и разорви / Людские дни и сны, **Джульетта**; / Ибо любовь может не помнить, / Но время не забудет]. Н.А.Васильев полностью опустил обращение («Разоблачим нескромно / Сон дорогих могил – / И то, что я не помню, / И то, что я *забыл*» [19]), Г.Е.Бен же сохранил его, ослабив, однако, значимую ретардацию в прошлое и не совсем оправданно заменив утверждение «любовь может не помнить» на «любовь не может помнить»: «Жюльетта, ничего мне / Назад не возвратить: / Любовь не может помнить, / А время – позабыть» [112, с. 25]. При интерпретации стихов «**Light love's extinguished ember**, / Let one tear leave it wet / For one that you remember / And ten that you forget» [177, p. 135] [**Светлая любовь – гаснущие тлеющие угли**, / Позволь одной слезе остаться / Ради одного, что ты *помнишь*, / И десяти, что ты *забыла*] русские переводчики обошли вниманием полную символическую метафору Суинбёрна, ассоциирующую угаснувшую любовь с тлеющими углями, и тем самым значительно упростили понимание фрагмента:

«Ты плачешь, плачешь томно, / Я слезы осушил, / Одну из них *запомню*, / А десять *позабыл*» (Н.А.Васильев; [19]); «(Мол, так тому и быть!) / И две слезинки *вспомни*, / Чтоб десять *позабыть* <в ранней редакции – *слез забыть*>» (Г.Е.Бен; [112, с. 26; ср.: 125, с. 22]).

Фрагментарный перевод стихотворения «Перед рассветом», включенный в 1909 г. в статью Н.А.Васильева о Суинбёрне как подтверждение на конкретном примере некоторой внутренней общности творчества английского поэта и К.Д.Бальмонта с его призывами к свободе чувств, акцентирует читательский интерес на суинбёрновской музыкальности, построенной на повторах, что особенно наглядно на примере четвертой строфы оригинала, мастерски интерпретированной Н.А.Васильевым, который, хотя и допустил некоторые неточности в деталях (например, подменил образ *греха* на новый образ *жала*), смог уловить самое главное – ритм, динамику описания, его мелодичность и плавность: «Ah, *one thing worth beginning*, / *One thread in life worth spinning*, / Ah sweet, *one sin worth sinning*, / With all the whole soul's will; / *To lull you till one stilled you*, / *To kiss you till one killed you*, / *To feed you till one filled you*, / Sweet lips, if love could fill» [146, p. 175] [О, *одно дело стоит начать*, / *Одну нить стоит свить*, / О сладкий, *один грех стоит совершить*, / С желанием всей души; / *Успокаивать тебя, пока не утихомирю*, / *Целовать тебя, пока не убью*, / *Кормить тебя, пока не наполню* / Сладкие губы, если любовью можно было бы наполнить] – «Начнем *одно* начало, / *Одно* взлелеем *жало*, / Чтобы душа свивала / *Одну* томленья нить. / Тебя украсть, *лаская*, / Убить тебя, *сжимая*, / И утолить, *лобзая*, / Но можно ль утолить?» [20, с. 124]. Другой особенностью перевода Н.А.Васильева стало перемещение существенного для понимания суинбёрновского произведения синтаксического параллелизма из первой части пятой строфы на стык первой и второй частей, причем полностью опущенным оказывался мотив любви, проскользнувшей между шеей и подбородком («Between your throat and chin»), а дальнейшее описание усиливалось анафорой «А стыд <...> / А честь <...> / А грех <...>»: «Хочу любовь догнать я / И потерять в объятьи / *Меж персями и платьем*, / *Меж почкой и цветком*. / *А стыд?* его не знаем; / *А честь* мы потеряем, / *А грех* мы заласкаем, / Не будет он грехом» [20, с. 124]; ср. у А.-Ч.Суинбёрна: «To hunt sweet Love and lose him / *Between white arms and bosom*, / *Between the bud and blossom*, / *Between your throat and chin*; / To say of shame – what is it? / Or virtue – we can miss it, / Of sin – we can but kiss it, / And it's no longer sin» [146, p. 175] [Ловить сладкую Любовь и потерять ее / *Между белых рук и грудью*, / *Между бутоном и цветком*, / *Между шеей и подбородком*; / Сказать о стыде – что это? / Или чести – мы можем потерять ее, / О грехе – мы не можем не целовать его, / И он больше не грех].

Эпизоды, характеризующиеся наибольшим эмоциональным накалом, были переданы Н.А.Васильевым с максимально возможным их сохранением как художественно-эстетического целого, но при этом отдельные детали описания были купированы, в частности, оставив метафору и сравнение в концовке шестой октавы, русский переводчик полностью опустил пространственный оборот, характеризовавший губы влюбленного: «Lips *that no love can tire*, / With hands that sting *like fire*, / Weaving the web Desire / To snare the bird Delight» [146, p. 176] [Губы, **которые любовь не может обуздать**, / Руки, которые жалят **как огонь**, / Плетя сеть Желания, / Чтобы поймать Восторг птицы] – «Я припаду губами; / Ты жалишь, **точно пламя**, / И сеть желанья с нами / Поймать восторга птиц» [20, с. 124]. При переводе начала девятой октавы Н.А.Васильев сохранил олицетворение утра, но не смог передать стыда и отчаяния любовников, подспудно заложенного Суинберном в эпитетах, ср.: «As *scornful* day represses / Night's *void and vain* caresses, / And from her cloudier tresses / Unwinds the gold of his» [146, p. 176] [Когда **презрительный** день усмиряет / Ночные **пустые и бесполезные** ласки, / И из ее спутанных кос / Расплетает золото его] – «И ласки все короче, / День **раскрывает** очи / И **вьет** по косам ночи / Сеть золотистых струй» [20, с. 124].

В 1909 г. А.П.Доброхотов фрагментарно (пять из десяти строф) интерпретировал «Балладу о тяжестях» («A Ballad of Burdens»), опубликовав ее под заголовком «Тяжести (Из Свинберна)» сначала в ежедневной политической, общественной и литературной газете «Раннее утро» от 9 апреля 1909 г. [3327], а затем (в 1913 г.) в авторском сборнике «Песни воли и тоски. 1900–1912 гг. (За 12 лет)» [26, с. 194–195].

При переводе размышлений о тяжести продажных поцелуев («bought kisses») А.П.Доброхотов отдал предпочтение собственно лексическим средствам (контекстуальному противопоставлению *мрака* и *пурпура*) вместо авторских подхвата и повторов, а также ввел образы демонов, наделив их речью, и опустил сравнение *трепета* с *дрожью* пламени: «Between the nightfall and the dawn *threescore*, / *Threescore* between the dawn and evening. / The shuddering in thy lips, the shuddering / In thy sad eyelids tremulous *like fire*, / Makes love seem shameful and a wretched thing» [146, p. 144] [С ночи до рассвета **шестьдесят** <продажных поцелуев>, / **Шестьдесят** <продажных поцелуев> от зари до вечера. / Трепет твоих губ, трепет / Твоих печальных век, дрожащих **как пламя**, / Заставляет любовь казаться позором и мерзостью] – «Средь **мрака** полночи до **пурпурной** зари / Разврата демоны кричат: “Мы торжествуем, / Над волей слабого мы – грозные цари”» [26, с. 194]. Если у Суинберна каждая из девяти октав и финальный катрен единообразно завершаются стихом «This is the end of every man's desire» [146, p. 144–147] [Это конец людских желаний], то А.П.Доброхотов счел возможным отказаться от такой целостной организации стихотворе-

ния, закончив каждую из пяти переведенных октав по-разному: «Конец любви святой! / <...> / И мой безумен взор / <...> / Насмешливый привет / <...> / С развенчанным челом! / <...> / И все – мираж, обман!» [26, с. 194–195].

Воссоздавая рассуждения о тяжести льстивых речей («sweet speeches»), А.П.Доброхотов опустил авторское сравнение лица с грязью и характерный анафорический повтор «In the last days...», заменив их оригинальными сравнениями, а также олицетворением и метафорой: «These market-men that buy thy white and brown / *In the last days* shall take no thought for thee. / *In the last days like earth* thy face shall be, / Yea, *like sea-marsh made thick with brine and mire*» [146, p. 145] [Эти торговцы, что покупают тебя чистую и грязную, / В последние дни не подумают о тебе. / В последние дни как земля твое лицо будет, / Да, как морская тина, загустевшая от соли и грязи] – «Но жизнь жестокая смеется надо мною, / И снова я один, как в море островок. / Один, совсем один, лицо мое бледнеет, / Как снег швейцарских гор, / И жало клеветы насмешливо чернеет» [26, с. 194].

Говоря о тяжести долгой жизни («long living»), русский переводчик использовал, вместо параллелизмов оригинала («*And say at night “Would God the day were here,” / And say at dawn “Would God the day were dead.”*» [146, p. 145] [И говорит ночью: “О Боже настал бы день”, / И говорит на заре: “О Боже закончился бы день”]), несколько конструкций с анафорическим *и*, усиленных мифологической аллюзией – упоминанием берегов реки Стикс в царстве мертвых – и олицетворением: «*И* хочется скорей к стигийским берегам (берега реки Стикс в царстве мертвых в греческой мифологии). / *И* все кругом душе твоей не мило, / *И* связи с жизнью нет, / *И* шлет тебе зловещая могила» [26, с. 194]. Употребление анафорического *и* характерно для последующего фрагмента суинбёрновского стихотворения, утверждающего недолговечность красоты: «...Thou shalt see / Gold tarnished, and the grey above the green; / *And* as the thing thou seest thy face shall be, / *And* no more as the thing beforetime seen. / *And* thou shalt say of mercy “It hath been,” / *And* living, watch the old lips and loves expire, / *And* talking, tears shall take thy breath between» [146, p. 145] [...Ты увидишь / Золото поблекло, и серость поверх зелени; / *И* тем, что ты видишь, твое лицо будет, / *И* не тем, что прежде виделось. / *И* ты скажешь из жалости “Это было,” / *И* продолжая жить, увидишь старые губы и конец любви, / *И* пока будешь говорить, слезы перехватят твое дыхание]. При его трактовке А.П.Доброхотов проявил особую вольность, переместив свои рассуждения в область мимолетности славы, представленной на примере гладиаторских боев, причем введенные им обращения сделали картину более зримой и реальной: «Поблекло золото, фиалка отцвела... / Срывается венки, когда-то величавый, / Толпой забывчивой с победного чела... / Порочат все тебя, *недавний триумфатор*, / Язвительным словом, / И ты стоишь, *сраженный гладиатор*» [26, с. 194–195].

В шестой строфе английский поэт усиленно использовал полисиндетон, посредством которого подчеркивалось, сколь значительны события и эмоции прошлого, о которых хотелось рассказать, пусть даже и с тоской («sad sayings»): «Thou shalt tell all thy days *and* hours, *and* tell / Thy times *and* ways *and* words of love, *and* say / How one was dear *and* one desirable, / *And* sweet was life to hear *and* sweet to smell» [146, p. 145–146] [Ты расскажешь о всех твоих днях *и* часах, *и* расскажешь о / Твоих времени *и* способах *и* словах любви, *и* скажешь, / Как кто-то был дорог *и* кто-то желанен, / *И* сладка была жизнь для слуха *и* сладка запахом]. А.П.Доброхотов, вольно интерпретировав замысел Суинбёрна, ввел оригинальные олицетворения, при помощи которых одушевил эмоции человека – его надежды начали плакать, в душе же воцарился испуг: «И вновь в груди *царит* карающий испуг: / *Заплачут* вновь разбитые надежды / Слезам старых ран» [26, с. 195].

Наряду с рассмотренным выше переводом «У северного моря», работа над которым велась с 1920-х вплоть до конца 1950-х гг., И.А.Кашкин на раннем этапе своего творчества еще дважды обращался к осмыслению произведений Суинбёрна. Перевод первых четырех строф суинбёрновского «Прощания с Марией Стюарт» («Adieux à Marie Stuart», опублик. в 1882 г.), увидевший свет только в 2007 г. под названием «Les Adieux», был осуществлен им между 1920 и 1924 гг. Три авторских обращения к королеве («Queen <...> my queen») переводчик заменил личным местоимением 2 л. ед. ч.: «*Queen*, for whose house my fathers fought / <...> / They gave their lives, and I, *my queen*, / Have given you of my life / <...> / *Queen*, in whose name we sang or fought» [150, p. 259] [*Королева*, за которую мои отцы сражались / <...> / Они отдали свои жизни, и я, *моя королева*, / Отдал бы тебе свою жизнь / <...> / *Королева*, от имени которой мы пели или сражались] – «*Ты*, за кого бились отцы / <...> / Тебе отдали жизнь они, / Свою я отдал бы / <...> / *Ты*, жизни нашей песнь и свет, / Прости!» [128, с. 141]. Вынеся в эпиграф последние стихи четвертой строфы («Queen, in whose name we sang or fought, / Farewell» [150, p. 259] [*Королева*, от имени которой мы пели или сражались, / Прощай]), И.А.Кашкин сохранил адресованность произведения королеве, однако все же не именно Марии Стюарт, в отношении к которой Суинбёрн неизменно проявлял характерную верность (согласно преданию, один из его предков был влюблен в эту королеву и сражался за нее). В опубликованном в 2013 г. переводе Валентины Сергеевой, также ограниченном первыми четырьмя строфами «Прощания с Марией Стюарт», соотнесенность с историческими событиями ощутима в значительно большей степени: «За славных Стюартов мой род / Сражался на войне. / Прощай – твой отблеск не прейдет / Во мне» [97, с. 323].

Выполненный И.А.Кашкиным перевод суинбёрновского стихотворения «Песня времен порядка. 1852» («A Song in Time of Order. 1852»), опублик.

в 1862 г.), будучи впервые напечатанным в антологии 1937 г [87, с. 136–138], неоднократно переиздавался в последующие десятилетия. Попытки интерпретации этого же произведения в последующие годы были предприняты Г.Е.Беном, включившем свой перевод «Песня в дни порядка, 1852» в сборник «Сад Прозерпины» (2003) [112, с. 27–28], и Э.Ю.Ермаковым, чей перевод «Песня времен спокойствия. 1852 г.» с 2006 г. размещен в сети Интернет [89]. В своем стихотворении английский поэт выразил сочувствие левому движению, переживавшему сложные времена в силу усиления реакции как результата неудачного завершения революций в Европе в 1848–1849 гг.

Рефрен четвертой, шестой, восьмой, двенадцатой и четырнадцатой строф оригинала («While three men hold together, / The kingdoms are less by three» [150, p. 137–139] [Пока трое вместе, / В королевствах на троих меньше]) был лишь частично воссоздан в переводе И.А.Кашкина, сохранившем основную мысль, но варьировавшем ее при помощи различных лексических средств: «Трое нас в море уходит, / И рабов стало меньше трем / <...> / Трое нас в море уходит, / И в тюрьме не докличутся трех / <...> / Трое нас в лодке уходит / Порванной цепью гремя / <...> / Коль троих ненависть сводит, – / Рабов – меньше трем» [87, с. 136–138]; ср. единообразные рефрены у Г.Е.Бена («Мы уходим в море втроем – / В королевствах не хватает троих» [112, с. 27, 28]), а также у Э.Ю.Ермакова («Коль трое в свободном союзе – / На трех меньше в полчищах власти!» [39]), допустившего разночтение в последнем стихе четырнадцатой строфы: «На трех меньше союзников власти!» [89].

Если Суинбёрн реализует призыв к действию через повелительное наклонение, подкрепляя его сравнением («*Push hard across the sand, / For the salt wind gathers breath; / Shoulder and wrist and hand, / Push hard as the push of death*» [150, p. 137] [*Нажми сильнее на мели, / Ибо соленый ветер набирает силу; / Плечом и запястьем и кистью / Нажми сильнее, как нажимаем смерть*]), то И.А.Кашкин концентрирует описание вокруг олицетворения смерти («Вперед через мели к волнам. / Крепнет ветер соленый, ревет; / Преследуя нас по пятам, / Подгоняет *смерть* вперед» [87, с. 136]). В последующих переводах можно видеть усиление экспрессии за счет использования побудительных конструкций; например, у Г.Е.Бена: «Эй, взяли! Подставь плечо! / Ветер кляп забивает в рот! / Взяли! Взяли! Еще! / Или дьявол нас всех возьмет. / <...> Валяй! Громыхай себе, гром! / Как бы ветер подольше не стих! / <...> / Так к чертям владельцев земли!» [112, с. 27]. Э.Ю.Ермаков сохранил, но трансформировал сравнение оригинала, проведя параллель между твердостью воли и твердостью (?) смерти: «По песку ударяет кулак, / По ветру морскому и соли: / Удар – решимости знак – / *Как смерть*, тверда будет воля» [89]. Также Г.Е.Беном и Э.Ю.Ермаковым (в отличие от И.А.Кашкина) было сохранено сравнение

второй строфы английского оригинала, где свист ветра уподоблялся звону железа: «The wind is *as iron* that rings» (А.-Ch.Swinburne; [150, p. 137]) [Ветер *как железо*, что звенит] – «А ветер звенит, *как металл* / <...> / Ветер сечет, *как нож*» (Г.Е.Бен; [112, с. 27]) – «Ветер звенит, *как сталь*» (Э.Ю.Ермаков; [89]).

Синтаксический параллелизм Суинбёрна не всегда соблюдается русскими переводчиками. Например, в шестой строфе только Э.Ю.Ермаков сохранил параллельные конструкции, тогда как И.А.Кашкин прибегнул к анафоре, а Г.Е.Бен вообще отказался от использования фигур речи, в седьмой строфе, напротив, параллелизм сохранен у И.А.Кашкина, дополнившего его анафорой, и Г.Е.Бена: «*They have tied the world in a tether, / They have bought over God with a fee* / <...> / *The thief's mouth red from the feast, / The blood on the hands of the king / And the lie at the lips of the priest*» (А.-Ch.Swinburne; [150, p. 138]) [Они связали мир путами, / Они купили Бога мздой / <...> / Рты воров красны от пиров, / Кровь на руках королей, / И ложь на губах священников] – «**Там** сковали цепи свободе, / **Там** подачками куплен бог / <...> / <...> земле, / **Где** разгул разбойных пиров, / **Где** кровь на руках королей, / **Где** ложь на устах попов» (И.А.Кашкин; [87, с. 137]) – «Весь мир под их сапогом, / Сам Бог – на подачках у них / <...> / И пирует бандитов толпа; / Кровь – на руках короля, / Ложь – на устах пона» (Г.Е.Бен; [112, с. 27]) – «Вы на мир набросили узы, / Вы Бога купили лестью / <...> / Лоснятся разбойников рожи; / Там кровь на руках королей, / Рты попов запятнаны ложью» (Э.Ю.Ермаков; [89]). В девятой строфе для усиления эмоционального наполнения описания Г.Е.Бен и Э.Ю.Ермаков прибегли к анафоре, тогда как И.А.Кашкин ввел оригинальные образы *разжатого кулака* и *тлеющего уголька*, ср.: «*When the ranks that are thin shall be thinned, / When the names that were twenty are ten*» (А.-Ch.Swinburne; [150, p. 138]) [Когда ряды, что редки, станут реже, / Когда имена, которых было двадцать, станут десятком] – «Но сожмется разжатый кулак, / Вспыхнет тлеющий уголек» (И.А.Кашкин; [87, с. 137]) – «**Чтоб** тиранов редели ряды, / **Чтобы** ужас узнала знать» (Г.Е.Бен; [112, с. 28]) – «**Пусть** сомкнутся ряды для атак, / **Пусть** вождей будет десять, не двести!» (Э.Ю.Ермаков; [89]). Э.Ю.Ермаков использовал анафору и в последней строфе перевода, однако это никоим образом не помогло достичь ему той внутренней близости оригиналу, что характерна для перевода И.А.Кашкина, не только передавшего тональность описания, но и сохранившего ряд значимых художественных деталей: «*Forth, with the rain in our hair / And the salt sweet foam in our lips; / In the teeth of the hard glad weather, / In the blown wet face of the sea*» (А.-Ch.Swinburne; [150, p. 139]) [Вперед, с дождем в волосах / И солоно-сладкой пеной на губах; / В зубах у жестокой довольной погоды, / Перед лицом ветреного сырого моря] – «Пусть веселое море нас хлещет / пеной сладко-соленой своей. / Прямо в зубы лихой

непогоде / Мы уходим, цепью гремя» (И.А.Кашкин; [87, с. 138]) – «*Пусть* же ветер коснется волос, / *Пусть* лицо омочит моря пена. / *Пусть* море разрушит шлюзы, / Ураганы и бури – на счастье» (Э.Ю.Ермаков; [120]); ср. у Г.Е.Бена: «Эй, с дождем в волосах – вперед! / Море пенное, слушай наш крик! / Прямо в пасть мы к буре плывем / Среди оскаленных волн морских» [112, с. 28].

Апогеем суинбёрновского произведения становятся проклятия представителей духовной и светской власти («And the galley-bench creaks with a Pope, / We shall see Buonaparte the bastard / Kick heels with his throat in a rope. / While the *shepherd* sets wolves on his sheep / <...> / While Shame is a watchman asleep / And Faith is a keeper of swine» [150, p. 138–139] [И скамья на галере скрипнет под Папой, / Мы увидим, как Бонапарт-ублюдок / Будет биться пятками с веревкой на шее / <...> / Пока *пастух* натравливает волков на своих овец / <...> / Пока Стыд на страже, / А Вера – свинопас]), переданные каждым из русских интерпретаторов с существенной долей оригинальности, хотя и не без влияния друг друга – особенно ощутима смысловая переключка в прочтениях И.А.Кашкина и Г.Е.Бена, проявившаяся, в частности, в значимой замене «пастуха» («*shepherd*») «пастырем», ср.: «В кандалах будет Папа грести, / Бонапарте-Ублюдок в петле / Будет пятками воздух скрести. / Если *Пастырь* святой кличет волка, / И король свои режет стада, / Значит, Стыд там уснул надолго, / И Вера не знает стыда» (И.А.Кашкин; [87, с. 137]) – «На галеры мы папу сошлем, / Бонапарта мы вздернем на фок – / Пусть подонок попляшет на нем! / *Пастырь* волка пустил в загон, / И король режет стадо свое, / И уснул на вахте закон, / Чтоб всю разгулялось ворье» (Г.Е.Бен; [112, с. 28]) – «И галера крякнет под Папой – / Бонапарта отродью – смерть! / Отдадим его в виселиц лапы. / А пастух гонит волка на стадо, / Коли Вера свиней пасёт, / И Стыда страшиться не надо» (Э.Ю.Ермаков; [120]). Ассоциации с рыцарством через сравнения флага с перьями («Let the wind shake our flag *like a feather*, / Like the plumes of the foam of the sea!» [150, p. 139] [Пусть ветер развеивает наш флаг *как перья*, / *Как плюмаж* морской пены!]) были полностью опущены И.А.Кашкиным, но сохранены позднейшими интерпретаторами произведения Суинбёрна: «Пусть же реет наш флаг с гербом / Оперением волн морских» (Г.Е.Бен; [112, с. 28]) – «Поднимай алый флаг – крепче узел! / Над пеной пусть венчает снасти!» (Э.Ю.Ермаков; [89]).

В той же антологии 1937 г. было напечатано и три перевода из Суинбёрна Б.Б.Томашевского, обратившегося, наряду с отдельно рассматриваемым далее «Покинутым садом», еще к двум произведениям – «Ave atque vale (Памяти Шарля Бодлера)» («Ave atque vale (In Memory of Charles Baudelaire)», 1868) и «Прощание» («A Leave-Taking», опубл. в 1866 г.). В названии первого из них, известного также в Интернет-переводе Э.Ю.Ермакова [158], передано заглавие элегии Гая Валерия Катулла на

смерть брата, буквально означающее «Здравствуй и прощай». Эпиграф к произведению – «Nous devrions pourtant lui porter quelques fleurs. / Les morts, les pauvres morts, ont de grandes douleurs, / Et quand Octobre souffle, émondeur des vieux arbres, / Son vent mélancolique à l'entour de leurs marbres, / Certes, ils doivent trouver les vivants bien ingrats» [150, p. 346] – взят из сборника Шарля Бодлера «Цветы зла» («Les Fleurs du Mal», 1857) и представляет собой фрагмент (3–7 стихи) стихотворения («La servante au grand cœur dont vous étiez jalouse...») («Служанка верная с душою благородной...»), не позднее 1844 г.), неоднократно переведенный на русский язык, в том числе и такими известными поэтами, как П.Ф.Якубович, Эллис (Л.Л.Кобылинский), В.Г.Шершеневич⁶. Если Б.Б.Томашевский отказался от перевода знаменитого эпиграфа, то Э.Ю.Ермаков все же предложил читателям его прочтение, существенно уступающее достижениям предшественников: «...Давно цветы тебе мы принести мечтали! / У бедных мертвецов, увы, свои печали – / И в дни, когда Октябрь уныло шелестит / Опавшею листвою над мрамором их плит, / О, как завидуют они нам бесконечно...» [158].

В посвящении сборника учителю и другу Теофилю Готье Ш.Бодлер назвал свои стихи «болезненными цветами», а потому цветочный мотив неотъемлемо звучит в суинбёрновском стихотворении. Розы символизируют любовь и романтическую страсть с наслаждением и болью, рута – горечь и сожаление, лавр – поэтические достижения: «Shall I strew on thee *rose* or *rue* or *laurel*, / Brother, on this that was the veil of thee?» [181, p. 346] [Осыпать мне тебя *розами* или *рутой*, или *лавром*, / Брат, то, что было покровом тебе?]. Суинбёрном также были названы *морские цветы* («sea-flower»), *таволга* («meadow-sweet»), *щавель* («sorrel»), *огненные цветы* («fiery blossoms»), *травы северного берега* («gleanings of a northern shore»)⁷, что в деталях смог передать только Б.Б.Томашевский, тогда как Э.Ю.Ермаков предпочел упомянуть совсем другие цветы – *анемоны*, *кислицу*, *маргаритки*, *первоцветы*, ср.: «Что взять мне – *роз* иль *лавра*, или *руты*, / О брат

⁶ Например: «Давно цветов тебе мы принести мечтали! / У бедных мертвецов, увы, свои печали, – / И в дни, когда октябрь уныло шелестит / Опавшею листвою над мрамором их плит, / О, как завидуют они нам бесконечно» (П.Ф.Якубович; [15, с. 168]); «Наш долг – снести тебе хоть маленький букет. / Усопших ждет в земле так много горьких бед; / Когда вздохнет октябрь, деревья обрывая / И между мраморов уныло завывая, – / О как завидуют тогда живым они» (Эллис; [14, с. 115]); «Должны тебе снести мы несколько цветков. / Есть скорбь великая у бедных мертвецов; / Когда шуршит Октябрь опавшею листвою / Над мрамором их плит с печалью ветровою, / В неблагодарности мертвец упреки шлет» (В.Г.Шершеневич; [16, с. 198]).

⁷ См.: «Or quiet *sea-flower* moulded by the sea, / Or simplest growth of *meadow-sweet* or *sorrel*, / Such as the summer-sleepy Dryads weave, / Waked up by snow-soft sudden rains at eve? / Or wilt thou rather, as on earth before, / Half-faded *fiery blossoms*, pale with heat / And full of bitter summer, but more sweet / To thee than *gleanings of a northern shore* / Trod by no tropic feet?» [150, p. 346] [Или скромными *морскими цветами*, скрывааемыми морем, / Или самыми простыми травами *таволгой* или *щавелем*, / Какие летом сонные Дриады сплетают, / Разбуженные внезапными дождями со снегом вечером? / Или ты предпочтешь, как раньше на земле, / Полуувядшие *огненные цветы*, бледные от жары / И наполненные горечью лета, но слаще / Для тебя, чем *травы северного берега*, / На которые не ступала нога жителя тропиков?]

мой, чтоб осыпать твой покров? / Или *морских* задумчивых *цветов*? / Или *простую* выберешь *траву* ты, / Какую сонные дриады ткут, / Когда дожди прохладу разольют? / Иль, может быть, тебе доставит радость / Земных твоих пристрастий томный след, – / *Тропический*, полуувядший *цвет*, / Таящий горечь лета, но и сладость, / Какой превыше нет?» (Б.Б.Томашевский; [126, с. 140]) – «*Розы* должен я бросить, или *лавры*, иль *руту*, / Брат, на то, что тебя укрывало от взора? / *Анемоны*, растущие скромно у моря, / Или стебли *кислицы*, кружки *маргариток* – / Их в венок заплетали летним утром Дриады, / Под холодным дождем пробуждены не рады? / Иль *пылающий цвет*, что ценил на земле ты, / Отбеленный жарой и увядший, унылый, / Полный горечи лета, но более милый / Для тебя, чем холодных берегов *первоцветы*, / Не согреты тропиков силой?» (Э.Ю.Ермаков; [158]).

Б.Б.Томашевский уходит от предложенного Суинбёрном образа Бодлера-садовника: «*O gardener of strange flowers, what bud, what bloom, / Hast thou found sown, what gather'd in the gloom?*» [150, p. 349] [*О садовник странных цветов*, какой бутон, какой цветок / Нашел ты посаженным, что собрал во мраке?] – «Какие всходят травы и цветы? / И что собрал причудливого ты?» [126, с. 140]; ср. у Э.Ю.Ермакова: «*Цветов странных садовник*, какие бутоны, / Лепестки собираешь ты в царстве сонном?» [127]. Вместе с тем существенное для понимания суинбёрновского оригинала сопоставление жизни Бодлера с садом, усиленное использованием многочисленных эпитетов («*Out of the mystic and the mournful garden / Where all day through thine hands in barren braid / Wove the sick flowers of secrecy and shade, / Green buds of sorrow and sin, and remnants gray, / Sweet-smelling, pale with poison, sanguine-hearted, / Passions that sprang from sleep and thoughts that started*» [150, p. 353] [Из *таинственного* и *печального* сада, / Где днями твои руки в бесплодный венок / Сплетали *болезненные* цветы *тайны* и *мрака*, / Зеленые бутоны *печали* и *греха*, и пепел, / *Сладко-пахнущие*, *бледные от яда*, с *кроваво-красной сердцевинной*, / Страсти, что возникли из сна, и мысли, что появились]), не только сохранено во всем эмоциональном напряжении, но и существенно усилено благодаря сближению страсти со сном, а мысли – с недугом: «Из *горестного*, *сумрачного* сада, / Где плел всю жизнь в бесплодном рвении ты / *Болезненные*, *смутные* цветы, / Ростки *греха* и сладость трав *поблекших*, / *От яда бледных*, с *сердцем*, *полным мук*, / Где страсть – *как сон*, и мысли – *как недуг*» [157, с. 143]. У Э.Ю.Ермакова многие выразительные детали утрачены: «Сад *секретный*, *залитый печали влагой*, / Где все дни напролет из сухих роз венки / Ты вязал, заплетал тьму и тайну в шнурок, / Покидая, грех смой и бесцветное горе, / Брось цветы, *напоенные медленным ядом*, / Страсти, мыслей и снов пустые улады» [158].

В пятой строфе уход поэта из жизни в зените славы Суинбёрн описывает с помощью языка цветов, упоминая *пальмовые ветви* («*palms*»), кото-

рые, как и лавр, символизируют победу и достижения, и *тисовые листья* («yew-leaves»), с древних времен ассоциирующиеся с похоронами; Б.Б.Томашевский называет *пышные пальмы* и *тисовый листок*, Э.Ю.Ермаков – *лавр* и *ветку тиса*. В четырнадцатой строфе оригинального произведения Суинбёрн говорит о *лавре* («laurel»), вплетаемом в *кипарис* («cypress»), отождествляемый с печалью, что не совсем точно передано Б.Б.Томашевским, заменившим *кипарис* *терновым венцом* – символом страданий; у Э.Ю.Ермакова упомянут *лавр венка с кипарисовой кроной*. Если у Суинбёрна на могилу Бодлера оказываются принесенными *мед, пряные травы, фрукты, розы, плющ, дикий виноград* («honey and spice <...> / <...> fruits <...> / <...> / <...> rose and ivy and wild vine»), то у Б.Б.Томашевского вместо *роз* назван *мак* как символ сна и смерти («мед и ароматы, / И от плодов <...> и от лоз / <...> / <...> плющ и дикий мак»); в прочтении Э.Ю.Ермакова не назван плющ, символизирующий бессмертие и дружбу («Ароматы и мед <...> / И плоды <...> / <...> / <...> лозы и розы»).

Суинбёрн, который одним из первых оценил творчество Ш.Бодлера, наполнил свое произведение реминисценциями из стихов французского поэта и образами эллинских богов, что было сохранено в русских переводах – *Titan-woman* (женщина-титан / Титанида) из стихотворения «La Géante», богиня загробного мира *Proserpine* (Прозерпина), *King Agamemnon* («царь, <...> чей пыл / Когда-то Троию в пепел превратил» (Б.Б.Томашевский; [126, с. 143]); «царь <...> / <...> / <...> пламя, что рушило Трои стены (Э.Ю.Ермаков; [127])), его дети, решившиеся отомстить за смерть отца, – *Orestes* (Орест) и *Electra* (Электра), *Venus Cytherean* (Венера Цитерейская / Афродита – Киприда), царица *Niobe* (Ниоба-мать / Ниоба), наказанная за грехи гибелью детей.

Стихотворение Суинбёрна «Прощание», впервые интерпретированное Б.Б.Томашевским, уже в XXI в. вызвало интерес переводчиков – к нему обратились Ю.М.Брызгалов (2005), И.Д.Трояновский (2006), Г.М.Кружков (2008). Каждую из шести строф Суинбёрн начинает предложением в повелительном наклонении: «**Let us** go hence, my songs...» [Уйдем прочь, мои песни...], «**Let us** rise up and part...» [Встанем и расстанемся...], «**Let us** go home and hence...» [Уйдем домой, прочь...], «**Let us** go hence and rest...» [Уйдем прочь и умрем...], «**Let us** give up, go down...» [Бросим, умрем...], «**Let us** go hence, go hence...» [Уйдем прочь, уйдем прочь...] [181, р. 52–53]. У Томашевского нет такого же единообразия начала строф: «Пойдемте, песни!..», «Расстанемся...», «Уйдем домой...», «Уснем...», «Оставим все...», «Уйдем, уйдем!..» [93, с. 144–145]; ср. у Г.М. Кружкова – «**Уйдем**, печаль моя...», «**Уйдем** скорей...», «**Уйдем**...», «**Уйдем** отсюда прочь...», «**Уйдем** же навсегда...», «**Уйдем**, печаль моя...» [96, с. 528–529], у Ю.М.Брызгалова – «**Уйдем**, стихи мои...», «**Уйдем**, простимся с ней...», «**Уйдем**...», «**Уйдем** и отдохнем...», «**Уйдем**, оставим все...», «**Уйдем**...» [122, с. 19–21], у

И.Д.Трояновского во всех строфах, кроме третьей, начинающейся стихом «Над нами смерть парит...», – чередуются «*Умрем*, о песнь моя...» и «*Уйдем*, о песнь моя...» [45].

Суинбёрн оригинален в организации своего стихотворения: первый стих строфы завершает предложение с *will*, последний стих являет собой предложение-эхо, в котором *will* заменяется на *would* и которому предшествует придаточное предложение с *though* («хотя, если»), акцентирующее условность и невозможность, утрату надежды: «...she *will* not hear. / <...> / ...*though* we sang as angels in her ear, / She *would* not hear» [150, p. 52] [...она не услышит. / <...> / ...*даже если бы* мы пели как ангелы для нее, / Она не услышала *бы*]⁸. Б.Б.Томашевский представил в концовках строф несколько усеченные варианты повтора («...Не услышать ей, / <...> / Услышать ей», «...она не будет знать. / <...> / Не будет знать», «... у ней не будет слез, / <...> / Не лила слез», «...не будет нас любить она! / <...> / Любить она», «...ей будет все равно. / <...> / Ей все равно», «...Она не кинет взгляд. / <...> / Не кинет взгляд» [93, с. 144–145]), у переводчиков последующего времени суинбёрновский замысел передан более последовательно: у Г.М.Кружкова – «...она не слышит / <...> / Она не слышит», «...она не понимает / <...> / Она не понимает», «...она слезинки не уронит / <...> / Слезинки не уронит», «...она не любит / <...> / Она не любит», «...что ей за дело! / <...> / Что ей за дело!», «...она не видит / <...> / Она не видит» [96, с. 528–529]; у Ю.М.Брызгалова: «...она не слышит / <...> / Она не слышит», «...она не знает / <...> / Она не знает», «Нет, слез она не станет лить / <...> / Ей слез не лить», «...Она не любит / <...> / Она не любит», «...ей все равно / <...> / Ей все равно» [91, с. 19–21]; у И.Д.Трояновского – «...Она не слышит / <...> / Она – не слышит», «...Она не знает / <...> / Она не знает», «...Она не плачет / <...> / Она не плачет», «...Она не любит / <...> / Она не любит», «...Ее не тронет / <...> / Ее не тронет», «...Она не взглянет / <...> / Она – не взглянет» [94]. Придаточные предложения с союзом *хоть* употребляются Б.Б.Томашевским только в двух последних строфах; И.Д.Трояновский использовал придаточное с союзом *пускай* всего один раз, Г.М.Кружков – трижды (*пусть* / *пускай*), Ю.М.Брызгалов – в каждой строфе (*хоть* / *пусть* / *пускай*).

Сравнение услышанного пения с пением ангела («as angels») не было сохранено русскими переводчиками (у Б.Б.Томашевского – «нежных <...>

⁸ То же самое и далее по тексту: «...she *will* not know. / <...> / ...*though* ye strove to show, / She *would* not know» [150, p. 52] [...она не узнает. / <...> / ...*даже если бы* ты попытался объяснить, / Она не узнала *бы*]; «...she *will* not weep. / <...> / ...*though* all we fell on sleep, / She *would* not weep» [150, p. 52] [...она не заплачет. / <...> / ...*даже если бы* все мы умерли, / Она не заплакала *бы*]; «...she *will* not love. / <...> / ...*though* she saw all heaven in flower above, / She *would* not love» [150, p. 53] [...она не полюбит. / <...> / ...*даже если бы* она увидела все небо в цветах, / Она не полюбила *бы*]; «...she *will* not see. / <...> / ...as *though* we had not been there. / Nay, and *though* all men seeing had pity on me, / She *would* not see» [150, p. 53] [...она не увидит. / <...> / ...*как если бы* нас не было там. / Нет, и *даже если бы* все люди сжалились надо мной, / Она не увидела *бы*].

речей», у Г.М.Кружкова – «ангельское пенье», у Ю.М.Брызгалова – «пели», у И.Д.Трояновского – «звучим»); напротив, метафорическое описание окружающего мира, в котором и звездное небо, и волнующееся море, и лунный цветок, и красивые пенные цветы становятся частями одного целого («...she *will* not care. / *Though* all the stars made gold of all the air, / And the sea moving saw before it move / One moon-flower making all the foam-flowers fair; / *Though* all those waves went over us, and drove / Deep down the stifling lips and drowning hair, / She *would* not care» [181, p. 53] [...она не поинтересуется. / *Даже если бы* все звезды позолотили все небо, / А волнующееся море видело, как скользит / Лунный цветок, делающий все пенные цветы красивыми; / *Даже если бы* все эти волны накрыли нас и увлекли / В глубину задыхающиеся уста и утопающие волосы, / Она не поинтересовалась *бы*]), так или иначе представлено во всех переводах, пусть даже и с утратой (в большинстве случаев) многих выразительных деталей: «Хоть звезд мерцанье в небо вплетено, / И море, перед штормом впадши в сон, / Бутоны пены облило луной» (Б.Б.Томашевский; [93, с. 144]); «Пусть все созвездья в золотом узоре / Над ней сольются, пусть, как лотос белый, / Луна трепещущая канет в море, – / Как лик любви, от горя помертвелый» (Г.М.Кружков; [96, с. 528]); «Пускай все звезды в золото одно / Мы превращали для нее, и море, / Как серебро, луной освещено, / О ней шумит...» (Ю.М.Брызгалов; [91, с. 21]); «Ни трепет звезд в небес ночной короне, / Ни плеск волны, лелеющей в ладони / Одну луну. Цветок на небосклоне» (И.Д.Трояновский; [94]).

Сравнение «Let us go seaward as the great winds go» [181, p. 52] [Давай отправимся к морю, как сильные ветра] было метафоризировано Б.Б.Томашевским («Над морем будем вихрями летать» [93, с. 144]), заменено образом «угрюмого смерча» Г.М.Кружковым; И.Д.Трояновский представил бессмысленность действий («Как мутный шквал...»), Ю.М.Брызгалов ограничился простым упоминанием *ветра*. Другое сравнение – «And all the world is bitter as a tear» [181, p. 52] [И весь мир печален, как слеза] – сохранено Б.Б.Томашевским («Мир горьким, как слеза, явился нам» [93, с. 144]) и Ю.М.Брызгаловым («...бранный этот мир, как слезы, горек» [91, с. 19]), трансформировано в метафору И.Д.Трояновским («...И безысходно тает / Слезою мир...» [94]), заменено оригинальным сравнением Г.М.Кружковым («...скорее полюса растают, / Чем тронется она чужою болью» [96, с. 528]).

Подчеркивая, что *пути любви* («love's ways») *болезненны* («sore») и *круты* («steer»), Суинбёрн представлял тяготы безответной любви посредством метафоры: «Love is a barren sea, bitter and deep» [181, p. 53] [Любовь – пустое море, жестокое и бездонное]. Б.Б.Томашевский был наиболее последовательным в реализации замысла автора («...путь любви, как боль крутой / <...> / Любовь подобна горечи морской» [93, с. 144]), тогда как

Г.М.Кружков ассоциировал любовь с садом, Ю.М.Брызгалов показывал усталость от брожения «тропами Любви» и плавания в «пустынном море», И.Д.Трояновский использовал отстраненное от суинбёрновского описания сравнение: «Стезя <...> / И глубока, как море, и жестока» [94].

В том же 1937 г., что и переводы Б.Б.Томашевского, увидел свет еще один перевод из Суинбёрна, выполненный Ф.П.Шиллером для подготовленной им же и выпущенной Государственным издательством художественной литературы трехтомной «Истории западноевропейской литературы нового времени». Это краткий прозаический подстрочник стихотворения «Канун революции» («The Eve of Revolution») из книги «Песен перед восходом солнца» (1871), призванный акцентировать пантеистическое восприятие природного мира, протест против тирании и музыкальность стиха, выраженные в лучшем, на взгляд исследователя, поэтическом сборнике английского автора [138, с. 159].

Как видим, несмотря на весьма значительное число обращений русских поэтов-переводчиков конца XIX – первой трети XX в. к творчеству А.-Ч.Суинбёрна, ранние переводы и переложения не смогли в полной мере донести до русского читателя индивидуальность английского автора. В большинстве своем они были крайне несовершенны, что выразалось в переводе стихов прозой (анонимный прозаический перевод «Заброшенного сада» (под названием «Заглохший сад») в «Еженедельном Новом времени», «Сад Прозерпины» и «Призраки цариц» в переводе В.Ю.Эльснера, «Канун революции» в переводе Ф.П.Шиллера), превращении перевода в вольную трактовку, стихотворение «на мотив» (К.В.Буренин), фрагментарной интерпретации того или иного суинбёрновского произведения, не дающей о нем полного, целостного представления («Ночная стража» в переводе О.Н.Чюминой, «На северном море», «Рококо» и «Перед рассветом» в переводе Н.А.Васильева, «Тяжести» в переводе А.П.Доброхотова, «В саду» (с названием по первому стиху – «О, пусти мои руки, о, дай мне вздохнуть...») в переводе К.И.Чуковского, «Les Adieux» и «У северного моря» в переводе И.А.Кашкина). Анонимное стихотворение «Маю» интересно с точки зрения заимствования стихотворной формы рондо, введенной Суинбёрном, но не соотносится напрямую ни с одним из его произведений. На этом фоне наиболее удачными представляются переводы «Pasticcio» Д.Н.Садовникова, «Песня времен порядка. 1852» И.А.Кашкина, «Ave atque vale (Памяти Шарля Бодлера)» и «Прощание» Б.Б.Томашевского, сохраняющие эстетическую ценность и в наши дни, причем первое из стихотворений до настоящего времени так более и не стало объектом внимания других русских интерпретаторов. Составленная М.Н.Гутнером «Антология новой английской поэзии» (1937) впервые представила не отдельные переводы из Суинбёрна, а целостную подборку лучших переводов, способствовавших формированию относительно полного представления об англий-

ском поэте и его творчестве и подводивших итоги исканиям прежних лет. Новый этап переводческого освоения наследия Суинберна начался в 1970-е гг. и связан с именами иного поколения переводчиков.

В обширном поэтическом наследии А.-Ч.Суинбёрна внимание русских переводчиков более других привлекли три стихотворения, объединенных обобщенным образом сада, символизирующим преходящесть самой жизни, ее радостей, бесплодность молодости, неизбежность утраты иллюзий.

Стихотворение «Заброшенный сад» («A Forsaken Garden»), вошедшее в поэтический сборник «Стихотворения и баллады, вторая серия» («Poems and Ballads, Second Series», 1878), было создано Суинбёрном в период расцвета его творческого дарования, характеризовавшийся наличием уже сформировавшейся творческой индивидуальности, проявлявшейся, в числе прочего, в использовании смешанных размеров, различных видов звукописи, перебоев ритма, сложной рифмовки, в конечном итоге подчиненном стремлению передать музыку звуков природы и тончайшие оттенки чувств. Обращаясь в «Заброшенном саду» к излюбленным образам моря, времени, смерти, поэт соотносил их с обстоятельствами личной жизни, воспоминаниями об утраченной любви. В конце 1864 г. было объявлено о помолвке кузины поэта, его возлюбленной Мэри Гордон с полковником Диснеем Лейтом. Свадьба кузины стала крахом всех надежд, величайшим разочарованием в жизни Суинбёрна и вызвала появление многих проникновенных стихов.

Мир заброшенного сада, талантливо представленный Суинбёрном и воссозданный его русскими интерпретаторами, – начиная с анонимного автора «Еженедельного Нового времени», К.Ренина (К.В.Буренина) и Б.Б.Томашевского и заканчивая Г.Е.Беном, С.А.Степановым, авторами Интернет-переводов Э.Ю.Ермаковым и И.Д.Трояновским, – отрезан скалами от моря, наполнен тоской и меланхолией, утопает в тишине и одиночестве, не помнит ни звуков шагов, ни голосов людей. Суинбёрн обращается к образу времени, показывая его несправедливым тираном, разрушающим цветы, но сохраняющим колючий терн, лишаящим человека радостей, берегающим лишь печаль и скорбь. Размышления о том, что могло бы быть, но чего, увы, нет, предшествуют у Суинбёрна появлению образа влюбленных, проникновенному возвращению в прошлое, в счастливые дни общения, пронизанного светлыми чувствами. Уход любви ведет лирического героя не только к осознанию ее непостоянства, но и к мысли о неизбежности смерти, оттеняемой описанием сада, разграбленного временем, опустошенного, ставшего «призраком сада», по сути своей – кладбищем; наконец, возникает и образ смерти, которая сама мертва посреди содеянных ею пустоты и разорения.

Суинбёрн создает ощущение опустошенности при помощи акцентировки многочисленных деталей заброшенности – *weeds (сорняки)*, *thorns*

(терновник), *wastes* (пустоши), *cliffs* (утесы), *rocks* (скалы), *graves* (могилы) и др., которые *crumble* (крошатся), *shrink* (засыхают), *wither* (блекнут). Многократно повторены поэтом и многие другие лексемы (*sea* (море), *wave* (волна), *rose* (роза), *blossom* (цветок), *wind* (ветер), *sun* (солнце), *rain* (дождь), *field* (поле), *flower* (цветок), *life* (жизнь), *love* (любовь) и др.), причем активно используются различные производные от них, например, в седьмой строфе можно видеть глагол прошедшего простого времени *loved*, существительное *love*, дважды используемое в сравнительных конструкциях, инфинитив *to love*, прилагательное *loveless*, соотносимые с глаголом настоящего простого времени *love* и существительными *love* и *lovers* в предыдущей и последующей строфах: «Or they *loved* their life through, and then went whither? / And were one to the end – but what end who knows? / *Love deep as the sea as a rose* must wither, / *As the rose-red seaweed* that mocks the rose. / Shall the dead take thought for the dead *to love* them? / What *love* was ever *as deep as a grave*? / They are *loveless* now *as the grass above them* / *Or the wave*» [151, p. 25] [Или они *любили* всю свою жизнь, а потом умерли? / И были единым целым до конца – но какого конца, кто знает? / *Любовь глубокая как море, как роза* должна увянуть, / *Как розово-красная морская водоросль*, что насмехается над розой. / Думают ли мертвые, что мертвые *любят* их? / Какая *любовь* была *так же глубока как могила*? / Они *без любви* теперь, *как трава над ними* / *Или волна*]. Суинбёрновское описание отличается подробностью, тщательностью и при этом торжественностью, акцентирующей не только мертвящую всё тишину, но и неизбежность смирения перед силами тлена и разложения. Поэтом используются эмблематические образы *одинокого ветра, палящего солнца, увядших цветов*, призванные констатировать бренность всего земного и позволяющие в дальнейшем перейти от частного к общему, к мыслям о всеобщем отчуждении, сравнениям тишины сада и склепа.

Только в раннем анонимном переводе мысль подлинника была передана достаточно полно, причем были сохранены не только лексические вариации, связанные с темой любви, но и многочисленные сравнения любви с морем, розой, водорослью, могилой и др., ср.: «Или быть может они *любили* всю жизнь; и что же случилось потом с ними? Они были соединены друг с другом до самого конца, но до какого конца? *Любовь, глубокая как море*, увядает, *подобно розе или розовому водорослю*, который издевается над хрупкостью розы. Разве смерть думает о мертвых, чтобы *любить* их? Была ли когда *любовь столь глубокая, как могила*? Теперь они *без любви, подобно пыли на их могиле, подобно волне*» [5, стлб. 701]. Вместе с тем анонимный перевод был единственным подстрочным, тогда как прочие выполнялись с сохранением стиховой структуры подлинника, что закономерно вело к большим содержательным отклонениям. Так, К.Ренин только трижды использовал лексему *любовь* и одно из ее производных (*влюблен-*

ные), а из многочисленных сравнений сохранил лишь сравнение с розой, подчеркнув краткость, мимолетность любовного чувства: «Пускай счастливой, мирною четой / *Влюбленные* пришли к своей могиле – / *Любви* первоначальной и святой / Едва ль они восторги сохранили; / *Любовь подобна розе*, что весной / Распустится: она живет мгновенье. / И если даже в юности волненья / Они таили долгие года / В живом воспоминаньи – и тогда / Все ж смерть пришла урочною порою / И кости их истлели под землею!» [57, с. 121]. Впоследствии И.Д.Трояновский предложил интерпретацию, представлявшую собой полную противоположность прочтению К.Ренина, – художественные детали (*море, роза, могила, трава, волна* и др.) в их многообразии были сохранены, однако сам замысел подлинника потерял свою отчетливость, выпуклость: «А быть может, любовью они так пылали, / Что остались верны от венца до венка? / Как любовь глубока? словно море? Едва ли... / Век, отпущенный розе – увы, не века, / Как любовь глубока? как могила? Быть может... / Как могила сегодня она холодна, / И сердца холодны, как трава над их ложем, / А, быть может, волна?» [74].

Б.Б.Томашевский впервые использовал интересную замену – вместо нагнетания лексем, однокоренных к *любовь*, он употребил в своем переводе синоним любви – *страсть*; также для усиления звучания фрагмента в его пятом и шестом стихах переводчиком была предложена анафора – «Разве <...> страстями <...> / Разве *страсть* <...>»: «Жизнь в *любви* проведя, им пришлось где-то кануть – / До конца неразлучным; кто знал, что их ждет? / Но *любовь, словно роза*, должна увянуть, / *Словно водоросль в море*, что розу гнетет. / Разве мертвые бредят *страстями* своими? / Разве *страсть глубиною могиле равна?* / Они без *любви, как трава над ними / Или волна*» [90, с. 147]. Прочтение Б.Б.Томашевского в той или иной мере оказало влияние на последующие переводы – Г.Е.Бен в «Покинутом саде» и Э.Ю.Ермаков в «Заброшенном саде» использовали, вслед за предшественником, синонимичную лексему *страсть* (ср.: «Дай-то Бог, чтобы все их исполнились грезы – / Но как знать, что за доля была им дана? / Ведь *любовь* – даже жгучая – вянет, *как роза / Или как водоросль в море*, что с розой сходна. / Разве мертвые *любят* еще своих милых? / Выживает ли *страсть* в гробовой глубине? / Нет: *любовь* им чужда, *как траве на могилах / Или волне*» (Г.Е.Бен; [145, с. 68]); «Всю жизнь *любили*, потом уснули? / В день один умерли – кто знает, когда? / И *любви*, что бездонна, тленье, *как розы*, коснулось, / Лишь алые водоросли колышет вода... / Ужели мертвые друг друга во тьме не забыли? / Вправду *любовь, как могила*, сильна? / *Бесстрастны* они, *как на кладбище травы или / Моря волна*» (Э.Ю.Ермаков; [75])), С.А.Степанов в «Заброшенном саде» – анафорическое *ужели* в начале риторических вопросов. Перевод С.А.Степанова, пожалуй, наиболее оригинален среди прочих современных переводов – в нем вовсе не упомянута *любовь* (только однокоренное слово *влюбленные*), зато

используются лексемы *чувства*, *пыл*, а также церковно-книжное, поэтическое устаревшее слово *персть* в значении *прах* (в сочетании с аналогичным по стилю *мрежи* (в значении «сети»), употребленным в предшествующей строфе): «Ужели влюбленные *перстию* стали? / Ужели могила пребудет права? / Увы, *словно роза*, их *чувства* увяли, / И розу пожрала морская трава. / И вспомнят ли мертвые нежное имя? / Откроет ли гробы восторженный *пыл*? / Они бездыханны, *как травы над ними / Могил*» [81, с. 32–33].

Из оригинальных сравнений Суинбёрна Б.В.Томашевский опустил лишь одно – параллель между глубиной любви и морем (*sea*), тогда как переводчики последующего времени были более вольны: Г.Е.Бен, отказавшись от сопоставлений любви с морем и могилой (*grave*), употребил вместо них эпитет (*жгучая*) и олицетворение; Э.Ю.Ермаков заменил сравнение любви и моря эпитетом *бездонная*, опустил параллель между любовью и водорослью (*seaweed*); С.А.Степанов сохранил только два сравнения любви – с розой (*rose*) и травой (*grass*). В целом отмеченные параллели в сочетании с анафорическими повторами и неспешностью введения в описание содержательных распространений подчеркивали некую циклическую замкнутость земного бытия.

В силу отмеченной вольности перевода К.Ренина и фрагментарности анонимного прозаического перевода в них оказалось утраченным значимое сравнение четвертой строфы английского оригинала: «*As the heart of a dead man the seed-plots are dry*» [182, p. 23] [*Как душа мертвеца почва с семенами суха*]. В переводе Б.Б.Томашевского отразился атеизм 1930-х гг., проявившийся в замене *души мертвеца* на *сердце трупа*: «*Как сердце трупа – пашни скелет*» [90, с. 146]. Г.Е.Бен, во многом продолживший традиции Б.Б.Томашевского и называвший его в числе своих учителей, полностью сохранил находки из перевода-предшественника: «*Как сердце трупа, пашня пуста*» [114, с. 67]. Иначе представили замысел Суинбёрна Э.Ю.Ермаков, И.Д.Трояновский и С.А.Степанов, причем по разным причинам каждый из них еще в большей степени, нежели Б.Б.Томашевский или Г.Е.Бен, отклонился от оригинального текста: «*Как покойника сердце, сухи семена*» (Э.Ю.Ермаков; [75]), «Бездыханное сердце, / Иссушенное семя на каменном дне» (И.Д.Трояновский; [74]); «Сухая земля, *как душа мертвеца*» (С.А.Степанов; [81, с. 32]).

Сравнение пятой строфы «...life seems barren *as death*» [151, p. 24] [...жизнь кажется бесплодною *как смерть*] пропущено у К.Ренина, Б.Б.Томашевского, использовавшего эпитеты («...скучен и холоден жизни исток» [90, с. 147]), а также у С.А.Степанова, однако сохранено у анонимного переводчика, Г.Е.Бена, Э.Ю.Ермакова и И.Д.Трояновского: «...жизнь в нем стала столь же бесплодною, *как сама смерть*» (анонимный перевод; [5, стлб. 701]); «...жизнь *мертвее смерти самой*» (Г.Е.Бен; [114, с. 68]); «...жизнь бесплодна так же, *как смерть*» (Э.Ю.Ермаков; [75]); «...Жизнь

холодна и бесплодна, как Смерть». (И.Д.Трояновский; [74]). Г.Е.Бен оригинально интерпретировал стихи оригинала «The sun burns sere and the rain dishevels / One gaunt bleak blossom of scentless breath» [151, p. 24] [Солнце жжет и дождь треплет / Один тощий унылый цветок без запаха], отказавшись от метафоры и увеличив число эпитетов, использовавшихся не только при описании цветка, но и при воссоздании образов солнца и дождя: «Серое солнце и дождь леденящий / Терзают единственный цветик сухой» [114, с. 68]; ср.: «Солнце жжет и дождь треплет на тощем стебле одинокий цветок» (анонимный перевод; [5, стлб. 701]); «Солнце сжигает, и ливень терзает / Один уцелевший, увядший цветок» (Б.Б.Томашевский; [90, с. 147]); «Лучи солнца сжигают и ливень треплет / Печальный бутон, не успевший расцвести» (Э.Ю.Ермаков; [75]); «То солнце сжигает, то ливень прольется / Над бледным цветком бездыханной груди» (С.А.Степанов; [112, с. 32]).

Используя в построении стиха сложное смешение анапеста, амфибрахия, дактиля, ямба и хорей, Суинбёрн создавал путаницу в ритмическом рисунке, однако уравнивал количество слогов одинаковым количеством стоп в каждом стихе: семь стихов строфы имели четырехстопный размер, а последний, восьмой, – двустопный. Если первые два стиха написаны четким четырехстопным анапестом с ударениями на третьем, шестом, девятом и двенадцатом слогах («In a coign | of the cliff || between low|land and high|land / At the sea | down's edge || between wind|ward and lee»), то в последующих стихах использован уже смешанный размер с переборами ритма: в третьем стихе – ямб, ямб, анапест, амфибрахий – ударения падают на второй, четвертый, седьмой и девятый слоги, а в четвертом – ямб, анапест, ямб, ямб – с ударениями на второй, пятый, седьмой и девятый слоги: «Walled round | With rocks || as an in | and island / The ghost | of a gar||den fronts | the sea». Каждая строфа состоит из двух катренов с перекрестной рифмой *abababab*, причем в первой строфе женские рифмы (с ударением на предпоследнем слоге) *highland – island – encloses – roses* сменяются мужскими (с ударением на последнем слоге) – *lee – sea – bed – dead*; заключительный краткий стих, написанный двустопным хореем (или анапестом, в котором и первый слог ударный), создает неожиданный обрыв, усиливающий чувство пустоты. Как отмечает В.В.Хорольский, последние стихи октав с их резкой лапидарностью несут «общий негативный семантический заряд» и «подобны трагическим аккордам в скорбно-меланхолической мелодии произведения» [164, с. 23].

У К.Ренина каждая из пяти строф представлена одиннадцатью четырехстопными стихами, что отличает его перевод и от оригинала, и от других переводов, сохранивших строфическую структуру подлинника (10 строф по восемь стихов). У большинства переводчиков в первых семи стихах каждой строфы можно видеть по четыре стопы, в то время, как у авто-

ров Интернет-переводов Э.Ю.Ермакова и И.Д.Трояновского – смешение четырех и пяти стоп. У Б.В.Томашевского, С.А.Степанова и Э.Ю.Ермакова последний стих в строфе одностопный, у И.Д.Трояновского – двустопный, у Г.Е.Бена – чередование одностопного и двустопного стиха. К.Ренин и Б.Б.Томашевский, подобно автору, использовали смешанные размеры, хотя в последнем стихе у второго из переводчиков – четкий анапест. У Г.Е.Бена преобладают амфибрахий и анапест, у Э.Ю.Ермакова – преимущественно анапест, в последнем же стихе трех/пятисложник с логическим ударением на последнем слоге, у С.А.Степанова – амфибрахий, в последнем стихе – точный ямб.

Особую мелодичность произведению Суинбёрна придает характерное использование аллитерации и ассонанса. В большей части стихов один согласный звук повторяется в первой части стиха, а другой – во второй его части, например, в начале первой строфы: «In a *coign* | of the *cliff* || between *low*|*land* and *high*|*land*, / At the sea-|*down*'s *edge* || between *wind*|*ward* and *lee*, / <...> / The *ghost* |of a *gar*|*den* fronts | the *sea*» [182, p. 22] [Во внешнем углу утеса между низиной и горами, / На краю моря между наветренной и подветренной сторонами, / <...> / Призрак сада предстоит морю]. То же характерно и для начала второй строфы («The *fields* | *fall* south||*ward* *abrupt* | and *broken*» [182, p. 22] [Поля спускаются на юг круто и ломано]), однако в дальнейшем аллитерация одного и того же звука нередко проходит через весь стих: «To the *low* | *last* edge || of the *long* | *lone* *land* / <...> / The *wind* | that *wan*||*ders*, the *weeds* | *wind*-shaken» [151, p. 22–23] [До нижнего последнего края простирающейся пустой земли / <...> / Ветер, который гуляет, колыхающиеся травы].

Особенностью английского оригинала являются ассонанс узких и широких гласных [e – æ], долгих и кратких гласных [a: – ʌ], [i: – ɪ], [o: – ɒ] («All are at one now, roses and lovers, / Not known of the cliffs and the fields and the sea. / Not a breath of the time that has been hovers / In the air now soft with a summer to be. / Not a breath shall there sweeten the seasons hereafter / Of the flowers or the lovers that laugh now or weep» ['o:l a:r ət 'wɪn nau 'rouɪz ənd 'lɪvəz / nɒt 'naʊn əv ðə 'klɪfs ənd 'fi:ldz ənd ðə 'si: / nɒt ə 'breθ əv ðə 'taɪm ðət 'hæz bi:n 'hovəz / ɪn ðɪ 'εə nau 'sɒft wɪð ə 'sɪmə tə 'bi: / nɒt ə 'breθ ʃəl ðεə 'swi:tən ðə 'si:znz hɪə'ra:ftə / əv ðə 'flaʊ(εə)z o: ðə 'lɪvəz ðət 'la:f nau o: 'wi:p] [182, p. 25] [Все одно теперь, розы и влюбленные, / Не ведающие об утесах и полях и море. / Ни вдоха времени, что было, не витает / В воздухе теперь прохладном в преддверии лета. / Ни вдоха не наполнит времен года в будущем / Цветов или влюбленных, которые смеются сейчас или плачут]), а также повтор дифтонгов, например, [ei]: «...he <time> wastes the plain» [hi: 'weɪsts ðə 'pleɪn] [182, p. 23] [...оно <время> опустошает равнину]. Долгие гласные звуки превалируют в ударных слогах на протяжении всего английского стихотворения. И то, что два из десяти коротких замыкающих

стихов имеют только два кратких гласных звука, усиливает трагическую весомость их смысла: «Love was dead» [151, p. 24] [Любовь мертва] и «Death lies dead» [151, p. 26] [Смерть мертва].

Элементы аллитерации и ассонанса присущи и русским поэтическим переводам. В частности, у К.Ренина в первой строфе повторяется гулкий гласный звук [о], придающий ощущение пугающей пустоты («*Дорожки заросли, иссох поток...*» 57, с. 119)), и чередуются парные согласные звуки [з] и [с], противопоставляющие звонкое прошлое и беззвучное настоящее («А между тем здесь смех звучал и слезы лились когда-то, здесь узнали грезы / “Он” и “она”» [57, с. 119]). Для первой строфы перевода Б.Б.Томашевского свойственно нагнетание глухих согласных звуков [с], [т], [п] в сочетании с использованием сонорного согласного [р] и гласного [о]: «На *уступе* горы, меж *горой* и долиной, / *Ярости* встречных ветров *открыт*, / *Обнесенный утесов оградой* длинной, / *Призрак сада* над морем *стоит*» 90, с. 146]; у Э.Ю.Ермакова повторение звуко сочетания [пр], глухих согласных [с], [т] и гласного [о] позволяет, с одной стороны, воссоздать атмосферу заброшенности, отчужденности, а с другой – внести резкую контрастную ноту рокота моря, рева ветра: «На ладони горы, *перед* вершиной *седою* / На *прибрежном уступе*, ветрам моря *открыт*, / *Будто остров наземный*, *обнесен скал стеною*, / *Призрак сада простору* воды *предстоит*» [75]. Используемые Г.Е.Беном аллитерация [р] и ассонанс [о] позволяют при помощи звукописи воссоздать неповторимую картину природного мира, сочетающего в себе первобытное величие и опустошенность: «*Обнесенный оградой* камней *острых*, / *Взгромоздясь* над долиной на *горный кряж*, / *Как у края* земли *заброшенный остров*, / *Призрак сада* над морем *стоит*, как *мираж*. / *Покрывают* всю почву *откосов хилых* / Лишь *репейник*, *татарник* и *чертополох*, / И даже *сорняк*, что *рос* на могилах, / *Весь иссох*» [114, с. 67].

Предложенная С.А.Степановым интерпретация первой строфы суинбёрновского оригинала характеризуется активным использованием словосочетаний с игрой звуков: «Меж гладью и твердью за *скальной стеною*, / Где *мареве моря* да ветры свистят, / На диком утесе маячит *глухою* / И *призрачной тенью* заброшенный сад. / Тот сад на утесе *во власти пустыни*. / Стеной неприступной *терновник-тиран* / Да некогда *буйный*, *безжизненный* ныне / *Бурьян*» [81, с. 31]. В последних двух стихах фрагмента ощутима сквозная аллитерация звука [б], а в третьей строфе – звука [с]: «*Столетиями стерт*ы былые *следы*» [81, с. 32]. Подобный прием был ранее использован Б.Б.Томашевским, предложившим своеобразную игру шипящими звуками [ч], [ш], [щ]: «*Колючие чащи шипами* <...> / <...> / <...> *шаг прошуршал...*» [90, с. 146]. Сравнение и метафору первой строфы подлинника («...as an inland island, / The ghost of a garden...» [151, p. 22] [...как остров среди земли, / Призрак сада...]) Г.Е.Бен преобразовал в два

сопоставления, Б.Б.Томашевский и С.А.Степанов, опустив сравнение, сохранили только метафору, И.Д.Трояновский заменил метафору приложением с метафорическим значением. Кроме того, Г.Е.Бен прибегнул к перечислению, а С.А.Степанов и И.Д.Трояновский – к олицетворению в конце первой строфы; ср. в оригинале и наиболее удачных прочтениях Б.Б.Томашевского и Э.Ю.Ермакова, представивших символическое «ложе без цветов» («slope of the *blossomless* bed») *выцветшим* склоном или ложем, заросшим *бесцветно* легкими сорняками: «A girdle of brushwood and thorn encloses / The steep square slope of the *blossomless* bed / Where the weeds that grew green from the graves of its roses / Now lie dead» (A.-Ch.Swinburne; [182, p. 22]) [Пояс кустарника и терновника окружает / Крутой квадратный склон ложа *без цветов*, / Где сорняки, что зеленели на могилах с розами, / Теперь мертвы] – «Колючие чащи шипами покрыли / Крутой, квадратный и *выцветший* склон, / Где даже сорняк, у роз на могиле, / Заглушен» (Б.Б.Томашевский; [90, с. 146]) – «Разрослись там кусты, дикий терн окружает / Запустелых гряд ложа, где *бесцветно* легки, / Сорняки, что все лето могильники роз покрывают / Ныне сухи» (Э.Ю.Ермаков; [75]). Суффикс английских прилагательных «less», показывающий отсутствие качества, используется Суинбёрном на протяжении всего произведения для усиления ощущения пустоты – *blossomless* (без цветов), *guestless* (без гостей), *restless* (без покоя), *scentsless* (без запаха), *loveless* (без любви). На примере прочтения русскими переводчиками лексемы *blossomless* можно видеть, что значение отсутствия качества обычно передавалось при помощи лексем с приставками (*выцветший* у Б.Б.Томашевского, *бесцветно* у Э.Ю.Ермакова); попытки подбора отдаленных лексических аналогов (*во власти пустыни* у С.А.Степанова, *хилые* у Г.Е.Бена) вряд ли можно признать оправданными.

Сравнение восьмой строфы «When *as they that are free now of weeping and laughter* / We shall sleep» [151, p. 25] [Когда, *как они, что свободны сейчас от плача и смеха*, / Мы уснем] не сохранено в переводах С.А.Степанова и И.Д.Трояновского, тогда как остальными интерпретаторами ощущение свободы от плача и смеха в основных чертах передано верно: «...в то время, как мы в свою очередь уснем, *подобно тем, кто навсегда избавился от слез и от смеха*» (анонимный перевод; [5, стлб. 701]); «Когда мы, *как они, без стоны, без смеха* / Будем спать» (Б.Б.Томашевский; [4, с. 148]); «Когда, *как они, мы без плача, без смеха* / Все уснем» (Г.Е.Бен; [114, с. 69]); «*Как они, ни радость, ни скорбь сохранить не умея*, / Мы уснем» (Э.Ю.Ермаков; [6]).

Суинбёрн часто прибегал к параллелизму, особенно отчетливо представленному им в шестой строфе, где рядом оказывались контраст («For the foam-flowers endure when the rose-blossoms wither» [151, p. 24] [Ибо пенные цветы вечны, а розовые цветы вянут]) и аналогии («And the same

wind sang and the same waves whitened / <...> / In the lips that had whispered, the eyes that had lightened» [151, p. 24] [И тот же ветер пел, и те же волны белели / <...> / На губах, что шептали, в глазах, что сияли]). Если анонимный прозаический перевод буквален («<...> пена на волнах играет вечно, а розовые почки увядают. <...> Тот же ветер веял, те же волны пенились <...> как на шептавших устах, как на горевших очах» [5, стлб. 701]), перевод К.Ренина вообще не интерпретирует суинбёрновскую строфу, то позднейшие поэтические переводы внимательны к художественным деталям английского оригинала, будучи не всегда последовательными в их трактовке, причем вновь привлекает внимание несомненное влияние перевода Б.Б.Томашевского на позднейшие прочтения, в которых возникали и получали отголоски мотивы все того же *шумевшего/дующего* ветра и все тех же *белеющих* волн, ср.: «Волны в пене цветут, а розы увяли / <...> / *Тот же ветер шумел, те же волны белели* / <...> / Шепот губ, отблеск глаз одолеть не сумели» (Б.Б.Томашевский; [90, с. 147]) – «Волны в пене живут, а розы увяли / <...> / Тот же ветер им пел меж сухими кустами / <...> / Их губы шептали, в глазах было пламя» (Г.Е.Бен; [114, с. 68]) – «Высохнут розы, но пена цветет и в метели... / <...> / *Тот же ветер дул, те же волны белели* / <...> / Голос смолк, и в глазах, что горели» (Э.Ю.Ермаков; [75]) – «Гибнут розы – заложницы стужи и тьмы, / Видишь: в пене морей бесконечно цветенье, / <...> / *Тот же бриз той же пеной белил те же волны* / <...> / И любовь в их глазах, еще пламенем полным» (И.Д.Трояновский; [74]) – «Там пышная пена, а розы увяли / <...> / *Лишь ветер все тот же, да волны все те же* / <...> / Любовь, изорвав опустевшие mreжи» (С.А.Степанов; [81, с. 32]).

Особую мелодику заключительной строфе английского оригинала придает анафорическое «till» («пока»), акцентирующее условия изменения мира, символом которого стал заброшенный сад: «*Till the slow sea rise and the sheer cliff crumble, / Till terrace and meadow the deep gulfs drink, / Till the strength of the waves of the high tides humble / The fields that lessen, the rocks that shrink*» [151, p. 26] [*Пока* неторопливое море не поднимется и отвесную скалу не раздробит, / *Пока* уступы и луга глубокое море не напоит, / *Пока* сила волн высоких приливов не смирит / Поля, что уменьшатся, скалы, что исчезнут]. При всей буквальности анонимного прозаического перевода этот художественно-образительный прием Суинбёрна не нашел в нем отражения, что обусловлено, вероятно, стремлением избежать повтора в контексте использования в предшествующей строфе оборота *до тех пор пока... пока*: «До тех пор, пока не вздуется медленно наступающее море, унося с собою отвесную скалу, поглощая площадку и луг в глубине пучины, пока волна высоких приливов не затопит всего: и подмытого поля, и погружающейся скалы» [5, стлб. 702]. Наиболее четко суинбёрновская анафора представлена у Б.Б.Томашевского («*Пока* море не встанет, утесы

не дрогнут, / *Пока* луг и ступени не поглотят валы, / *Пока* волны прибоя в прах не расторгнут / Остатки полей и размытой скалы» [90, с. 148]) и Э.Ю.Ермакова («*Тогда* гладь забурлит, обрушатся скалы, / *Тогда* луг и террасы зев глубин поглотит, / *Тогда*, в грозную бурю, прилив небывалый / Смоет поле, покинутый сад разорит» [75]), у которых, равно как и у С.А.Степанова, анафорическое *пока/тогда/покуда* захватывает не только заключительную строфу, но и концовку предшествующей ей строфы, начиная с седьмого стиха. Общий настрой оригинала, несмотря на утрату значимых нюансов, был вполне передан и И.Д.Трояновским, начавшим три стиха подряд со сложного союза *до тех пор, как*: «До тех пор, пока море утес разбивает, / До тех пор, пока ветер отчаян и зол, / До тех пор, пока скалы прилив укрощают» [74]. В прочих переводах значимая суинбёрновская анафора передана с переборами, причем К.Рениным полностью заменен образный ряд, пронизанный мотивом разрушения мира: «*Пока* наступит мира разрушенье; / *Пока* не грянет над землею гром / Трубы последней ангела и гробы / Не вскроют снова мрачные утробы; / *Пока*, багровым пламенем горя, / Светила неба не падут в моря / И не сольются в хаосе туманном / Земная твердь с кипящим океаном!» [57, с. 121–123]). Определенный семантический перебой можно видеть в упоминании Г.Е.Беном *ливней*, продолжающих поить луга, вовсе не соотносимом с последующим и предшествующим описанием моря, равно как и с текстом английского подлинника, где одно из условий изменения окружающего мира названо вполне определенно – «till <...> meadow the deep gulfs drink» («пока <...> луга глубокое море не напоит»); ср. у Г.Е.Бена: «*Пока* скалы сурово стоят над водою, / А ливни луга продолжают поить, / *Пока* не поднимутся волны прибоя, / Чтоб поля затопить и утесы разбить» [145, с. 69]. Трактовка С.А.Степанова, будучи, несомненно, более вольной, все же в эмоциональном плане ближе оригиналу своей концентрированностью вокруг образа вечного, всемогущего моря, соотносимого с вечностью: «*Покуда* могучее море не смоеет / И волны последних следов не сотрут, / *Покуда* пучина морская не скроет / Глухого безмолвья печальный приют, / *Покуда* утеса валы не изложут» [112, с. 33].

Мрачный финал произведения Суинбёрна пронизан мотивом торжественности неизбежного вселенского конца, когда сама Смерть уже не в силах продолжать свой мрачный труд: «Here now in his triumph where all things falter, / Stretched out on the spoils that his own hand spread, / *As a god self-slain on his own strange altar*, / Death lies dead» [151, p. 26] [Здесь теперь, торжествуя там, где все умирает, / Распростершись на руинах того, что ее рукой сотворено, / *Как бог, заколовший себя на своем странном алтаре*, / Смерть лежит мертвая]. Сравнение смерти с *заколовшимся богом / богиней (a god self-slain)* в различных вариациях передано в анонимном прозаическом переводе, у Б.Б.Томашевского, Г.Е.Бена, Э.Ю.Ермакова,

И.Д.Трояновского, причем Г.Е.Бен усилил ощущение пустоты, передававшей «благоговейный ужас лирического героя, осознавшего таинственность смерти» [133, с. 23], отрицаниями, а Э.Ю.Ермаков и И.Д.Трояновский привнесли в описание некоторый магический оттенок: «Тогда, торжествующая над всем, что одряхлеет, рапростершаяся на развалинах, ею посеянных, *подобно богине, умерщвляющей себя на своем чудовищном жертвеннике*, умрет сама смерть» (анонимный перевод; [5, стлб. 702]); «И здесь, торжествуя над жизни делами, / Над миром, что ею самую разбит, – / *Как бог, заколовшийся в собственном храме*, / Смерть лежит» (Б.Б.Томашевский; [90, с. 148]); «Здесь, в саду, где *ничей не разносится голос*, / *Ни под чьею стопою не мнется трава*, / *Как богиня, что в храме в своем закололась*, / Смерть мертва» (Г.Е.Бен; [114, с. 69]); «А сейчас, несмотря на триумф свой страшный, / *Отведав плодов своего колдовства*, / *Словно бог, на своем алтаре себя зажавший*, / Смерть мертва» (Э.Ю.Ермаков; [75]); «Будет здесь упиваться последним закатом, / *Распластавшись, покрыв вожделенную твердь*, / *Словно идол, на капище самораспятый*, / Бездыханная Смерть» (И.Д.Трояновский; [74]). В переводах К.Ренина и С.А.Степанова значимое для суинбёрновского произведения сравнение было опущено, что привело к очевидному ослаблению эмоционального эффекта, особенно в последнем случае, где описанию была придана нарочитая размеренность, ср.: «Да, смерть своим повеяла крылом, / И все здесь спит, полно оцепененья, / И будет спать печальным, тихим сном» (К.Ренин; [57, с. 121]); «И, медленной дланью добычу дробя, / Восставшая Смерть на алтарь не возложит / Себя» (С.А.Степанов; [81, с. 33]).

Главная мысль английского стихотворения, заключающаяся в одновременной констатации конечности жизни и возможности ее бесконечного продолжения, абсолютизации отчуждения и упадка в сочетании с поэтизацией вечного сна («From the graves they have made they shall rise up never, / Who have left nought living to ravage and rend» [151, p. 26] [Из могил, что они создали, они не встанут никогда, / Те, кто не оставил живых, чтобы уничтожать и разрушать]), наиболее полно передана в анонимном прозаическом переводе и в переводе Э.Ю.Ермакова, в которых сделан акцент на смене разных поколений, продолжающих длинный путь опустошения: «Никогда не восстанут из своих могил те, которые ничего не оставили на жертву опустошения и разрушения» (анонимный перевод; [5, стлб. 701–702]); «И не выпустит их никогда могила – / Кто ушел, живых не оставив взамен» (Э.Ю.Ермаков; [75]); ср. иные переводческие прочтения: «Они из могил своих не восстанут, / Ничтожную жизнь разрушенью предав» (Б.Б.Томашевский; [90, с. 148]); «И влюбленным из мрачных могил не подняться, / Чтобы вновь доказать нам, что жизнь – это тлен» (Г.Е.Бен; [114, с. 69]); «Тем, кто сам умертвил в себе душу и тело, / Из могил не подняться уже никогда» (И.Д.Трояновский; [74]); «Они не восстанут, покоясь

в могилах, / Пришедшие в жизнь, чтоб разбить и порвать» (С.А.Степанов; [81, с. 33]).

Контраст синтаксической простоты и объемности картины, представленной Суинбёрном в «Заброшенном саду», столь же разителен, как и образ ярко-красной розы, растущей в темно-сером, измученном ветром и дождем, опустошенном, забытом саду. В.В.Хорольский обращал внимание на эмоциональную сопряженность с содержанием произведения его ритмической структуры, для которой характерно «мерное движение анапестических и дактилических стоп с резко выделяющимися спондеями заключительных строк в октавах, а также волнообразно-поступательное расположение синтагм, подчеркивающее неумолимый ход времени» [133, с. 23–24]. Тема увядания передана и традиционными для поэта средствами – сравнениями, повторами, параллелизмами, градацией (и в композиционном, и в синтаксическом ее аспектах), однако, если в большинстве случаев, эти средства призваны подчеркнуть *динамику* картины, то в данном случае, напротив, ее *неподвижность*, склонность лирического героя к медитации в духе «кладбищенской» поэзии Т.Грея и Э.Юнга, к размеренному созерцанию всеобщего разложения, переживаниям, сопряженным с философскими раздумьями.

Далеко не каждому из русских переводчиков удалось хотя бы частично раскрыть сложную гамму эмоций, переданных английским поэтом: ближе других подошел к решению этой задачи Б.Б.Томашевский, на прочтение которого так или иначе ориентировались переводчики, обращавшиеся к «Заброшенному саду» в конце XX – начале XXI в. Особняком стоят ранние интерпретации «Заброшенного сада» (анонимный перевод (1880), перевод К.Ренина (1882)), первая из которых представляет собой точный, но все же прозаический пересказ поэтического оригинала, а вторая является вольной интерпретацией, не дающей полного представления о подлиннике; несмотря на существенные недостатки, именно эти переводы стали предтечами последующих достижений Б.Б.Томашевского, других переводчиков, именно через них происходило знакомство русского читателя с «Заброшенным садом» в конце XIX – первой трети XX в.

В другом стихотворении садовой «трилогии» «In the Orchard (Provençal Burden)» («В саду (Напев Прованса)», 1866), содержащем размышления о порочной страсти в ее традиционной связи со смертью, Суинбёрн усматривал пароксизм удовольствия в поиске смерти. Замысел английского поэта привлек внимание К.И.Чуковского, осуществившего перевод шести (1, 2, 4, 5, 6, 8) из десяти строф (запись в дневнике писателя от 28–29 июня 1904 г., впервые опубликованная в 2006 г.) и И.Д.Копостинской, напечатавшей в 1977 г. и в 1981 г. две редакции своего полного перевода. Однако тема эстетизации смерти, в чем-то даже отождествления любви и смерти, оказалась не близка русским переводчикам – К.И.Чуковскому в силу фрагмен-

тарности его прочтения, И.Д.Копостинской – в виду изначального акцента на экстазе героев, их страстном томлении, сочетании наслаждения и боли.

Рефрен, завершающий каждую из десяти строф оригинала («Ah God, ah God, that day should be so soon» [149, p. 116–118] [О Бог, о Бог, этот день настанет так скоро]), был сохранен только И.Д.Копостинской («О боже, боже, скоро день взойдет» [45, с. 183–185; 46, с. 459–461], тогда как К.И.Чуковский предпочел его варьировать, предложив экспрессивные трактовки, непосредственно соотносимые с оригинальным текстом: «Ах, уж день недалек, недалек уже день / <...> / Недалек уже день, ах, уж день недалек / <...> / О! Зачем этот день? О, не нужно мне дня / <...> / Скоро день. О, зачем? Он не надобен нам!» [85, с. 76].

Перевод К.И.Чуковского, несомненно, более волен, но вместе с тем позволяет увидеть в переводчике яркую, незаурядную личность. Например, К.И.Чуковский соотносит луну с цветком, отказываясь от предложенного Суинбёрном сближения эффекта, производимого листвой под светом луны, с цветами: «Clear apple-leaves are soft upon that moon / Seen sidelong *like a blossom in the tree*» [149, p. 116] [Светлые яблонево-листья нежны под этой луной, / Если сбоку смотреть, *как цветы на дереве*] – «А луна! Как нежна на цветах ее сень; / *Как цветок*, она тянется к небу прильнуть...» [85, с. 76]; ср. в ранней и поздней редакциях перевода И.Д.Копостинской: «Спят яблони. И листьев хоровод, / *Как белых лепестков продрогший рой*» [45, с. 183]; «Спят яблони, но их листва цветет, / *Как лепестки, зажженные луной*» [46, с. 459]. Если в английском оригинале *трав* (*grass*) охарактеризована как *густая* (*thick*), *прохладная* (*cool*), то в переводе К.И.Чуковского особую значимость приобретает *мягкость* травы, возможность лежать на ней, в результате чего используется народно-поэтическая лексема *мурава*: «The grass is thick and cool, it lets us lie. / Kissed upon either cheek and either eye» [149, p. 116] [Трава густа и прохладна, можно нам лежать. / Исцелованы щеки и глаза] – «Исцелована вся я лежу, и наш сад / Мне для ложа отдать *мураву* свою рад» [85, с. 76]; И.Д.Копостинская в данном случае предпочла построить описание на сравнениях, что особенно заметно в ранней редакции ее перевода, ср.: Прохладе трав доверься, *как во сне*, / Твой поцелуй – *как роза на волне*» (ранняя редакция; [45, с. 183]) – «Прохладе трав доверься *как во сне*, / Целуя нежно губы, щеки мне...» (поздняя редакция; [46, с. 459]).

Суинбёрновское сравнение тяги юноши к возлюбленной с завершением, закатом *цветущего* дня, всячески противящегося самой возможности неизбежного конца («I turn to thee *as some green afternoon / Turns toward sunset, and is loth to die*» [149, p. 116] [Я клонюсь к тебе *как цветущий день / Клонится к закату и не хочет умирать*]), было трансформировано К.И.Чуковским сразу в две параллели с явлениями окружающего мира: «И хочу я тебя, *как полдневная тень / Хочет ночи, как полдень, влюблен-*

ный в закат» [85, с. 76]; у И.Д.Копостинской, стремившейся к большей точности в передаче нюансов описания, оказался утраченным мотив смерти и вместе с тем нежелания умирать: «К тебе клонюсь... **Так летний небосвод / К закату клонится, томясь в огне»** [45, с. 183; 46, с. 459]. Наблюдение Суинбёрна, лапидарно переданное в стихе «The pleasure lives there when the sense has died» [149, p. 116] [Удовольствие живет, когда сознание умерло], первоначально было искажено И.Д.Копостинской («У наслажденья есть священный час, / Когда стремится жизнь покинуть нас» [45, с. 183]), что дало основание для появления позднейшей более точной редакции фрагмента перевода, которая, впрочем, также избыточно многословна: «Пусть дольше длится наслажденья час, / Когда сознание покидает нас» [46, с. 459].

Предложение девушки, дающей влюбленному цветок вместо поцелуя («...I charge you leave me this: / *Is it not sweeter than a foolish kiss?* / Nay take it then, my flower, my first in June, / My rose, so **like a tender mouth** it is» [149, p. 117] [...я требую, чтобы ты оставил мне это <покой>: / *Не слаще ли это, чем безрассудный поцелуй?* / Нет, возьми его тогда, мой цветок, мой первый в июне, / Мою розу, **как нежный рот** она]), интерпретировано К.И.Чуковским с отдельными эмоциональными нюансами, – в частности, *безрассудный поцелуй* стал *шалльным*, а *нежный рот* превратился в *нежное лобзанье*: «...Молю: отдохни, не целуй! / *Разве отдыха слаще шальной поцелуй?* / Да? Так вот он, возьми, мой июньский цветок, / Мою розу; она – **как лобзанье нежна»** [85, с. 76]. И.Д.Копостинская метафоризировала поцелуй как розу, полностью отказавшись от риторического вопроса, акцентировавшего возможность предпочтения покоя поцелую или, напротив, поцелуя покою: «Лишь наслажденья гибельный покой / Не отнимай совсем <...> / **Июньской розой поцелуй цветет**, / Но даже он не радуется порой» [45, с. 183; 46, с. 459].

Музыкальность, переданная Суинбёрном при помощи ассонанса, в частности, повторения дифтонга/трифтонга [ai]/[aiə] в пятой строфе («Love, till dawn sunder *night* from day with *fire*, / *Dividing my delight and my desire*, / The crescent *life* and love the plenilune, / Love me though dusk begin and dark *retire*» [149, p. 117] [Люби, пока заря не разлучит ночь с днем огнем, / Разделяя мой восторг и мое желание, / Жизнь неполной луны и любовь полнолуния, / Люби меня, хотя светать начинает и темнота отступает]), во многом оказалась утраченной в русских переводах, причем и К.И.Чуковский, и И.Д.Копостинская прибегли к олицетворениям, помогавшим хотя бы отчасти проникнуться тональностью и эмоциональным миром подлинника: «Ах, *отнимут* *огни* эти первых лучей / Ночь у дня и восторги у страсти моей. / А пока – в полнолуние – люби же меня, / *Хоть бежит* уже *тьма* от рассветных огней» (К.И.Чуковский; [85, с. 76]); «Люби, пока *не вздрогнула* *заря*, / Над полнолунием сердца *воспаря*. / Светает... Скоро *огненный вос-*

ход / Рассеет тени, сумрак *покоря*» (И.Д.Копостинская, ранняя редакция; [76, с. 185]); «Люби, пока *не вздрогнул луч зари*, / Над полнолунием сердца *воспарив*. / Люби... Ведь скоро огненный *восход* / Рассеет тени, сумрак *покорив*» (И.Д.Копостинская, поздняя редакция; [46, с. 459]). Суинбёрновское *blood draws back* («кровь застывает») оказалось созвучно устойчивому обороту *стынет кровь*, что не прошло мимо И.Д.Копостинской, также усилившей описание сравнением крови и полыньи: «Ah, my heart fails, my blood draws back...» [149, p. 117] [О, мое сердце останавливается, моя кровь застывает...] – «Но стынет кровь моя, *как полынья*» [45, с. 185; 46, с. 461]; К.И.Чуковскому удалось сохранить и первый суинбёрновский образ – *останавливающегося (падающего) сердца*, однако фактографическая насыщенность лишила описание лирической трогательности: «Вот уж падает сердце, уж кровь не слышна» [85, с. 76].

Существенный для осмысления суинбёрновского замысла параллелизм синтаксических конструкций седьмой строфы «не надо <...> козь», позволявший увидеть противоречие между реальным и желаемым («There is *no building now the walls are built*, / *No quarrying now the corner-stone is hewn*, / *No drinking now the vine's whole blood is spilt*» [180, p. 117] [*Не надо строить, козь стены возведены, / Не надо разрабатывать карьер, козь камень высечен, / Не надо пить, козь вся кровь лозы пролита*]), был частично представлен в ранней редакции перевода И.Д.Копостинской («*Дом кончен. Камень незачем дробить. / Сок выпит и лоза не расцветет. / Рисунок выткан. Пусть же рвется нить*» [45, с. 185]), однако в позднейшей редакции, в виду желания переводчицы сделать единым целым упоминания выпитого сока и не расцветшей лозы, оказался утраченным: «*Дом создан. Камень незачем дробить. / И снова сок лоза не разольет. / Рисунок выткан... Пусть же рвется нить*» [46, с. 461].

И.Д.Копостинская несколько преобразовала мотив боли, сделав его, в сравнении с суинбёрновским, менее резким и агрессивным, но при этом более длительным не отпускающим, цепляющим, пытающимся удержать, ср.: «Pluck thy red pleasure from *the teeth of pain*, / Break down thy vine ere yet grape-gatherers prune» [149, p. 117] [Вырви свое страстное наслаждение из *зубов боли*, / Сорви свою лозу прежде, чем сборщики винограда срежут] – «Не отдавай другим твое *вино*, / И вырви наслажденье из *тенет / Глубокой боли, жалащей давно*» [45, с. 185; 46, с. 461]; К.И.Чуковский в своем раннем переводе первым отказался от образа *сорванной лозы* («vine»), используя образ *разметанного винограда* (у И.Д.Копостинской – *не отданного вина*), соотносимый в языке-оригинале с той же группой однокоренных слов, что и *лоза*: «И багряный восторг отыми у скорбей. / Разметай *виноград*, пока сладок в нем сок» [116, с. 76]. Первоначальная трактовка стиха «For sweet night's sake I will not live till day» [149, p. 118] [Ради сладкой ночи я не доживу до дня] как «За эту ночь я жизнь мою отдам» [45, с.

185] была заменена И.Д.Копостинской абстрактным, лишенным внутреннего эротизма прочтением: «Лишь наслажденья сном душа горда» [46, с. 461]. В концовке перевода, отказавшись от повтора лексемы *sweet* («сладкий, милый, любимый, нежный»), И.Д.Копостинская ввела оригинальное сравнение силы любовного плена и силы смерти, вполне гармонирующее с общим мотивным рядом суинбёрновской лирики: «Ah *sweet*, too *sweet* to me, my *sweet*, I know / Love, sleep, and death go to the *sweet* same tune» [180, p. 118] [О *нежно*, слишком *нежно* для меня, мой *милый*, я знаю, / Любовь, сон и смерть сливаются в одну *нежную* мелодию] – «*Любимый мой, любовь и смерть, как сон. / Сильнее смерти нежности полон. / <...> / Любовь и смерть соединяет он <поцелуй>*» [45, с. 185; 46, с. 461]. Кроме того, используя анафонию сонорных согласных [л], [м], [н] с шумным согласным [с], переводчица смогла выпукло подчеркнуть гармонию в сочетании двух, казалось бы, противоположных начал – любви и смерти.

Не отражая в полной мере художественного своеобразия суинбёрновского подлинника, переводы К.И.Чуковского и И.Д.Копостинской характеризовались интересными творческими находками, во многих случаях позволявшими посредством иных, нежели у Суинбёрна, художественных приемов передать как специфику замысла английского поэта, так и неповторимую выразительность его стиха, в котором каждая деталь обретала свой глубокий смысл, свое значение. Переводчики, вслед за английским поэтом, гармонизировали и одухотворили страсть, пылкие чувства возлюбленных, существенно смягчив некоторые нарочито грубые детали оригинального описания, такие, как мотив стекающей по бедрам росы и почти мазохистский призыв героини к любимому сразить ее мечом (кинком) или нежным поцелуем, воспринимавшиеся в период создания произведения как своеобразный вызов пуританской морали. Вместе с тем русским трактовкам оказалось чуждо понимание любви как смерти, в результате чего их пафос стал более оптимистичным.

Неоднократно было переведено в России и еще одно «садовое» стихотворение Суинбёрна – «Сад Прозерпины» из сборника «Стихотворения и баллады» («Poems and Ballads», 1866), заинтересовавшее в начале XX в. В.Ю.Эльснера, Н.А.Васильева, в советское время – В.В.Рогова, Г.Е.Бена, М.А.Донского, на современном этапе – авторов Интернет-переводов И.Д.Трояновского [103], А.В.Велигжанина [104], К.Исмаева [105], Н.Караева [106], И.А.Палий [107] и др., причем прочтения последних, являющиеся, в целом, любительскими (исключение – перевод таллиннского поэта Николая Караева), интересны, прежде всего, как свидетельства неизменной неослабевающего интереса к произведению английского поэта, представившего оригинальную трактовку мотива неизбежности смерти, своеобразным «реквиемом по мгновенным проявлениям Красоты, обреченной на гибель» [61, с. 257], оказавшейся во власти мерно-бесконечного

течения времени. По наблюдению Н.М.Саркисовой, в «Саде Прозерпины» особенно отчетлив «присущий эстетизму контраст между обрамлением картины, состоящей из ярко и динамично очерченных изысканных образов, и аллегорической фигурой Красоты, словно скованной невозможностью абсолютного воплощения, объединения возвышенного духа и зримой материи бытия» [61, с. 257].

Если Суинбёрн начинает свое стихотворение с параллельных конструкций, нарочито подчеркивающих и даже утрирующих ощущение тишины и спокойствия, передающих околдованность всего и вся чарами Прозерпины («*Here, where* the world is quiet; / *Here, where* all trouble seems / Dead winds' and spent waves' riot / In doubtful dreams of dreams» [146, p. 196] [*Здесь, где* мир в покое; / *Здесь, где* все беспокойство кажется / Мертвых ветров и стихших волн волнением / В нереальных снах снов]), то его ранние русские переводчики усиливают то же ощущение посредством использования олицетворений, причем В.Ю.Эльснер, более точный в деталях, олицетворяет волны, ветра, сны («Здесь, где только тишина, где всякий шум кажется *игрою* мертвых *волн и* обессиленных *ветров*, где сами *сны отдаются* странным *сновидениям*» [108, с. 48]), Н.А.Васильев же опускает упоминание о волнах, а сны приписывает лирическому герою, что подчеркнуто сравнением: «Здесь, где миры спокойны, / Где смолкнут в тишине / *Ветров* погибших *войны*, / *Я вижу сны во сне*: / <...> / <...> / <...> / И все, *как сон*, во мне» [17, с. 137]. В переводах советского времени параллельные конструкции сохранены, однако утрачены отдельные существенные нюансы описания: так, В.В.Рогов, в противоположность оригиналу, ассоциировал скорбь с бурей («*Где* предан мир покою, / *Где* скорбь я счесть готов / Злой бурейю морскою / Во мгле неясных снов» [113, с. 669]), М.А.Донской сконцентрировался вокруг образа *волны*, опустив мотивы *мертвого ветра*, *нереального сна снов* («*Здесь*, за глухим порогом, / Не слышен волн прибой, / *Здесь* места нет тревогам, / Всегда царит покой» [115, с. 109]), Г.Е.Бен использовал оксюморон в сравнениях, однако упоминание шума (причем в ранней редакции – дважды) привело к ослаблению мотива тотальности покоя: «Здесь мир умолк в покое, / Тревоги здесь слышны, / *Как мертвый шум прибоя*, / *Как шум немой волны*» [125, с. 25] (в поздней редакции – «*Как мертвый шум прибоя*, / Вторгающийся в сны» [114, с. 32]).

Субъективное мироощущение подчеркнуто у Суинбёрна введением образа лирического героя, утомленного бременной земной жизнью с ее повседневной суетой, тщетностью и бесплодностью мечтаний, желающим уйти из мира людей, наполненного слезами и смехом, в мир «вечного сна в вечной ночи», обрести смерть как утешение: «I am tired of tears and laughter, / And men that laugh and weep; / Or what may come hereafter / For men that sow to reap; / I am weary of days and hours, / Blown buds of barren

flowers, / Desires and dreams and powers / And everything but sleep» [146, p. 196] [Я устал от слез и смеха, / И людей, которые смеются и плачут; / Или того, что может быть в будущем / Для людей, которые сеют, чтобы жать; / Я утомлен днями и часами, / Сорванными бутонами бесплодных цветов, / Желаниями и мечтами и силами / И всем, кроме сна]. В.Ю.Эльснер оригинально истолковал замысел Суинбёрна, вложив размышления его героя в уста женщины, которая, устав от жизни, утомившись не только желаниями, но и *властью* (мотив усталости, утомления повторен В.Ю.Эльснером трижды), сравнила сама себя с *больной почкой бесплодного цветка*: «Я устала от слез и от смеха, от людей, умеющих смеяться и плакать, от всего, что может нести грядущее... людям, которые сеют и надеются и ждут жатвы. / Я – усталая, словно больная почка бесплодного цветка. / Я утомилась желаниями, грезами, властью, всем... кроме сна» [108, с. 48]. По-иному акцентировал усталость лирического героя-мужчины Г.Е.Бен, использовавший анафору и тем самым во многом превративший мотив усталости, утомления в основную мысль стихотворного фрагмента, имевшего в реальности множество иных содержательных «ответвлений»: «Мне чужд огонь дерзаний, / Скучны мне смех и стон, / **Устал** я от желаний / И жизнью утомлен, / **Устал** от роз унылых, / Цветущих на могилах, / **Устал** от грез *постылых* <в ранней редакции – *бескрылых* [125, с. 25]>, – / Мне нужен только сон» [5, с. 32]. Анафора употреблена и В.В.Роговым, предложившим обезличенное перечисление всего того, что утомило душу, дало ей толчок к неприятию жизни: «**От** смеха и рыданий / Душа утомлена, / **От** счастья и страданий, / Какими жизнь полна, / **От** дней, часов, мгновений, / **От** высохших растений, / **От** грез и вождлений, / И только не от сна» [113, с. 669]. В переводе М.А.Донского также нет образа лирического героя, однако ряд творческих находок (сравнение мгновений с нанизываемыми *звеньями* жизни, акцентировка мотивов *постылости бытия, неверия в свершения*) обеспечили сохранение суинбёрновской многоплановости описания: «О, род людской! Постыли / Мне смех его и стон; / В бесплодности усилий / Жнет, чтобы сеять, он. / К чему ловить мгновенья, / Низать их в дни, как *звенья*, / Не верю я в свершенья, / Я верую лишь в сон» [115, с. 110]. И такая трактовка представляется наиболее удачной в сравнении как с другими поэтическими переводами советского времени, так и с ранним переводом Н.А.Васильева, опустившего мотивы *посева, жатвы* и т. д., придав сложному выбору лирического героя несвойственную ему легкость, беспечность: «Устал от слез и смеха, / От суеты людской: / Ведь суета помеха / Для жизни неземной. / А здесь весь мир беззвучен; / Я временем измучен, / От радости отучен, / Люблю тебя, покой» [17, с. 137].

Использование метафорического образа челна как *игрушки волн* позволило М.А.Донскому очень лаконично, отказавшись от дословной точности,

передать суинбёрновский контраст двух зыбких миров – мира жизни и мира смерти: «And far from eye and ear / Wan waves and wet winds labour, / Weak ships and spirits steer; / They drive adrift, and whither / They wot not who make thither» [146, p. 196–197] [А далеко от взора и слуха / Седые волны и сырые ветры трудятся, / Хрупкие корабли и души направляют; / Они плывут по течению, и куда, / Они не знают, кто ведет туда] – «Там, в буйной круговерти, / *Игрушки волн – челны* / Плывут, ища удачи...» [115, с. 110]. Этого не удалось достичь ни В.Ю.Эльснеру, который в своем прозаическом подстрочнике утратил суинбёрновский возвышенно-торжественной пафос, используя лексемы другого эмоционального наполнения – *жалкий, тусклый, вялый, бесцельно, прихоть* («Где-то жалкие кормишки и хрупкие корабли противятся тусклым волнам и вялым влажным ветрам и гибнут бесцельно по их прихоти...» [108, с. 49]), ни Н.А.Васильеву, продолжившему, опуская важные художественные детали, придерживаться избранной им легкости в описании («А там в тумане ждут / Больных теней их предки, / А корабли плывут, / Куда плывут не зная, / Причалить не желая, / Но влажных ветров стая / И волны их несут» [17, с. 137]), ни В.В.Рогову, полностью отказавшемуся от эпитетов Суинбёрна, сконцентрировавшись лишь на основаниях его мысли («От наших глаз вдали / Ветра с волной – в беседе / И в бурю корабли / Блуждают вновь и снова / Среди хаоса морского» [113, с. 669]), ни Г.Е.Бену, чьи философские размышления о движении кораблей под ветрами жизни никак не были соотнесены с мотивом блуждания человеческих душ, подобных этим кораблям («А где-то там, вдали, / Печально ветры кружат / И ходят корабли, / И слабых струй движенье / Влечет их по теченью» [114, с. 32; 125, с. 26]).

При описании растений из сада богини подземного царства Суинбёрн характеризовал их бесплодность, бесцветность как неизбежный конец всего сущего, тотальность угасания («But bloomless buds of poppies, / Green grapes of Proserpine, / Pale beds of blowing rushes / Where no leaf blooms or blushes» [146, p. 197] [Но нерасцветшие бутоны маков, / Зеленый виноград Прозерпины, / Бледные поляны обдуваемого ветром тростника, / Где ни один лист не цветет и не рдеет]), что смогли тонко почувствовать Н.А.Васильев и М.А.Донской: «Лишь лозы Прозерпины / Да блекнувший цветок, / Обвешанный ветрами» (Н.А.Васильев; [17, с. 138]); «Растет лес мертвых маков, / Безжизненных осок» (М.А.Донской; [146, с. 110]). В прочтении В.Ю.Эльснера, привнесшего свое сравнение осоки с *брошенными покрывами лоза*, сад Прозерпины не столь бесплоден, поскольку в нем, помимо осоки и маков без лепестков, растет еще и *изумрудный* (т. е. сочного цвета) виноград: «<...> растут лишь маки без лепестков, изумрудный виноград Прозерпины <...> / И по склонам белеет во мгле, словно брошенные покрывы лоза, поникшая осока» [108, с. 49]. Мотив бесплодности сада был утрачен и другими переводчиками, – Г.Е.Бен отмечал произрастание в

саду *янтарного* (т. е. спелого) винограда («Растет лишь *Прозерпины* / *Янтарный виноград*» [114, с. 32; 125, с. 26]), В.В.Рогов описывал *алеющие* (т.е. цветущие) маки («Здесь *маки Прозерпины* / Одни растут давно, / В безрадостной пустыне / Они *алеют* ныне» [113, с. 669]).

Суинбёрновское сравнение наступления утра с отвергнутой душой было с относительной точностью передано лишь в ранних переводах В.Ю.Эльснера и Н.А.Васильева: «And *like a soul belated*, / In hell and heaven unmated, / By cloud and mist abated / Comes out of darkness morn» (А.-Ch.Swinburne; [146, p. 197]) [*И как душа запоздавшая, / В аду и на небесах не принятая*, / Тучами и туманом ослабленное, / Встает из темноты утро] – «<...> пока в предутренней мгле, *словно запоздалая душа, отторгнутая небом и адом*, не забрезжит рассвет, повитый туманом, теснимый тучами» (В.Ю.Эльснер; [139, с. 49]) – «И, *как душа больная, / Вне ада и вне рая*, / В тумане исчезая, / Плывет из тьмы печаль» (Н.А.Васильев; [17, с. 138]). Нечто подобное можно видеть и у В.В.Рогова, который, однако, в духе атеистических времен отказался от упоминаний об аде и небесном рае, подчеркнув бессцельность поисков родной души: «И, *как душа больная, / Родной души не зная*, / В тумане, в тучах тая, / Не встанет день в ночи» [113, с. 669]. Г.Е.Бен и М.А.Донской представили *предутреннюю мглу*, которая либо исчезает (у первого из них), либо все-таки остается (у второго), не прибегая к сопоставлениям: «Пока в туманной пене / Не растворится *мгла*» (Г.Е.Бен; [114, с. 33; 125, с. 26]); «Над тишью безутешной / Ни синевы безгрешной, / Ни черноты кромешной, / Лишь призрачная *мгла*» (М.А.Донской; [115, с. 110]).

Суинбёрн использовал сравнения, помогавшие утвердить неизбежность смерти *любого* человека – и того, кто *силен как семеро*, и того, кто *красив как розы*: «Though one were strong *as seven*, / He too with death shall dwell, / <...> / Though one were fair *as roses*, / His beauty clouds and closes» [177, p. 197–198] [Даже если кто-то был силен *как семеро*, / Он тоже со смертью пребудет / <...> / Даже если кто-то был красив *как розы*, / Его красота затмится и исчезнет]. Ни одному из переводчиков не удалось в полной мере воссоздать эту значимую параллель, – даже в прозаическом переводе В.Ю.Эльснера можно видеть лишь первое сопоставление («И будь кто сильным, *как семеро*, он тоже покорится смерти» [108, с. 49]), тогда как второе по непонятным причинам опущено; напротив, у В.В.Рогова сохранено лишь сравнение красоты с розой: «И самых сильных жребий / Приводит к смерти все ж – / <...> / Будь *красше розы красной*, / Но увяданье властно» [113, с. 669]. На фоне буквализма перевода Н.А.Васильева («И тот, в ком много силы, / Тот должен смертью жить, / <...> / Печальный жребий ясен / Того, кто так прекрасен» [17, с. 138]) стремление Г.Е.Бена и М.А.Донского, также отказавшихся от сравнений, к некоторым обобщениям выглядит оправданным, поскольку позволяет вычленить основу суин-

бёрновских размышлений: «Ум, красота и сила – / *Здесь* <в ранней редакции – *Всё* [125, с. 27]> превратилось в сны» (Г.Е.Бен; [114, с. 33]); «Смерть разожмет все руки, / Все охладит сердца» (М.А.Донской; [115, с. 110]).

Сравнение томных уст богини с губами самой любви, остерегающейся возможности встречи с ней («Her languid lips are *sweeter / Than love's* who fears to greet her / To men that mix and meet her / From many times and lands» [146, p. 198] [Ее томные уста *слаще, / Чем губы любви*, которая боится встречи с ней, / Для людей, что прибывают встретить ее / Из многих времен и земель]), несколько утрировано В.Ю.Эльснером, который ввел упоминание о некоей *земной сопернице*: «Ласка ее утоленных губ *нежнее ласк любви ее земной соперницы*» [108, с. 49]. Н.А.Васильев представил сопоставление посредством параллельных конструкций, причем в его описании появился образ смерти как *безжалостной косы* («*Как страсть – Она пугает, / Как страсть – Она ласкает, / Людей она встречает / Безжалостной косой*» [17, с. 138]); В.В.Рогов сравнил губы любви с богиней смерти, что вряд ли можно считать удачной находкой («Любви пугливой губы / *В сравненье с нею грубы, / И все равно ей любви, / И всем придет черед*» [113, с. 669]). В переводах Г.Е.Бена и М.А.Донского акцент сделан на холодности поцелуя богини, влекущей в потусторонний мир, причем у первого из интерпретаторов этот холод подобен инею, а у второго охарактеризован эпитетом *нежный*, что подчеркивает возможность утешения, ласки: «И поцелуй богини – / Холодный, *точно иней, – / Страстней* <в ранней редакции – *Сильней* [125, с. 27]> *любви земной*» (Г.Е.Бен; [114, с. 33]); «От уст ее усталых / Струится нежный хлад» (М.А.Донской; [115, с. 111]). М.А.Донским также привнесен мотив равенства людей, входящих в потусторонний мир, что приводит переводчика к использованию сравнения, относящегося уже не к богине, а к людям: «И все, все без изъятья, / Все смертные, *как братья, / В бессмертные объятья / Текут к ней – стар и млад*» [115, с. 111].

Яркая суинбёрновская метафора, представляющая сорванные ветром осенние листья как *красных скитальцев*, напоминающих об ушедшей весне («Wild leaves that winds have taken, / Red strays of ruined springs» [146, p. 199] [Буйная *листва*, которую ветра сорвали, / *Красные скитальцы* погибших весен]), была трансформирована в прозаическом переводе В.Ю.Эльснера в сравнение («словно бездомные, сорванные ветром *листья – красные знаки* изжитых весен» [108, с. 49]), а в других переводах и вовсе утрачена, причем у Г.Е.Бена был опущен и сам образ листа, а у М.А.Донского – введен мотив *умерщвления* листа градом, ср.: «Листы взяты ветрами, / От лета нет следа» (Н.А.Васильев; [17, с. 139]); «Листы ветрами сбиты, / Погибших весен след» (В.В.Рогов; [113, с. 669]); «Здесь тени... / <...> / Стволов, ветрами сбитых, / *Нехоженных путей* <в ранней редакции – *Зверей, людей, червей* [125, с. 27]>» (Г.Е.Бен; [114, с. 34]);

«Здесь... / <...> / Лист, умерщвленный градом» (М.А.Донской; [146, с. 111]).

Рассуждая о чувстве любви, испытываемом богиней любви, Суинбёрн нарочито использовал в близких стихах лексему «любовь» как условное имя богини и как нарицательное обозначение чувства: «*And love, grown faint and fretful / With lips but half regretful / Sighs, and with eyes forgetful / Weeps that no loves endure*» [146, p. 199] [И *любовь*, ослабевшая и раздраженная / Полупечально вздыхает и рассеянно / Плачет, что *любовь* не продолжается]. Стремясь развести два понятия, Н.А.Васильев и В.В.Рогов употребили в переводах имена греческих богов, причем Н.А.Васильев упомянул богиню любви Афродиту, а В.В.Рогов – сына Афродиты, бога любви Эроса: «Вот вздохи *Афродиты*: / “О счастье, подожди ты!” / Но эти сны разбиты, / Возможен ли ответ?» (Н.А.Васильев; [17, с. 139]); «И *Эрос*, увядая, / Грустит, полувздыхая, / О том, что страсть любая / В конце концов пройдет» (В.В.Рогов; [113, с. 669]). У Г.Е.Бена бессильная любовь страдает не от конца любви, а от того, что невозможно повернуть вспять саму человеческую жизнь: «Любовь бессильной стала / И сетовать устала / На то, что жизнь сначала / Начать ей не дано» [114, с. 34; 125, с. 28]; М.А.Донской вообще не употребляет лексему «любовь», предпочитая говорить о чувствах, о страсти: «Чувств призрачна безбрежность, / Признаем неизбежность / Того, что стынет нежность, / Охладевает страсть» [116, с. 471] (в ранней редакции последние два стиха звучали: «*Оскудевает нежность, / И остывает страсть*» [146, с. 111]).

Особое мастерство требовалось от переводчиков при воссоздании заключительных строф «Сада Прозерпины», прежде всего, тех из них, в которых звучит благодарность Богу за бренность и одновременно неизменность бытия: «*That no life lives for ever; / That dead men rise up never; / That even the weariest river / Winds somewhere safe to sea*» [146, p. 199] [*Что* ни одна жизнь не длится вечно; / *Что* мертвые не поднимутся никогда; / *Что* даже самая слабая река / Вольется где-нибудь точно в море]. Ранние переводы вряд ли передавали даже отчасти красоту подлинника в силу подстрочности, характеризующей работу В.Ю.Эльснера («<...> *что* наша жизнь не длится вечно, *что* умершие не воскресают – и даже самую медленную реку море примет в свое лоно» [108, с. 49]), и крайнего невнимания к авторским деталям, неряшливости, поверхностности, отчетливо проявившихся у Н.А.Васильева («За то, что Смерть навеки / Закроет смертных веки, / Устав, вольются реки / Куда-нибудь в лиман» [17, с. 139]). Однако вскоре произошло событие, сделавшее эти строки Суинбёрна известными всему миру. В 1909 г. в издательстве «Macmillan Company» вышел на английском языке роман Джека Лондона «Мартин Иден», в котором, показывая влияние Суинбёрна на главного героя в молодости и в конце пути, автор приводил фрагмент из «Сада Прозерпины». Ни одному из русских пе-

реводчиков «Мартина Идена» (а это были С.С.Заяицкий, Е.Д.Калашникова, Р.Е.Облонская, И.Лаукарт, В.Татаринов) не удалось сохранить даже отчасти глубину суинбёрновского замысла. В частности, в раннем переводе С.С.Заяицкого и в его обработке, опубликованной под редакцией Е.Д.Калашниковой, эти стихи переданы так: «Устав от вечных упований, / Устав от радостных пиров, / Не зная страхов и желаний, / Благословляем мы богов / За то, что сердце в человеке / Не вечно будет трепетать, / За то, что все вольются реки / Когда-нибудь в морскую гладь» [49, с. 367]; еще более далек от оригинала перевод Р.Е.Облонской, выполненный в 1981 г.: «Надежды и тревоги / Прошли, как облака, / Благодарим вас, боги, / Что жить нам не века. / Что ночь за днем настанет, / Что мертвый не восстанет, / Дойдет и в море канет / Усталая река» [50, с. 393].

С прочтения романа Джека Лондона началось знакомство с Суинбёрном переводчика Г.Е.Бена, который так вспоминал об этом в 2003 г. в предисловии к сборнику переводов «Сад Прозерпины»:

Как я пришел к Суинберну? На заре туманной юности – в середине 50-х годов – мне довелось прочесть по-английски роман Джека Лондона «Мартин Иден», где меня поразила своей звучностью и выразительностью стихотворная цитата – предпоследняя строфа из стихотворения Суинберна «Сад Прозерпины» (тем же самым поразившая, кстати, и самого Мартина Идена) <...>.

Найдя в русском издании романа эту строфу, я был разочарован тем, что в ее переводе не осталось и следа от звучности и выразительности английского оригинала. Тогда я решил сам перевести эту строфу. <...>

С этих строк началось мое увлечение Суинберном – а, может быть, и вся моя переводческая деятельность [12, с. 14].

Г.Е.Бен предложил, пожалуй, наиболее глубокий перевод суинбёрновских строк, где грустное осознание конечности всего живого соседствует с осознанием вечности самой жизни: «За то, **что** жизнь прервется, / **Что** мертвый не проснется, / **Что** в океан вольется / *В свой срок* <в ранней редакции – *В конце* [125, с. 28]> любой поток» [114, с. 34]. У других переводчиков стремление к сохранению художественной формы оригинала (и, прежде всего, передаче анафоры) привело к некоторому отступлению от глубинного торжественного трагизма описания, к тому же В.В.Рогов был не совсем корректен в подборе отдельных слов: «**Что** жизни век не длятся, / **Что** мертвым не подняться, / **Что** реки, как ни тщатся – / Все в океан впадут» (В.В.Рогов; [113, с. 670]); «**В свой срок** сомкнем мы веки, / **В свой срок** уснем навеки, / **В свой срок** должны все реки / Излиться в океан» (М.А.Донской, ранняя редакция; [146, с. 111]). Для поздней редакции перевода М.А.Донского более значима неизбежность конца, нежели его возвышенный трагизм: «Отжив, смежим мы веки, / Чтоб не восстать вовеки, / Все, как ни вьются, реки – / Вольются в океан» [147, с. 471].

В 2008 г. в Интернете был проведен конкурс на лучший перевод фрагмента из «Сада Прозерпины», вошедшего в роман Джека Лондона «Мартин Иден», в котором приняли участие 14 переводчиков-любителей – Ки-

рилл Берендеев, Мири Яникова, Евгения Чуприна, Алексей Кравецкий, Светлана Гиренко, Кирилл Пейсиков (два варианта), Исаак Керч, Алексей Никитин, Юрий Изотов, Сергей Страхов (два варианта), Ирина Дворкина, Лора Андерсен, Александр Шапиро и неизвестный переводчик, чей перевод был прислан Дмитрием Березовским [49]. Победитель конкурса так и не был определен, во многом потому, что все без исключения присланные переводы оказались дилетантскими. Вот, например, один из переводов, выполненный Алексеем Кравецким (его можно отнести к лучшему из того, что было прислано): «Чтоб от надежд освободиться, / И страхи чтоб развеять нам, / Не прекращаем мы молиться / Всем мыслимым богам. / Спасибо им, что смертен каждый, / И мертвым не восстать однажды, / И что любой ручей уставший / Впадает в океан» [49]. В данном случае представляет интерес не столько качество выполненных переводов, сколько сам факт общественного внимания к суинбёрновскому творчеству, выразившийся в появлении многочисленных прочтений фрагмента из «Сада Прозерпины» в сети Интернет.

Финальная строфа суинбёрновского произведения не столь широко известна, как предшествующая, однако особенно существенна для понимания авторского замысла, основанного на противопоставлении вечного покоя и суетной жизни, акцентированном посредством отрицания, подчеркивающего безнадежность, бессилие человека перед непреклонностью законов земного бытия: «Then star *nor* sun shall waken, / *Nor* any change of light; / *Nor* sound of waters shaken, / *Nor* any sound or sight; / *Nor* wintry leaves *nor* vernal, / *Nor* days *nor* things diurnal; / Only the sleep eternal / In an eternal night» [146, p. 199] [Тогда звезда никакого солнца не разбудит, / Никакой перемены света; / Ни звука вод потревоженных, / Никакого звука или видения; / Ни зимних листьев, ни весенних, / Ни дней, ни каждодневных дел; / Только сон вечный / В вечной ночи]. В.Ю.Эльснер, отказавшись от нарочитой многоаспектности, вычленения множества самодостаточных особенностей, характеризовавших одно явление, свел отрицания в однородные ряды перечислений: «И тогда нас *не* разбудит *ни* шум бегущих волн, *ни* солнце, *ни* мерцание звезд и лунный свет... И там *не* будет *ни* холода, *ни* зноя, *ни* зеленых листьев, *ни* мертвых листьев, *ни* всего преходящего, – а только вечный сон вечной ночи» [108, с. 50]. Желая подчеркнуть отрешенность лирического героя от жизни, В.В.Рогов прибегнул к использованию риторических вопросов, доведя до минимума тот ряд отрицаний, что был особенностью суинбёрновского оригинала: «Что нам небес сиянье? / Сна *не* прогонит вон / *Ни* звездное мерцанье, / *Ни* ветра вой и стон. / Что шум листвы беспечной, / Шум влаги быстротечной? / Ведь ночь здесь бесконечна / И бесконечен сон» [113, с. 670]. Г.Е.Бен привнес в перевод анафору нечетных (за исключением третьего) стихов: «Здесь тишь *не* нарушают / *Ни* вопль, *ни* зов, *ни* стон, / Заря *не* пробуждает / Тяжелый небо-

склон. / *Здесь нет* весны беспечной, / *Нет* радости сердечной – / *Здесь* царство ночи вечной, / Где длится вечный сон» [114, с. 34; 125, с. 28]. Также следует отметить, что наречие *здесь* в целом обрело в переводе Г.Е.Бена функцию концепта: оно используется для отграничения мира таинственного сада от всего того, что находится за его пределами, причем неизменно употребляется в начале отдельных стихов – в первом стихе первой строфы, в первом и седьмом стихах третьей строфы, в первом и шестом стихах четвертой строфы, в третьем и пятом стихах шестой строфы, в первом, втором, третьем и пятом стихах девятой строфы, наконец, в первом, пятом и седьмом стихах двенадцатой строфы.

Аналогичный акцент на слове *здесь* характерен и для М.А.Донского (см. начало первого и третьего стихов первой строфы, первого, шестого и седьмого стихов третьей строфы, первого стиха четвертой строфы, восьмом стихе восьмой строфы, третьем стихе девятой строфы), который, впрочем, не счел его уместным в финальной строфе перевода: «Созвездий мириады / Сюда *не* шлют лучи, / Молчат здесь водопады, / *Не* пенятся ключи; / *Ни* радости беспечной, / *Ни* скорби быстротечной, – / Один лишь сон – сон вечный / Ждет в вечной той ночи» [115, с. 112]. Вместе с тем ни в оригинале, ни в других переводах лексема *здесь* (*here*) не имела концептуального наполнения: сам Суинбёрн и его переводчик В.Ю.Эльснер употребляли ее трижды, В.В.Рогов – дважды (столько же, сколько и лексему *тут*). Наречием *здесь* Н.А.Васильев начинал первую, третью и четвертую строфы, использовал его в начале пятого стиха второй строфы, однако в концовке перевода оно выполняло исключительно связующую функцию с предшествующей строфой: «Здесь солнце *не* проснется / Для гаснущих очей, / Вода *не* встрепенется, / *Ни* звуков, *ни* лучей... / *Не* надо песен чудных, / Забот пустых и трудных, / Лишь снов нам непробудных / Да дремлющих ночей» [17, с. 140].

Как видим, «Сад Прозерпины» был интересен разным поколениям переводчиков на протяжении более века. Практически все русские авторы печатных поэтических интерпретаций суинбёрновского стихотворения, увидевших свет в конце XX в., – В.В.Рогов, Г.Е.Бен и М.А.Донской – соблюли структуру (12 строф по 8 стихов), метр (трехстопный ямб) и нестандартную рифмовку (*ababcccb*) оригинала. Н.А.Васильев, чей поэтический перевод в начале XX в. был первым, не только опустил восьмую строфу, но гораздо вольнее прочих подошел к трактовке авторского замысла. И в его переводе, и в прозаической интерпретации В.Ю.Эльснера было полностью утрачено ощущение царства смерти в саду, которое и пытались каким-то образом воссоздать переводчики последующего времени, вновь и вновь обращаясь к «Саду Прозерпины». Однако всем позднейшим переводам недостает той своеобразной мелодии неспешности, отрешенности, которой проникнуто от начала и до конца суинбёрновское произведение. Во

многим эта мелодия передана в английском стихотворении посредством фонетической игры, нагнетания дифтонгов и долгих звуков [i:] и [э:], которые вряд ли можно в полной мере передать на другом языке, как и другие ритмико-интонационные приемы Суинбёрна – явную вычурность аллитерации, паронимическую аттракцию, поиск внутренних ритмов. Ближе всех к решению этой задачи приблизился М.А.Донской, однако и у других переводчиков есть несомненные удачи, среди которых, например, эмоциональное прочтение Г.Е.Беном знаменитой (благодаря роману Джека Лондона «Мартин Иден») предпоследней, одиннадцатой строфы суинбёрновского оригинала.

Стихотворения «Заброшенный сад», «В саду» и «Сад Прозерпины», созданные Суинбёрном в разные годы, включенные им в разные поэтические циклы, никогда не воспринимались им самим как трилогия, как нечто взаимодополняющее и, в конечном итоге, единое целое. Для английского поэта это были совершенно разные произведения – и по настроению, и по мелодике, и по поставленным авторским задачам. Но вместе с тем крайне парадоксальным представляется то обстоятельство, что именно эти три стихотворения, центрированные образом сада, стали наиболее популярными сочинениями Суинбёрна в России. При более внимательном рассмотрении русских переводов становится очевидным, что в «Заброшенном саду» интерпретаторов привлекла та благородная возвышенность, лишенная пафоса торжественность, с которой происходила констатация конечности жизни и возможности ее бесконечного продолжения; стихотворение «В саду» увлекло их гармонизацией, одухотворением любовного чувства, парадоксальным единством любви и смерти; в знаменитом «Саде Прозерпины» переводчиков заинтересовал мотив вечности земного бытия и смертности отдельного человека, бренности его существования, прославление языческого сна-небытия, не предполагающего воскрешения. Все эти мотивы так или иначе пересекаются, в семантическом плане скрепляются образом вечного сада, остающегося почти неизменным из века в век, но при этом несущего в себе покой, противостоящий жизни, ее развитию, подобный смерти, разрушению. Таким образом, в восприятии русских переводчиков три напрямую не связанных между собой стихотворения Суинбёрна – «Заброшенный сад», «В саду» и «Сад Прозерпины» – оказались неким единством, представившим неизменные жизненные искания английского поэта, его глубокие и трудные философские размышления о вселенной и месте в ней человека, о бренном и вечном, бытии и покое, любви и смерти.

Глава 3. ФРАГМЕНТЫ ИЗ ПОЭТИЧЕСКОЙ ДРАМАТУРГИИ В РУССКИХ ПЕРЕВОДАХ

В своей статье «Поэзия Свинберна», напечатанной в 1909 г. на страницах «Вестника Европы», Н.А.Васильев представил фрагмент второй сцены третьего акта трагедии Суинбёрна «Босуэлл», второй части трилогии из жизни Марии Стюарт, созданной в результате длительной и кропотливой работы с историческими источниками. Неприятие шотландской королевы, обвиняемой в причастности к убийству мужа, потребовало от Суинбёрна особой акцентировки ее развратности, бесхарактерности, коварства, склонности губить своих возлюбленных, существенно отличавшей суинбёрновскую трактовку исторического образа от других интерпретаций (в частности, в пьесе Ф.Шиллера «Мария Стюарт»), в которых портрет королевы был существенно облагорожен. Отмечая редкое психологическое мастерство Суинбёрна в изображении образа Марии, Н.А.Васильев приводил в доказательство фрагментарный перевод речи королевы над трупом убитого мужа Дарнлея, завершавшейся обращением к Босуэллу с просьбой о поцелуе. В переводе было много пропусков, в силу чего авторская синекдоха утратила свою выразительность, ср.:

«...This tongue that mourned to me, / These lips that mine were mixed with, these blind eyes / That fastened on me following, these void hands / That never plighted faith with man and kept, / Poor hands that paddled in the sloughs of shame, / Poor lips athirst for women's lips and wine, / Poor tongue that lied, poor eyes that looked askant / And had no heart to face men's wrath or love» [176, p. 250–251] [...Этот язык, который жаловался мне, / Эти губы, которые с моими соединялись, эти слепые глаза, / Которые пристально следили за мной, эти бесполезные руки, / Которые никогда не давали слово и не держали его, / Бедные руки, которые барахтались в грязи стыда, / Бедные губы, которые жаждали женских губ и вина, / Бедный язык, который лгал, бедные глаза, которые смотрели косо / И не имели мужества смотреть в лицо гневу или любви] – «...Язык вот этот / Все жаловался мне. Вот эти губы прежде / Соединялись с моими. Эти руки, / Обеты дав, их не держали никогда, / Беспомощно барахтались в трясине срама. / Язык всегда нам лгал, глаза смотрели косо, / А губы были жадны до вина и женщин» [18, с. 513].

В той же статье Н.А.Васильев представил перевод второго хора из античной трагедии Суинбёрна «Аталанта в Калидоне», традиционно воспринимавшейся в качестве единственного в своем роде произведения, гармонически сочетавшего классические и современные элементы, а также характеризовавшегося совершенством формы и богатством языка. Н.А.Васильев кратко пересказывал сюжет, основанный на греческом мифе из «Метаморфоз» Овидия (кн. VIII, стихи 267–547), после чего отмечал, что в хорах передаются не эллинские, а современные чувства – гордый вызов личности, не желающей подчиниться судьбе, отрицание божественного миропорядка. Впоследствии к осмыслению второго хора из «Аталанты в Калидоне» обращались М.О.Цетлин (Амари), напечатавший свой перевод в 1918 г. в газете «Понедельник» – органе правого крыла организации пар-

тии социалистов-революционеров [134], В.Исаков, чей перевод увидел свет в 1937 г. в «Антологии новой английской поэзии» [67, с. 135–136], Э.Ю.Ермаков, разместивший перевод в сети Интернет в 2006 г [63].

В «Аталанте в Калидоне», построенной по законам античной трагедии, герои напоминали «аллегорические образы средневековья», причем такое сочетание не смотрелось парадоксальным, ибо своеобразно преломляла споры о способах изображения человека в искусстве: «Судьба Мелеагра (человека, постоянно переживающего борьбу между душой и телом), любовь которого к Аталанте (воплощающей духовное начало) становится причиной его разрыва с Алтеей (воплощающей природное естество) и его последующей гибели, воспринимается, как предостережение поэта человеку, приносящему природное начало в жертву духовному» [2, с. 35]. В этом произведении отразились и постепенная эволюция викторианской эстетики от идеализации средневековья к культу античности, и подчеркнутая любовь самого Суинбёрна к греческой цивилизации и созданной ею культуре, неоднократно выраженная и в других его произведениях, и мечты о гармонии человека в единении с природой, с первозданной красотой бытия, вдохновлявшие многих английских поэтов второй половины XIX в., и ощущение грядущей катастрофы европейской культуры, которую невозможно предотвратить, как некогда невозможно было избежать катастрофы культуры античной, и глубокий пессимизм современности, возникающий словно в пику гедонистическим картинам прошлого. Для Н.М.Саркисовой представлялась существенной некоторая «вторичность» художественных исканий поэта, предвосхитившая литературу Серебряного века: древнегреческий миф был почерпнут из «Метаморфоз» Овидия, пятистопный белый стих – из английской ренессансной драмы, тропико-синтаксические приемы – из драматических поэм П.-Б.Шелли; все это усиливалось «игрой паронимами или однокоренными словами, создающей эффект усиления звука», используемыми для перемены ритма «перечислениями однородных членов предложения и повторами, как анафорическими, так и внутристрочными», обращением к приемам подхвата (с целью передачи эффекта торжественной патетической речи героев), сравнения, а также замещения одного образа другим, позволяющего «удваивать, усложнять ассоциативное поле смысла образов, развивающихся одновременно параллельно и связно» [92, с. 256].

Незатейливый зачин английского хора («Before the beginning of years / There came to the making of man» [174, p. 21] [До начала времен / Сошлись творить человека]) был преобразован М.О.Цетлиным (Амари) в вопрос, безусловно, провоцировавший интерес читателя, тогда как Н.А.Васильев неправомерно сгустил мрачные краски эпитетами «печального полные бремени», «унылых», а В.Исаков представил предельно сглаженную картинку, характеризующуюся наименьшей индивидуальностью и при этом

наибольшей приближенностью к оригиналу, Э.Ю.Ермаков опустил упоминание о давности происходящего в силу того, что это понятно из контекста, ср.: «На самой заре времен / Был послан в мир человек, / И что же обрел здесь он / На краткий иль долгий век?» (М.О.Цетлин (Амари); [135, с. 244]) – «Когда еще не было Времени, / Пришли для созданья людей / *Печального полные бремени* / Так много *унылых* гостей» (Н.А.Васильев; [18, с. 510–511]) – «До начала веков и дней / Сошлись человека творить» (В.Исаков; [67, с. 135]) – «Сотворить человека боги / Решили и взялись за дело. / К работе призвали многих» (Э.Ю.Ермаков; [63]).

Суинбёрн приписывал определенные атрибуты либо давал характеристику всему тому, что призвано созидать человека, – *времени, горю, радости, лету, воспоминаниям, безумию, силе, любви, ночи, жизни* («*Time, with a gift of tears; / Grief, with a glass that ran; / Pleasure, with pain for leaven; / Summer, with flowers that fell; / Remembrance fallen from heaven, / And madness risen from hell; / Strength without hands to smite; / Love that endures for a breath; / Night, the shadow of light, / And life, the shadow of death*» [174, р. 21–22] [*Время, с даром слез; / Горе, с сосудом, что потек; / Радость, с горечью дрожжей; / Лето, с цветами, что опали; / Воспоминания, ниспосланные с небес, / И безумие, поднятое из ада; / Сила без рук для удара; / Любовь, что длится один вздох; / Ночь, тень света, / И жизнь, тень смерти*]), что с незначительными вариациями передано В.Исаковым: «*Время с слезами очей, / Грусть, чей сосуд разбит, / Радость, дитя страданья, / Лето, чья жизнь отцвела, / Память, небес даянье, / Безумье, исчадие зла, / Сила без рук для ответа, / Любовь, что живет только день; / И ночь, тень света, / И жизнь, смерти тень*» [67, с. 135]. Н.А.Васильев и М.О.Цетлин (Амари) более вольны в трактовках, в частности, первый из них не упоминает о *лете* («summer»), заменяет *силу* («strength») *счастьем*, а *любовь* («love») – *страстью* («Вот слезы приносит *Мгновение*, / И хрупкость приносит *Печаль*. / Окрасилось в грусть *Упоение*, / И тех упоений нам жаль. / Нам *Память* с небес посылается, / *Безумием* ад наградит, / А *Счастье* всегда потеряется, / А *Страсть*, заласкав, улетит. / Тень Света есть *Ночь* непроглядная, / А *Жизнь* наша – Гибели тень...» [18, с. 511]), второй – опускает фрагменты, посвященные *времени* («time») и *лету* («summer»), вводит оригинальное сравнение яда отчаяния, пронизывающего радость, с дрожжами, содержащимися в хлебе, наконец, допускает утрату заложенной в оригинале глубокой символической параллели, представляя жизнь не как тень смерти, а как тень ночи: «*Радость*, но в ней, *как хлеба / Дрожжи*, – *отчаянья* яд; / *Память*, посланницу неба; / *Безумие*, знавшее ад; / *Силу* без рук для созданья; / *Любовь*, что длится лишь день; / *Ночь* – только тень от сиянья, / И *жизнь* – только *ночи тень*» [135, с. 244]. В переводе Э.Ю.Ермакова оказывался полностью утраченным стих о *радости* («pleasure»), к тому же из двух значимых параллелей – света и ночи, жизни и

смерти – была сохранена только первая: «Горе, что мучит умело, / Лето с предчувствием снега, / Время, что слезы рождает, / Память падения с неба / И злобу, что ад посылает. / Силу без прав примененья, / Любовь, что лишь в сказке нетленна, / Свет, что блеснет на мгновенье, / И ночь, что как смерть неизменна» [63].

Только В.Исаков, вслед за Суинбёрном («Fire, and the falling of tears, / And a measure of sliding sand / From under the feet of the years; / And froth and drift of the sea; / And dust of the labouring earth; / And bodies of things to be / In the houses of death and of birth» [174, p. 22] [Огонь и падающие слезы, / И меру сыпучего песка / Из-под ног лет; / И пену и течения моря; / И прах создающей земли; / Чтобы тела созданий появились / В домах смерти и рождения]), подробно перечислял все то, что было взято богами из окружающего мира при создании человека, усиливая налет эмоциональности в описании, например, заменяя *падающие слезы* («the falling of tears») *следом жгучих слез*: «Огонь, и слез жгучий след, / Песок, где скользили ноги / Быстро бегущих лет; / И моря прибой и громы, / И прах создающей земли, / И формы вещей, чтоб в дома / Рожденье и смерть вошли» [67, с. 135]. Для Н.А.Васильева, значительно упростившего описание, заимствование из окружающего мира становилось своеобразным получением в дар, в конечном итоге и приводившим к появлению «тела Творения»: «У моря же взяли Волнение, / А Пыль подарила им твердь; / И стали телами Творения, / В них Жизнь поселилась и Смерть» [18, с. 511]. М.О.Цетлин, не до конца поняв сложную суинбёрновскую мысль, отказался от представления возникновения человеческой жизни как конечной цели собирания богами по крупицам *слез, огня, пыли, песка, пены волн* и представил рождение «форм душ» и «форм тел» в одном однородном ряду: «Немного слез и огня, / Немного пыли с дороги, / С пути проходящего дня; / Песку с полей разрыленных / И пену волн морских; / И формы душ нерожденных, / И формы тел людских» [166, с. 244]; аналогичным образом поступил и Э.Ю.Ермаков: «Пыль земли хлопотливой, / Меру слез и жаркое пламя, / И пену с волны бурливой, / Осколки треснувшей тверди, / Песок из под ног смели, / И все, что в палатах смерти / И в доме жизни нашли» [63].

Если у Суинбёрна активное использование предлогов в значении наречий места и времени смотрится ярким стилистическим приемом («And wrought with weeping and laughter, / And fashioned with loathing and love / With life *before and after* / And death *beneath and above*» [176, p. 22] [И работали с плачем и смехом, / И ваяли с ненавистью и любовью / С жизнью *до и после* / И смертью *под и над*]), то у русских переводчиков Н.А.Васильева и М.О.Цетлина (Амари) выглядит натянуто и невыразительно, тем более что полностью передать особенности оригинала в данном случае оказывается невозможным: «И Жизнь *впереди их и сзади*, / А Смерть – *и сверху, и внизу*» (Н.А.Васильев; [18, с. 511]); «И смеясь и плача, сковали / Всей лю-

бовью, всем гневом своим, / Со смертью в конце и в начале / И с жизнью над ним и под ним» (М.О.Цетлин (Амари); [135, с. 244]). В этой связи отклонение от оригинала, предпринятое В.Исаковым с целью сохранения особенностей русского речевого строя, является в художественном плане оправданным и убедительным: «Трудились, смеясь и рыдая, / Творили, кляня и любя, / От жизни к жизни кидая / Меж смертью и смертью скорбя» [67, с. 135]. Яркий образ жизни, облаченной в платье смерти, был найден Э.Ю.Ермаковым, который, однако, несколько «снизил» возвышенность описания использованием глаголов «слепить», «добавить»: «Со слезами и смехом слепили, / Добавив любовь и проклятья, / (В середину жизнь положили, / Облачив ее в смерти платье)» [63].

Пространный рассказ обо всем том, что получилось в результате усилий богов, которые, собравшись *как на бой* («as unto strife»), дали человеку *время*, чтобы мыслить и трудиться, страдать и грешить, *свет*, чтобы преодолеть жизненный путь, *любовь*, чтобы испытать *восторг* и оценить *красоту*, *день*, сменяющий *ночь*, *огонь* в речах, *желание* в сердце и *смерть* в глазах, представляет собой сложную синтаксическую конструкцию, насыщенную фигурами речи – параллелизмами, анафорами, повторами, многосоюзием, а также, особенно, однородными членами предложения: «From the winds of the north and the south / *They gathered as unto strife*; / *They breathed* upon his mouth, / *They filled* his body with life; / <...> / <...> / A time for labour and thought, / A time to serve and to sin; / *They gave* him light in his ways, / *And love*, and a space for delight, / *And beauty* and length of days, / *And night*, and sleep in the night. / His speech is a burning fire; / With his lips he travaileth; / *In his heart* is a blind desire, / *In his eyes* foreknowledge of death» [143, p. 22–23] [*Они собрались как на бой*; / *Они вдохнули* в его уста, / *Они наполнили* его тело жизнью; / <...> / <...> / *Время* для труда и размышлений, / *Время* служить и грешить; / *Они дали* ему свет на пути, / *И любовь*, и восторг, / *И красоту* и долгие дни, / *И ночь*, и сон ночью. / Его речь – горящий огонь; / Уста он напрягает; / *В его сердце* слепое желание, / *В его глазах* предвидение смерти]. Всего этого нет у Н.А.Васильева, ограничившегося двустийшем: «В глазах их предчувствие Смерти, / А в сердце сверканье страстей» [18, с. 511]. М.О.Цетлин (Амари) свел всю сложную параллельную конструкцию оригинала к однообразной структуре с анафорическим союзом *и*: «И бурь порыв без предела / Вдохнули в уста людей, / И жизнь им влили в тело / Для земных ночей и дней; / <...> / <...> / Свой час для труда земного / Для греха земного свой час. / И дали любви обаянье, / Которым путь освещен, / И дня красоту и сиянье, / И ночь и у ночи сон, / И слов его ярко горенье, / И надежда в его устах, / Но в сердце слепое томленье / И предчувствие смерти в глазах» [166, с. 245].

Для интерпретации В.Исакова, сохранившей многие значимые нюансы оригинального текста (в частности, сравнение *как на бой*), характерно

привнесение отдельных выразительных деталей, таких, например, как образы *живой воды* и *ключей наслажденья*, практически ничего не добавляющих в содержательном плане, но придающих самому описанию несколько смягченную тональность: «От юга и севера встав, / Сходились они **как на бой**, – / Дыханьем овеять уста, / Наполнить водою живой. / <...> / <...> / *И время* для мысли и бденья, / *И время* служить и грешить. / Дали свет, чтобы путь был ясней, / Любовь, наслажденья ключи, / Красоту и длительность дней, / И ночь, и сон в ночи. / Он в муках рождает слово, – / Палящий огонь в устах, / Луч в сердце желанья слепого, / Предвиденье смерти в глазах» [67, с. 135–136]. В переводе Э.Ю.Ермакова некая сглаженность рассказа приводит к вольностям, обусловленным не столько творческими находками, сколько некорректностью прочтения оригинала, в частности *ночной сон*, воспринимаемый Суинбёрном как один из даров, полученных человечеством от богов, оказывается *сном непробудным*, а существенный аспект предчувствия / предвидения смерти утрачивается: «Ветры запада и востока / Стали вместе в уста ему дуть, / И настал пробуждения срок, / И дыханьем наполнилась грудь. / <...> / <...> / Способность труда и мышленья, / Время, чтобы служить и грешить. / Дали боги свет при рожденье, / Пространство любви и восторга, / Сроки для дел и свершений / И сон непробудный в итоге. / На губах его грусть иль улыбка, / Сердце горит от страстей» [63].

Вместо трех суинбёрновских строф, включающих соответственно 12, 16 и 20 стихов, Н.А.Васильев представил девять строф-катренов, в смысловом плане легко членимых на три фрагмента, включающих четыре, три и две строфы соответственно. Такое кардинальное изменение формы не препятствовало логической завершенности фрагмента в силу сохранения Н.А.Васильевым финального вывода о смысле человеческой жизни, ср.: «His life is a watch or a vision / Between a sleep and a sleep» [143, p. 23] [Его жизнь – бдение или видение / Между сном и сном] – «Судьба их – раскрыть свои вежды / И снова дремать» [18, с. 511]. М.О.Цетлин (Амари) и В.Исаков, сохранившие структуру подлинника, внесли в вывод свои мысли о жизни как надежде и о мимолетности существования человека на земле: «Жизнь есть бодрствование и *надежда*, / Но в конце и в начале – сон...» (М.О.Цетлин (Амари); [166, с. 245]); «Его жизнь – *мимолетное* бденье / Меж прошлым и будущим сном» (В.Исаков; [67, с. 136]); Э.Ю.Ермаков несколько изменил тональность фрагмента, неоправданно прибегнув к иронии: «Между снами, что до и что после, / Он еще умудряется спать» [63].

В отличие от второго хора из «Атланты в Калидоне», первый хор был переведен лишь дважды – Вл.Г.Зуккау-Невским для «Антологии новой английской поэзии» (1937) [87, с. 133–134] и – в начале XXI в. – Э.Ю.Ермаковым [63]. Переводчикам в целом удалось сохранить не только структурные особенности «античного» хора (хотя Э.Ю.Ермаков и отказал-

ся от его строфического деления), но и многочисленные реалии мифологического мира, среди которых имена божеств Пана (Pan), Бахуса/Вакха (Bacchus), образы вакханок, менад, бассарид (Bacchanal, Maenad, Bassarid).

Уже в первом стихе перевода, несколько снижая экспрессию суинбёрновского описания стремительного наступления весны, осуществлявшегося с помощью аналогии с преследованием зимы гончими псами («*When the hounds of spring are on winter's traces, / The mother of months in meadow or plain / Fills the shadows and windy places / With lisp of leaves and ripple of rain*» [143, p. 11] [*Когда гончие весны идут по следу зимы, / Мать месяцев в лугах или на равнинах / Наполняет затененные и подветренные места / Шелестом листьев и дрожью дождя*]), Вл.Г.Зуккау-Невский компенсировал пропуск символическим отождествлением порывов ветра с танцами: «Когда зиму настигнут весны посланцы, / *Месяцев мать* в просторах полей / Полнит рощи, где *ветра танцы*, / *Лепетом листьев и дрожью дождей*» [87, с. 133]. Также переводчик был внимателен к малейшим фонологическим нюансам оригинала, таким, как аллитерация звуков [l] и [r] в синтагмах «*lisp of leaves*» и «*ripple of rain*», которая была сходно передана посредством повтора звуков [л], [д] и [ж] в синтагмах «лепет листьев» и «дрожь дождя». Э.Ю.Ермаков, не обративший внимания на фонологические аспекты, дополнил описание весны яркими определениями: «*Весна на след зимы спускает свору, / Равнины полнит дождь и звон листвы, / Все впадины земли доступны взору / Сезонов матери, царице синевы*» [63].

Вл.Г.Зуккау-Невский решает проблему передачи особенностей цвета птицы, представленного в оригинале прилагательными «brown» («коричневый, бурый, темный») и «bright» («блестящий, яркий, ясный, красивый, светлый»), при помощи удачного эпитета «яснокрылый», и при этом усиливает синтаксический параллелизм многократным повтором предлога *o* и следующих за ним однородных конструкций с существительными в предложном падеже: «*And the brown bright nightingale amorous / Is half assuaged for Itylus, / For the Thracian ships and the foreign faces, / The tongueless vigil, and all the pain*» [143, p. 11] [*И светло-коричневый влюбленный соловей / Почти забыл об Итиле, / О фракийских кораблях и лицах чужестранцев, / Безмолвном бодрствовании и всей боли*] – «И влюбленный соловей *яснокрылый* / Уж почти позабыл *o* своем Итиле <согласно предложенной Суинбёрном интерпретации древнегреческого мифа, Итил был превращен в ласточку, а его подруга Филомела – в соловья>, / *O* фракийских судах, *o* толпе чужестранцев, / *O* бдении безмолвном, *o* скорби своей» [87, с. 133]⁹. В финале первого хора переводчик поступает совершенно иначе, отказываясь от предложенных оригиналом параллельных конструкций, ср.: «But

⁹ Ср. менее удачный вариант Э.Ю.Ермакова: «Вновь бурый соловей любовью полн, / Забыл он немоту и плеск фракийских волн, / Итилуса убийства злую пору, / Воспоминания его почти мертвы» [63].

the berried ivy catches and cleaves / *To the limbs that glitter, the feet that scare / The wolf that follows, the fawn that flies*» [143, p. 12] [Но плющ в ягодах цепляется и прилепляется / *К телам, что блестят, ногам, что пугают / Волка, который гонится, олененка, который убегает*] – «Но, весь в ягодах, плющ цепляется, виснет, / К блестящим телам, к ногам прилипает / Юной лани и волка, бегущего вслед» [87, с. 134]; параллелизм был опущен и в позднейшем переводе Э.Ю.Ермакова: «А цепкий плющ волочит за ней, / Свивает ноги ей, с волками вдаль бегущей, / И фавна робкого догнать не позволяет» [63].

Сохранив сравнения в эпизоде описания весны («For the stars and the winds are unto her / *As raiment, as songs of the harp-player*» [143, p. 12] [Ибо звезды и ветры для нее / *Как наряд, как песни арфиста*]), Вл.Г.Зуккау-Невский несколько иначе расставляет акценты, дополняя картину использованием поэтического оборота «дева света» и заменяя «песни арфиста» на «песни поэта»: «Ибо звезды и вихри для *девы света* – / *Как одеянья, как песни поэта*» [87, с. 133]. Такая переакцентировка вполне обоснована в силу сокращения русским переводчиком предшествующих определений, ср.: «*Maiden most perfect, lady of light* / <...> / <...> *O thou most fleet*» [143, p. 11] [*Самая прекрасная дева, царица света* / <...> / <...> *О ты самая быстрая*] – «*Совершенство, богиня сияющих дней*» [118, с. 133]. Э.Ю.Ермаков также пропускает одно из определений второй строфы, ограниваясь оборотом «царица света, лучшая из дев» [94], однако при этом не вносит дополнительных определений в последующий текст, где одно из сравнений оказывается замененным метафорой: «Свод звездный для тебя – *как покрывало*, / Гудение ветров *хвалебной песнью* стало» [94]. В отдельных фрагментах Вл.Г.Зуккау-Невский также замещал суинбёрновские тропы своими, например, при характеристике дней зимы вместо метафоры английского оригинала употреблял авторское сравнение: «And time remembered is grief forgotten» [143, p. 11] [И вспоминаемое время – забытое горе] – «Эти дни, *словно горе бывшее*, забылись» [87, с. 134]. Э.Ю.Ермаков, в данном случае предельно упростивший понимание английского оригинала («Оставим в прошлом скуку, сон и горе» [63]), в других эпизодах неоднократно использовал никак не соотносимые с суинбёрновским текстом сравнения, в большинстве своем представляющиеся не совсем уместными: «For the risen stars and the fallen cling to her <spring>» [143, p. 12] [Ибо восходящие звезды и падающие на ней <весне>] – «Светила, *словно бусы*, украшают грудь <весны>» [63] (ср. у Вл.Г.Зуккау-Невского: «Ибо звезды, взойдя, окружают кольцом ее» [87, с. 433]); «The wild vine slipping down...» [143, p. 13] [Дикий виноград ниспадает...] – «Укрылась <вакханка> виноградом диким, *как плащом*» [63] (ср. у Вл.Г.Зуккау-Невского: «Виноградная ветвь, соскользнув...» [118, с. 434]).

Наименее удачным можно считать перевод пятой, самой сложной для восприятия, строфы первого хора «Атланты в Калидоне», в которой, сохранив и сравнение плода и листа с золотом и огнем («as gold and fire»), и характерную анафору, Вл.Г.Зуккау-Невский утратил самое главное – особый колорит, переданный при помощи аллитерации звуков [f], [l], [t], [r]: «The **full streams feed on flower of rushes**, / **Ripe grasses trammel a travelling foot**, / The **faint fresh flame of the young year flushes** / **From leaf to flower and flower to fruit**; / **And fruit and leaf are as gold and fire**, / **And the oat is heard above the lyre**, / **And the hooped heel of a satyr crushes** / **The chestnut-husk at the chestnut-root**» [143, p. 12] [Полноводные ручьи питают мощь камыша, / Зрелые травы мешают ногам путника, / Слабое свежее пламя нового года льется / С листа на цветок и с цветка на плод; / И плод и лист **как золото и огонь**, / И свирель слышна с лирой, / **И копыто сатира дробит** / **Скорлупу каштана у корней каштанового дерева**] – «Камышом покрываются вздутые воды, / Ноги путников вязнут среди трав молодых, / Тихо свежее пламя юного года / Льется с листьев на цвет и с цветов на плоды. / **И цвет и плод – словно золото и пламя**, / И свирель вместе с лирой слышна над полями, / **И копытце сатира дробит мимоходом** / **Плод каштана под сенью деревьев густых**» [87, с. 134]. В переводе Э.Ю.Ермакова можно видеть попытку передать аллитерацию звуков (сначала [в] и [т], затем – [л] и [г]), однако при этом утрачена анафора, а сравнение плода и листа с золотом с огнем усечено ровно наполовину, к тому же сам образ сатира представлен более агрессивным: «**Весенние ручьи качают тростники**, / **Так высока трава**, что **путник не пройдет**, / **Ладони года ласковы, легки**, / И в них до срока зреет плод; / **Красой способен плод соперничать с огнем**, / Мы слышим флейту ночью, лиру – днем, / **Сатир мохнатоногий у реки** / **Крушит копытом корни, разевая рот**» [63].

На протяжении длительного времени фрагментарные переводы оставались единственными немногочисленными фактами обращения в России к осмыслению драматургического творчества Суинбёрна. Только в начале XXI в. в сети Интернет появились выполненные Э.Ю.Ермаковым полные переводы трех пьес английского писателя – «Атланта в Калидоне» [63], «Эрехтей» [124] и «Розамунда, королева Ломбардии» [98], которые можно считать новым (пусть и далеким от совершенства) шагом на пути привлечения внимания русского читателя к суинбёрновскому творчеству. В целом же фрагментарные переводы В.Исакова и Вл.Г.Зуккау-Невского для «Антологии новой английской поэзии» (1937) остаются лучшими образцами творческого прочтения в России суинбёрновской драматургии, заметно превосходящими и более ранние переводы Н.А.Васильева и М.О.Цетлина (Амари), и современные переводы Э.Ю.Ермакова глубиной проникновения в замысел английского автора.

После выхода в 1937 г. «Антологии новой английской поэзии» внимание русских переводчиков к творчеству Суинбёрна было надолго утрачено. Только И.А.Кашкин продолжал начатую еще в 1920-е гг. кропотливую работу над переводом поэмы «У северного моря», пространный отрывок из которой увидел свет на страницах «Нового мира» в год пятидесятилетия смерти английского поэта (1959) [153, с. 151–154]. В середине 1950-х гг. к осмыслению суинбёрновского творчества (в частности, «Сада Прозерпины», фрагментов из «Марии Стюарт») обратился молодой переводчик В.В.Рогов, однако о его деятельности тех лет мы знаем лишь из его переписки с Б.Л.Пастернаком [55, т. 9, с. 756–757], а также из статьи, написанной годы спустя (1994) и содержащей воспоминания о вечере, посвященном 50-летию смерти Суинбёрна, который состоялся в мае 1959 г. в стенах Библиотеки иностранной литературы: «В вечере участвовала арфистка, фамилию которой я. Увы, не запомнил, артист театра имени Моссовета Н.С.Лебедев и – главное! – яркий светоч нашей культуры, ознаменовавший собой огромный этап в становлении отечественной школы художественного перевода, мой дорогой учитель Иван Александрович Кашкин. На мою долю выпало сделать доклад и читать стихи Суинбёрна – в оригинале и в своих переводах, тогда еще немногочисленных» [131, с. 7]. Отдельные переводы В.В.Рогова из Суинбёрна стали появляться в печати только с 1977, а затем 1988 г., когда увидели свет «Рондель» и «Интерлюдия» [100, с. 107–108; 99, с. 334–336], причем публикации стали системными лишь с рубежа XX–XXI вв., многие из них оказались для переводчика, скончавшегося в 2000 г., посмертными (см. переводы В.В.Рогова «Рондель о Рабле», «Сад Прозерпины», «Баллада о царстве сна», «Новый год», «Фаустина», «Баллада гнета», «Евридика», «Кристофер Марло», «Вильям Шекспир», «Бен Джонсон», «Бомонт и Флетчер», напечатанные в 1998, 2007 и 2012 гг [113, с. 669–670; 72, с. 31, 36–37; 123, с. 49–67, 131–137]).

Начавшееся со знакомства в середине 1950-х гг. с романом Дж.Лондона «Мартин Иден», включавшем строфу из «Сада Прозерпины», обращение Г.Е.Бена к суинбёрновскому наследию вылилось в создание уже в 1960-е гг. значительного числа переводов общим объемом около 500 строк. Однако эти переводы оказались несвоевременными, о чем так вспоминал сам Г.Е.Бен: «...я рискнул подать в ленинградское отделение издательства «Художественная литература» заявку на переводной сборник его стихов. Однако моя заявка была отвергнута: <...> как мне официально объяснили, хотя Суинбёрн и был человеком прогрессивных взглядов, республиканцем и врагом церкви, но он в то же время касался в своем творчестве неприличных тем, был эстетом и декадентом (что шокировало «буржуазных» читателей – и может шокировать советских). И вообще, он больше заботился о мелодичности своих стихов, чем об их идейной направленности» [12, с. 14–15]. Публикация переводов Г.Е.Бена из Суинбёр-

на началась уже после его эмиграции в Израиль в 1973 г., – первая подборка увидела свет в выпущенной в 1977 г. тель-авивским издательством «Время и мы» книге «Изменчивость. Поэты Англии и Америки в переводах Георгия Бена», предварявшейся посвящением «памяти Татьяны Григорьевны Гнедич и Бориса Борисовича Томашевского», и включала в себя ранние редакции переводов «Anima anserps», «Рококо», «Гермафродит», «Сад Прозерпины», «Интерлюдия», «На спуск корабля “Ливадия” в России» [125, с. 18–32]. В 1998 г. в книге «Строфы века – 2» переводы Г.Е.Бена из Суинбёрна были, наконец, массово опубликованы и в России («Гермафродит», «На спуск корабля “Ливадия” в России») [71, с. 757–758], а в 2003 г. вышла и книга переводов Г.Е.Бена из Суинбёрна «Сад Прозерпины», в большинстве своем выполненных в далекие 1960-е гг., но просмотренных и отредактированных для нового издания. Эта книга, ставшая первым отдельным сборником поэзии Суинбёрна на русском языке, включала в себя переводы из первого сборника «Поэм и баллад» («Гермафродит», «Anima anserps», «Рококо», «Песня в дни порядка, 1852», «Песня в дни революции, 1860», «Сад Прозерпины», «Интерлюдия», «Одиннадцатисложник», «Сапфические строфы», «Любовь и сон»), сборника «Песен перед восходом солнца» («Во мраке ночном», «Перед распятием», «Уолту Уитмену в Америку», «Non Dolet»), второго сборника «Поэм и баллад» («Покинутый сад», «Ex Voto», «Прощание»), сборников «Опыты песен» («Четырнадцатое июля (Виктору Гюго)», «На спуск “Ливадии” (30 сентября 1880 г.)»), «Столетие ронделей» («Пути ветров», «На смерть Рихарда Вагнера», «Венеция», «На еврейские погромы в России», «Adieux à Marie Stuary») и «Летний отдых» («Midsummer Holiday», 1884) («На краю», «Лордам») [112]. Так переводы Г.Е.Бена пришли к русскому читателю почти через полвека после их создания, шокируя в новую эпоху уже не декадентской направленностью оригиналов (как это было в те годы, когда их отказались печатать), а радикальным атеизмом, резкими выпадами против церкви и религии (например, в стихотворении «Уолту Уитмену в Америку»).

Понимание необходимости публикации новых переводов из Суинбёрна пришло к чиновникам, отвечавшим за издательскую деятельность в Советском Союзе, лишь в середине 1970-х гг. и было, во многом, обусловлено подготовкой многотомной «Библиотеки всемирной литературы», в которой нельзя было полностью обойти наследие английского поэта. В томе 85 второй серии «Библиотеки всемирной литературы», представлявшем собой сборник «Европейская поэзия XIX века» (1977), впервые за многие годы были опубликованы новые переводы из Суинбёрна, принадлежавшие В.А.Рогову (упоминавшийся выше «Рондель») [100, с. 107–108], М.А.Донскому («Сад Прозерпины») [146, с. 109–112] и Г.М.Кружкову («Итис») [76, с. 106–107]. Если В.А.Рогов был уже к тому времени хорошо известен, как десятилетиями писавший «в стол» переводчик Суинбёрна, то М.А.Донской

и Г.М.Кружков обратились к наследию английского поэта впервые: для М.А.Донского это обращение так и осталось единичным (если не считать переработки одной из строф перевода «Сада Прозерпины», осуществленной им по требованию редактора антологии «Английская поэзия в русских переводах (XIV – XIX века)» в 1981 г [116, с. 465–471]), для Г.М.Кружкова же оно стало первым, но не последним: в книге переводчика «Пироскаф. Из английской поэзии XIX века», вышедшей в 2008 г., наряду с републикованным «Итисом», был помещен и новый перевод – «Расставание» [96, с. 528–529], переизданный также в 2009 [96, с. 373–374] и 2013 гг [128, с. 319–321].

В том же 1977 г. в первом томе антологии «Поэзия Европы» были напечатаны два новых перевода из Суинбёрна «В саду (На провансальскую тему)» и «Рондо», выполненные И.Д.Копостинской [47, с. 183–187]. Первый из этих переводов был существенно переработан в 1981 г. для антологии «Английская поэзия в русских переводах (XIV – XIX века)» (было изменено даже название – «В саду (Напев Прованса)») [46, с. 458–461], после чего неоднократно републиковался в новой редакции; второй же перевод был забыт и более не переиздавался.

Несколько новых переводов из Суинбёрна появились в печати в 1988 г. в составленной А.В.Париным и А.Г.Мурик антологии «Прекрасное пленяет навсегда. Из английской поэзии XVIII – XIX веков» – наряду с упоминавшимся выше прочтением суинбёрновской «Интерлюдии» В.В.Роговым [100, с. 334–336], здесь увидели свет перевод А.В.Парина «Боярышник» [64, с. 341–342] и перевод С.А.Степанова «Памяти Уолтера Сэведжа Лендора» [86, с. 340–341]. Новые имена переводчиков Суинбёрна дала и вышедшая в 1990 г. антология «Английский сонет XVI – XIX веков», в которой были напечатаны результаты обращения к творчеству английского поэта, предпринятого Н.М.Голем («Выбор», «Апология») [68, с. 497–499] и Д.В.Щедровицким («На погребение (2)», «Боярышник») [84, с. 501]; в 2001 г. названные переводы Д.В.Щедровицкого были вновь опубликованы в антологии «Английский сонет XVI–XIX века» под редакцией Т.А.Боборыкиной [83, с. 265–267]. Переводы Н.М.Голя из Суинбёрна более не републиковались, а в 1997 г. свое прочтение «Выбора» и «Апологии» из цикла «Проклятия» («Dirae»), вошедшего в сборник «Песни о двух народах», предложил И.З.Фрадкин [100, с. 195–197].

В 2007 г. в связи с подготовкой к печати издательством «Водолей Publishers» трехтомной антологии «Семь веков английской поэзии: Англия. Шотландия. Ирландия. Уэльс» имели место новые факты обращения к поэзии Суинбёрна: сразу несколько его произведений перевел С.А.Степанов («Любовь и сон», «Заброшенный сад», «Третья стража») [81, с. 30, 31–35]; стихотворение «Коту» было удачно интерпретировано молодым переводчиком М.В.Калининым [80, с. 39–41].

Заметным событием стал выход в России в 2012 г. второго сборника стихотворений Суинбёрна «Молю, успеите внять стихам моим...», составленного И.Г.Ирской и Ю.Г.Фридштейном и опубликованного «Центром книги Рудомино» при Всероссийской государственной библиотеке иностранной литературы им. М.И.Рудомино. Сборник, приуроченный к 175-летию со дня рождения английского поэта, содержал в большинстве своем уже знакомые ранее переводы (начиная с самых ранних – Д.Н.Садовникова и К.Ренина <К.В.Буренина>), однако некоторые переводы В.В.Рогова, отмеченные выше [123, с. 49–67, 131–137], а также переводы В.А.Савина («Генезис») [70, с. 105–109] и Ю.В.Брызгалова («Прощание») [91, с. 19–21] были напечатаны впервые. Отметим, что переводы В.А.Савина и Ю.В.Брызгалова были выполнены задолго до появления книги (в 2004 и 2005 гг. соответственно) и, вероятно, заимствовались ее составителями из сети Интернет, где они были размещены самими переводчиками [78; 92]. На авторитетном сайте Е.В.Витковского «Век перевода» – <http://www.vekrevedoda.com/> – «Генезис» В.А.Савина представлен как один из лучших образцов его творчества [79], однако несложно отметить различия между текстом, напечатанным И.Г.Ирской и Ю.Г.Фридштейном, и текстом, помещенным на сайте, – не совпадают и названия (на сайте – «Книга начал»), и нюансы содержания отдельных строф, – при этом Интернет-версия видится нам все же более удачной.

В 2013 г. в Государственном музее изобразительных искусств им. А.С.Пушкина прошла первая в России выставка «Прерафаэлиты: викторианский авангард», в канун которой Британский совет в России провел семинар для молодых переводчиков, посвященный переводу поэзии прерафаэлитов, в качестве руководителей которого выступили Г.М.Кружков и М.Я.Бородицкая. По итогам мероприятия «Центром книги Рудомино» был выпущен сборник «Поэтический мир прерафаэлитов. Новые переводы», в который, в числе прочих, вошли и наиболее удачные переводы из Суинбёрна, осуществленные молодыми участниками семинара. Это переводы Валентины Сергеевой «Прощание с Марией Стюарт (отрывок)», Владимира Окуня «В море» и «Рондель», Алексея Круглова «Перед зеркалом (отрывок)», Марии Фаликман «На прощание», Екатерины Савельевой «Соль земли» и «Сон» [128, с. 323–339].

Переводы из Суинбёрна, выполненные в последние годы как профессионалами, так и (в большинстве своем) любителями, широко представлены в сети Интернет. В этой связи следует особо назвать Э.Ю.Ермакова, разместившего в сети полные переводы «Атланты в Калидоне», «Розамунды, королевы Ломбардии», трагедии «Эрехтей», целого ряда стихотворений («Ave atque vale (Памяти Шарля Бодлера)», «Баллада жизни», «Баллада смерти», «Гимн Прозерпине», «Итиль», «Песня времен спокойствия. 1852 г.», «Песня времен восстания. 1860 г.», «Посмертие», «Последний

оракул», «Заброшенный сад», «В гавани», «Путь ветра» и др.), а также написавшего объемные статьи, посвященные творчеству Суинбёрна в целом и отдельным наиболее значительным его произведениям в частности [36]. А.В.Лукиянов, известный, прежде всего, переводами сонетов и песен Э.Спенсера и «Гесперидов» Р.Геррика, вышедшими отдельными книгами в издательстве «Русская панорама» в 2011 и 2013 гг., разместил в Интернете свои прочтения стихотворений Суинбёрна «Тени, тишина и море» [150] и «Клеопатра» [77]. Отдельные творческие удачи можно видеть в переводах И.Д.Трояновского «Клеопатра», «Прощание», «Мертвый король», «Саранча», «Заброшенный сад», «Сад Прозерпины», «Дуэт», «В начале было...» [130]. Названными переводчиками никоим образом не ограничивается круг желающих более или менее удачно интерпретировать в сети отдельные произведения Суинбёрна. Нет смысла перечислять всех их, поскольку многие из переводов являются откровенно любительскими, дилетантскими, написанными по случаю некоего события или в качестве отклика на такой же любительский перевод. Однако, несомненно, главное: Суинбёрн продолжает интересовать и русских читателей, и русских переводчиков, причем людей самых разных – от интеллектуалов и эстетов до обывателей, усмотревших в отдельных стихах созвучие своим мыслям и чаяниям.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Русская рецепция творчества Алджернона Чарлза Суинбёрна прошла сложный путь от первых информативных заметок о его произведениях в русской печати последней четверти XIX в. до широкого интереса к его наследию в самых широких кругах российского общества, вылившегося в выход двух персональных сборников поэта в 2003 и 2012 гг., проведение Британским советом конкурса молодых профессиональных переводчиков, результатом которого стал сборник «Поэтический мир прерафаэлитов. Новые переводы», а также в появление множества новых прочтений его произведений (часто любительских, далеких от профессионализма) в сети Интернет.

В процессе проведения исследования нами отмечена эволюция литературно-критического осмысления суинбёрновского творчества в России последней четверти XIX – первой трети XX в. В самые ранние годы внимание русской критики преимущественно концентрировалось на новых книгах, выпускавшихся Суинбёрном, их восприятию английской публикой, причем большинство материалов о поэте заимствовались из зарубежных источников и печатались со ссылкой на них. Первыми аналитическими исследованиями творчества Суинбёрна стали вышедшие в год его смерти (1909) статьи Н.А.Васильева «Свинбёрн» (в казанском литературном сборнике «Творчество») и «Поэзия Свинбёрна» (в №8 журнала «Вестник Европы»). Если в статьях прежних лет творчество Суинбёрна соотносилось с произведениями его западноевропейских современников (Виктора Гюго, Ги де Мопассана и др.), то Н.А.Васильевым были впервые проведены параллели с русской литературой – с лирикой К.Д.Бальмонта, с эротизмом потаенной поэзии. К тому же времени относятся глубокие суждения о Суинбёрне З.А.Венгеровой, соотнесшей в статье «Прерафаэлитское братство» (1913) титанизм Суинбёрна, его внимание к античности с идеалистическим мироощущением прерафаэлитов, и В.М.Жирмунского, указавшего в монографии «Немецкий романтизм и современные мистики» (1914) на историческую взаимосвязь мистического начала в романтизме и символизме и определившего в этой связи Китса как поэтического предшественника Суинбёрна. Господство вульгарно-социологического метода в 1920–1930-е гг. привело к тому, что произведения Суинбёрна были четко дифференцированы по идеологическим признакам: те из них, в которых выражался протест против тирании, звучали выпады против церкви и власти, признавались особенно удачными; эротизм ранней лирики виделся не актуальным; позднее же творчество, раскрывшее изменения в мировоззрении поэта, ставшего на консервативные монархические позиции, подвергалось решительному осуждению.

Публикация литературно-критических статей самого Суинбёрна в России ограничилась переводами небольших заметок об отдельных пьесах Шекспира – «Короле Лире», «Ричарде II», «Отелло», увидевшими свет в 1903 г. в «Новом журнале иностранной литературы, искусства и науки» и в 1909 г. в «Альманахе искусства, науки и литературы». Однако труды Суинбёрна как литературного критика были широко известны в России на языке оригинала, цитировались, в частности, в «критическом очерке» Л.Н.Толстого «О Шекспире и о драме», в исследованиях Н.И.Стороженко («Опыты изучения Шекспира. Поэтическое вдохновение и законы драматического искусства»), Н.К.Бокадорова («История западноевропейской литературы XVI–XVII вв. Сервантес и Шекспир»), Л.И.Шестова («Шекспир и его критик Брандес»), М.К.Цебриковой («Романтизм в Англии»), Э.Л.Радлова («Чарльз Диккенс»), цикле очерков А.Реньяра «Письма из Англии. Наука и литература в современной Англии» и др. Суинбёрновские исследования способствовали уточнению отдельных представлений российских критиков и ученых о западноевропейских писателях, среди которых были как гении, величины первого ряда, так и второстепенные авторы; в этой связи можно назвать имена Шекспира, Дж.-Г.Байрона, Шарлотты Бронте, Уильяма Швенка Гильберта, Виктора Гюго, Теофиля Готье, Чарльза Диккенса, Чарльза Рида, Стефана Георге и др. Отдельные русские критики вступали в открытую полемику с Суинбёрном, чье мнение, с их точки зрения, заслуживало внимания, но все же не вызывало полного доверия (прежде всего, это касалось того субъективизма, с которым Суинбёрн подходил к оценкам творчества Дж.-Г.Байрона).

Многие литераторы Серебряного века – И.И.Конеvской, В.Я.Брюсов, О.Э.Мандельштам, А.К.Герцык, М.А.Волошин, К.Д.Бальмонт и др. – в разные годы испытали несомненное, но при этом эпизодическое влияние творчества Суинбёрна. Причины эпизодичности указанного влияния были различными – от рокового стечения обстоятельств, внезапно прервавших творческий путь (И.И.Конеvской), до ситуационного увлечения, не имевшего под собой реальной близости к поэтике и мироощущению Суинбёрна (О.Э.Мандельштам, А.К.Герцык, М.А.Волошин); несколько большим, казалось бы, могло быть воздействие английского автора на В.Я.Брюсова, К.Д.Бальмонта и А.А.Блока, однако в первом случае оно ограничилось осознанием масштаба дарования поэта, роли его произведений в становлении раннего русского символизма (прежде всего, на примере поклонника Суинбёрна И.И.Конеvского), во втором – эпиграфом к стихотворению «Болото. Прерывистые строки» (1903) и упоминаниями имени английского автора в сборнике литературно-критических статей «Горные вершины» (1904) и в цикле миниатюр «Малые зерна. Мысли и ощущения» (1907), в третьем – пометами на страницах одной из книг личной библиотеки.

Среди литераторов, начинавших свой творческий путь в эпоху Серебряного века, постоянный интерес к Суинбёрну в последующие десятилетия сохранили Б.Л.Пастернак и К.И.Чуковский. В молодости увлекшись образом Марии Стюарт и английской драматургией елизаветинского времени, Б.Л.Пастернак сконцентрировался на переводе пьес Суинбёрна «Шастеляр» и «Мария Стюарт» (первой и третьей частей трилогии о Марии Стюарт), сонета «Джон Форд» из цикла «Сонеты об английских драматургах (1590–1630)» («Sonnets on English dramatic poets (1590–1630)»), причем среди всех пастернаковских переводов из английского автора сохранился лишь самый малый по объему – перевод сонета; и тот был впервые опубликован только в 1984 г. В произведениях последующего времени Б.Л.Пастернак либо вспоминал о своем юношеском увлечении Суинбёрном (статьи «Антология английской поэзии» (1943), «Заметки переводчика» (1944)), либо сожалел об утрате рукописей переводов его трагедий, прежде всего, полностью переведенного «Шастеляра» (автобиографическая повесть «Люди и положения» (1956–1957)), либо соотносил суинберновскую трилогию о Марии Стюарт с произведениями о ней Ф.Шиллера и Ю.Словацкого, отдавая несомненное предпочтение последним («Фридрих Шиллер. Трагедия «Мария Стюарт» (Предисловие переводчика)» (1957)). Однако впечатление, что Суинбёрн остался для Б.Л.Пастернака в прошлом, полностью разрушается при чтении эпистолярного русского поэта (письма к М.И.Цветаевой, Е.В.Пастернак, В.Э.Мейерхольду, И.А.Кашкину, А.И.Старцеву, В.В.Рогову), свидетельствующего, что английский автор волновал его страстного (в прошлом) поклонника и годы спустя.

Напротив, для К.И.Чуковского Суинбёрн остался увлечением молодости, дававшим повод для воспоминаний. Осуществив в 1904 г. фрагментарный перевод одного из произведений английского поэта и написав в 1904 и 1906 гг. две статьи о нем, К.И.Чуковский в дальнейшем несколько охладел к его творчеству, о чем свидетельствуют дневниковые записи. Вместе с тем упоминания о Суинбёрне в книгах последующего времени («Оскар Уайльд» (1922), «Футуристы» (1922), «Некрасов: Статьи и материалы» (1926), «Рассказы о Некрасове» (1930)), а также в очерках «Как я полюбил англо-американскую литературу» (1941), ««Бесплодные усилия любви»» (1960), ««Сигнал»» (1964), дневнике и эпистолярии остаются в целом доброжелательными или подчеркнуто нейтральными. Воспоминания о Суинбёрне и связанных с ним эмоциях и ощущениях молодости были особенно сильны у К.И.Чуковского в 1962 г., когда он находился в Англии в связи с получением степени доктора литературы Оксфордского университета, о чем свидетельствуют и «оксфордская речь» «Русскими глазами», и дневниковые записи от 21, 24, 26 и 27 мая 1962 г.

Знакомясь с произведениями Суинбёрна на языке оригинала, русские писатели Серебряного века вряд ли могли не знать об особом отношении

английского поэта к России. Иногда упоминания об этом отношении прорывались и в русскую печать: в 1905 г. «Весы» сообщили о выходе в Британии нового суинбёрновского стихотворения, осуждавшего расправу с демонстрантами 9 января 1905 г. (события Кровавого воскресенья); в 1909 г. Н.А.Васильев упомянул враждебное к России стихотворение «Белый царь», однако отметил при этом, что причины суинбёрновского русофобства следует видеть «в реакционной внешней политике имп. Николая I и англо-русском антагонизме» [37, с. 135]. В 1920–1930-е гг. в статье М.П.Алексеева «Сибирская ссылка и английский поэт», в переводе А.Б.Гатовым стихотворения «На спуск “Ливадии”», в тексте «Истории западно-европейской литературы нового времени» Ф.П.Шиллера (включавшем, помимо анализа, прозаический перевод стихотворения «Накануне революции») акцент делался на демократическом пафосе Суинбёрна, осуждении им преследований революционеров по политическим мотивам, протесте против тирании российского самодержавия, призывах к физическому устранению русских царей. Вместе с тем Суинбёрн, исходя из национальных интересов Британии, в целом занимал по отношению к России крайне негативную позицию, считая ее страной «диких» нравов, претендующей на усиление своей роли в Европе. Он был противником России в период Крымской войны, обострения польского вопроса, войны с Турцией за независимость Болгарии, осуждал еврейские погромы на Юге России, считая их санкционированными российским императором Александром III.

Ранний этап переводческого осмысления в России лирики Суинбёрна (конец 1870-х – 1900-е гг.) дал всего два небольших перевода, не утративших своей эстетической ценности и в наши дни, – «Pasticcio» Д.Н.Садовникова и «Сад Прозерпины» Н.А.Васильева; остальные переводы из суинбёрновской поэзии и поэтической драматургии, выполненные К.Рениным <К.В.Бурениным>, О.Н.Чюминой, А.П.Доброхотовым, В.Ю.Эльснером, К.И.Чукоским, Н.А.Васильевым, анонимными интерпретаторами, представляют ныне лишь историко-культурный интерес, являясь прозаическими, фрагментарными либо вольными настолько, что их имеет смысл считать оригинальными стихотворениями «на мотив». В 1910–1930-е гг. отмеченные закономерности продолжали сохраняться, однако при общем небольшом числе переводов несколько выросла доля тех из них, что достаточно полно передали замысел английского автора, особенности формы и содержания оригиналов; это переводы А.Б.Гатова («На спуск “Ливадии”»), И.А.Кашкина («Песня времен порядка»), Б.Б.Томашевского («Прощание», «Ave atque vale (Памяти Шарля Бодлера)», «Покинутый сад»). Уже на раннем этапе наметился особый интерес переводчиков к произведениям Суинбёрна с центрообразующим образом сада («Заброшенный сад», «В саду», «Сад Прозерпины»), которые, не будучи взаимосвязанными между собой, были со временем восприняты как некое тематическое единство, объединенное размышле-

ниями о бренном и вечном, конечности конкретной жизни и возможности бесконечного продолжения земного бытия человечества.

Наше диссертационное исследование соотносится с двумя другими квалификационными работами, посвященными выявлению специфики русской рецепции викторианской поэзии – докторской диссертацией В.К.Чернина «Русская рецепция Альфреда Теннисона», защищенной в 2010 г., и кандидатской диссертацией Е.Л.Ионовой «Русская рецепция поэзии Элизабет Баррет Браунинг», защищенной в 2013 г. Вместе с тем до настоящего времени остается неизученной история восприятия и осмысления в России произведений Роберта Браунинга, Данте Габриэля Россетти, Кристины Россетти, Мэтью Арнольда, Эрнеста Даусона, что не позволяет создать целостное представление о масштабах влияния викторианской поэзии на литературный процесс в России в разные исторические эпохи.

В виду значительности объема фактического материала мы сконцентрировались в своей работе на анализе раннего этапа русской рецепции творчества Алджернона Чарлза Суинбёрна, определенного в границах последней четверти XIX – первой трети XX в., тогда как переводы, литературоведческие и литературно-критические работы последующего времени рассматривались нами эпизодически, только в тех случаях, когда их привлечение было необходимо для осмысления конкретных фактов и явлений более ранней эпохи в широком историко-литературном контексте. В свете сказанного одной из перспектив дальнейшей работы может стать изучение позднейшей рецепции английского поэта, особенно в последней четверти XX – начале XXI в., когда обнаружился стабильный интерес к суинбёрновскому творчеству, стали регулярно появляться в печати новые переводы его произведений, вышли его сборники, которые, несмотря на ограниченный объем, достаточно отчетливо представили и самого поэта, и многообразие тематики его текстов, и их художественные особенности.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. Аврелий [Брюсов В.Я.] [Рец.:] Васильев Н.А. Тоска по вечности. Стихотворения [Текст] // Весы. – Казань, 1904. – №6. – С. 57–58.
2. Акимова, О.В. Этика и эстетика Оскара Уайльда [Текст] / О.В. Акимова; под ред. Н.Я.Дьяконовой. – СПб.: Алетейя, 2008. – 192 с.
3. Алексеев, М.П. Английская проза XV в. [Текст] / М.П. Алексеев // История английской литературы: в 3 т. (5 вып.). – М.–Л.: Изд-во АН СССР, 1943. – Т. I. – Вып. 1. – С. 233–241.
4. Алексеев, М.П. Многоязычие и литературный процесс [Текст] / М.П. Алексеев // Многоязычие и литературное творчество / отв. ред. М.П. Алексеев. – Л.: Наука, 1981. – С. 7–17.
5. Альджернон Чарльз Суинбёрн [Текст] // Ежедневное Новое время. – 1880. – Т. VII. – №89. – Стлб. 699–703.
6. Андреева, М.Г. Литература Австралии [Текст] / М.Г. Андреева // История всемирной литературы: в 9 т. – М.: Наука, 1990. – Т. 7. – С. 595–598.
7. Аникин, Г.В. Эстетика Джона Рёскина и английская литература XIX века [Текст] / отв. ред. Н.П.Михальская. – М.: Наука, 1986. – 320 с.
8. Аникст А.А. Бомонт и Флетчер [Текст] / А.А. Аникст // История английской литературы: в 3 т. (5 вып.). – М. –Л.: Изд-во АН СССР, 1945. – Т. I. – Вып. 2. – С. 110–118.
9. Аникст, А.А. История английской литературы [Текст] / А.А. Аникст. – М.: Учпедгиз, 1956. – 484 с.
10. Аникин, Г.В. История английской литературы [Текст] / Г.В. Аникин Н.П. Михальская. – 2-е изд., перераб. и испр. – М.: Высшая школа, 1985. – 431 с.
11. Аринштейн, Л.М. Русская тема в «Демократических сонетах» Уильяма Россетти [Текст] / Л.М. Аринштейн // Россия и Запад. Из истории литературных отношений / отв. ред. М.П. Алексеев. – Л.: Наука, 1973. – С. 70–90.
12. Бен, Г.Е. Алджернон Чарльз Суинбёрн (1837–1909) [Текст] / Г.Е. Бен // Суинбёрн А.-Ч. Сад Прозерпины: Стихи / Перевод, предисл. и примечания Г.Е.Бена. – СПб.: Изд-во Пушкинского фонда, 2003. – С. 5–15.
13. Бен, Г.Е. Суинбёрн Алджернон Чарльз [Текст] / Г.Е. Бен // Краткая литературная энциклопедия: в 9 т. – М.: Сов. энциклопедия, 1972. – Т. 7. – Стлб. 250–252.
14. Бодлер, Ш. «Служанка верная с душою благородной...» [Текст] / пер. Эллиса <Л.Л. Кобылинского> / Бодлер Ш. Стихотворения / сост. Е.В. Витковский. – Харьков: Фолио, 2001. – С. 115–116.
15. Бодлер, Ш. Служанка скромная с великою душой... [Текст] / пер. П.Ф. Якубовича // Бодлер Ш. Цветы Зла / изд. подг. Н.И.Балашов, И.С.Поступальский. – М.: Наука, 1970. – С. 168.

16. Бодлер, Ш. «Служанка старая, с великою душою!..» [Текст] // пер. В.Г. Шершеневича // Бодлер Ш. Цветы Зла / пер. В.Г. Шершеневича; публ., подг. текста и послесловие В.А.Дроздова. – М.: Водолей, 2009. – С. 198.

17. Васильев, Н.А. Из О.Ч. Свинберна: [Сад Прозерпины; На северном море; Рококо] [Текст] / Н.А. Васильев // Творчество: Лит. сб. – Казань: типолит. И.С. Перова, 1909. – С. 137–144.

18. Васильев, Н.А. Поэзия Свинберна [Текст] / Н.А. Васильев // Вестник Европы. – 1909. – №8. – С. 507–523.

19. Васильев, Н.А. Сад Прозерпины; На северном море; Рококо [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.vekperevod.com/1855/vassiliev.htm>

20. Васильев, Н.А. Свинбёрн [Текст] / Н.А. Васильев // Творчество: Лит. сб. – Казань: типолит. И.С.Перова, 1909. – С. 123–136.

21. Венгеров, С.А. Критико-биографический словарь русских писателей и ученых (от начала русской образованности до наших дней) [Текст] / С.А. Венгеров. – СПб.: тип. М.М. Стасюлевича, 1904. – Т. VI. – 465 с.

22. Вулф, В. «Я – Кристина Россетти...» [Текст] // Вулф В. Обыкновенный читатель / Изд. подг. Н.И.Рейнгольд. – М.: Наука, 2012. – С. 364–369.

23. Вязова, Е. Гипноз англomanии. Англия и «английское» в русской культуре рубежа XIX–XX веков [Текст] / Е. Вязова – М.: Новое литературное обозрение, 2009. – 567 с.

24. Гениева, Е.Ю. Поэзия. «Блумсбери» [Текст] / Е.Ю. Гениева // История всемирной литературы: в 9 т. – М.: Наука, 1994. – Т. 8. – С. 392–395.

25. Гутнер, М.Н. Блейк [Текст] / М.Н. Гутнер // История английской литературы: в 3 т. (5 вып.). – М.–Л.: Изд-во АН СССР, 1945. – Т. I. – Вып. 2. – С. 613–622.

26. Доброхотов, А.П. Тяжести (Из Свинберна) [Текст] // Доброхотов А.П. Песни воли и тоски. 1900–1912 гг. (За 12 лет). – М.: тип. А.И.Снегиревой, 1913. – С. 194–195.

27. Доброхотов, А.П. Тяжести (Из Свинберна) [Текст] / А.П. Доброхотов // Раннее утро. – 1909. – 4 апр.

28. Домбровская, Е.Я. Чапмен [Текст] / Е.Я. Домбровская // История английской литературы: в 3 т. (5 вып.). – М.–Л.: Изд-во АН СССР, 1945. – Т. I. – Вып. 2. – С. 94–99.

29. Дьяконова, Н.Я. Аналитическое чтение. (Английская поэзия XVIII – XX веков) [Текст]: пособие для студентов пед. ин-тов и филол. фак. ун-в / Н.Я. Дьяконова. – Л.: Просвещение (Ленингр. отд.), 1967. – 268 с.

30. Елистратова, А.А. Моррис и литература социалистического движения конца XIX – начала XX в. [Текст] / А.А. Елистратова // История английской литературы: в 3 т. (5 кн.). – М.: Изд-во АН СССР, 1958. – Т. III. – С. 295–330.

31. Елистратова, А.А. Наследие английского романтизма и современность [Текст] / А.А. Елистратова. – М.: Изд-во АН СССР, 1960. – 507 с.
32. Ермаков, Э.Ю. Переводы и комментарии [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://samlib.ru/e/ermakow_e_j/
33. Жирмунский, В.М. Сентиментальная поэзия [Текст] / В.М. Жирмунский // История английской литературы: в 3 т. (5 вып.). – М.–Л.: Изд-во АН СССР, 1945. – Т. I. – Вып. 2. – С. 541–563.
34. Зорин, А. 5 апреля 1837 года родился английский поэт Олджернон Чарлз Суинберн [Текст] / А. Зорин // Памятные книжные даты. 1987 / сост. С.В.Мироненко [и др.]. – М.: Книга, 1987. – С. 142–145.
35. Каргина, Е.М. Дидактические и психологические факторы обучения иностранному языку в техническом вузе [Текст] / Е.М. Каргина // Гуманитарные научные исследования. – 2014. – № 9 (37). – С. 60–63.
36. Каргина, Е.М. Мотивация обучения в вузе [Текст] / Е.М. Каргина // Современные научные исследования и инновации. – 2014. – № 6–3 (38). – С. 5.
37. Каргина, Е.М. Особенности профильно-ориентированного обучения иностранному языку [Текст] / Е.М. Каргина // Культура и образование. – 2014. – № 5 (9). – С. 19.
38. Каргина, Е.М. Роль учебного предмета в процессе формирования профессиональной мотивации [Текст] / Е.М. Каргина // Современные научные исследования и инновации. – 2014. – № 6–3 (38). – С. 13.
39. Каргина, Е.М. Особенности профильного обучения иностранному языку в контексте современных дидактических подходов [Текст] / Е.М. Каргина // Гуманитарные научные исследования. – 2014. – № 6 (34). – С. 21.
40. Каргина, Е.М. Профильный отбор лексико-грамматического материала в профессионально-ориентированном курсе иностранного языка в техническом вузе [Текст] / Е.М. Каргина // Современная педагогика. – 2014. – № 9 (22). – С. 48–51.
41. Каргина, Е.М. Повышение значимости иностранного языка как составной части вузовской программы [Текст] / Е.М. Каргина // Культура и образование. – 2014. – № 7 (11). – С. 12.
42. Каргина, Е.М. Иностранный язык как компонент системы жизненных ценностей личности [Текст] / Е.М. Каргина // Культура и образование. – 2014. – № 7 (11). – С. 13.
43. Каргина, Е.М. Учет личностных особенностей обучающихся как лингвистический фактор профилизации преподавания иностранного языка в техническом вузе [Текст] / Е.М. Каргина // Психология, социология и педагогика. – 2014. – № 9 (36). – С. 41–44.
44. Каргина, Е.М. Актуальность обучения практическому использованию иностранного языка в сфере профессионального общения [Текст] /

Е.М. Каргина // Современные научные исследования и инновации. – 2014. – № 6–3 (38). – С. 12.

45. Каргина, Е.М. Основные направления реализации принципа вариативности в процессе обучения иностранному языку [Текст] / Е.М. Каргина // Современные научные исследования и инновации. – 2014. – № 11–3 (43). – С. 99–102.

46. Каргина, Е.М. Метод систематизации лексики по смысловым группам при исследовании профессиональных иноязычных терминов [Текст] / Е.М. Каргина // Современные научные исследования и инновации. – 2014. – № 11–3 (43). – С. 137–140.

47. Каргина, Е.М. Активная и рецептивная лексика при профильном обучении иностранному языку в неязыковом вузе [Текст] / Е.М. Каргина // Современные научные исследования и инновации. – 2014. – № 12–3 (44). – С. 69–72.

48. Каргина, Е.М. Особенности обучения реферированию профильной профессионально-ориентированной литературы на иностранном языке [Текст] / Е.М. Каргина // Современные научные исследования и инновации. – 2014. – № 12–3 (44). – С. 106–111.

49. Каргина, Е.М. Использование принципа преемственности в профильном профессионально-ориентированном обучении иностранному языку [Текст] / Е.М. Каргина // Гуманитарные научные исследования. – 2014. – № 2 (30). – С. 21.

50. Кар де Л. Прерафаэлиты. Модернизм по-английски [Текст] / Кар де Л.; пер. с фр. Ю.Эйделькинд. – М.: Астрель; АСТ, 2003. – 128 с.

51. Катарский И.М. Английская литература от 70-х годов XIX в. до первой мировой войны [Текст] / И.М. Катарский, Ю.И. Кагарлицкий, А.А. Елистратова // История английской литературы: в 3 т. (5 кн.). – М.: Изд-во АН СССР, 1958. – Т. III. – С. 5–113 (материал об А.-Ч.Суинбёрне написан И.М. Катарским).

52. Кашкин, И.А. Вступительная заметка к переводу фрагментов из поэмы А.-Ч.Суинбёрна «У северного моря» [Текст] / И.А. Кашкин // Новый мир. – 1959. – №7. – С. 151.

53. Клименко, Е.И. Английская литература первой половины XIX века [Текст]: очерк развития / Е.И. Клименко. – Л.: Изд-во Ленингр. ун-та, 1971. – 144 с.

54. Комарова, Е.В., Жаткин Д.Н. Влияние историко-литературных трудов А.-Ч. Суинберна на развитие в России представлений об отдельных писателях и деятелях культуры (на материале русской литературной критики и литературоведения последней четверти XIX – первой трети XX веков) [Текст] / Е.В. Комарова, Д.Н. Жаткин // Мир науки, культуры, образования. – 2013. – №3(40). – С. 243–246.

55. Комарова, Е.В. Осмысление творчества А.-Ч. Суинберна русской литературной критикой последней четверти XIX века [Текст] / Е.В. Комарова, Д.Н. Жаткин // Проблемы истории, филологии, культуры. – 2013. – №3(41). – С. 217–225.

56. Комарова, Е.В. Русская рецепция Алджернона Чарлза Суинберна [Текст]: дис. ... канд. филологических наук / Е.В. Комарова. – Н. Новгород, 2014. – 287 с.

57. Комарова, Е.В. Творчество А.-Ч. Суинберна в восприятии и осмыслении русской литературной критики первой трети XX века [Текст] / Е.В. Комарова, Д.Н. Жаткин // Гуманитарные исследования. – 2013. – №3(47). – С. 99–110.

58. Комарова, Е.В. Социокультурная компетенция как часть языкового поликультурного образования средствами иностранного языка [Электронный ресурс] / Е.В. Комарова // Гуманитарные научные исследования. 2015. – № 1. – Режим доступа: <http://human.snauka.ru/2015/01/9423>

59. Комарова, Е.В. Самоконтроль и самоопределение как основные средства изучения иностранного языка [Электронный ресурс] / Е.В. Комарова // Современные научные исследования и инновации. – 2015. – № 1. – Режим доступа: URL: <http://web.snauka.ru/issues/2015/01/45294>

60. Комарова, Е.В. Использование гуманитарных знаний в обучении иностранному языку [Электронный ресурс] / Е.В. Комарова // Современные научные исследования и инновации. – 2015. – Режим доступа: <http://web.snauka.ru/issues/2015/01/45292>

61. Комарова, Е.В. Формирование лексических навыков в процессе обучения иностранному языку [Электронный ресурс] / Е.В. Комарова // Гуманитарные научные исследования. – 2015. – № 2. – Режим доступа: <http://human.snauka.ru/2015/02/9664>

62. Комарова, Е.В. Трудности употребления иноязычной лексики в процессе обучения иностранному языку [Электронный ресурс] / Е.В. Комарова // Современные научные исследования и инновации. – 2015. – № 2. – Режим доступа: <http://web.snauka.ru/issues/2015/02/47166>

63. Комарова, Е.В. Формирование речевого механизма в процессе усвоения лексики на иностранном языке [Электронный ресурс] / Е.В. Комарова // Гуманитарные научные исследования. – 2015. – № 2. – Режим доступа: <http://human.snauka.ru/2015/02/9645>

64. Комарова Е.В. Этапы процесса обучения чтению и виды чтения на иностранном языке [Текст] / Е.В. Комарова // Молодой ученый. — 2015. — №4. — С. 570-572.

65. Милогаева, О.С. Чтение профильных текстов как основа обучения иностранному языку в техническом вузе [Электронный ресурс] / О.С. Милогаева // Современные научные исследования и инновации. – 2015. – № 3. – Режим доступа: <http://web.snauka.ru/issues/2015/03/49675> .

66. Комарова, Е.В. Показатели понимания содержания текста на иностранном языке [Текст] / Е.В. Комарова // Молодой ученый. – 2015. – №5. – С. 480–482.

67. Комарова, Е.В. Реферирование как один из самых распространенных приемов работы с иноязычным текстом в процессе обучения иностранному языку в вузе [Текст] / Е.В. Комарова // Молодой ученый. – 2015. – №5. – С. 482–484.

68. Комарова, Е.В. Некоторые способы интенсификации процесса обучения иностранному языку в техническом вузе [Электронный ресурс] / Е.В. Комарова // Современные научные исследования и инновации. – 2015. – № 3. – Режим доступа: <http://web.snauka.ru/issues/2015/03/49066>

69. Комарова, Е.В. Формирование навыков деловой переписки в процессе обучения немецкому языку в техническом вузе [Электронный ресурс] / Е.В. Комарова, А.В. Киналь // Современные научные исследования и инновации. – 2015. – № 3. – Режим доступа: <http://web.snauka.ru/issues/2015/03/49065>

70. Шадова, А.С. Мотивация деятельности студентов при обучении иностранному языку в техническом вузе [Электронный ресурс] / А.С. Шадова Е.В. Комарова // Современные научные исследования и инновации. – 2015. – № 4. – Режим доступа: <http://web.snauka.ru/issues/2015/04/51651>

71. Киналь А.В. Развитие умений говорения в процессе пересказа на практических занятиях по иностранному языку в вузе [Текст] / А.В. Киналь, Е.В. Комарова // Современные научные исследования и инновации. – 2015. – № 4. – Режим доступа: <http://web.snauka.ru/issues/2015/04/51647>

72. Комарова, Е.В. Просмотровое и внеаудиторное чтение в процессе преподавания иностранного языка в техническом вузе [Текст] / Е.В. Комарова // Молодой ученый. – 2015. – №6. – С. 627–629.

73. Комиссаров В.Н. Современное переводоведение. [Текст] / В.Н. Комиссаров. – М.: Р. Валент; 2011. – 410 с.

74. Кондратьев, Ю.М. Гарди [Текст] / Ю.М. Кондратьев // История английской литературы: в 3 т. (5 кн.). – М.: Изд-во АН СССР, 1958. – Т. III. – С. 174–234.

75. Конкурс художественного перевода стихотворения Суинбёрна из романа Джека Лондона «Мартин Иден» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://lib.next-one.ru/cgi-bin/iso/LONDON/suinbern.txt>

76. Копостинская, И.Д. В саду (На провансальскую тему); Рондо [Текст] / И.Д. Копостинская // Поэзия Европы: в 3 т. / вступ. ст. Н.С.Тихонова. – М.: Худ. лит., 1977. – Т. 1. – С. 183–187.

77. Копостинская, И.Д. В саду (Напев Прованса) [Текст] / И.Д. Копостинская // Английская поэзия в русских переводах (XIV–XIX века) / сост. М.П.Алексеев, В.В.Захаров, Б.Б.Томашевский. – М.: Прогресс, 1981. – С. 458–461.

78. Копостинская, И.Д. В саду (На провансальскую тему); Рондо [Текст] / И.Д. Копостинская // Поэзия Европы: В 3 т. / вступ. ст. Н.С.Тихонова. – М.: Худ. лит., 1977. – Т. 1. – С. 183–187.

79. Красавченко, Т.Н. Кермоуд Фрэнк [Текст] / Т.Н. Красавченко // Энциклопедический словарь английской литературы XX века / Институт мировой литературы им. А.М.Горького РАН. – М.: Наука, 2005. – С. 192–193.

80. Лондон, Дж. Мартин Иден [Текст] // Лондон Дж. Собрание сочинений: в 14 т. – М.: Правда, 1961. – Т. 7. – С. 5–368.

81. Лондон Дж. Мартин Иден. Рассказы [Текст] / Лондон Дж. – М.: Худ. лит., 1986. – 606 с.

82. Масанов, И.Ф. Словарь псевдонимов русских писателей, ученых и общественных деятелей [Текст]: в 4 т. / И.Ф. Масанов. – М.: Изд-во Всесоюзной книжной палаты, 1958. – Т. 3. – 416 с.

83. Маю (Рондо из Свинберна) [Текст] // Вестник иностранной литературы. – 1893. – №5. – С. 74.

84. Михайлов, О.Н. Декадентство [Текст] / О.Н. Михайлов // Краткая литературная энциклопедия: в 9 т. – М.: Сов. энциклопедия, 1964. – Т. 2. – Стлб. 565–569.

85. Образцова, А.Г. Синтез искусств и английская сцена на рубеже XIX–XX веков. [Текст] / А.Г. Образцова. – М.: Наука, 1984. – 334 с.

86. Пастернак, Б.Л. Полное собрание сочинений с приложениями [Текст]: в 11 т. / Б.Л. Пастернак. – М.: Слово/Slovo, 2003–2005. – Т. 1–11.

87. Пристли, Дж.-Б. Заметки на полях: Художественная публицистика [Текст] / Пристли Дж.-Б. – М.: Прогресс, 1988. – 472 с.

88. Путеводитель по английской литературе [Текст] / под ред. М.Дрэббл и Дж.Стрингер. – М.: Радуга, 2003. – 928 с.

89. Ренин, К [Буренин К.В.]. Заглохший сад (На мотив из Чарльза Свинборна) [Текст] // Суинбёрн А.-Ч. «Молю, успеите внять стихам моим...» / Swinburne A.-Ch. «Heed well this rhyme before your pleasure tire...»: [На рус. и англ. яз.] / сост. И.Г.Ирской и Ю.Г.Фридштейна. – М.: Центр книги Рудомино, 2012. – С. 119–123.

90. Рогов, В.А. Английская поэзия [Текст] / В.А. Рогов // История всемирной литературы: в 9 т. – М.: Наука, 1990. – Т. 7. – С. 359–366.

91. Самарин, Р.М. Томас Мур, Вильям Хэзлитт, В.С.Лэндор и Ли Гент [Текст] / Р.М. Самарин // История английской литературы: в 3 т. (5 вып.). – М.: Изд-во АН СССР, 1953. – Т. II. – Вып. 1. – С. 103–129.

92. Саркисова, Н.М. Эллинистические мотивы в поэзии А.Теннисона и А.Суинберна [Текст] / Н.М. Саркисова // Английская литература: от «Беовульфа» до наших дней: К 100-летию со дня рождения Екатерины Иннокентьевны Клименко: сб. науч. тр. / отв. ред. А.М.Апенко, Л.В.Сидорченко. – СПб.: Изд-во Санкт-Петербургского ун-та, 2002. – С. 248–258.

93. Сидорченко, Л.В., Бурова И.И. Прерафаэлиты // История западно-европейской литературы. XIX век: Англия / Под ред. Л.В.Сидорченко. И.И.Буровой. – СПб.; М.: Издательский центр «Академия», 2004. – С. 483–497.

94. Суинбёрн, А.-Ч. Аталанта в Калидоне [Текст] / А.-Ч. Суинбёрн; пер. Э.Ю.Ермакова // http://samlib.ru/e/ermakow_e_j/atalantawkalidone-1.shtml

95. Суинбёрн А.-Ч. Боярышник [Текст] / А.-Ч. Суинбёрн; пер. А.В.Парина // Прекрасное пленяет навсегда: Из английской поэзии XVIII–XIX веков / сост. А.В.Парина и А.Г.Мурик. – М.: Моск. рабочий, 1988. – С. 341–342.

96. Суинбёрн, А.-Ч. В саду (Напев Прованса) [Текст] / А.-Ч. Суинбёрн; пер. И.Д.Копостинской // Английская поэзия в русских переводах (XIV–XIX века) / сост. М.П.Алексеева, В.В.Захарова, Б.Б.Томашевского; послесловие М.П.Алексеева. – М.: Прогресс, 1981. – С. 459–461.

97. Суинбёрн, А.-Ч. В саду (На провансальскую тему); Рондо [Текст] / А.-Ч. Суинбёрн; пер. И.Д.Копостинской // Поэзия Европы: В 3 т. / Вступ. ст. Н.Тихонова. – М.: Худ. лит., 1977. – Т. 1. – С. 183–187.

98. Суинбёрн, А.-Ч. Второй хор из «Аталанты в Калидоне» [Текст] / А.-Ч. Суинбёрн; пер. В.Исаков // Антология новой английской поэзии / вступ. ст. и комм. М.Н.Гутнера. – Л.: Худ. лит., 1937. – С. 135–136.

99. Суинбёрн, А.-Ч. Выбор; Апология [Текст] / А.-Ч. Суинбёрн; пер. Н.М.Голя // Английский сонет XVI–XIX веков: сб. / сост. А.Л.Зорин. – М.: Радуга, 1990. – С. 497–499.

100. Суинбёрн, А.-Ч. Выбор; Апология [Текст] / А.-Ч. Суинбёрн; пер. И.З.Фрадкина // Струны души. Из английской поэзии XVI – XX веков в переводах И.З.Фрадкина: Сб. – СПб.: ИЧП Н.Ф.Куприянов (при участии ИТЦ «Прана»), 1997. – С. 195–197.

101. Суинбёрн, А.-Ч. Генезис [Текст] / А.-Ч. Суинбёрн; пер. В.А.Савина // Суинберн А.-Ч. «Молю, успеите внять стихам моим...» / Swinburne A.-Ch. «Heed well this rhyme before your pleasure tire...»: [На рус. и англ. яз.] / сост. И.Г.Ирской и Ю.Г.Фридштейна. – М.: Центр книги Рудомино, 2012. – С. 105–109.

102. Суинбёрн, А.-Ч. Гермафродит; На спуск корабля «Ливадия» в России [Текст] / А.-Ч. Суинбёрн; пер. Г.Е.Бена // Строфы века – 2: Антология мировой поэзии в русских переводах XX века / сост. Е.В.Витковский. – М.: Полифакт, 1998. – С. 757–758.

103. Суинбёрн, А.-Ч. Евридика; Новый год [Текст] / А.-Ч. Суинбёрн; пер. В.В.Рогова // Семь веков английской поэзии: Англия. Шотландия. Ирландия. Уэльс: в 3 кн. – М.: Водолей Publishers, 2007. – Кн. 3. – С. 31, 36–37.

104. Суинберн, А.-Ч. Зброшеный сад [Текст] / А.-Ч. Суинбёрн; пер. С.А.Степанова // Семь веков английской поэзии: Англия. Шотландия. Ирландия. Уэльс: в 3 кн. – М.: Водолей Publishers, 2007. – Кн. 3. – С. 31–33.

105. Суинбёрн, А.-Ч. Зброшеный сад [Электронный ресурс] / А.-Ч. Суинбёрн; пер. И.Д.Трояновского. – Режим доступа: <http://www.poezia.ru/article.php?sid=46902>

106. Суинбёрн, А.-Ч. Зброшеный сад [Электронный ресурс] / А.-Ч. Суинбёрн; пер. Э.Ю.Ермакова. – Режим доступа: <http://www.stihi.ru/2006/05/01-2261>

107. Суинбёрн, А.-Ч. Итис [Текст] / А.-Ч. Суинбёрн; пер. Г.М.Кружкова // Европейская поэзия XIX века / вступ. ст. С.А.Небольсина. – М.: Худ. лит., 1977. – С. 106–107.

108. Суинбёрн, А.-Ч. Клеопатра [Электронный ресурс] / А.-Ч. Суинбёрн; пер. А.В.Лукиянова. – Режим доступа: <http://www.poezia.ru/article.php?sid=50533>

109. Суинбёрн, А.-Ч. Книга начал [Электронный ресурс] / А.-Ч. Суинбёрн; пер. В.А.Савина. – Режим доступа: <http://www.poezia.ru/article.php?sid=29806>

110. Суинбёрн, А.-Ч. Книга начал [Электронный ресурс] / А.-Ч. Суинбёрн; пер. В.А.Савина. – Режим доступа: <http://www.vekrevedoda.com/1930/savin.htm>

111. Суинбёрн, А.-Ч. Коту [Текст] / А.-Ч. Суинбёрн; пер. М.В.Калинина // Семь веков английской поэзии: Англия. Шотландия. Ирландия. Уэльс: в 3 кн. – М.: Водолей Publishers, 2007. – Кн. 3. – С. 39–41.

112. Суинбёрн, А.-Ч. Любовь и сон; Зброшеный сад; Третья стража [Текст] / А.-Ч. Суинбёрн; пер. С.А.Степанова // Семь веков английской поэзии: Англия. Шотландия. Ирландия. Уэльс: в 3 кн. – М.: Водолей Publishers, 2007. – Кн. 3. – С. 30, 31–35.

113. Суинберн, А.-Ч. «Молю, успеите внять стихам моим...» [Текст] / Swinburne A.-Ch. «Heed well this rhyme before your pleasure tire...»: [На рус. и англ. яз.] / сост. И.Г.Ирской и Ю.Г.Фридштейна. – М.: Центр книги Рудомино, 2012. – 144 с.

114. Суинбёрн, А.-Ч. На погребение (2); Боярышник [Текст] / А.-Ч. Суинбёрн; ПЕР. Д.В.Щедровицкого // Английский сонет XVI–XIX века: сб. / под ред. Т.А.Боборыкиной. – СПб.: АНИМА, 2001. – С. 265–267.

115. Суинбёрн, А.-Ч. На погребение (2); Боярышник [Текст] / А.-Ч. Суинбёрн; пер. Д.В.Щедровицкого // Английский сонет XVI–XIX веков: сб. / сост. А.Л. Зорин. – М.: Радуга, 1990. – С. 501.

116. Суинбёрн, А.-Ч. «О, пусти мои руки, о, дай мне вздохнуть...» [Текст] / А.-Ч. Суинбёрн; пер. К.И.Чуковского // Чуковский К.И. Собрание сочинений: В 15 т. – М.: Терра – Книжный клуб, 2006. – Т. 11. Дневник

(1901–1921). Конспекты по философии. Корреспонденции из Лондона. – С. 76.

117. Суинбёрн, А.-Ч. Памяти Уолтера Сэведжа Лендора [Текст] / А.-Ч. Суинбёрн; пер. С.А.Степанова // Прекрасное пленяет навсегда: Из английской поэзии XVIII – XIX веков / сост. А.В.Парина и А.Г.Мурик. – М.: Моск. рабочий, 1988. – С. 340–341.

118. Суинбёрн, А.-Ч. Первый хор из «Аталанты в Калидоне» [Текст] / А.-Ч. Суинбёрн; пер. Вл.Г.Зуккау-Невский // Антология новой английской поэзии / вступ. ст. и комм. М.Н.Гутнера. – Л.: Худ. лит., 1937. – С. 133–134.

119. Суинбёрн, А.-Ч. Песня времен порядка. 1852 [Текст] / А.-Ч. Суинбёрн; пер. И.А.Кашкина // Антология новой английской поэзии / вступ. ст. и комментарии М.Н.Гутнера. – Л.: Худ. лит., 1937. – С. 136–138.

120. Суинбёрн, А.-Ч. Песня времен спокойствия. 1852 г. [Электронный ресурс] / А.-Ч. Суинбёрн; пер. Э.Ю.Ермакова. – Режим доступа: http://www.e-reading-lib.com/chapter.php/95164/7/Suinbern_-_Stihotvoreniya_iz_pervogo_sbornika.html

121. Суинбёрн, А.-Ч. Покинутый сад [Текст] / А.-Ч. Суинбёрн; пер. Б.Б.Томашевского // Антология новой английской поэзии / вступ. ст. и комментарии М.Н.Гутнера. – Л.: Худ. лит., 1937. – С. 146–148.

122. Суинбёрн, А.-Ч. Прощание [Текст] / А.-Ч. Суинбёрн; пер. Ю.В.Брызгалова // Суинберн А.-Ч. «Молю, успеите внять стихам моим...» / Swinburne A.-Ch. «Heed well this rhyme before your pleasure tire...»: [На рус. и англ. яз.] / сост. И.Г.Ирской и Ю.Г.Фридштейна. – М.: Центр книги Рудомино, 2012. – С. 19–21.

123. Суинбёрн А.-Ч. Прощание [Электронный ресурс] / А.-Ч. Суинбёрн; пер. Ю.В.Брызгалова. – Режим доступа: <http://www.poezia.ru/article.php?sid=37975>

124. Суинбёрн А.-Ч. Прощание [Текст] / А.-Ч. Суинбёрн; пер. Б.Б.Томашевского // Антология новой английской поэзии / вступ. ст. и комментарии М.Н.Гутнера. – Л.: Худ. лит., 1937. – С. 144–145.

125. Суинбёрн, А.-Ч. Прощание [Электронный ресурс] / А.-Ч. Суинбёрн; пер. И.Д. Трояновского. – Режим доступа: <http://www.poezia.ru/article.php?sid=48447>

126. Суинбёрн А.-Ч. Расставание; Итис [Текст] / А.-Ч. Суинбёрн; пер. Г.М.Кружкова // Кружков Г.М. Пироскаф. Из английской поэзии XIX века. – СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2008. – С. 528–530.

127. Суинбёрн А.-Ч. Расставание; Итис [Текст] / А.-Ч. Суинбёрн; Пер. Г.М.Кружкова // Кружков Г.М. Избранные переводы: в 2 т. – М.: ТЕРРА – Книжный клуб, 2009. – Т. 1. – С. 373–376.

128. Суинбёрн А.-Ч. Расставание [Текст] / А.-Ч. Суинбёрн; пер. Г.М.Кружкова; Прощание с Марией Стюарт (отрывок) / пер. В.Сергеевой; В море / пер. В.Окуня; Перед зеркалом (отрывок) / пер. А.Круглова; На

прощание / пер. М.Фаликман; Соль земли / пер. Е.Савельевой; Сон / пер. Е.Савельевой; Рондель / Пер. В.Окуня // Поэтический мир прерафаэлитов. Новые переводы / The Poetic World of the Pre-Raphaelites. New translations: [На рус. и англ. яз.] / сост. М.Я.Бородицкой, Г.М.Кружкова, О.В.Синицыной. – М.: Центр книги Рудомино, 2013. – С. 319–339.

129. Суинбёрн, А.-Ч. Розамунда, королева Ломбардии [Электронный ресурс] / А.-Ч. Суинбёрн; пер. Э.Ю.Ермакова. – Режим доступа: http://samlib.ru/e/ermakow_e_j/rosamunda.shtml

130. Суинбёрн, А.-Ч. Рондель; Интерлюдия [Электронный ресурс] / А.-Ч. Суинбёрн; Пер. В.В.Рогова // Прекрасное пленяет навсегда: Из английской поэзии XVIII – XIX веков / сост. А.В.Парина и А.Г.Мурик. – М.: Моск. рабочий, 1988. – С. 334–336.

131. Суинбёрн, А.-Ч. Рондель [Текст] / А.-Ч. Суинбёрн; пер. В.В.Рогова // Европейская поэзия XIX века / вступ. ст. С.А.Небольсина. – М.: Худ. лит., 1977. – С. 107–108.

132. Суинбёрн, А.-Ч. Сад Прозерпины [Текст] / А.-Ч. Суинбёрн; пер. М.А.Донского // Европейская поэзия XIX века / вступ. ст. С.А.Небольсина. – М.: Худ. лит., 1977. – С. 109–112.

133. Суинбёрн, А. Сад Прозерпины [Текст] / А.-Ч. Суинбёрн; пер. В.В.Рогова // Строфы века – 2: Антология мировой поэзии в русских переводах XX века / сост. Е.В.Витковский. – М.: Полифакт, 1998. – С. 669–670.

134. Суинбёрн А.-Ч. Сад Прозерпины [Электронный ресурс] / А.-Ч. Суинбёрн; пер. И.Д.Трояновского – Режим доступа: [Http://www.roezia.ru/article.php?sid=36977](http://www.roezia.ru/article.php?sid=36977)

135. Суинбёрн, А.-Ч. Сад Прозерпины [Электронный ресурс] / А.-Ч. Суинбёрн; пер. А.В.Велигжанина. – Режим доступа: http://samlib.ru/w/weligzhanin_a_w/garden.shtml

136. Суинбёрн, А.-Ч. Сад Прозерпины [Электронный ресурс] / А.-Ч. Суинбёрн; пер. Константина Исмаева. – Режим доступа: <http://www.stihi.ru/2012/10/10/1970>

137. Суинбёрн, А.-Ч. Сад Прозерпины [Электронный ресурс] / А.-Ч. Суинбёрн; пер. Николая Караева. – Режим доступа: <http://angels-chinese.livejournal.com/873564.html>

138. Суинбёрн, А.-Ч. Сад Прозерпины [Электронный ресурс] / А.-Ч. Суинбёрн; пер. И.А.Палий. – Режим доступа: <http://www.stihi.ru/2011/10/02/6338>

139. Суинбёрн, А. Сад Прозерпины [Текст] / А.-Ч. Суинбёрн; пер. В.Ю.Эль<сне>ра // Чтец-декламатор: в 4 т. – Т. 4. Антология современной поэзии. Америка, Англия, Франция, Бельгия, Германия, Италия, Скандинавия, Польша, Россия / сост. Ф.Самоненко, В.Эльснер. – Киев: тип. Петра Барского, 1909. – С. 48–50.

140. Суинбёрн, А.-Ч. Сад Прозерпины [Текст] / А.-Ч. Суинбёрн; пер. М.А.Донского // Европейская поэзия XIX века / вступ. ст. С.А.Небольсина. – М.: Худ. лит., 1977. – С. 109–112.

141. Суинбёрн, А.-Ч. Сад Прозерпины [Текст] / А.-Ч. Суинбёрн; пер. М.А.Донского // Английская поэзия в русских переводах (XIV–XIX века) / сост. М.П.Алексеев, В.В.Захаров, Б.Б.Томашевский. – М.: Прогресс, 1981. – С. 465–471.

142. Суинбёрн, А. Сад Прозерпины. Призраки цариц (из «The Masque of Queens») [Текст] / А.-Ч. Суинбёрн; пер. В.Ю.Эль<сне>ра // Чтец-декламатор: в 4 т. Т. 4. Антология современной поэзии. Америка, Англия, Франция, Бельгия, Германия, Италия, Скандинавия, Польша, Россия / сост. Ф.Самоненко, В.Эльснер. – Киев: тип. Петра Барского, 1909. – С. 48–52.

143. Суинбёрн, А.-Ч. Сад Прозерпины: Стихи [Текст] / А.-Ч. Суинбёрн; Перевод, предисл. и примечания Г.Е.Бена. – СПб.: Изд-во Пушкинского фонда, 2003. – 104 с.

144. Суинбёрн, А. Сад Прозерпины; Рондель о Рабле; Баллада о царстве сна [Текст] / А.-Ч. Суинбёрн; пер. В.В.Рогова // Строфы века – 2: Антология мировой поэзии в русских переводах XX века / сост. Е.В.Витковский. – М.: Полифакт, 1998. – С. 669–670.

145. Суинбёрн, А.-Ч. Сад Прозерпины: Стихи [Текст] / А.-Ч. Суинбёрн; перев., предисл. и примечания Г.Е.Бена. – СПб.: Изд-во Пушкинского фонда, 2003. – 104 с.

146. Суинбёрн, А.-Ч. Сад Прозерпины [Текст] / А.-Ч. Суинбёрн; пер. М.А.Донского // Европейская поэзия XIX века / вступ. ст. С.А.Небольсина. – М.: Худ. лит., 1977. – С. 109–112.

147. Суинбёрн, А.-Ч. Сад Прозерпины [Текст] / А.-Ч. Суинбёрн; Пер. М.А.Донского // Английская поэзия в русских переводах (XIV–XIX века) / сост. М.П.Алексеев, В.В.Захаров, Б.Б.Томашевский. – М.: Прогресс, 1981. – С. 465–471.

148. Суинбёрн, А.-Ч. Сад Прозерпины; Рондель о Рабле; Баллада о царстве сна [Текст] / А.-Ч. Суинбёрн; пер. В.В.Рогова // Строфы века – 2: Антология мировой поэзии в русских переводах XX века / сост. Е.В.Витковский. – М.: Полифакт, 1998. – С. 669–670.

149. Суинберн, А.-Ч. Стража в ночи; Зброшенный сад [Текст] / А.-Ч. Суинбёрн; пер. Э.Ю.Ермакова // <http://www.stihi.ru/2006/05/01-2261>

150. Суинбёрн, А.-Ч. Тени, тишина и море [Текст] / А.-Ч. Суинбёрн; Пер. А.В.Лукьянова // http://www.englishpoetry.ru/F_Swinburne.html

151. Суинбёрн, А.-Ч. У северного моря (отрывок) [Текст] / А.-Ч. Суинбёрн; пер. И.А.Кашкина // Антология новой английской поэзии / вступ. ст. и комментарии М.Н.Гутнера. – Л.: Худ. лит., 1937. – С. 145–146.

152. Суинбёрн, А.-Ч. У северного моря (отрывок) [Текст] / А.-Ч. Суинбёрн; пер. И.А.Кашкина // Кашкин И.А. Стихи / подг. текста и примечания Н.И.Кашкина и К.Н.Кашкина. – М.: Захаров, 2007. – С. 140.

153. Суинбёрн, А.-Ч. У северного моря: (Фрагменты из поэмы) [Текст] / А.-Ч. Суинбёрн; пер. И.А.Кашкина // Новый мир. – 1959. – №7. – С. 151–154.

154. Суинбёрн, А.-Ч. Фаустина; Баллада гнета; Кристофер Марло; Вильям Шекспир; Бен Джонсон; Бомонт и Флетчер // Суинберн А.-Ч. «Молю, успеите внять стихам моим...» / Swinburne A.-Ch. «Heed well this rhyme before your pleasure tire...»: [На рус. и англ. яз.] / сост. И.Г.Ирской и Ю.Г.Фридштейна. – М.: Центр книги Рудомино, 2012. – С. 49–67, 131–137.

155. Суинбёрн, А.-Ч. Эрехтей [Электронный ресурс] / А.-Ч. Суинбёрн; пер. Э.Ю.Ермакова. – Режим доступа: http://samlib.ru/e/ermakow_e_j/erechteus.shtml

156. Суинбёрн, А.-Ч. Anima апсера; Рококо; Гермафродит; Сад Прозерпины; Интерлюдия; На спуск корабля «Ливадия» в России [Текст] / А.-Ч. Суинбёрн // Изменчивость: Поэты Англии и Америки в переводах Георгия Бена. – Тель-Авив: Время и мы, 1977. – С. 18–32.

157. Суинбёрн, А.-Ч. Ave atque vale (Памяти Шарля Бодлера) [Текст] / А.-Ч. Суинбёрн; пер. Б.Б.Томашевского // Антология новой английской поэзии / Вступ. ст. и комментарии М.Н.Гутнера. – Л.: Худ. лит., 1937. – С. 138–143.

158. Суинбёрн, А.-Ч. Ave atque vale (Памяти Шарля Бодлера) [Электронный ресурс] / А.-Ч. Суинбёрн; пер. Э.Ю.Ермакова. – Режим доступа: http://samlib.ru/e/ermakow_e_j/aveatquevale.shtml

159. Суинбёрн, А.-Ч. Les Adieux [Текст] / А.-Ч. Суинбёрн; пер. И.А.Кашкина // Кашкин И.А. Стихи. – М.: Захаров, 2007. – С. 141.

160. Тишунина, Н.В. Западноевропейский символизм и русская литература последней трети XIX – начала XX века (Драма, поэзия, проза) [Текст] / Н.В. Тишунина. – СПб.: Ленингр. обл. ин-т усовершенствования учителей, 1994. – 111 с.

161. Трояновский, И.Д. Произведения [Электронный ресурс] / И.Д. Трояновский. – Режим доступа: <http://www.poezia.ru/user.php?uname=itroyanovsky>

162. Уоррен, Р.-П. Поэма, порожденная чистым воображением. Опыт прочтения (1945–1946) [Текст] / пер. В.Рогова // Уоррен Р.-П. Как работает поэт: Статьи, интервью / пер. с англ.; сост. и общ. редакция А.Н.Николюкина. – М.: Радуга, 1988. – С. 45–97.

163. Фрадкин, И.М. Литературы Западной Европы. Введение [Текст] / И.М. Фрадкин // История всемирной литературы: в 9 т. – М.: Наука, 1994. – Т. 8. – С. 211–217.

164. Хорольский, В.В. Эстетизм и символизм в поэзии Англии и Ирландии рубежа XIX–XX веков [Текст] / В.В. Хорольский. – Воронеж: Изд-во Воронежского ун-та, 1995. – 144 с.
165. Цетлин (Амари), М.О. Из Суинберна. Хор из «Аталанты в Калидоне» [Текст] / М.О. Цетлин (Амари) // Понедельник. – 1918. – 6 мая (23 апр.; №10).
166. Цетлин (Амари), М.О. Из Суинберна. Хор из «Аталанты в Калидоне» [Текст] / М.О. Цетлин (Амари) // Цельное чувство: Собрание стихотворений. – М.: Водолей, 2011. – С. 244–245.
167. Чюмина, О.Н. Ночная стража. Из А.Ч.Суинберна: пер. с англ. [Текст] / О.Н. Чюмина // Поэты 1880–1890-х годов / Вступ. ст. и общая ред. Г.А.Бялого; сост., подг. текста, биогр. справки и примечания Л.К.Долгополова и Л.А.Николаевой. – Л.: Сов. писатель, 1972. – С. 334–336.
168. Шестаков, В.П. Тайное очарование прерафаэлитов [Текст] / В.П. Шестаков. – М.: Белый город, 2011. – 240 с.
169. Шиллер, Ф.П. История западноевропейской литературы нового времени [Текст]: в 3 т. / Ф.П. Шиллер. – М.: ГИХЛ, 1937. – Т. 3. – 444 с.
170. Элиот, Т. Избранное: Религия, культура, литература [Текст] / Т. Элиот; пер. с англ. – М.: РОССПЭН, 2004. – Т. I–II. – 752 с.
171. Языков, Д.Д. Обзор жизни и трудов покойных русских писателей [Текст] / Д.Д. Языков. – СПб.: тип. А.С.Суворина, 1886. – Вып. III. Русские писатели, умершие в 1883 году. – 98 с.
172. Языков, Д.Д. Обзор жизни и трудов русских писателей и писательниц [Текст] / Д.Д. Языков. – М.: Унив. тип., 1907. – Вып. X. Русские писатели и писательницы, умершие в 1890 году. – 101 с.
173. Swinburne A.-Ch. A Century of Roundels. – L.: Chatto & Windus, 1883. – 76 p.
174. Swinburne A.-Ch. Atalanta in Calydon and Erechtheus. – Ann Arbor: George Wahr, 1922. – 328 p.
175. Swinburne A.-Ch. A Watch in the Night // The Atlantic Monthly (Boston). – 1868. – Dec. – P. 698–701.
176. Swinburne A.-Ch. Bothwell: A Tragedy. – London: Chatto and Windus, 1874. – 540 p.
177. Swinburne A.-Ch. Poems and Ballads. – L.: Edward Moxon & C^o, 1866. – 296 p.
178. Swinburne A.-Ch. Studies in Song. – L.: Chatto & Windus, 1880. – 224 p.
179. Swinburne A.-Ch. The Poems: In 6 vol. – L.: William Heinemann, 1911. – Vol. III. Poems and Ballads. Second and Third Series and Songs of the Springtides. – 296 p.

180. The Collected Poetical Works of Algernon Charles Swinburne: In 6 vol. – L.: William Heinemann, 1917. – Vol. I. Poems and Ballads (First Series). – 326 p.

181. The Collected Poetical Works of Algernon Charles Swinburne: In 6 vol. – London: William Heinemann, 1917. – Vol. III. Poems and Ballads (Second and Third Series), and Songs of the Springtides. – 292 p.

182. The Collected Poetical Works of Algernon Charles Swinburne: In 6 vol. – L.: William Heinemann, 1917. – Vol. V. Studies in song; A century of roundels; Sonnets on English dramatic poets; The heptalogia. – 372 p.

ПРИЛОЖЕНИЕ

The Garden of Prosperine

Here, where the world is quiet,
Here, where all trouble seems
Dead winds' and spent waves' riot
In doubtful dreams of dreams;
I watch the green field growing
For reaping folk and sowing,
For harvest-time and mowing,
A sleepy world of streams.

I am tired of tears and laughter,
And men that laugh and weep;
Of what may come hereafter
For men that sow to reap:
I am weary of days and hours,
Blown buds of barren flowers,
Desires and dreams and powers
And everything but sleep.

Here life has death for neighbour,
And far from eye or ear
Wan waves and wet winds labour,
Weak ships and spirits steer;
They drive adrift, and whither
They wot not who make thither;
But no such winds blow hither,
And no such things grow here.

No growth of moor or coppice,
No heather-flower or vine,
But bloomless buds of poppies,
Green grapes of Proserpine,
Pale beds of blowing rushes,
Where no leaf blooms or blushes
Save this whereout she crushes
For dead men deadly wine.

Pale, without name or number,
In fruitless fields of corn,
They bow themselves and slumber

All night till light is born;
And like a soul belated,
In hell and heaven unmated,
By cloud and mist abated
Comes out of darkness morn.

Though one were strong as seven,
He too with death shall dwell,
Nor wake with wings in heaven,
Nor weep for pains in hell;
Though one were fair as roses,
His beauty clouds and closes;
And well though love reposes,
In the end it is not well.

Pale, beyond porch and portal,
Crowned with calm leaves, she stands
Who gathers all things mortal
With cold immortal hands;
Her languid lips are sweeter
Than love's who fears to greet her
To men that mix and meet her
From many times and lands.

She waits for each and other,
She waits for all men born;
Forgets the earth her mother,
The life of fruits and corn;
And spring and seed and swallow
Take wing for her and follow
Where summer song rings hollow
And flowers are put to scorn.

There go the loves that wither,
The old loves with wearier wings;
And all dead years draw thither,
And all disastrous things;
Dead dreams of days forsaken,
Blind buds that snows have shaken,
Wild leaves that winds have taken,
Red strays of ruined springs.
We are not sure of sorrow,

And joy was never sure;
Today will die tomorrow;
Time stoops to no man's lure;
And love, grown faint and fretful,
With lips but half regretful
Sighs, and with eyes forgetful
Weeps that no loves endure.

From too much love of living,
From hope and fear set free,
We thank with brief thanksgiving
Whatever gods may be That no life lives for ever;

That dead men rise up never;
That even the weariest river
Winds somewhere safe to sea.

Then star nor sun shall waken,
Nor any change of light:
Nor sound of waters shaken,
Nor any sound or sight:
Nor wintry leaves nor vernal,
Nor days nor things diurnal;
Only the sleep eternal
In an eternal night.

A Forsaken Garden

IN a coign of the cliff between lowland and highland,
At the sea-down's edge between windward and lee,
Walled round with rocks as an inland island,
The ghost of a garden fronts the sea.
A girdle of brushwood and thorn encloses
The steep square slope of the blossomless bed
Where the weeds that grew green from the graves of its roses
Now lie dead.
The fields fall southward, abrupt and broken,
To the low last edge of the long lone land.
If a step should sound or a word be spoken,
Would a ghost not rise at the strange guest's hand?
So long have the grey bare walks lain guestless,
Through branches and briars if a man make way,

He shall find no life but the sea-wind's, restless
 Night and day.
 The dense hard passage is blind and stifled
 That crawls by a track none turn to climb
 To the strait waste place that the years have rifled
 Of all but the thorns that are touched not of time.
 The thorns he spares when the rose is taken;
 The rocks are left when he wastes the plain.
 The wind that wanders, the weeds wind-shaken,
 These remain.
 Not a flower to be pressed of the foot that falls not;
 As the heart of a dead man the seed-plots are dry;
 From the thicket of thorns whence the nightingale calls not,
 Could she call, there were never a rose to reply.
 Over the meadows that blossom and wither
 Rings but the note of a sea-bird's song;
 Only the sun and the rain come hither
 All year long.
 The sun burns sere and the rain dishevels
 One gaunt bleak blossom of scentless breath.
 Only the wind here hovers and revels
 In a round where life seems barren as death.
 Here there was laughing of old, there was weeping,
 Haply, of lovers none ever will know,
 Whose eyes went seaward a hundred sleeping
 Years ago.
 Heart handfast in heart as they stood, "Look thither,"
 Did he whisper? "look forth from the flowers to the sea;
 For the foam-flowers endure when the rose-blossoms wither,
 And men that love lightly may die---but we?"
 And the same wind sang and the same waves whitened,
 And or ever the garden's last petals were shed,
 In the lips that had whispered, the eyes that had lightened,
 Love was dead.
 Or they loved their life through, and then went whither?
 And were one to the endÑbut what end who knows?
 Love deep as the sea as a rose must wither,
 As the rose-red seaweed that mocks the rose.
 Shall the dead take thought for the dead to love them ?
 What love was ever as deep as a grave ?
 They are loveless now as the grass above them
 Or the wave.

All are at one now, roses and lovers,
Not known of the cliffs and the fields and the sea.
Not a breath of the time that has been hovers
In the air now soft with a summer to be.
Not a breath shall there sweeten the seasons hereafter
Of the flowers or the lovers that laugh now or weep,
When as they that are free now of weeping and laughter
We shall sleep.
Here death may deal not again for ever;
Here change may come not till all change end.
From the graves they have made they shall rise up never,
Who have left nought living to ravage and rend.
Earth, stones, and thorns of the wild ground growing,
While the sun and the rain live, these shall be;
Till a last wind's breath upon all these blowing
Roll the sea.
Till the slow sea rise and the sheer cliff crumble,
Till terrace and meadow the deep gulfs drink,
Till the strength of the waves of the high tides humble
The fields that lessen, the rocks that shrink,
Here now in his triumph where all things falter,
Stretched out on the spoils that his own hand spread,
As a god self-slain on his own strange altar,
Death lies dead.

In The Orchard

LEAVE go my hands, let me catch breath and see;
Let the dew-fall drench either side of me;
Clear apple-leaves are soft upon that moon
Seen sidelong like a blossom in the tree;
Ah God, ah God, that day should be so soon.

The grass is thick and cool, it lets us lie.
Kissed upon either cheek and either eye,
I turn to thee as some green afternoon
Turns toward sunset, and is loth to die;
Ah God, ah God, that day should be so soon.

Lie closer, lean your face upon my side,
Feel where the dew fell that has hardly dried,
Hear how the blood beats that went nigh to swoon;
The pleasure lives there when the sense has died;
Ah God, ah God, that day should be so soon.

O my fair lord, I charge you leave me this:
Is it not sweeter than a foolish kiss?
Nay take it then, my flower, my first in June,
My rose, so like a tender mouth it is:
Ah God, ah God, that day should be so soon.

Love, till dawn sunder night from day with fire,
Dividing my delight and my desire,
The crescent life and love the plenilune,
Love me though dusk begin and dark retire;
Ah God, ah God, that day should be so soon.

Ah, my heart fails, my blood draws back; I know,
When life runs over, life is near to go;
And with the slain of love love's ways are strewn,
And with their blood, if love will have it so;
Ah God, ah God, that day should be so soon.

Ah, do thy will now; slay me if thou wilt;
There is no building now the walls are built,
No quarrying now the corner-stone is hewn,
No drinking now the vine's whole blood is spilt;
Ah God, ah God, that day should be so soon.

Nay, slay me now; nay, for I will be slain;
Pluck thy red pleasure from the teeth of pain,
Break down thy vine ere yet grape-gatherers prune,
Slay me ere day can slay desire again;
Ah God, ah God, that day should be so soon.

Yea, with thy sweet lips, with thy sweet sword; yea,
Take life and all, for I will die, I say;
Love, I gave love, is life a better boon?
For sweet night's sake I will not live till day;
Ah God, ah God, that day should be so soon.

Nay, I will sleep then only; nay, but go.
Ah sweet, too sweet to me, my sweet, I know
Love, sleep, and death go to the sweet same tune;
Hold my hair fast, and kiss me through it so.
Ah God, ah God, that day should be so soon.

A Watch In The Night

Watchman, what of the night? –
Storm and thunder and rain,
Lights that waver and wane,
Leaving the watchfires unlit.
Only the balefires are bright,
And the flash of the lamps now and then
From a palace where spoilers sit,
Trampling the children of men.

Prophet, what of the night? –
I stand by the verge of the sea,
Banished, uncomforted, free,
Hearing the noise of the waves
And sudden flashes that smite
Some man's tyrannous head,
Thundering, heard among graves
That hide the hosts of his dead.

Mourners, what of the night? –
All night through without sleep
We weep, and we weep, and we weep.
Who shall give us our sons ?
Beaks of raven and kite,
Mouths of wolf and of hound,
Give us them back whom the guns
Shot for you dead on the ground.

Dead men, what of the night? –
Cannon and scaffold and sword,
Horror of gibbet and cord,
Mowed us as sheaves for the grave,
Mowed us down for the right.
We do not grudge or repent.
Freely to freedom we gave
Pledges, till life should be spent.

Statesman, what of the night? –
The night will last me my time.
The gold on a crown or a crime
Looks well enough yet by the lamps.
Have we not fingers to write,

Lips to swear at a need?
Then, when danger decamps,
Bury the word with the deed.

Warrior, what of the night? –
Whether it be not or be
Night, is as one thing to me.
I for one, at the least,
Ask not of dews if they blight,
Ask not of flames if they slay,
Ask not of prince or of priest
How long ere we put them away.

Master, what of the night? –
Child, night is not at all
Anywhere, fallen or to fall,
Save in our star-stricken eyes.
Forth of our eyes it takes flight,
Look we but once nor before
Nor behind us, but straight on the skies;
Night is not then any more.

Exile, what of the night? –
The tides and the hours run out,
The seasons of death and of doubt,
The night-watches bitter and sore.
In the quicksands leftward and right
My feet sink down under me;
But I know the scents of the shore
And the broad blown breaths of the sea.

Captives, what of the night? –
It rains outside overhead
Always, a rain that is red,
And our faces are soiled with the rain.
Here in the seasons' despite
Day-time and night-time are one,
Till the curse of the kings and the chain
Break, and their toils be undone.

Christian, what of the night? –
I cannot tell; I am blind.

I halt and hearken behind
If haply the hours will go back
And return to the dear dead light,
To the watchfires and stars that of old
Shone where the sky now is black,
Glowed where the earth now is cold.

High priest, what of the night? –
The night is horrible here
With haggard faces and fear,
Blood, and the burning of fire.
Mine eyes are emptied of sight,
Mine hands are full of the dust,
If the God of my faith be a liar,
Who is it that I shall trust?

Princes, what of the night? –
Night with pestilent breath
Feeds us, children of death,
Clothes us close with her gloom.
Rapine and famine and fright
Crouch at our feet and are fed.
Earth where we pass is a tomb,
Life where we triumph is dead.

Martyrs, what of the night? –
Nay, is it night with you yet?
We, for our part, we forget
What night was, if it were.
The loud red mouths of the fight
Are silent and shut where we are.
In our eyes the tempestuous air
Shines as the face of a star.

England, what of the night? –
Night is for slumber and sleep,
Warm, no season to weep.
Let me alone till the day.
Sleep would I still if I might,
Who have slept for two hundred years.
Once I had honour, they say;
But slumber is sweeter than tears.

France, what of the night? –
Night is the prostitute's noon,
Kissed and drugged till she swoon,
Spat upon, trod upon, whored.
With bloodred rose-garlands dight,
Round me reels in the dance
Death, my saviour, my lord,
Crowned; there is no more France.

Italy, what of the night? –
Ah, child, child, it is long!
Moonbeam and starbeam and song
Leave it dumb now and dark.
Yet I perceive on the height
Eastward, not now very far,
A song too loud for the lark,
A light too strong for a star.

Germany, what of the night? –
Long has it lulled me with dreams;
Now at midwatch, as it seems,
Light is brought back to mine eyes,
And the mastery of old and the might
Lives in the joints of mine hands,
Steadies my limbs as they rise,
Strengthens my foot as it stands.

Europe, what of the night? –
Ask of heaven, and the sea,
And my babes on the bosom of me,
Nations of mine, but ungrown.
There is one who shall surely requite
All that endure or that err:
She can answer alone:
Ask not of me, but of her.
Liberty, what of the night? –
I feel not the red rains fall,
Hear not the tempest at all,
Nor thunder in heaven any more.
All the distance is white
With the soundless feet of the sun.
Night, with the woes that it wore,
Night is over and done.

Hymn Of Man

In the grey beginning of years, in the twilight of things that began,
The word of the earth in the ears of the world, was it God? was it man?
The word of the earth to the spheres her sisters, the note of her song,
The sound of her speech in the ears of the starry and sisterly throng,
Was it praise or passion or prayer, was it love or devotion or dread,
When the veils of the shining air first wrapt her jubilant head?
When her eyes new-born of the night saw yet no star out of reach;
When her maiden mouth was alight with the flame of musical speech;
When her virgin feet were set on the terrible heavenly way,
And her virginal lids were wet with the dew of the birth of the day:
Eyes that had looked not on time, and ears that had heard not of death;
Lips that had learnt not the rhyme of change and passionate breath,
The rhythmic anguish of growth, and the motion of mutable things,
Of love that longs and is loth, and plume-plucked hope without wings,
Passions and pains without number, and life that runs and is lame,
From slumber again to slumber, the same race set for the same,
Where the runners outwear each other, but running with lampless hands
No man takes light from his brother till blind at the goal he stands:
Ah, did they know, did they dream of it, counting the cost and the worth?
The ways of her days, did they seem then good to the new-souled earth?
Did her heart rejoice, and the might of her spirit exult in her then,
Child yet no child of the night, and motherless mother of men?
Was it Love brake forth flower-fashion, a bird with gold on his wings,
Lovely, her firstborn passion, and impulse of firstborn things?
Was Love that nestling indeed that under the plumes of the night
Was hatched and hidden as seed in the furrow, and brought forth bright?
Was it Love lay shut in the shell world-shaped, having over him there
Black world-wide wings that impel the might of the night through air?
And bursting his shell as a bird, night shook through her sail-stretched vans,
And her heart as a water was stirred, and its heat was the firstborn man's.
For the waste of the dead void air took form of a world at birth,
And the waters and firmaments were, and light, and the life-giving earth.
The beautiful bird unbegotten that night brought forth without pain
In the fathomless years forgotten wherever the dead gods reign,
Was it love, life, godhead, or fate? we say the spirit is one
That moved on the dark to create out of darkness the stars and the sun.
Before the growth was the grower, and the seed ere the plant was sown;
But what was seed of the sower? and the grain of him, whence was it grown?
Foot after foot ye go back and travail and make yourselves mad;
Blind feet that feel for the track where highway is none to be had.
Therefore the God that ye make you is grievous, and gives not aid,

Because it is but for your sake that the God of your making is made.
 Thou and I and he are not gods made men for a span,
 But God, if a God there be, is the substance of men which is man.
 Our lives are as pulses or pores of his manifold body and breath;
 As waves of his sea on the shores where birth is the beacon of death.
 We men, the multiform features of man, whatsoever we be,
 Recreate him of whom we are creatures, and all we only are he.
 Not each man of all men is God, but God is the fruit of the whole;
 Indivisible spirit and blood, indiscernible body from soul.
 Not men's but man's is the glory of godhead, the kingdom of time,
 The mountainous ages made hoary with snows for the spirit to climb.
 A God with the world inwound whose clay to his footsole clings;
 A manifold God fast-bound as with iron of adverse things.
 A soul that labours and lives, an emotion, a strenuous breath,
 From the flame that its own mouth gives reillumed, and refreshed with death.
 In the sea whereof centuries are waves the live God plunges and swims;
 His bed is in all men's graves, but the worm hath not hold on his limbs.
 Night puts out not his eyes, nor time sheds change on his head;
 With such fire as the stars of the skies are the roots of his heart are fed.
 Men are the thoughts passing through it, the veins that fulfil it with blood,
 With spirit of sense to renew it as springs fulfilling a flood.
 Men are the heartbeats of man, the plumes that feather his wings,
 Storm-worn, since being began, with the wind and thunder of things.
 Things are cruel and blind; their strength detains and deforms:
 And the wearying wings of the mind still beat up the stream of their storms.
 Still, as one swimming up stream, they strike out blind in the blast,
 In thunders of vision and dream, and lightnings of future and past.
 We are baffled and caught in the current and bruised upon edges of shoals;
 As weeds or as reeds in the torrent of things are the wind-shaken souls.
 Spirit by spirit goes under, a foam-bell's bubble of breath,
 That blows and opens in sunder and blurs not the mirror of death.
 For a worm or a thorn in his path is a man's soul quenched as a flame;
 For his lust of an hour or his wrath shall the worm and the man be the same.
 O God sore stricken of things! they have wrought him a raiment of pain;
 Can a God shut eyelids and wings at a touch on the nerves of the brain?
 O shamed and sorrowful God, whose force goes out at a blow!
 What world shall shake at his nod? at his coming what wilderness glow?
 What help in the work of his hands? what light in the track of his feet?
 His days are snowflakes or sands, with cold to consume him and heat.
 He is servant with Change for lord, and for wages he hath to his hire
 Folly and force, and a sword that devours, and a ravening fire.
 From the bed of his birth to his grave he is driven as a wind at their will;

Lest Change bow down as his slave, and the storm and the sword be still;
Lest earth spread open her wings to the sunward, and sing with the spheres;
Lest man be master of things, to prevail on their forces and fears.

By the spirit are things overcome; they are stark, and the spirit hath breath;
It hath speech, and their forces are dumb; it is living, and things are of death
But they know not the spirit for master, they feel not force from above,
While man makes love to disaster, and woos desolation with love.

Yea, himself too hath made himself chains, and his own hands plucked out
his eyes;

For his own soul only constrains him, his own mouth only denies.

The herds of kings and their hosts and the flocks of the high priests bow
To a master whose face is a ghost's; O thou that wast God, is it thou?

Thou madest man in the garden; thou temptedst man, and he fell;

Thou gavest him poison and pardon for blood and burnt-offering to sell.

Thou hast sealed thine elect to salvation, fast locked with faith for the key;

Make now for thyself expiation, and be thine atonement for thee.

Ah, thou that darkenest heaven--ah, thou that bringest a sword --

By the crimes of thine hands unforgiven they beseech thee to hear them, O
Lord.

By the balefires of ages that burn for thine incense, by creed and by rood,

By the famine and passion that yearn and that hunger to find of thee food,

By the children that asked at thy throne of the priests that were fat with
thine hire

For bread, and thou gavest a stone; for light, and thou madest them fire;

By the kiss of thy peace like a snake's kiss, that leaves the soul rotten at root;

By the savours of gibbets and stakes thou hast planted to bear to thee fruit;

By torture and terror and treason, that make to thee weapons and wings;

By thy power upon men for a season, made out of the malice of things;

O thou that hast built thee a shrine of the madness of man and his shame,

And hast hung in the midst for a sign of his worship the lamp of thy name;

That hast shown him for heaven in a vision a void world's shadow and shell,

And hast fed thy delight and derision with fire of belief as of hell;

That hast fleshed on the souls that believe thee the fang of the death-worm fear,

With anguish of dreams to deceive them whose faith cries out in thine ear;

By the face of the spirit confounded before thee and humbled in dust,

By the dread wherewith life was astounded and shamed out of sense of its trust,

By the scourges of doubt and repentance that fell on the soul at thy nod,

Thou art judged, O judge, and the sentence is gone forth against thee, O
God.

Thy slave that slept is awake; thy slave but slept for a span;

Yea, man thy slave shall unmake thee, who made thee lord over man.

For his face is set to the east, his feet on the past and its dead;

The sun rearisen is his priest, and the heat thereof hallows his head.
His eyes take part in the morning; his spirit out-sounding the sea
Asks no more witness or warning from temple or tripod or tree.
He hath set the centuries at union; the night is afraid at his name;
Equal with life, in communion with death, he hath found them the same.
Past the wall unsurmounted that bars out our vision with iron and fire
He hath sent forth his soul for the stars to comply with and suns to con-
spire.

His thought takes flight for the centre wherethrough it hath part in the
whole;

The abysses forbid it not enter: the stars make room for the soul.
Space is the soul's to inherit; the night is hers as the day;
Lo, saith man, this is my spirit; how shall not the worlds make way?
Space is thought's, and the wonders thereof, and the secret of space;
Is thought not more than the thunders and lightnings? shall thought give
place?

Is the body not more than the vesture, the life not more than the meat?
The will than the word or the gesture, the heart than the hands or the feet?
Is the tongue not more than the speech is? the head not more than the
crown?

And if higher than is heaven be the reach of the soul, shall not heaven bow
down?

Time, father of life, and more great than the life it begat and began,
Earth's keeper and heaven's and their fate, lives, thinks, and hath substance
in man.

Time's motion that throbs in his blood is the thought that gives heart to the
skies,

And the springs of the fire that is food to the sunbeams are light to his eyes.
The minutes that beat with his heart are the words to which worlds keep
chime,

And the thought in his pulses is part of the blood and the spirit of time.
He saith to the ages, Give; and his soul foregoes not her share;
Who are ye that forbid him to live, and would feed him with heavenlier air?
Will ye feed him with poisonous dust, and restore him with hemlock for
drink,

Till he yield you his soul up in trust, and have heart not to know or to
think?

He hath stirred him, and found out the flaw in his fetters, and cast them be-
hind;

His soul to his soul is a law, and his mind is a light to his mind.
The seal of his knowledge is sure, the truth and his spirit are wed;
Men perish, but man shall endure; lives die, but the life is not dead.

He hath sight of the secrets of season, the roots of the years and the fruits;
His soul is at one with the reason of things that is sap to the roots.

He can hear in their changes a sound as the conscience of consonant
spheres;

He can see through the years flowing round him the law lying under the
years.

Who are ye that would bind him with curses and blind him with vapour of
prayer?

Your might is as night that disperses when light is alive in the air.

The bow of your godhead is broken, the arm of your conquest is stayed;

Though ye call down God to bear token, for fear of you none is afraid.

Will ye turn back times, and the courses of stars, and the season of souls?

Shall God's breath dry up the sources that feed time full as it rolls?

Nay, cry on him then till he show you a sign, till he lift up a rod;

Hath he made not the nations to know him of old if indeed he be God?

Is no heat of him left in the ashes of thousands burnt up for his sake?

Can prayer not rekindle the flashes that shone in his face from the stake?

Cry aloud; for your God is a God and a Saviour; cry, make yourselves lean;

Is he drunk or asleep, that the rod of his wrath is unfelt and unseen?

Is the fire of his old loving-kindness gone out, that his pyres are acold?

Hath he gazed on himself unto blindness, who made men blind to behold?

Cry out, for his kingdom is shaken; cry out, for the people blaspheme;

Cry aloud till his godhead awaken; what doth he to sleep and to dream?

Cry, cut yourselves, gash you with knives and with scourges, heap on to
you dust;

Is his life but as other gods' lives? is not this the Lord God of your trust?

Is not this the great God of your sires, that with souls and with bodies was
fed,

And the world was on flame with his fires? O fools, he was God, and is
dead.

He will hear not again the strong crying of earth in his ears as before,

And the fume of his multitudes dying shall flatter his nostrils no more.

By the spirit he ruled as his slave is he slain who was mighty to slay,

And the stone that is sealed on his grave he shall rise not and roll not away.

Yea, weep to him, lift up your hands; be your eyes as a fountain of tears;

Where he stood there is nothing that stands; if he call, there is no man that
hears.

He hath doffed his king's raiment of lies now the wane of his kingdom is
come;

Ears hath he, and hears not; and eyes, and he sees not; and mouth, and is
dumb.

His red king's raiment is ripped from him naked, his staff broken down;

And the signs of his empire are stripped from him shuddering; and where is his crown? And in vain by the wellsprings refrozen ye cry for the warmth of his sun –

O God, the Lord God of thy chosen, thy will in thy kingdom be done.
Kingdom and will hath he none in him left him, nor warmth in his breath;
Till his corpse be cast out of the sun will ye know not the truth of his death?

Surely, ye say, he is strong, though the times be against him and men;
Yet a little, ye say, and how long, till he come to show judgment again?
Shall God then die as the beasts die? who is it hath broken his rod?
O God, Lord God of thy priests, rise up now and show thyself God.
They cry out, thine elect, thine aspirants to heavenward, whose faith is as flame;

O thou the Lord God of our tyrants, they call thee, their God, by thy name.
By thy name that in hell-fire was written, and burned at the point of thy sword,
Thou art smitten, thou God, thou art smitten; thy death is upon thee, O Lord.

And the love-song of earth as thou diest resounds through the wind of her wings –

Glory to Man in the highest! for Man is the master of things.

Genesis

In the outer world that was before this earth,
That was before all shape or space was born,
Before the blind first hour of time had birth,
Before night knew the moonlight or the morn;

Yea, before any world had any light,
Or anything called God or man drew breath,
Slowly the strong sides of the heaving night
Moved, and brought forth the strength of life and death.

And the sad shapeless horror increate
That was all things and one thing, without fruit,
Limit, or law; where love was none, nor hate,
Where no leaf came to blossom from no root;
The very darkness that time knew not of,
Nor God laid hand on, nor was man found there,
Ceased, and was cloven in several shapes; above
Light, and night under, and fire, earth, water, and air.

Sunbeams and starbeams, and all coloured things,
All forms and all similitudes began;
And death, the shadow cast by life's wide wings,
And God, the shade cast by the soul of man.

Then between shadow and substance, night and light,
Then between birth and death, and deeds and days,
The illimitable embrace and the amorous fight
That of itself begets, bears, rears, and slays,

The immortal war of mortal things that is
Labour and life and growth and good and ill,
The mild antiphonies that melt and kiss,
The violent symphonies that meet and kill,

All nature of all things began to be.
But chiefliest in the spirit (beast or man,
Planet of heaven or blossom of earth or sea)
The divine contraries of life began.

For the great labour of growth, being many, is one;
One thing the white death and the ruddy birth;
The invisible air and the all-beholden sun,
And barren water and many-childed earth.

And these things are made manifest in men
From the beginning forth unto this day:
Time writes and life records them, and again
Death seals them lest the record pass away.

For if death were not, then should growth not be,
Change, nor the life of good nor evil things;
Nor were there night at all nor light to see,
Nor water of sweet nor water of bitter springs.
For in each man and each year that is born
Are sown the twin seeds of the strong twin powers;
The white seed of the fruitful helpful morn,
The black seed of the barren hurtful hours.

And he that of the black seed eateth fruit,
To him the savour as honey shall be sweet;
And he in whom the white seed hath struck root,
He shall have sorrow and trouble and tears for meat.

And him whose lips the sweet fruit hath made red
In the end men loathe and make his name a rod;
And him whose mouth on the unsweet fruit hath fed
In the end men follow and know for very God.

And of these twain, the black seed and the white,
All things come forth, endured of men and done;
And still the day is great with child of night,
And still the black night labours with the sun.

And each man and each year that lives on earth
Turns hither or thither, and hence or thence is fed;
And as a man before was from his birth,
So shall a man be after among the dead.

Before Dawn

SWEET LIFE, if life were stronger,
Earth clear of years that wrong her,
Then two things might live longer,
Two sweeter things than they;
Delight, the rootless flower,
And love, the bloomless bower;
Delight that lives an hour,
And love that lives a day.

From evensong to daytime,
When April melts in Maytime,
Love lengthens out his playtime,
Love lessens breath by breath,
And kiss by kiss grows older
On listless throat or shoulder
Turned sideways now, turned colder
Than life that dreams of death.
This one thing once worth giving
Life gave, and seemed worth living;
Sin sweet beyond forgiving
And brief beyond regret:
To laugh and love together
And weave with foam and feather
And wind and words the tether
Our memories play with yet.

Ah, one thing worth beginning,
One thread in life worth spinning,
Ah sweet, one sin worth sinning
With all the whole soul's will;
To lull you till one stilled you,
To kiss you till one killed you,
To feed you till one filled you,
Sweet lips, if love could fill;

To hunt sweet Love and lose him
Between white arms and bosom,
Between the bud and blossom,
Between your throat and chin;
To say of shame—what is it?
Of virtue – we can miss it;
Of sin – we can but kiss it,
And it's no longer sin:

To feel the strong soul, stricken
Through fleshly pulses, quicken
Beneath swift sighs that thicken,
Soft hands and lips that smite;
Lips that no love can tire,
With hands that sting like fire,
Weaving the web Desire
To snare the bird Delight.

But love so lightly plighted,
Our love with torch unlighted,
Paused near us unaffrighted,
Who found and left him free;
None, seeing us cloven in sunder,
Will weep or laugh or wonder;
Light love stands clear of thunder,
And safe from winds at sea.

As, when late larks give warning
Of dying lights and dawning,
Night murmurs to the morning,
“Lie still, O love, lie still;”

And half her dark limbs cover
The white limbs of her lover,
With amorous plumes that hover
And fervent lips that chill;

As scornful day represses
Night's void and vain caresses,
And from her cloudier tresses
Unwinds the gold of his,
With limbs from limbs dividing
And breath by breath subsiding;
For love has no abiding,
But dies before the kiss;

So hath it been, so be it;
For who shall live and flee it?
But look that no man see it
Or hear it unaware;
Lest all who love and choose him
See Love, and so refuse him;
For all who find him lose him,
But all have found him fair.

Rococo

TAKE HANDS and part with laughter;
Touch lips and part with tears;
Once more and no more after,
Whatever comes with years.
We twain shall not remeasure
The ways that left us twain;
Nor crush the lees of pleasure
From sanguine grapes of pain.
We twain once well in sunder,
What will the mad gods do
For hate with me, I wonder,
Or what for love with you?
Forget them till November,
And dream there's April yet;
Forget that I remember,
And dream that I forget.

Time found our tired love sleeping,
And kissed away his breath;
But what should we do weeping,
Though light love sleep to death?
We have drained his lips at leisure,
Till there's not left to drain
A single sob of pleasure,
A single pulse of pain.

Dream that the lips once breathless
Might quicken if they would;
Say that the soul is deathless;
Dream that the gods are good;
Say March may wed September,
And time divorce regret;
But not that you remember,
And not that I forget.

We have heard from hidden places
What love scarce lives and hears:
We have seen on fervent faces
The pallor of strange tears: We have trod the wine-vat's treasure,
Whence, ripe to steam and stain,
Foams round the feet of pleasure
The blood-red must of pain.

Remembrance may recover
And time bring back to time
The name of your first lover,
The ring of my first rhyme;
But rose-leaves of December
The frosts of June shall fret,
The day that you remember,
The day that I forget.
The snake that hides and hisses
In heaven we twain have known;
The grief of cruel kisses,
The joy whose mouth makes moan;
The pulse's pause and measure,
Where in one furtive vein
Throbs through the heart of pleasure
The purpler blood of pain.

We have done with tears and treasons
And love for treason's sake;
Room for the swift new seasons,
The years that burn and break,
Dismantle and dismember
Men's days and dreams, Juliette;
For love may not remember,
But time will not forget.

Life treads down love in flying,
Time withers him at root;
Bring all dead things and dying,
Reaped sheaf and ruined fruit,
Where, crushed by three days' pressure,
Our three days' love lies slain;
And earlier leaf of pleasure,
And latter flower of pain.

Breathe close upon the ashes,
It may be flame will leap;
Unclose the soft close lashes,
Lift up the lids, and weep.
Light love's extinguished ember,
Let one tear leave it wet
For one that you remember
And ten that you forget.

#

The Eve Of Revolution

The trumpets of the four winds of the world
From the ends of the earth blow battle; the night heaves,
With breasts palpitating and wings refurled,
With passion of couched limbs, as one who grieves
Sleeping, and in her sleep she sees uncurled
Dreams serpent-shapen, such as sickness weaves,
Down the wild wind of vision caught and whirled,
Dead leaves of sleep, thicker than autumn leaves,
Shadows of storm-shaped things,
Flights of dim tribes of kings,
The reaping men that reap men for their sheaves,
And, without grain to yield,
Their scythe-swept harvest-field

Thronged thick with men pursuing and fugitives,
Dead foliage of the tree of sleep,
Leaves blood-coloured and golden, blown from deep to deep.

I hear the midnight on the mountains cry
With many tongues of thunders, and I hear
Sound and resound the hollow shield of sky
With trumpet-throated winds that charge and cheer,
And through the roar of the hours that fighting fly,
Through flight and fight and all the fluctuant fear,
A sound sublimer than the heavens are high,
A voice more instant than the winds are clear,
Say to my spirit, "Take
Thy trumpet too, and make
A rallying music in the void night's ear,
Till the storm lose its track,
And all the night go back;
Till, as through sleep false life knows true life near,
Thou know the morning through the night,
And through the thunder silence, and through darknesslight."

I set the trumpet to my lips and blow.
The height of night is shaken, the skies break,
The winds and stars and waters come and go
By fits of breath and light and sound, that wake
As out of sleep, and perish as the show
Built up of sleep, when all her strengths forsake
The sense-compelling spirit; the depths glow,
The heights flash, and the roots and summits shake
Of earth in all her mountains,
And the inner foamless fountains
And wellsprings of her fast-bound forces quake;
Yea, the whole air of life
Is set on fire of strife,
Till change unmake things made and love remake;
Reason and love, whose names are one,
Seeing reason is the sunlight shed from love the sun.

The night is broken eastward; is it day,
Or but the watchfires trembling here and there,
Like hopes on memory's devastated way,
In moonless wastes of planet-stricken air?

O many-childed mother great and grey,
O multitudinous bosom, and breasts that bare
Our fathers' generations, whereat lay
The weanling peoples and the tribes that were,
Whose new-born mouths long dead
Those ninefold nipples fed,
Dim face with deathless eyes and withered hair,
Fostress of obscure lands,
Whose multiplying hands
Wove the world's web with divers races fair
And cast it waif-wise on the stream,
The waters of the centuries, where thou sat'st to dream;

O many-minded mother and visionary,
Asia, that sawest their westering waters sweep
With all the ships and spoils of time to carry
And all the fears and hopes of life to keep,
Thy vesture wrought of ages legendary
Hides usward thine impenetrable sleep,
And thy veiled head, night's oldest tributary,
We know not if it speak or smile or weep.
But where for us began
The first live light of man
And first-born fire of deeds to burn and leap,
The first war fair as peace
To shine and lighten Greece,
And the first freedom moved upon the deep,
God's breath upon the face of time
Moving, a present spirit, seen of men sublime;

There where our east looks always to thy west,
Our mornings to thine evenings, Greece to thee,
These lights that catch the mountains crest by crest,
Are they of stars or beacons that we see?
Taygetus takes here the winds abreast,
And there the sun resumes Thermopylae;
The light is Athens where those remnants rest,
And Salamis the sea-wall of that sea.
The grass men tread upon
Is very Marathon,
The leaves are of that time-unstricken tree
That storm nor sun can fret

Nor wind, since she that set
Made it her sign to men whose shield was she;
Here, as dead time his deathless things,
Eurotas and Cephisus keep their sleepless springs.

O hills of Crete, are these things dead? O waves,
O many-mouthed streams, are these springs dry?
Earth, dost thou feed and hide now none but slaves?
Heaven, hast thou heard of men that would not die?
Is the land thick with only such men's graves
As were ashamed to look upon the sky?
Ye dead, whose name outfaces and outbraves
Death, is the seed of such as you gone by?
Sea, have thy ports not heard
Some Marathonian word
Rise up to landward and to Godward fly?
No thunder, that the skies
Sent not upon us, rise
With fire and earthquake and a cleaving cry?
Nay, light is here, and shall be light,
Though all the face of the hour be overborne with night.

I set the trumpet to my lips and blow.
The night is broken northward; the pale plains
And footless fields of sun-forgotten snow
Feel through their creviced lips and iron veins
Such quick breath labour and such clean blood flow
As summer-stricken spring feels in her pains
When dying May bears June, too young to know
The fruit that waxes from the flower that wanes;
Strange tyrannies and vast,
Tribes frost-bound to their past,
Lands that are loud all through their length with chains,
Wastes where the wind's wings break,
Displumed by daylong ache
And anguish of blind snows and rack-blown rains,
And ice that seals the White Sea's lips,
Whose monstrous weights crush flat the sides of shrieking ships;

Horrible sights and sounds of the unreached pole,
And shrill fierce climes of inconsolable air,
Shining below the beamless aureole

That hangs about the north-wind's hurtling hair,
A comet-lighted lamp, sublime and sole
Dawn of the dayless heaven where suns despair;
Earth, skies, and waters, smitten into soul,
Feel the hard veil that iron centuries wear
Rent as with hands in sunder,
Such hands as make the thunder
And clothe with form all substance and strip bare;
Shapes, shadows, sounds and lights
Of their dead days and nights
Take soul of life too keen for death to bear;
Life, conscience, forethought, will, desire,
Flood men's inanimate eyes and dry-drawn hearts with fire.

Light, light, and light! to break and melt in sunder
All clouds and chains that in one bondage bind
Eyes, hands, and spirits, forged by fear and wonder
And sleek fierce fraud with hidden knife behind;
There goes no fire from heaven before their thunder,
Nor are the links not malleable that wind
Round the snared limbs and souls that ache thereunder;
The hands are mighty, were the head not blind.
Priest is the staff of king,
And chains and clouds one thing,
And fettered flesh with devastated mind.
Open thy soul to see,
Slave, and thy feet are free;
Thy bonds and thy beliefs are one in kind,
And of thy fears thine irons wrought
Hang weights upon thee fashioned out of thine own thought.

O soul, O God, O glory of liberty,
To night and day their lightning and their light!
With heat of heart thou kindlest the quick sea,
And the dead earth takes spirit from thy sight;
The natural body of things is warm with thee,
And the world's weakness parcel of thy might;
Thou seest us feeble and forceless, fit to be
Slaves of the years that drive us left and right,
Drowned under hours like waves
Wherethrough we row like slaves;
But if thy finger touch us, these take flight.

If but one sovereign word
Of thy live lips be heard,
What man shall stop us, and what God shall smite?
Do thou but look in our dead eyes,
They are stars that light each other till thy sundawn rise.

Thou art the eye of this blind body of man,
The tongue of this dumb people; shalt thou not
See, shalt thou speak not for them?
Time is wan And hope is weak with waiting, and swift thought
Hath lost the wings at heel wherewith he ran,
And on the red pit's edge sits down distraught
To talk with death of days republican
And dreams and fights long since dreamt out and fought;
Of the last hope that drew
To that red edge anew
The firewhite faith of Poland without spot;
Of the blind Russian might,
And fire that is not light;
Of the green Rhineland where thy spirit wrought;
But though time, hope, and memory tire,
Canst thou wax dark as they do, thou whose light is fire?

I set the trumpet to my lips and blow.
The night is broken westward; the wide sea
That makes immortal motion to and fro
From world's end unto world's end, and shall be
When nought now grafted of men's hands shall grow
And as the weed in last year's waves are we
Or spray the sea-wind shook a year ago
From its sharp tresses down the storm to lee,
The moving god that hides
Time in its timeless tides
Wherein time dead seems live eternity,
That breaks and makes again
Much mightier things than men,
Doth it not hear change coming, or not see?
Are the deeps deaf and dead and blind,
To catch no light or sound from landward of mankind?

O thou, clothed round with raiment of white waves,
Thy brave brows lightening through the grey wet air,

Thou, lulled with sea-sounds of a thousand caves,
And lit with sea-shine to thine inland lair,
Whose freedom clothed the naked souls of slaves
And stripped the muffled souls of tyrants bare,
O, by the centuries of thy glorious graves,
By the live light of the earth that was thy care,
Live, thou must not be dead,
Live; let thine armed head
Lift itself up to sunward and the fair
Daylight of time and man,
Thine head republican,
With the same splendour on thine helmless hair
That in his eyes kept up a light
Who on thy glory gazed away their sacred sight;

Who loved and looked their sense to death on thee;
Who taught thy lips imperishable things,
And in thine ears outsang thy singing sea;
Who made thy foot firm on the necks of kings
And thy soul somehow steadfast--woe are we
It was but for a while, and all the strings
Were broken of thy spirit; yet had he
Set to such tunes and clothed it with such wings
It seemed for his sole sake
Impossible to break,
And woundless of the worm that waits and stings,
The golden-headed worm
Made headless for a term,
The king-snake whose life kindles with the spring's,
To breathe his soul upon her bloom,
And while she marks not turn her temple to her tomb.

By those eyes blinded and that heavenly head
And the secluded soul adorable,
O Milton's land, what ails thee to be dead?
Thine ears are yet sonorous with his shell
That all the songs of all thy sea-line fed
With motive sound of spring-tides at mid swell,
And through thine heart his thought as blood is shed,
Requicken thee with wisdom to do well;
Such sons were of thy womb,
England, for love of whom

Thy name is not yet writ with theirs that fell,
But, till thou quite forget
What were thy children, yet
On the pale lips of hope is as a spell;
And Shelley's heart and Landor's mind
Lit thee with latter watch-fires; why wilt thou be blind?

Though all were else indifferent, all that live
Spiritless shapes of nations; though time wait
In vain on hope till these have help to give,
And faith and love crawl famished from the gate;
Canst thou sit shamed and self-contemplative
With soulless eyes on thy secluded fate?
Though time forgive them, thee shall he forgive,
Whose choice was in thine hand to be so great?
Who cast out of thy mind
The passion of man's kind,
And made thee and thine old name separate?
Now when time looks to see
New names and old and thee
Build up our one Republic state by state,
England with France, and France with Spain,
And Spain with sovereign Italy strike hands and reign.

O known and unknown fountain-heads that fill
Our dear life-springs of England! O bright race
Of streams and waters that bear witness still
To the earth her sons were made of! O fair face
Of England, watched of eyes death cannot kill,
How should the soul that lit you for a space
Fall through sick weakness of a broken will
To the dead cold damnation of disgrace?
Such wind of memory stirs
On all green hills of hers,
Such breath of record from so high a place,
From years whose tongues of flame
Prophesied in her name
Her feet should keep truth's bright and burning trace,
We needs must have her heart with us,
Whose hearts are one with man's; she must be dead or thus.

Who is against us? who is on our side?

Whose heart of all men's hearts is one with man's?
Where art thou that wast prophetess and bride,
When truth and thou trod under time and chance?
What latter light of what new hope shall guide
Out of the snares of hell thy feet, O France?
What heel shall bruise these heads that hiss and glide,
What wind blow out these fen-born fires that dance
Before thee to thy death?
No light, no life, no breath,
From thy dead eyes and lips shall take the trance,
Till on that deadliest crime
Reddening the feet of time
Who treads through blood and passes, time shall glance
Pardon, and Italy forgive,
And Rome arise up whom thou slewest, and bid thee live.

I set the trumpet to my lips and blow.
The night is broken southward; the springs run,
The daysprings and the watersprings that flow
Forth with one will from where their source was one,
Out of the might of morning: high and low,
The hungering hills feed full upon the sun,
The thirsting valleys drink of him and glow
As a heart burns with some divine thing done,
Or as blood burns again
In the bruised heart of Spain,
A rose renewed with red new life begun,
Dragged down with thorns and briers,
That puts forth buds like fires
Till the whole tree take flower in unison,
And prince that clogs and priest that clings
Be cast as weeds upon the dunghill of dead things.

Ah heaven, bow down, be nearer! This is she,
Italia, the world's wonder, the world's care,
Free in her heart ere quite her hands be free,
And lovelier than her loveliest robe of air.
The earth hath voice, and speech is in the sea,
Sounds of great joy, too beautiful to bear;
All things are glad because of her, but we
Most glad, who loved her when the worst days were.
O sweetest, fairest, first,

O flower, when times were worst,
Thou hadst no stripe wherein we had no share.
Have not our hearts held close,
Kept fast the whole world's rose?
Have we not worn thee at heart whom none would wear?
First love and last love, light of lands,
Shall we not touch thee full-blown with our lips and hands?

O too much loved, what shall we say of thee?
What shall we make of our heart's burning fire,
The passion in our lives that fain would be
Made each a brand to pile into the pyre
That shall burn up thy foemen, and set free
The flame whence thy sun-shadowing wings aspire?
Love of our life, what more than men are we,
That this our breath for thy sake should expire,
For whom to joyous death
Glad gods might yield their breath,
Great gods drop down from heaven to serve for hire?
We are but men, are we,
And thou art Italy;
What shall we do for thee with our desire?
What gift shall we deserve to give?
How shall we die to do thee service, or how live?

The very thought in us how much we love thee
Makes the throat sob with love and blinds the eyes.
How should love bear thee, to behold above thee
His own light burning from reverberate skies?
They give thee light, but the light given them of thee
Makes faint the wheeling fires that fall and rise.
What love, what life, what death of man's should move thee,
What face that lingers or what foot that flies?
It is not heaven that lights
Thee with such days and nights,
But thou that heaven is lit from in such wise.
O thou her dearest birth,
Turn thee to lighten earth,
Earth too that bore thee and yearns to thee and cries;
Stand up, shine, lighten, become flame,
Till as the sun's name through all nations be thy name.

I take the trumpet from my lips and sing.
O life immeasurable and imminent love,
And fear like winter leading hope like spring,
Whose flower-bright brows the day-star sits above,
Whose hand unweariable and untiring wing
Strike music from a world that wailed and strove,
Each bright soul born and every glorious thing,
From very freedom to man's joy thereof,
O time, O change and death,
Whose now not hateful breath
But gives the music swifter feet to move
Through sharp remeasuring tones
Of refluent antiphones
More tender-tuned than heart or throat of dove,
Soul into soul, song into song,
Life changing into life, by laws that work not wrong;

O natural force in spirit and sense, that art
One thing in all things, fruit of thine own fruit,
O thought illimitable and infinite heart
Whose blood is life in limbs indissolute
That still keeps hurtless thine invisible part
And inextirpable thy viewless root
Whence all sweet shafts of green and each thy dart
Of sharpening leaf and bud resundering shoot;
Hills that the day-star hails,
Heights that the first beam scales,
And heights that souls outshining suns salute,
Valleys for each mouth born
Free now of plenteous corn,
Waters and woodlands' musical or mute;
Free winds that brighten brows as free,
And thunder and laughter and lightning of the sovereign sea;
Rivers and springs, and storms that seek your prey;
With strong wings ravening through the skies by night;
Spirits and stars that hold one choral way;
O light of heaven, and thou the heavenlier light
Aflame above the souls of men that sway
All generations of all years with might;
O sunrise of the repossessing day,
And sunrise of all-renovating right;
And thou, whose trackless foot

Mocks hope's or fear's pursuit,
Swift Revolution, changing depth with height;
And thou, whose mouth makes one
All songs that seek the sun,
Serene Republic of a world made white;
Thou, Freedom, whence the soul's springs ran;
Praise earth for man's sake living, and for earth's sake man.

Make yourselves wings, O tarrying feet of fate,
And hidden hour that hast our hope to bear,
A child-god, through the morning-coloured gate
That lets love in upon the golden air,
Dead on whose threshold lies heart-broken hate,
Dead discord, dead injustice, dead despair;
O love long looked for, wherefore wilt thou wait,
And shew not yet the dawn on thy bright hair.
Not yet thine hand released
Refreshing the faint east,
Thine hand reconquering heaven, to seat man there?
Come forth, be born and live,
Thou that hast help to give
And light to make man's day of manhood fair:
With flight outflying the sphered sun,
Hasten thine hour and halt not, till thy work be done.

The Litany Of Nations

CHORUS

If with voice of words or prayers thy sons may reach thee,
We thy latter sons, the men thine after-birth,
We the children of thy grey-grown age, O Earth,
O our mother everlasting, we beseech thee,
By the sealed and secret ages of thy life;
By the darkness wherein grew thy sacred forces;
By the songs of stars thy sisters in their courses;
By thine own song hoarse and hollow and shrill with strife;
By thy voice distuned and marred of modulation;
By the discord of thy measure's march with theirs;
By the beauties of thy bosom, and the cares;
By thy glory of growth, and splendour of thy station;
By the shame of men thy children, and the pride;
By the pale-cheeked hope that sleeps and weeps and passes,
As the grey dew from the morning mountain-grasses;

By the white-lipped sightless memories that abide;
By the silence and the sound of many sorrows;
By the joys that leapt up living and fell dead;
By the veil that hides thy hands and breasts and head,
Wrought of divers-coloured days and nights and morrows;
Isis, thou that knowest of God what worlds are worth,
Thou the ghost of God, the mother uncreated,
Soul for whom the floating forceless ages waited
As our forceless fancies wait on thee, O Earth;
Thou the body and soul, the father-God and mother,
If at all it move thee, knowing of all things done
Here where evil things and good things are not one,
But their faces are as fire against each other;
By thy morning and thine evening, night and day;
By the first white light that stirs and strives and hovers
As a bird above the brood her bosom covers,
By the sweet last star that takes the westward way;
By the night whose feet are shod with snow or thunder,
Fledged with plumes of storm, or soundless as the dew;
By the vesture bound of many-folded blue
Round her breathless breasts, and all the woven wonder;
By the golden-growing eastern stream of sea;
By the sounds of sunrise moving in the mountains;
By the forces of the floods and unsealed fountains;
Thou that badest man be born, bid man be free.

GREECE

I am she that made thee lovely with my beauty
From north to south:
Mine, the fairest lips, took first the fire of duty
From thine own mouth.
Mine, the fairest eyes, sought first thy laws and knew them
Truths undefiled;
Mine, the fairest hands, took freedom first into them,
A weanling child.
By my light, now he lies sleeping, seen above him
Where none sees other;
By my dead that loved and living men that love him;
(Cho.) Hear us, O mother.

ITALY

I am she that was the light of thee enkindled
When Greece grew dim;
She whose life grew up with man's free life, and dwindled

With wane of him.

She that once by sword and once by word imperial
Struck bright thy gloom;

And a third time, casting off these years funereal,
Shall burst thy tomb.

By that bond 'twixt thee and me whereat affrighted
Thy tyrants fear us;

By that hope and this remembrance reunited;

(Cho.) O mother, hear us.

SPAIN

I am she that set my seal upon the nameless

West worlds of seas;

And my sons as brides took unto them the tameless
Hesperides.

Till my sins and sons through sinless lands dispersed,
With red flame shod,

Made accurst the name of man, and thrice accursed
The name of God.

Lest for those past fires the fires of my repentance
Hell's fume yet smother,

Now my blood would buy remission of my sentence;(Cho.) Hear us,

O mother.

FRANCE

I am she that was thy sign and standard-bearer,

Thy voice and cry;

She that washed thee with her blood and left thee fairer,
The same was I.

Were not these the hands that raised thee fallen and fed thee,
These hands defiled?

Was not I thy tongue that spake, thine eye that led thee,
Not I thy child?

By the darkness on our dreams, and the dead errors
Of dead times near us;

By the hopes that hang around thee, and the terrors;

(Cho.) O mother, hear us.

RUSSIA

I am she whose hands are strong and her eyes blinded
And lips athirst

Till upon the night of nations many-minded

One bright day burst:

Till the myriad stars be molten into one light,
And that light thine;

Till the soul of man be parcel of the sunlight,
And thine of mine.
By the snows that blanch not him nor cleanse from slaughter
Who slays his brother;
By the stains and by the chains on me thy daughter;
(Cho.) Hear us, O mother.

SWITZERLAND

I am she that shews on mighty limbs and maiden
Nor chain nor stain;
For what blood can touch these hands with gold unladen,
These feet what chain?
By the surf of spears one shieldless bosom breasted
And was my shield,
Till the plume-plucked Austrian vulture-heads twin-crested
Twice drenched the field;
By the snows and souls untrampled and untroubled
That shine to cheer us,
Light of those to these responsive and redoubled;
(Cho.) O mother, hear us.

GERMANY

I am she beside whose forest-hidden fountains
Slept freedom armed,
By the magic born to music in my mountains
Heart-chained and charmed.
By those days the very dream whereof delivers
My soul from wrong;
By the sounds that make of all my ringing rivers
None knows what song;
By the many tribes and names of my division
One from another;
By the single eye of sun-compelling vision;
(Cho.) Hear us, O mother.

ENGLAND

I am she that was and was not of thy chosen,
Free, and not free;
She that fed thy springs, till now her springs are frozen;
Yet I am she.
By the sea that clothed and sun that saw me splendid
And fame that crowned,
By the song-fires and the sword-fires mixed and blended
That robed me round;
By the star that Milton's soul for Shelley's lighted,

Whose rays insphere us;
By the beacon-bright Republic far-off sighted;
(Cho.) O mother, hear us.

CHORUS

Turn away from us the cross-blown blasts of error,
That drown each other;
Turn away the fearful cry, the loud-tongued terror,
O Earth, O mother.
Turn away their eyes who track, their hearts who follow,
The pathless past;
Shew the soul of man, as summer shews the swallow,
The way at last.
By the sloth of men that all too long endure men
On man to tread;
By the cry of men, the bitter cry of poor men
That faint for bread;
By the blood-sweat of the people in the garden
Inwalled of kings;
By his passion interceding for their pardon
Who do these things;
By the sightless souls and fleshless limbs that labour
For not their fruit;
By the foodless mouth with foodless heart for neighbour,
That, mad, is mute;
By the child that famine eats as worms the blossom
--Ah God, the child!
By the milkless lips that strain the bloodless bosom
Till woe runs wild;
By the pastures that give grass to feed the lamb in,
Where men lack meat;
By the cities clad with gold and shame and famine;
By field and street;
By the people, by the poor man, by the master
That men call slave;
By the cross-winds of defeat and of disaster,
By wreck, by wave;
By the helm that keeps us still to sunwards driving,
Still eastward bound,
Till, as night-watch ends, day burn on eyes reviving,
And land be found:
We thy children, that arraign not nor impeach thee
Though no star steer us,

By the waves that wash the morning we beseech thee,
O mother, hear us.

The Masque of Queen Bersabe: A Miracle-Play

KING DAVID.

Knights mine, all that be in hall,
I have a counsel to you all,
Because of this thing God lets fall
Among us for a sign.

For some days hence as I did eat
From kingly dishes my good meat,
There flew a bird between my feet
As red as any wine.

This bird had a long bill of red
And a gold ring above his head;
Long time he sat and nothing said,
Put softly down his neck and fed
From the gilt patens fine:
And as I marvelled, at the last
He shut his two keen eyen fast
And suddenly woxe big and brast
Ere one should tell to nine.

PRIMUS MILES.

Sir, note this that I will say;
That Lord who maketh corn with hay
And morrows each of yesterday,
He hath you in his hand.

SECUNDUS MILES (Paganus quidam).

By Satan I hold no such thing;
For if wine swell within a king
Whose ears for drink are hot and ring,
The same shall dream of wine-bibbing
Whilst he can lie or stand.

QUEEN BERSABE.

Peace now, lords, for Godis head,
Ye chirk as starlings that be fed
And gape as fishes newly dead;
The devil put your bones to bed,
Lo, this is all to say.

SECUNDUS MILES.

By Mahound, lords, I have good will

This devil's bird to wring and spill;
For now meseems our game goes ill,
Ye have scant hearts to play.

TERTIUS MILES.

Lo, sirs, this word is there said,
That Urias the knight is dead
Through some ill craft; by Poulis head,
I doubt his blood hath made so red
This bird that flew from the queen's bed
Whereof ye have such fear.

KING DAVID.

Yea, my good knave, and is it said
That I can raise men from the dead?
By God I think to have his head
Who saith words of my lady's bed
For any thief to hear.

Et percutiat eum in capite.

QUEEN BERSABE.

I wis men shall spit at me,
And say, it were but right for thee

That one should hang thee on a tree;
Ho! it were a fair thing to see
The big stones bruise her false body;
Fie! who shall see her dead?

KING DAVID.

I rede you have no fear of this,
For, as ye wot, the first good kiss
I had must be the last of his;
Now are ye queen of mine, I wis,
And lady of a house that is
Full rich of meat and bread.

PRIMUS MILES.

I bid you make good cheer to be
So fair a queen as all men see,
And hold us for your lieges free;
By Peter's soul that hath the key,
Ye have good hap of it.

SECUNDUS MILES.

I would that he were hanged and dead
Who hath no joy to see your head
With gold about it, barred on red;

I hold him as a sow of lead
That is so scant of wit.
Tunc dicat NATHAN propheta
O king, I have a word to thee;
The child that is in Bersabe
Shall wither without light to see;
This word is come of God by me
For sin that ye have done.
Because herein ye did not right,
To take the fair one lamb to smite
That was of Urias the knight;
Ye wist he had but one.
Full many sheep I wot ye had,
And many women, when ye bade,
To do your will and keep you glad;
And a good crown about your head
With gold to show thereon.
This Urias had one poor house
With low-barred latoun shot-windows
And scant of corn to fill a mouse;
And rusty basnets for his brows,
To wear them to the bone.
Yea the roofs also, as men sain,
Were thin to hold against the rain;
Therefore what rushes were there lain
Grew wet withouten foot of men;
The stancheons were all gone in twain
As sick man's flesh is gone.
Nathless he had great joy to see
The long hair of this Bersabe
Fall round her lap and round her knee
Even to her small soft feet, that be
Shod now with crimson royally
And covered with clean gold.
Likewise great joy he had to kiss
Her throat, where now the scarlet is
Against her little chin, I wis,
That then was but cold.
No scarlet then her kirtle had
And little gold about it sprad;
But her red mouth was always glad
To kiss, albeit the eyes were sad

With love they had to hold.
SECUNDUS MILES.
How! old thief, thy wits are lame;
To clip such it is no shame;
I rede you in the devil's name,
Ye come not here to make men game;
By Termagaunt that maketh game,
I shall to-bete thine head.
Hic Diabolus capiat eum.
This knave hath sharp fingers, perfay;
Mahound you thank and keep alway,
And give you good knees to pray;
What man hath no lust to play,
The devil wring his ears, I say;
There is no more but wellaway,
For now am I dead.

KING DAVID.

Certes his mouth is wried and black,
Full little pence be in his sack;
This devil hath him by the back,
It is no boot to lie.

NATHAN.

Sitteth now still and learn of me;
A little while and ye shall see
The face of God's strength presently.
All queens made as this Bersabe,
All that were fair and foul ye be,
Come hither; it am I.
Et hic omnes cantabunt.

HERODIAS.

I am the queen Herodias.
This headband of my temples was
King Herod's gold band woven me.
This broken dry staff in my hand
Was the queen's staff of a great land
Betwixen Perse and Samarie.
For that one dancing of my feet,
The fire is come in my green wheat,
From one sea to the other sea.

AHOLIBAH.

I am the queen Aholibah.
My lips kissed dumb the word of Ah

Sighed on strange lips grown sick thereby.
God wrought to me my royal bed;
The inner work thereof was red,
The outer work was ivory.
My mouth's heat was the heat of flame
For lust towards the kings that came
With horsemen riding royally.

CLEOPATRA.

I am the queen of Ethiope.
Love bade my kissing eyelids ope
That men beholding might praise love.
My hair was wonderful and curled;
My lips held fast the mouth o' the world
To spoil the strength and speech thereof.
The latter triumph in my breath
Bowed down the beaten brows of death,
Ashamed they had not wrath enough.

ABIHAIL.

I am the queen of Tyrians.
My hair was glorious for twelve spans,
That dried to loose dust afterward.
My stature was a strong man's length;
My neck was like a place of strength
Built with white walls, even and hard.
Like the first noise of rain leaves catch
One from another, snatch by snatch,
Is my praise, hissed against and marred.

AZUBAH.

I am the queen of Amorites.
My face was like a place of lights
With multitudes at festival.
The glory of my gracious brows
Was like God's house made glorious
With colours upon either wall.
Between my brows and hair there was
A white space like a space of glass
With golden candles over all.

AHOLAH.

I am the queen of Amalek.
There was no tender touch or fleck
To spoil my body or bared feet.
My words were soft like dulcimers,

And the first sweet of grape-flowers
Made each side of my bosom sweet.
My raiment was as tender fruit
Whose rind smells sweet of spice-tree root,
Bruised balm-blossom and budded wheat.

AHINOAM.

I am the queen Ahinoam.
Like the throat of a soft slain lamb
Was my throat, softer veined than his:
My lips were as two grapes the sun
Lays his whole weight of heat upon
Like a mouth heavy with a kiss:
My hair's pure purple a wrought fleece,
My temples therein as a piece
Of a pomegranate's cleaving is.

ATARAH.

I am the queen Sidonian

My face made faint the face of man,
And strength was bound between my brows.
Spikenard was hidden in my ships,
Honey and wheat and myrrh in strips,
White wools that shine as colour does,
Soft linen dyed upon the fold,
Split spice and cores of scented gold,
Cedar and broken calamus.

SEMIRAMIS.

I am the queen Semiramis.
The whole world and the sea that is
In fashion like a chrysopras,
The noise of all men labouring,
The priest's mouth tired through thanksgiving,
The sound of love in the blood's pause,
The strength of love in the blood's beat,
All these were cast beneath my feet
And all found lesser than I was.

HESIONE.

I am the queen Hesione.
The seasons that increased in me
Made my face fairer than all men's.
I had the summer in my hair;
And all the pale gold autumn air

Was as the habit of my sense.
My body was as fire that shone;
God's beauty that makes all things one
Was one among my handmaidens.

CHRYSOTHEMIS.

I am the queen of Samothrace.
God, making roses, made my face
As a rose filled up full with red.
My prow made sharp the straitened seas
From Pontus to that Chersonese
Whereon the ebb'd Asian stream is shed.
My hair was as sweet scent that drips;
Love's breath begun about my lips
Kindled the lips of people dead.

THOMYRIS.

I am the queen of Scythians.
My strength was like no strength of man's,
My face like day, my breast like spring.
My fame was felt in the extreme land
That hath sunshine on the one hand
And on the other star-shining.
Yea, and the wind there fails of breath;
Yea, and there life is waste like death;
Yea, and there death is a glad thing.

HARHAS.

I am the queen of Anakim.
In the spent years whose speech is dim,
Whose raiment is the dust and death,
My stately body without stain
Shone as the shining race of rain
Whose hair a great wind scattereth.
Now hath God turned my lips to sighs,
Plucked off mine eyelids from mine eyes,
And sealed with seals my way of breath.

MYRRHA.

I am the queen Arabian.
The tears wherewith mine eyelids ran
Smelt like my perfumed eyelids' smell.
A harsh thirst made my soft mouth hard,
That ached with kisses afterward;
My brain rang like a beaten bell.
As tears on eyes, as fire on wood,

Sin fed upon my breath and blood,
Sin made my breasts subside and swell.
PASIPHAÆ.

I am the queen Pasiphae.
Not all the pure clean-coloured sea
Could cleanse or cool my yearning veins;
Nor any root nor herb that grew,
Flag-leaves that let green water through,
Nor washing of the dews and rains.
From shame's pressed core I wrung the sweet
Fruit's savour that was death to eat,
Whereof no seed but death remains.
SAPPHO.

I am the queen of Lesbians.
My love, that had no part in man's,
Was sweeter than all shape of sweet.
The intolerable infinite desire
Made my face pale like faded fire
When the ashen pyre falls through with heat.
My blood was hot wan wine of love,
And my song's sound the sound thereof,
The sound of the delight of it.
MESSALINA.

I am the queen of Italy.
These were the signs God set on me;
A barren beauty subtle and sleek,
Curled carven hair, and cheeks worn wan
With fierce false lips of many a man,
Large temples where the blood ran weak,
A mouth athirst and amorous
And hungering as the grave's mouth does
That, being an-hungred, cannot speak.
AMESTRIS.

I am the queen of Persians.
My breasts were lordlier than bright swans,
My body as amber fair and thin.
Strange flesh was given my lips for bread,

With poisonous hours my days were fed,
And my feet shod with adder-skin.
In Shushan toward Ecbatane
I wrought my joys with tears and pain,

My loves with blood and bitter sin.

EPHRATH.

I am the queen of Rephaim.

God, that some while refraineth him,
Made in the end a spoil of me.

My rumour was upon the world
As strong sound of swoln water hurled
Through porches of the straining sea.
My hair was like the flag-flower,
And my breasts carven goodlier
Than beryl with chalcedony.

PASITHEA.

I am the queen of Cypriotes.

Mine oarsmen, labouring with brown throats,
Sang of me many a tender thing.

My maidens, girdled loose and braced
With gold from bosom to white waist,
Praised me between their wool-combing.

All that praise Venus all night long
With lips like speech and lids like song
Praised me till song lost heart to sing.

ALACIEL.

I am the queen Alaciel.

My mouth was like that moist gold cell
Whereout the thickest honey drips.

Mine eyes were as a grey-green sea;
The amorous blood that smote on me
Smote to my feet and finger-tips.

My throat was whiter than the dove,
Mine eyelids as the seals of love,
And as the doors of love my lips.

ERIGONE.

I am the queen Erigone.

The wild wine shed as blood on me
Made my face brighter than a bride's.
My large lips had the old thirst of earth,
Mine arms the might of the old sea's girth
Bound round the whole world's iron sides.

Within mine eyes and in mine ears
Were music and the wine of tears,
And light, and thunder of the tides.

Et hìc exeat, et dicat Bersabe regina;

Alas, God, for thy great pity
And for the might that is in thee,
Behold, I woful Bersabe
Cry out with stoopings of my knee
And thy wrath laid and bound on me
Till I may see thy love.
Behold, Lord, this child is grown
Within me between bone and bone
To make me mother of a son,
Made of my body with strong moan;
There shall not be another one
That shall be made hereof.

KING DAVID.

Lord God, alas, what shall I sain?
Lo, thou art as an hundred men
Both to break and build again:
The wild ways thou makest plain,
Thine hands hold the hail and rain,
And thy fingers both grape and grain;
Of their largess we be all well fain,
And of their great pity:
The sun thou madest of good gold,
Of clean silver the moon cold,
All the great stars thou hast told
As thy cattle in thy fold
Every one by his name of old;
Wind and water thou hast in hold,
Both the land and the long sea;
Both the green sea and the land,
Lord God, thou hast in hand,
Both white water and grey sand;
Upon thy right or thy left hand
There is no man that may stand;
Lord, thou rue on me.
O wise Lord, if thou be keen
To note things amiss that been,
I am not worth a shell of bean
More than an old mare meagre and lean;
For all my wrong-doing with my queen,
It grew not of our heartès clean,
But it began of her body.
For it fell in the hot May

I stood within a paven way
Built of fair bright stone, perfay,
That is as fire of night and day
And lighteth all my house.
Therein be neither stones nor sticks,
Neither red nor white bricks,
But for cubits five or six
There is most goodly sardonyx
And amber laid in rows.
It goes round about my roofs,
(If ye list ye shall have proofs)
There is good space for horse and hoofs,
Plain and nothing perilous.
For the fair green weather's heat,
And for the smell of leavès sweet,
It is no marvel, well ye weet,
A man to waxen amorous.
This I say now by my case
That spied forth of that royal place;
There I saw in no great space
Mine own sweet, both body and face,
Under the fresh boughs.
In a water that was there
She wesshe her goodly body bare
And dried it with her owen hair:
Both her arms and her knees fair,
Both bosom and brows;
Both shoulders and eke thighs
Tho she wesshe upon this wise;
Ever she sighed with little sighs,
And ever she gave God thank.
Yea, God wot I can well see yet
Both her breast and her sides all wet
And her long hair withouten let
Spread sideways like a drawing net;
Full dear bought and full far fet
Was that sweet thing there y-set;
It were a hard thing to forget
How both lips and eyen met,
Breast and breath sank.
So goodly a sight as there she was,
Lying looking on her glass

By wan water in green grass,
Yet saw never man.
So soft and great she was and bright
With all her body waxen white,
I woxe nigh blind to see the light
Shed out of it to left and right;
This bitter sin from that sweet sight
Between us twain began.

NATHAN.

Now, sir, be merry anon,
For ye shall have a full wise son,
Goodly and great of flesh and bone;
There shall no king be such an one,
I swear by Godis rood.
Therefore, lord, be merry here,
And go to meat withouten fear,
And hear a mass with goodly cheer;
For to all folk ye shall be dear,
And all folk of your blood.
Et tunc dicant Laudamus.

A Song in Time of Order. 1852

PUSH hard across the sand,
For the salt wind gathers breath;
Shoulder and wrist and hand,
Push hard as the push of death.

The wind is as iron that rings,
The foam-heads loosen and flee;
It swells and welters and swings,
The pulse of the tide of the sea.

And up on the yellow cliff
The long corn flickers and shakes;
Push, for the wind holds stiff,
And the gunwale dips and rakes.

Good hap to the fresh fierce weather,
The quiver and beat of the sea!
While three men hold together,
The kingdoms are less by three.

Out to the sea with her there,
Out with her over the sand;
Let the kings keep the earth for their share!
We have done with the sharers of land.

They have tied the world in a tether,
They have bought over God with a fee;
While three men hold together,
The kingdoms are less by three.

We have done with the kisses that sting,
The thief's mouth red from the feast,
The blood on the hands of the king
And the lie at the lips of the priest.

Will they tie the winds in a tether,
Put a bit in the jaws of the sea?
While three men hold together,
The kingdoms are less by three.

Let our flag run out straight in the wind!
The old red shall be floated again
When the ranks that are thin shall be thinned,
When the names that were twenty are ten;

When the devil's riddle is mastered
And the galley-bench creaks with a Pope,
We shall see Buonaparte the bastard
Kick heels with his throat in a rope.

While the shepherd sets wolves on his sheep
And the emperor halts his kine,
While Shame is a watchman asleep
And Faith is a keeper of swine,

Let the wind shake our flag like a feather,
Like the plumes of the foam of the sea!
While three men hold together,
The kingdoms are less by three.

All the world has its burdens to bear,
From Cayenne to the Austrian whips;

Forth, with the rain in our hair
And the salt sweet foam in our lips;

In the teeth of the hard glad weather,
In the blown wet face of the sea;
While three men hold together,
The kingdoms are less by three.

A Song in Time of Order. 1852

PUSH hard across the sand,
For the salt wind gathers breath;
Shoulder and wrist and hand,
Push hard as the push of death.

The wind is as iron that rings,
The foam-heads loosen and flee;
It swells and welters and swings,
The pulse of the tide of the sea.

And up on the yellow cliff
The long corn flickers and shakes;
Push, for the wind holds stiff,
And the gunwale dips and rakes.

Good hap to the fresh fierce weather,
The quiver and beat of the sea!
While three men hold together,
The kingdoms are less by three.

Out to the sea with her there,
Out with her over the sand;
Let the kings keep the earth for their share!
We have done with the sharers of land.
They have tied the world in a tether,
They have bought over God with a fee;
While three men hold together,
The kingdoms are less by three.

We have done with the kisses that sting,
The thief's mouth red from the feast,
The blood on the hands of the king
And the lie at the lips of the priest.

Will they tie the winds in a tether,
Put a bit in the jaws of the sea?
While three men hold together,
The kingdoms are less by three.

Let our flag run out straight in the wind!
The old red shall be floated again
When the ranks that are thin shall be thinned,
When the names that were twenty are ten;

When the devil's riddle is mastered
And the galley-bench creaks with a Pope,
We shall see Buonaparte the bastard
Kick heels with his throat in a rope.

While the shepherd sets wolves on his sheep
And the emperor halts his kine,
While Shame is a watchman asleep
And Faith is a keeper of swine,

Let the wind shake our flag like a feather,
Like the plumes of the foam of the sea!
While three men hold together,
The kingdoms are less by three.

All the world has its burdens to bear,
From Cayenne to the Austrian whips;
Forth, with the rain in our hair
And the salt sweet foam in our lips;
In the teeth of the hard glad weather,
In the blown wet face of the sea;
While three men hold together,
The kingdoms are less by three.

ОГЛАВЛЕНИЕ

ПРЕДИСЛОВИЕ	3
Глава 1. ПЕРЕВОД КАК СПОСОБ ФОРМИРОВАНИЯ ИНОЯЗЫЧНОЙ КОММУНИКАТИВНОЙ КОМПЕТЕНЦИИ	17
Глава 2. РУССКИЕ ПЕРЕВОДЫ ПОЭЗИИ АНГЛИЙСКИХ ПОЭТОВ: ОПЫТ ОСМЫСЛЕНИЯ	55
Глава 3. ФРАГМЕНТЫ ИЗ ПОЭТИЧЕСКОЙ ДРАМАТУРГИИ В РУССКИХ ПЕРЕВОДАХ	114
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	128
БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК	133
ПРИЛОЖЕНИЕ	148

Научное издание

Комарова Елена Васильевна
Гринцова Ольга Васильевна
Милотаева Ольга Сергеевна

ПЕРЕВОД КАК СПОСОБ ФОРМИРОВАНИЯ ИНОЯЗЫЧНОЙ
КОММУНИКАТИВНОЙ КОМПЕТЕНЦИИ

Монография

В авторской редакции
Верстка Т.А. Лильп

Подписано в печать 20.04.15. Формат 60×84/16.
Бумага офисная «Снегурочка». Печать на ризографе.
Усл.печ.л. 11,63. Уч.-изд.л. 12,5. Тираж 500 экз. 1-й завод 100 экз.
Заказ №140.

Издательство ПГУАС.
440028, г. Пенза, ул. Германа Титова, 28.