

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

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

Е.Л.Ионова, О.С.Милотаева

**ПЕРЕВОД И ЕГО РОЛЬ В ФОРМИРОВАНИИ
ЯЗЫКОВОЙ И МЕЖКУЛЬТУРНОЙ
КОМПЕТЕНЦИЙ**

Пенза 2014

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

ББК 83(2Рос):83.3(4Вел)5

И75

Рецензенты: доктор филологических наук, профессор Д.Н. Жаткин (ПГАСА);
кандидат филологических наук, доцент
Е.Г. Стешина (ПГУАС)

Ионова Е.Л.

И75 Перевод и его роль в формировании языковой и межкультурной компетенций: моногр. / Е.Л.Ионова, О.С. Милоотаева – Пенза: ПГУАС, 2014. – 164 с.

ISBN 978-5-9282-1038-0

Рассмотрены роль перевода и сопоставительного анализа переводов в формировании языковой и межкультурной компетенций. Анализируются приемы и особенности поэтических переводов произведений английской поэтессы Элизабет Баррет Браунинг, выполненных русскими поэтами и переводчиками со второй половины XIX века по настоящее время. Выявлена специфика русской рецепции творчества английской поэтессы на каждом отдельном этапе в тесной связи с основными направлениями развития русской литературы, русского поэтического перевода и культурной жизни России в целом.

Подготовлена на кафедре «Иностранные языки» и предназначена для студентов, аспирантов и преподавателей вузов, а также для всех интересующихся проблемами перевода, русско-английских культурных связей, вопросами взаимопроникновения культур.

ISBN 978-5-9282-1038-0

© Пензенский государственный университет
архитектуры и строительства, 2014
© Ионова Е.Л., Милоотаева О.С., 2014

О Г Л А В Л Е Н И Е

ПРЕДИСЛОВИЕ	5
1. ЭЛИЗАБЕТ БАРРЕТ БРАУНИНГ И ЕЕ СТИХОТВОРЕНИЕ «ПЛАЧ ДЕТЕЙ» («THE CRY OF THE CHILDREN») В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ 1860–1870-Х ГГ.....	19
§1. Социальная тематика творчества Элизабет Баррет Браунинг в контексте тенденций развития чартистской литературы в Англии и общественно-политической жизни в России 1860–1870-х гг.	19
§2. Традиции стихотворения Элизабет Баррет Браунинг «Плач детей» («Cry of the Children») в «Плаче детей» Н.А. Некрасова.....	25
§3. «Плач детей» («Cry of the Children») Элизабет Баррет Браунинг в русских переводах XIX в. (В.Д. Костомаров, Д.Д. Минаев, П.И. Вейнберг)	30
2. ПРОИЗВЕДЕНИЯ ЭЛИЗАБЕТ БАРРЕТ БРАУНИНГ В ВОСПРИЯТИИ РУССКИХ ПОЭТЕСС НАЧАЛА XX В.	37
§1. Специфика восприятия творчества Элизабет Баррет Браунинг в России начала XX в.	37
§2. Чюмина О.Н. – переводчик произведений Элизабет Баррет Браунинг	39
§3. Стихотворения Элизабет Баррет Браунинг в творческом осмыслении А.А. Милорадович	48
§4. Поэма Элизабет Баррет Браунинг «Сватовство леди Джеральдин» («Lady Geraldine’s Courtship») в переводе М.С. Трубецкой.....	53
3. «SONNETS FROM THE PORTUGUESE» («СОНЕТЫ С ПОРТУГАЛЬСКОГО») ЭЛИЗАБЕТ БАРРЕТ БРАУНИНГ В РУССКИХ ПЕРЕВОДАХ	62
§1. «Sonnets from the Portuguese» («Сонеты с португальского») как вершина поэтического творчества Элизабет Баррет Браунинг	62
§2. Книга переводов М.О. Цетлина (Амари) и И. Астрова «Португальские сонеты Елизаветы Баррэт Браунинг» (Нью-Йорк, 1956) в истории русского восприятия творчества английской поэтессы	65
§3. «Sonnets from the Portuguese» («Сонеты с португальского») Элизабет Баррет Браунинг в восприятии современных русских поэтов-переводчиков (А.А. Щербаков, М.Я. Бородицкая, Г.М. Кружков, В.А. Савин, А.В. Парин)	83

4. ГЕНДЕРНАЯ СПЕЦИФИКА ИНТЕРЕСА К ТВОРЧЕСТВУ ЭЛИЗАБЕТ БАРРЕТ БРАУНИНГ В СОВРЕМЕННОЙ РОССИИ.....	107
§1. Биографический этюд Вирджинии Вульф «Флаш» и очерк Андре Моруа «Роберт и Элизабет Браунинг» как основные источники современных представлений об Элизабет Баррет Браунинг в России	107
§2. Творческий портрет Элизабет Баррет Браунинг в современной русской женской поэзии	113
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	144
БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК	149

ПРЕДИСЛОВИЕ

Сопоставительный анализ переводов является одним из способов формирования языковой и межкультурной компетенций. Особый интерес представляет анализ переводов, выполненных представителями разных исторических периодов, характеризующихся определенными тенденциями культурного развития и своей системой культурных и общественных ценностей.

В настоящее время из числа английских поэтов викторианской эпохи в России более других известен, пожалуй, Роберт Браунинг. Однако первые переводы его сочинений появились в России только в начале XX века и связаны с именами Николая Степановича Гумилева и Рауля Рабинерсона. Вместе с тем первые переводы произведений его жены Элизабет Баррет Браунинг были созданы в России намного раньше, в 1860-е годы, а еще раньше, с начала 1850-х годов, появились первые упоминания о ней в русской литературной критике.

Анализ переводов произведений Баррет Браунинг, представленный в монографии, носит детальный характер, особенно в тех случаях, когда осуществляется сопоставительное рассмотрение английских оригиналов и их переводов на русский язык, осуществленных во второй половине XIX – начале XXI века, устанавливаются переклички оригинальных произведений Баррет Браунинг и русских поэтов. Особое внимание уделено текстам английской поэтессы, вызвавшим наибольший интерес русских писателей и переводчиков – стихотворению «The Cry of the Children» (его перевели Николай Алексеевич Некрасов, Всеволод Дмитриевич Костомаров, Дмитрий Дмитриевич Минаев, Петр Исаевич Вейнберг) и циклу «Sonnets from the Portuguese» (его полностью или фрагментарно переводили Михаил Осипович Цетлин (Амари) и Игорь Астров, Александр Александрович Щербаков, Марина Яковлевна Бородинская, Григорий Михайлович Кружков, Валерий Александрович Савин, Алексей Васильевич Парин, Ирина Владимировна Павлова, Яков Адольфович Фельдман и другие). В ходе анализа установлен ряд важных семантических, стилистических, экспрессивных и иных различий между оригинальными произведениями Баррет Браунинг и их русскими поэтическими переводами.

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

В разд. 1 «Элизабет Баррет Браунинг и ее стихотворение «Плач детей» («Cry of the Children») в русской литературе 1860–1870-х гг.» устанавливаются его традиции в «Плаче детей» Н.А. Некрасова, проводится

сопоставительный анализ переводов стихотворения, выполненных В.Д. Костомаровым, Д.Д. Минаевым, П.И. Вейнбергом.

Разд. 2 «Произведения Элизабет Баррет Браунинг в восприятии русских поэтесс начала XX в.» посвящен анализу переводов произведений Баррет Браунинг, выполненных представительницами русской литературы Серебряного века.

В разд.3 «Sonnets from the Portuguese» («Сонеты с португальского») Элизабет Баррет Браунинг в русских переводах» представлен процесс творческого восприятия в России одного из наиболее значительных произведений Баррет Браунинг – ее лирического цикла «Sonnets from the Portuguese».

В разд. 4 «Гендерная специфика интереса к творчеству Элизабет Баррет Браунинг в современной России» выявляются особенности творческого восприятия поэзии Элизабет Баррет Браунинг в современной России.

Монография предназначена для студентов, аспирантов, преподавателей и научных работников, а также для всех интересующихся проблемами перевода, русско-английских культурных связей, вопросами взаимодействия 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 07.03.01 «Архитектура», 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, профессору Жаткину Дмитрию Николаевичу (ПГАСА) и кандидату филологических наук, доценту Шестиной Елене Геннадьевне (ПГУАС). Автор выражает признательность всем сотрудникам РИО ПГУАС, кто содействовал выходу издания в печать.

Культура любого народа 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 проведен анализ процесса восприятия творчества английской поэтессы Элизабет Баррет Браунинг (1806–1861) русской литературой второй половины XIX – начала XXI в.

Изучение русской рецепции творчества 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. Веселовского, В.М. Жирмунского, М.П. Алексева, Н.И. Балашова, Ю.Д. Левина.

В английской литературной критике и литературоведении поэзии Баррет Браунинг традиционно уделено существенное внимание (Э. Монтегю, Г.Б. Таплин, П. Ваддингтон, П. Люббок, М. Бидни, Л. Петерсон и др.). В России первые материалы, посвященные творческой деятельности одной из наиболее ярких представительниц литературы викторианской эпохи, стали появляться с середины XIX в. Однако до настоящего времени подавляющее большинство отечественных публикаций о творчестве Баррет Браунинг имеют конкретный характер, посвящены рассмотрению художественных особенностей отдельных произведений, прежде всего, стихотворного романа «*Aurora Leigh*» («Аврора Ли», 1856) и цикла «*Sonnets from the Portuguese*» («Сонеты с португальского», 1850), в непосредственном соотношении с биографией их автора, в особенности с обстоятельствами ее бракосочетания с поэтом Робертом Браунингом; особый пласт представляют материалы, сближающие стихотворение «*The Cry of the Children*» («Плач детей», 1843) с «*The Song of the Shirt*» («Песней о рубашке», 1843) Томаса Гуда и с английской чартистской поэзией в контексте тенденций демократизации русского общества в конце 1850-х – 1870-е гг.

В опубликованной в «Отечественных записках» в 1852 г. анонимной статье «Английская поэзия после Байрона. Елизавета Броунинг. – Джон Эдмунд Рид. – Генри Тейлор» утверждалось, что «г-жа Броунинг <...> служит новым доказательством того, что если женщины не могут быть ни Колумбами, ни Кортесами, то в беллетристическом отношении могут сравняться со всеми знаменитостями» [13, с. 12]. Автор статьи стремился осмыслить творчество Баррет Браунинг как явление женской поэзии («Стихи ее то же, что и письма: милый и умный разговор. Весь жар и чувство женской восторженности видны в них. Даже просодия ее совершенно женская. У нее рифмы точно так же мягки, как и чувства. <...> Во всяком стихотворении г-жи Броунинг найдете вы печальный оттенок, украшенный блистательным воображением и силою ума. Это опять принадлежность женской природы. Очень естественно, что женщина часто вспоминает о прошедших днях молодости и о своих очарованиях. У нее нет, как у мужчины, той жестокой и упрямой природы, которая составляет себе небывалую жизнь, и, по мере разрушения одних очарований, тотчас же составляет себе другие. Таким образом, всякая женщина часто обращает взгляд назад на свою гомерическую эпоху. Но как скоро жизненные силы ее еще не истощились, она бросает еще на будущее взоры, полные надежды» [13, с. 13]), после чего выделял характерные для ее творчества «поэтические формы», среди которых – драма, религиозная мистерия, перевод «Прометейя прикованного» Эсхила, отдельные стихотворения, поэма или «длинная песнь воспоминаний об Италии», драматические эпизоды или лирические отрывки, размышления о жизни. Признавая, что поэтесса не обладает «способностью изображать высокие картины, которые всегда

потом служат для сравнения», «слишком любит некоторые общие места», «слишком верна своей женской натуре, не видя недостатков любимого своего предмета», анонимный критик вместе с тем отмечал, что «ее умственные мечты осуществляются для нее», что «она мастерски всегда попадает на отличительную черту рассказа и нравственной цели его», часто используя «превосходные лаконические фразы, как у Гюго» [13, с. 14].

В подготавливавшемся С.И.Сераковским в 1857 г. для «Современника» цикле «Заграничные известия», в числе прочего, представлено мнение Э. Монтегю по поводу современной жизни и литературы, высказанное в связи с появлением «замечательнейшего произведения» Баррет Браунинг «Аврора Ли». Ратуя исключительно за лирическую поэзию, соотносимую с душевным состоянием поэта и гармонирующую с миром природы, Э. Монтегю утверждал, что эпическая и драматическая поэзия не сосредотачиваются исключительно в душе поэта, ибо на них влияет «общество, в котором существует чудное созвучие между мыслями поэта и его современников, в котором прекрасные формы и прекрасные типы представляются ему отовсюду, чтобы служить выражением его идеалов. <...> Ни добро, ни зло нашего времени не представляет обильных источников воображению поэта, и не может выразиться в типах, достойных остаться в памяти людей» [193, с. 97–98]. Выстраивая свой материал в форме своеобразной полемики, С.И.Сераковский приводит совершенно иной взгляд на проблему, принадлежащий Баррет Браунинг («О громадных предметах можно судить только на известном отдалении <...>. Каждый век, рассматриваемый вблизи, был дурно оценен современниками. <...> Поэты должны представлять современную эпоху, оставляя в покое Карла Великого <...>. Поэзия существует всегда» [193, с. 100]), и соглашается с ним при условии, что не жизнь всегда исполнена поэзии, а «душа человеческая всегда исполнена ею», что имеет прямое отношение к браунинговской «Авроре Ли», представляющей собой «борьбу самых возвышенных стремлений с ничтожной и презренной средой, <...> глубокий разлад <...> между внутренней жизнью души и жизнью общества» [193, с. 100–101]. Оттолкнувшись от суждения Э.Монтегю о том, что «Аврора Ли» имеет целью показать происхождение счастья не от отвлеченной идеи, а от человеческой любви, и при этом подчеркнуть, что «жизнь выше искусства» [193, с. 101], русский критик по достоинству оценил поэтические описания жалких уголков, в которых страдают измученные и голодные, производящие тяжелое, грустное впечатление, но не порождающие скуки, в противовес многочисленным картинам из жизни счастливых, воспринимаемым с равнодушием, безразличием.

Статья «Заметки о современной английской литературе. Новые поэты», опубликованная в том же 1857 г. в «Библиотеке для чтения», содержит обзор отзывов английских журналов, вызванных публикацией «Авроры

Ли» Баррет Браунинг. На страницах журнала «Leader» «Аврора Ли» предстает «капитальным произведением, которое силою мысли, оригинальностью картин, блестящим языком превосходит все, что являлось в Англии со времени *Чайльд-Гарольда*», и «ставит мистрис Броунинг выше всех писательниц древнего и нового мира» [86, с. 179]. Другие английские периодические издания – «Athenaeum» и «Literary Gazette» – признали браунинговский стихотворный роман сочинением, достойным внимательного изучения, и в особенности отметили сонеты, посвященные Жорж Санд, как дающие повод искать влияния творчества французской писательницы на английскую. На основании убеждения, что Аврора Ли «имеет столько же общих черт с самой писательницей <Баррет Браунинг>, как Чайльд-Гарольд с Байроном» [86, с. 180], критики неизменно вплетали в канву рассказа о содержании стихотворного романа факты биографии Баррет Браунинг, тождественные событиям ее стихотворного романа (смерть матери, пуританское воспитание отцом, тяга к поэзии и др.); не был обойден вниманием и муж поэтессы Роберт Браунинг, представший поэтом, пользующимся «вниманием и любовью английской публики», автором «Сорделло», «Рая», «Дня рождения Колумба» и других драматических и лирических произведений, которые «нисколько не ниже трех томов его супруги» [86, с. 180].

Отдельно представлен критический отзыв «Blackwood Magazine», указавший на отдельные недостатки Баррет Браунинг как поэтессы нового времени, вполне соотносимые с общими тенденциями литературного развития: «...главный недостаток новых английских поэтов состоит в невнимании к плану их сочинений. Они смотрят на вымысел, интригу, расположение ее и даже на ее вероятность, как на предмет второстепенный, и придают особую важность самому выражению <...>. Поэтому нам желалось бы, чтоб мистрис Броунинг избрала для своего романа сюжет более естественный, простой, который не представлял бы неодолимых трудностей и в то же время дал более пищи для ее таланта, не подлежащего сомнению» [86, с. 192–193]. В числе прочего в отзыве отмечены неправдоподобность как содержания, так и самих героев романа Баррет Браунинг, наличие в нем множества иллюзорных, утопических представлений о действительной жизни, а также неуместная вычурность гротескной сцены в капелле Джемса, представлявшей несостоявшуюся свадьбу, собравшую нищих гостей со стороны невесты и богатых со стороны жениха.

На основании приведенных суждений автор «Библиотеки для чтения» делал вывод об относительном превосходстве стихотворного романа Баррет Браунинг над другими достижениями английской литературы последнего десятилетия: «Произведение мистрис Броунинг, в сравнении с произведениями великих представителей английской поэзии старого времени, может показаться слабым; но если оценить его по сравнению с

напыщенным пустословием Александра Смита и какого-нибудь другого спазматика, то, конечно, оно превосходит все, что являлось в Англии в течение по крайней мере последних десяти лет. Относительно содержания должно заметить, что оно слабо не только у мистрис Броунинг, но и у многих великих английских поэтов. Вспомните Гудибраса, некоторые поэмы Байрона и многие новейшие романы» [86, с. 194].

В 1860 г. в своей рецензии на «Корнгильский сборник» У.Теккеря имя английской поэтессы в числе «знаменитых» упомянул А.В.Дружинин: «Стихотворения в журнале Теккеря <имеется в виду «Корнгильский сборник»> подписаны знаменитыми именами: есть и Теннисон, и Елисавета Броунинг, и Томас Гуд, и Монктон Мильнс» [76, с. 387].

Н.В.Гербель в статье «Елизавета Броунинг», помещенной в антологии «Английские поэты в биографиях и образцах», отвел Баррет Браунинг «первое место между женщинами-поэтами своего времени», а ее мужа Роберта Браунинга назвал вскользь как «автора нескольких трагедий, имевших успех, и множества поэм, не представляющих ничего замечательного» [64, с. 443]. Сообщая отдельные биографические факты, Н.В. Гербель отметил в качестве лучших работ поэтессы перевод на английский язык «Прометейя прикованного» Эсхила, выполненный в 1833 г., и два оригинальных произведения – «Cowper's Grave» («Могилу Каупера», 1838) и «Плач детей». В отношении последнего из названных сочинений (его фрагментарный перевод в исполнении П.И. Вейнберга дополняет статью) была отдельно подчеркнута его актуальность для Англии и России в силу привлечения внимания к социально значимой проблеме условий труда детей. «A Drama of Exile» («Драма изгнания», 1844), «несмотря на несколько прекрасных мест, исполненных высокого достоинства» [64, с. 443], характеризовалась Н.В.Гербелем как неудачная; по поводу поэмы «Casa Guidi Windows» («Окна дома Гвиди», 1851), акцентировавшей авторские впечатления, связанные с событиями во Флоренции, столице итальянской Тосканы, увиденными поэтессой из окна собственного дома, находившегося на одной из главных площадей города, Н.В.Гербель писал, что «по силе и красоте стиха и по горячей любви к Италии и итальянцам, которою проникнута вся поэма, от начала до конца, некоторые части ее достойны пера Байрона; что же касается остальных, составляющих – так сказать – фундамент поэмы, то они были бы более у места в прозаическом памфлете, чем в поэтическом произведении» [64, с. 443]; самым зрелым сочинением поэтессы Н.В.Гербель называл роман «Аврора Ли», написанный белыми стихами.

Статья Н.В.Гербеля, с фрагментарным учетом других предшествующих публикаций, стала основой для краткого компилятивного материала об Элизабет Баррет Браунинг, помещенного в четвертом томе «Истории всемирной литературы в общих очерках, биографиях, характе-

ристиках и образцах» В.Р.Зотова [88, с. 570–571]; там же был воспроизведен как «перевод неизвестного поэта» перевод «Плача детей», выполненный В.Д. Костомаровым [88, с. 571].

Статья о Баррет Браунинг включена в т. 4а «Энциклопедического словаря Ф.А.Брокгауза и И.А.Ефрона», вышедший в 1891 г. [44, с. 678]; ее автором, предположительно, является З.А.Венгерова, которой однозначно принадлежит следующая статья словаря – о Роберте Браунинге, подписанная прозрачным криптонимом «З.В.». В энциклопедической статье представлена краткая и близкая к действительности биография поэтессы, за исключением ошибки в месте и годе ее рождения – «Лондон, 1809 г.» вместо «Дарем, 1806 г.»; сразу же отметим, что неточные даты рождения поэтессы указывались Н.В.Гербелем в 1875 г. (около 1812 г.; [5, с. 443]) и А.Кривинской в 1913 г. (1807 г.; [102, с. 138]). В рамках небольшого, но качественно подготовленного обзора творчества поэтессы были особо отмечены такие ее произведения, как «Lady Geraldine's Courtship» («Сватовство леди Джеральдины», 1844), «Сонеты с португальского», «Окна дома Гвиди», «Аврора Ли». З.А.Венгерова, известная, в числе прочего, как автор пространной статьи о Роберте Браунинге, впервые напечатанной в 1893 г. в «Вестнике Европы» [47, с. 150–187] и дважды переиздававшейся впоследствии – в 1897 г. [46, с. 102–152] и в 1913 г. [45, с. 103–147], – не имела, кроме энциклопедической статьи, других отдельно напечатанных работ о Баррет Браунинг.

В четырехтомной «Всеобщей истории литературы» под редакцией В.Ф. Корша и А.И. Кирпичникова (т. 4, 1892) отмечалась бóльшая любовь читателей к произведениям Элизабет Баррет Браунинг, нежели к творчеству Роберта Браунинга, и особо выделялись ее стихотворный роман «Аврора Ли» и стихотворение «Плач детей» [94, с. 940]. Многократно переизданная в России под редакцией П.И. Вейнберга переводная двухтомная «Иллюстрированная всеобщая история литературы» Иоганна Шерра, напротив, обращала внимание на совершенно неизвестную русским читателям «Драму изгнания» – «лирико-драматическую “мистерию”, прекрасно изображающую в форме сказания об изгнании Адама и Евы из Рая утрату человеком юношеского идеала» [234, с. 108].

В заметке «Столетний юбилей Элизабеты Баррет Броунинг», напечатанной в «Историческом вестнике» в 1906 г., дан обзор изданий, вышедших к юбилею поэтессы в Западной Европе [199, с. 315 – 317], среди которых выделяются ставшая впоследствии популярной книга английского писателя П. Люббока «Elizabeth Barrett Browning in her letters» («Элизабет Баррет Браунинг в своих письмах») и новый перевод на французский язык браунинговских поэм и стихов. Краткая биографическая характеристика Баррет Браунинг перемежается в статье с упоминаниями таких ее значимых произведений, как перевод в стихах трагедии Эсхила «Прометей

прикованный», христианская мистерия в форме греческой трагедии «The Seraphim» («Серафим», 1838), «Аврора Ли», «Окна дома Гвиди», «Poems Before Congress» («Песни к конгрессу», 1860).

Заметка «Елизавета Броунинг», помещенная в том же 1906 г. в подразделе IV «Литература и печать» отдела «Заграничная хроника» журнала «Вестник иностранной литературы», представляет собой перевод статьи Ф.Фор из книжки «Revue Hebdomadaire», также написанной по поводу столетнего юбилея «поэтессы, мало известной в России, но считающейся в Англии “альбионской Сафо”» [79, с. 290]. Биографические сведения о Баррет Браунинг дополнены в заметке цитатами из ее писем и «Сонетов с португальского»; лучшими произведениями поэтессы названы «Окна дома Гвиди» и «Аврора Ли».

В «Послесловии» к русскому изданию рассказа Джонни Ледлау (псевдоним *Элен Вуд*) «Малолеток» (рус. пер. 1907) «Плач детей» Баррет Браунинг во фрагментарном переводе П.И. Вейнберга представлен в параллель с «Песней о рубашке» Томаса Гуда в переводе М.Л. Михайлова в общем контексте проблематики детского угнетения [157, с. 85].

Статья А.Кривинской «Любовь двух поэтов», опубликованная в «Северных записках» в 1913 г. [102, с. 138–144], впервые акцентировала внимание на любовной истории Элизабет Баррет и Роберта Браунинга. Называя «Сонеты с португальского» Баррет Браунинг одной «из драгоценностей английской поэзии», «вернее всего обеспечивающих ей <поэтессе> неувядаемую славу», А.Кривинская трактовала содержание этих «удивительных “песен любви”» как «великое страдание и великое отречение, сменяющиеся изумлением и восторгом души, исторгнутой любовью из мрака и отчаяния к жизни и свету» [102, с. 138]. Заслуженный успех «Сонетов с португальского», по мнению А. Кривинской, обусловлен сочетанием «высокого, сознательного мастерства зрелого художника <...> с искренностью и свежестью *первого* чувства» [102, с. 138]. Изложенная далее история переписки и свиданий Элизабет Баррет и Роберта Браунинга дополнена прозаическим переводом отрывков из сонетов, в которых «отразилась вся та напряженная борьба, которую пережила Елизавета Боррет прежде чем поверила в действительность своего счастья и в свое право на него» [102, с. 142]. Основной вывод А.Кривинской состоит в утверждении вневременного характера популярности «Сонетов с португальского», которые всегда «будут жить, ибо в них зажжены и горят двойным светом солнце поэзии и “неподвижное солнце любви”» [102, с. 144].

В том же 1913 г. в журнале «Русская мысль» была напечатана переводная статья Р.Смита «Роберт Браунинг и Елизавета Барретт. Утро их любви» [196, с. 91–103], содержащая анализ переписки, предшествовавшей началу личных свиданий Роберта Браунинга и Элизабет Баррет. В целом материал Р.Смита посвящен рассмотрению творчества «самого

субъективного поэта XIX в.», «короля мистиков» Роберта Браунинга, в чьей поэзии он усматривает «любовь к драматизму и драматическим коллизиям», попытку «проникнуть в тайники нашего исторического прошлого», «ретроспективную реконструкцию отдельных эпизодов средневековья и эпохи Возрождения», «ученый характер <...>, выражающийся в богатстве <...> литературных приемов», «склонность к исследованию наиболее сложных и запутанных проявлений человеческого духа» [196, с. 91–92]. Тем не менее факты биографии Роберта Браунинга, связанные с началом его любовных отношений с Элизабет Баррет, в определенной мере помогают понять и особенности ее творческой индивидуальности.

В немногочисленных публикациях советских критиков и литературоведов, затрагивавших личность и творчество Баррет Браунинг, акцент в большинстве случаев делался на ее социальном стихотворении «Плач детей», а также иных сочинениях гражданской направленности. Так, в статье Н.В.Яковлева «Некрасов и Баррет-Браунинг («Плач детей»)», напечатанной в 1921 г. в критико-библиографическом журнале «Книга и революция», проанализирована степень влияния браунинговского «Плача детей» на появление одноименного оригинального стихотворения Н.А. Некрасова [238, с. 11–14]. В статье М.П.Алексеева «Уильям Годвин» при анализе романа «Fleetwood» («Флитвуд», 1805) отмечается, что именно это произведение Годвина предвосхитило «борьбу против использования детского труда на фабриках», отчетливо выраженную четыре десятилетия спустя в «знаменитом» «Плаче детей» Баррет Браунинг [10, с. 293]. Статья М.П. Алексеева «Байрон и английская литература» содержит подстрочный перевод «Стансов на смерть Байрона» (1826) Баррет Браунинг, свидетельствующий об одновременном восприятии поэтессой Дж.-Г. Байрона не только как величайшего поэта Англии, но и как величайшего героя Греции: «Да будет оплакано в жертвенной урне это сердце теми, к кому оно было доброжелательно! Это благородное сердце, которое билось священным трепетом, истощило свои последние, наиболее славные биения ради тебя, а затем умолкло посреди бурь, которые сделали свободными твоих детей» [5, с. 363]. М.П.Алексеев подчеркивал привязанность Баррет Браунинг к творчеству Дж.-Г.Байрона, казавшуюся иным из ее друзей «чрезмерно аффектированной и преувеличенной», но на деле имевшей свои истоки в далеком детстве, когда маленькая Элизабет «серьезно подумывала переодеться мальчиком и бежать к лорду Байрону, чтобы стать его пажом» [5, с. 363]. Как одну из вершин «политической поэзии» в Англии XIX в. характеризовал «Песни к конгрессу» Э. Баррет Браунинг литературовед Л.М.Аринштейн в статье «Русская тема в “Демократических сонетах” Уильяма Россетти» [15, с. 85]; Ю.Д.Левин отмечал в материале, посвященном деятельности П.И. Вейнберга-переводчика, факт его обращения к осмыслению браунинговского «Плача детей» [110, с. 238].

Клименко Е.И. в книге «Английская литература первой половины XIX века» при рассмотрении воспитательных задач художественной литературы на материале романа Ч. Диккенса «The Adventures of Oliver Twist» («Оливер Твист», 1837–1838) акцентировала тему детского труда в получивших «особенную известность» стихотворении Э. Баррет Браунинг «Плач детей» и пьесе Р.Браунинга «Pippa Passes» («Пиппа проходит», 1841) [95, с. 120], переведенной на русский язык Н.С.Гумилевым. В другой книге Е.И.Клименко «Творчество Роберта Браунинга» имя Элизабет Баррет Браунинг упоминается в контексте литературной деятельности ее супруга, в частности, указывается, что супруги были «ревностными сторонниками» итальянского национально-освободительного движения [96, с. 4], приводится цитата из писем Роберта к Элизабет, характеризующая его отношение к П.-Б.Шелли [96, с. 10]. Духовная связь супругов заинтересовала также В.М.Жирмунского, отмечавшего в своей заметке «Роберт Браунинг» тот факт, что поэт «нашел предназначенную ему изначально великую любовь своей жизни» [83, с. 246], и сославшегося в этой связи на более раннюю статью А.Кривинской «Любовь двух поэтов».

Автор статьи о Баррет Браунинг в Большой советской энциклопедии М.А.Нерсесова упомянула поэму «Битва при Марафоне» («The Battle of Marathon», 1820) как первое произведение поэтессы, назвала стихотворение «Плач детей» о каторжном труде детей на фабрике, неоднократно переведившееся на русский язык и послужившее основой для одноименного произведения Н.А. Некрасова. Считая Баррет Браунинг «тонким мастером интимной лирики» [138], М.А. Нерсесова вместе с тем особо выделила ее стихи с характерными гражданскими мотивами – поэму «Окна дома Гвиди» и «Песни к конгрессу», где получили отражение впечатления от итальянской революции 1848 г., а также стихотворный роман «Аврора Ли» о равноправии женщин и мужчин.

В коллективной «Истории английской литературы» под редакцией И.И. Анисимова, А.А. Елистратовой, А.Ф. Иващенко, Ю.М. Кондратьева Баррет Браунинг упоминается трижды – первый раз М.А. Нерсесовой как жена Роберта Браунинга [90, с. 72]; второй раз Б.А.Кузьминым в связи с созданием знаменитого «Плача детей», ставшего «основой для одноименного стихотворения Некрасова»: «Поэтесса дает потрясающую картину детского труда на фабрике. Но, сентиментально-филантропически подходя к рабочей теме, она считает источником зла самую машину, безжалостные, неумолимые колеса, не дающие детям ни минуты отдыха [90, с. 79]; третий раз А.А. Елистратовой в контексте конфликта Баррет Браунинг с У. Теккереем, вызванного отказом напечатать ее стихи [90, с. 343]. В «Истории английской литературы» Г.В. Аникина и Н.П. Михальской, помимо традиционного упоминания о «Плаче детей» как о произведении, отразившем «бесчеловечную эксплуатацию <...> детского труда на ткацких фабриках»

[14, с. 213], «пользовавшемся известностью в среде чартистов» [14, с. 251], можно встретить упоминания о «Песнях к конгрессу», стихотворном романе «Аврора Ли», а также небольшую, но емкую характеристику «Сонетов с португальского», где «в <...> проникновенно-нежных и болезненно-меланхолических стихах звучат слова благодарности любви, которая входит в жизнь, отстраняя тень смерти (сонет 203), звучит обращенный к возлюбленному призыв “любить ради самой любви” (сонет 204)» [14, с. 251].

В литературной критике русского Зарубежья следует отметить три материала, непосредственно связанных с выходом в Нью-Йорке в 1956 г. отдельным изданием первого полного перевода цикла «Sonnets from the Portuguese», выполненного М.О. Цетлиным и И. Астровым [162]: предисловие к этой книге, принадлежащее Г.В. Адамовичу [1, с. 5–8], благожелательную рецензию, написанную Ю.К. Терапиано и увидевшую свет в литературном журнале под редакцией Ю.П. Иваска «Опыты» в 1957 г. [201, с. 133–134], отклик М. Форштетера в парижской «Русской мысли» от 18 февраля 1958 г. [218, с. 5].

Взгляд зарубежного исследователя П.Ваддингтона на восприятие творчества Баррет Браунинг в России изложен в его статье «Russian Variations on an English Theme: The Crying Children of Elizabeth Barrett Browning» в журнале «Studies in Browning and His Circle» в 1997 г. [250, р. 95–115], содержащей подробный анализ английского оригинала «The Cry of the Children» в сопоставлении с его переводами, осуществленными В.Д. Костомаровым и П.И. Вейнбергом, а также оригинальным стихотворением «на тему», созданным Н.А. Некрасовым.

Творчество Баррет Браунинг осмысливается и в работах современных российских литературоведов. Д.В.Усенко в предисловии к полному изданию «Sonnets from the Portuguese» в переводе И.В. Павловой (2003) утверждает, что во всей английской литературе XIX в. именно Баррет Браунинг, как никто другой, обладала способностью «в каждом движении своей души видеть штрих к картине, строку к поэме, ноту к симфонии, именуемой жизнью во имя любви» [208, с. 9]. Уделяя основное внимание фактам биографии английской поэтессы, исследователь вместе с тем характеризует и ее творческую деятельность, в частности, указывает на подражательность и «бесполость» ранней поэзии, соотнесенность самого первого произведения «Битва при Марафоне» с традициями Джона Драйдена, выдержанность «An Essay on Mind» («Опыта о разуме», 1826) «в духе назидательно-отвлеченных спекуляций Поупа», соответствие поэтического сборника, напечатанного в 1844 г., «духу Байрона и других романтиков», особенно в аспектах изображения личностей, бросающих вызов традиционным устоям и стереотипам, представления галереи «самых разнообразных героинь, стремящихся вырваться за рамки ограниченных возможностей, находящихся в их распоряжении <...>: от жены средневе-

кового рыцаря, странствующей вместе со своим мужем под видом его пажа («Романс о паже» <«The Romaunt of the Page», 1838>), до современной великосветской дамы, избирающей себе в спутники жизни безродного, но пылкого и красноречивого поэта («Сватовство леди Джеральдины»)» [208, с. 15]. Д.В. Усенко приводит отклики на поэзию Баррет Браунинг таких литературных авторитетов, как В. Вордсворт и Э. По [208, с. 17], после чего подробно характеризует последнее произведение поэтессы – стихотворный роман на современную тему «Аврора Ли», затрагивающий значительный пласт социальных проблем, поднимающий вопросы творчества, значимые в викторианскую эпоху [208, с. 29].

В монографии Е.В. Халтрин-Халтуриной «Поэтика «озарений» в литературе английского романтизма» отмечено, что «Аврора Ли», «содержащая целый ряд романтических “озарений”, переосмысленных на викторианский лад», написана в подражание «Прелюдии» В.Вордсворта [220, с. 286]. Шарафадина К.И. представила оригинальную интерпретацию тайнописных возможностей цветочного языка в английской поэзии викторианской эпохи на примере анализа «Sonnets from the Portuguese» Баррет Браунинг в статье «Дискурс «цветочного наречия» в культурно-бытовой практике и поэзии викторианской эпохи», опубликованной в «Вестнике Томского государственного университета» в 2008 г. [232, с. 50–53].

В начале XXI в. заметно усилилось внимание российских переводчиков к произведениям Баррет Браунинг, что выразилось в появлении многочисленных новых прочтений – как уже ранее известных (в основном из цикла «Sonnets from the Portuguese»), так и не переводившихся прежде поэтических текстов. Существенным событием стала републикация в России перевода «Sonnets from the Portuguese» русских поэтов-эмигрантов М.О. Цетлина (Амари) и И. Астрова, предпринятая в 2011 г. издательством «Водолей» в рамках выпуска книжной серии «Серебряный век. Паралипоменон» [222, с. 219–243]. Вместе с тем многие значительные произведения Баррет Браунинг продолжают оставаться непереуведенными на русский язык («Aurora Leigh», «A Drama of Exile», «Cowper's Grave», «Casa Guidi Windows» и др.).

Таким образом, ранняя русская рецепция творчества Э. Баррет Браунинг связана с осмыслением ее социального стихотворения «The Cry of the Children» («Плач детей»), которое, хотя и на сентиментально-филантропической основе, являло собой яркий протест против бесчеловечной эксплуатации детского труда, созвучный общественно-политическим процессам в России конца 1850-х–1870-х гг. Н.А. Некрасов, первым усмотревший в браунинговском произведении взаимосвязь с отечественными демократическими тенденциями, использовал его в 1860–1861 гг. в качестве основы для своего одноименного оригинального стихотворения; впоследствии «The Cry of the Children» был фрагментарно переведен

В.Д. Костомаровым (1861), Д.Д. Минаевым («Детский плач», 1870) и П.И. Вейнбергом (1875).

В связи с переоценкой ценностей в русской литературе и культуре начала XX в. произошло смещение интереса от социальной тематики в творчестве Э. Баррет Браунинг к интерпретации ею глубинных, вечных тем – сущности жизни и смерти, добра и зла, природы человека, любви и гармонии, что нашло отражение в переводах О.Н. Чюминой, А.А. Милорадович, М.С. Трубецкой. Хотя литературная критика этого времени и продолжает обращаться к «Плачу детей», новых переводов чрезвычайно популярного в прежние годы произведения не появляется; актуальность приобретают тексты с ярко выраженными романтическими мотивами, относящиеся к разным жанрам («рапсодия», романс, поэма, лирическое стихотворение), проникнутые философскими рассуждениями, трактующие взаимосвязь человека с природой или интерпретирующие древние мифы.

На фоне практически полного забвения творчества Баррет Браунинг в советской России заметным событием в русской рецепции ее поэзии стал выход в 1956 г. в Нью-Йорке первого перевода цикла «Sonnets from the Portuguese», осуществленного представителями литературы русского Зарубежья М.О. Цетлиным (Амари) и И. Астровым. Замысел перевода, относящийся еще к 1915 г., принадлежал М.О. Цетлину (Амари), находившемуся под влиянием немецкой интерпретации «Sonnets from the Portuguese», принадлежавшей Р.-М. Рильке. Полное воплощение замысла стало возможным уже после смерти М.О. Цетлина (Амари) благодаря деятельности И. Астрова, придавшего переводам характерную интонационную музыкальность. Несмотря на очевидное несовершенство, отмеченное литературной критикой русского Зарубежья еще во второй половине 1950-х гг. (сокращения, пропуски значимых деталей, обращение к «французской» манере рифмовки отдельных сонетов, обусловленной преимущественным использованием И. Астровым для своего литературного творчества французского языка, и др.), перевод М.О. Цетлина (Амари) и И. Астрова является более выигрышным в сравнении с двумя другими полными переводами «Sonnets from the Portuguese», выполненными в начале XXI в. И.В. Павловой и Я.А. Фельдманом, в силу глубокого внимания к эмоциональной образности, перепадам чувств, психологизму подлинника.

На современном этапе в условиях роста переводческого внимания к поэзии Э. Баррет Браунинг, в особенности, к ее циклу «Sonnets from the Portuguese», переводы отдельных текстов из которого осуществили А.А. Щербаков, М.Я. Бородицкая, Г.М. Кружков, В.А. Савин, А.В. Парин, наблюдается и несомненный интерес к лирическому творчеству английской поэтессы со стороны переводчиков-любителей, непрофессиональных писателей, во многом вызванный значительной известностью переизданных в России биографического этюда Вирджинии Вульф «Флаш» и очерка

Андре Моруа «Роберт и Элизабет Браунинг». Появившиеся в начале XXI в. в сети Интернет переводы и оригинальные стихотворения «на мотив» Баррет Браунинг, созданные С. Макаренко, Л. Рогожевой, В. Баша, Ш. Росса, Т. Воронцовой и др., свидетельствуют о гендерной специфике современного российского внимания к наследию английской поэтессы, причем переводчицы-любительницы, непрофессиональные писательницы стремятся не столько к полной передаче замысла оригинального текста, сколько к раскрытию собственного эмоционального состояния, в частности, своего неприятия эгоцентризма и меркантильности в отношениях, поиска душевной отзывчивости, исцеляющей романтической любви как смысла жизни.

1. ЭЛИЗАБЕТ БАРРЕТ БРАУНИНГ И ЕЕ СТИХОТВОРЕНИЕ «ПЛАЧ ДЕТЕЙ» («THE CRY OF THE CHILDREN») В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ 1860–1870-Х ГГ.

§1. Социальная тематика творчества Элизабет Баррет Браунинг в контексте тенденций развития чартистской литературы в Англии и общественно-политической жизни в России 1860–1870-х гг.

Стихотворение Э. Баррет Браунинг «The Cry of the Children» («Плач детей», 1843), представляя собой яркий образец социальной поэзии, популярной в Англии в эпоху развития чартизма, выражало протест против бесчеловечной эксплуатации детского труда, однако, согласно наблюдению М.Е. Елизаровой, не могло быть отнесено к числу собственно чартистских произведений [80, с. 208], поскольку, наряду с другими сочинениями подобной тематики, созданными английскими поэтами-демократами, например, с рабочими песнями Т. Гуда («Песня о рубашке», «Песня работника», «Часы рабочего дома») или «Песней о хлебных законах» Э. Эллиота, раскрывало сентиментально-филантропический взгляд на решение острых общественных вопросов, содержало воззвание к милосердию правящих классов.

Благодаря тесной связи с рабочим фольклором конца XVIII – начала XIX в., привнесению романтического бунтарского пафоса, прежде всего, творчества Дж.-Г. Байрона и П.-Б. Шелли, чартистская поэзия на зрелом этапе своего развития смогла в полной мере отразить настроение масс. Разделяя мнение романтиков байроновского круга о могущественности воздействия художественного слова на массы, чартисты активно привлекали к сотрудничеству в своих изданиях поэтов из рабочей среды, выражавших собственное мироощущение, взгляд на события окружающей действительности. Вместе с тем они считали себя наследниками всего лучшего, что было когда-либо создано человеческой культурой, широко пропагандируя наследие В. Шекспира, Дж. Мильтона, Р. Бернса. Реалистическое описание лишений и нищеты, характеризовавших повседневную жизнь простых рабочих, нередко сопровождалось у чартистов призывами к отстаиванию человеком своих прав и свобод, резким протестом против закабаления, ущемления человеческого достоинства, утверждением необходимости установления и соблюдения социальных гарантий, причем многие их суждения, кажущиеся ныне по-детски наивными и утопичными, в полной мере раскрывали как неоднородность самого круга поэтов-чартистов, так и иллюзии и заблуждения, в целом свойственные той эпохе.

Кузьмин Б.А., также справедливо исключая «The Cry of the Children» Баррет Браунинг с его «потрясающей картиной детского труда на фабри-

ке» из числа собственно чартистских произведений, отмечал, что поэтесса не видит первоисточника зла, считая им «самую машину, безжалостные, неумолимые колеса, не дающие детям ни минуты отдыха» [90, с. 79]. Действительно, подобный подход был нехарактерен для чартистов, в частности, для Э.-Ч. Джонса, призывавшего к единению, создававшего образ нового героя, осознавшего свои интересы и борющегося за изменение жизни, У.-Дж. Линтона, в сатирической форме разоблачавшего общественные пороки, представлявшего читателям нарочито карикатурные образы наиболее одиозных представителей власти, Дж. Масси, побуждавшего сохранять социальную активность и внутреннюю сплоченность, предупреждавшего в будущем неизбежную серьезную борьбу человека за свои права и свободу.

Стихотворение «The Cry of the Children» было создано Баррет Браунинг под впечатлением от результатов исследования по заказу Британского правительства, в котором принимал участие ее друг Р.-Г. Хорн. В течение 1841–1843 гг. специально сформированная группа по личному указанию королевы Виктории изучала количество, возраст, пол, семьи детей, работавших в шахтах и на фабриках Великобритании, с целью определения необходимых нововведений. Отчеты комиссии были подкреплены многочисленными статистическими данными, имевшими отношение к методам найма детей, оплате их труда, часам и условиям работы, наличию обеденных перерывов и отпусков, специфике обращения с детьми работодателей и надзирателей, фактам несчастных случаев на производстве и нормам техники безопасности, нравственному и умственному развитию в рамках работы религиозных учреждений. В стихотворении Баррет Браунинг нашли прямое отражение некоторые детали отчета Р.-Г. Хорна [241], такие, например, как обращение детей «Our Father» («Отче наш»), начинающее молитву «Lord's Prayer» («Отче наш»), незнание полного текста которой вызывало огромное удивление: «Two words, indeed, of praying we remember, / <...> / We know no other words except 'Our Father'» [246, с. 157–158] [Два слова молитвы мы, конечно, помним / <...> / Мы не знаем других слов кроме «Отче наш»]. Отдельные стихи произведения Баррет Браунинг навеяны представленными Р.-Г. Хорном эмоциональными описаниями несчастных девочек, никогда не певших и не танцевавших, не читавших книг, не видевших цветов*, а также мотивом рева вращающихся колес, вызывавшего кружение голов, беспокойство сердец, а также движение стен, бледного дрожащего неба в высоком окне, длинного луча, падающего

* См., например: «Go out, children, from the mine and from the city – / Sing out, children, as the little thrushes do – / Pluck your handfuls of the meadow-cowslips pretty – / Laugh aloud, to feel your fingers let them through! / But they answer, “Are your cowslips of the meadows / Like our weeds anear the mine?”» [246, с. 157] [Выйдите, дети, из шахт и из городов – / Пойте, дети, как дрозды – / Нарвите горсти прекрасных луговых примул – / Смейтесь громко, когда они посыплются у вас сквозь пальцы! / Но они отвечают: “Ваши примулы на лугах / Такие же как наша трава около шахты?”].

на стену, черных мух, ползающих по потолку^{**}. Все эти нюансы помогают создать полную картину, но все же являются чисто внешними – цветовыми и звуковыми – акцентами, что лишь отчасти тревожит человека, мало знакомого со всей комплексностью проблемы, не прочувствовавшего всех страданий и лишений. Тем не менее эффект воздействия на общество отчетов комиссии и написанного им в параллель стихотворения Баррет Браунинг оказался ощутимым, во многом подготовил политические и социальные реформы, способствовавшие существенному улучшению условий детского труда в Великобритании.

В английской критике стихотворение Баррет Браунинг, снискав однозначное одобрение, уподоблялось творениям Л. ван Бетховена как «одно из самых совершенных преобразований звука в смысл в литературе» («one of the most perfect adaptations of sound to sense in literature» [242, p. 720]). Несмотря на отмеченную многими критиками филантропичность стихотворения, вне всякого сомнения остается тот факт, что именно благодаря пафосу, а не своему политическому содержанию, как и в случае с другими подобными произведениями близкой чартизму литературы, например, с «Песней о рубашке» Томаса Гуда, «Плач детей» приобрел читательскую популярность.

На замечания критиков по поводу «недостатка мелодичности» и «эксцентричности» ее стиха Баррет Браунинг отвечала: «Первая строфа появилась в моей голове как ураган, и мне пришлось писать другие строфы подобно ей, – вот в чем весь секрет греха!»^{*}. Однако не только неровный метр произведения озадачивает вдумчивого читателя, – сентиментальность и набожность постоянно угрожают разрушить социальный посыл стихотворения, причину чего следует скорее искать в художественно-изобразительном своеобразии литературы викторианской эпохи, на фоне которой «Плач детей» смотрится весьма жесткой отповедью представителям церкви и циничным промышленникам. Смелое, поражающее глубиной и нравственной искренностью, абсолютно драматичное, иногда трогательное произведение Баррет Браунинг, благодаря его социальной тематике, выбивается из общего контекста ее творчества и может быть определенным образом соотнесено разве что с позднейшим романом в стихах

^{**} См., например: «For, all day, the wheels are droning, *turning*, – / Their wind comes in our faces, – / Till our hearts *turn*, – our head, with pulses burning, / And the walls *turn* in their places – / *Turns* the sky in the high window blank and reeling – / *Turns* the long light that droppeth down the wall – / *Turn* the black flies that crawl along the ceiling – / All are *turning*, all the day, and we with all» [246, c. 157] [Ибо, целый день, колеса гудят, *вращаются*, – / И ветер от них обдаёт наши лица, – / Пока наши сердца не *перевернутся*, – наши головы <не *закружатся*>, с жгучим биением, / И стены *завертятся* на месте – / *Закружится* бледное дрожащее небо в высоком окне / *Закружится* длинный луч, что падает на стену – / *Завертятся* черные мухи, что ползают по потолку – / Все *вертится*, целый день, и мы вместе со всем].

^{*} См.: «The first stanza came into my head in a hurricane, and I was obliged to make the other stanzas like it,— that is the whole mystery of the iniquity!» [247, v. 1, p. 153].

«Aurora Leigh» («Аврора Ли», 1856), посвященным равноправию женщин и мужчин.

«The Cry of the Children» Баррет Браунинг оказался созвучным российскому обществу много позже своего появления – в эпоху александровских преобразований, решительных шагов по обновлению государственного и общественного устройства в стране, неизбежных после провальной турецкой компании последних лет царствования Николая I, сделавшей реальной угрозой утраты Россией статуса великой державы. Вместе с тем крестьянская реформа 1861 г., связанная с отменой крепостного права, способствовала не только освобождению миллионов крепостных, но и втягиванию крестьянского и помещичьего хозяйства в новые экономические отношения, расслоению крестьянства, формированию рынка вольнонаемного труда, ускоренному развитию промышленности. Крестьянская реформа была первой в ряду либеральных реформ 1860–1870-х гг., которые, охватив практически все сферы общества – земскую, судебную, военную, школьную, университетскую, финансовую, – бесспорно, отвечали требованиям времени, способствовали модернизации страны. Однако непоследовательность власти в осуществлении реформ, общественное нетерпение в желании видеть сиюминутные результаты, а также ропот, обусловленный трудностями приспособления к новым веяниям, привели к тому, что александровские преобразования остались незавершенными. Общественно-политическая нестабильность российского общества в 1860–1870-х гг. привела к радикализации общественных настроений, резкому обострению отношений между западниками, славянофилами, народниками.

В 1861 г. Н.А. Некрасов, уже снискавший себе славу «певца народных страданий», полуанонимно (за подписью «Н.Н.») опубликовал в «Современнике» собственное стихотворение «Плач детей», созданное на основе английского «The Cry of the Children» [146, с. 367]. Будучи не только поэтом, но и публицистом, журналистом, издателем, Н.А. Некрасов стремился включать в свой «Современник» переводы наиболее примечательных произведений зарубежных авторов [см. по алфавитному указателю имен в кн.: 31, с. 763–813], причем в середине 1850-х гг. он особенно интересовался английской литературой, усматривая высокую нравственную и общественную идейность в творчестве таких авторов, как У.-М. Теккерей, Ч. Диккенс, Р. Бернс, Дж. Крабб, и ища в их сочинениях параллели возможному развитию событий в реформируемой России. Восприятие первого русского «Плача детей» как оригинального произведения Н.А. Некрасова является устоявшимся в отечественном литературоведении, восходит к работам начала XX в., принадлежащим К.И. Чуковскому [229, с. 112] и Н.В. Яковлеву [238, с. 11–14], воспринимавшим данное сочинение в ряду других, объединенных темой труда, даже несмотря на очевидность близкого знакомства позднего Н.А. Некрасова с творчеством

Роберта Браунинга, прежде всего с его стихотворениями «Любовь среди руин» (см. у Н.А. Некрасова – «Поэту» («Любовь и Труд – под горами развалин!»), 1877) и «Патриот». Н.А. Некрасов полностью избавился от филантропии и набожности произведения английской поэтессы, что позволило ему удачно вписать «Плач детей» в контекст собственной творческой деятельности.

Примечателен и факт появления второго русского «Плача детей» (с сохранением предложенного Н.А. Некрасовым названия, но теперь уже и с указанием имени автора английского оригинала) в обработке В.Д. Костомарова в августе 1861 г. [100, с. 451–452] в журнале «Время», основанном братьями Ф.М. и М.М. Достоевскими, ставившими своей целью «примирение» интеллигенции и народа, утверждавшими отличие русской цивилизации от западноевропейской и потому невозможность того, что социально-экономические противоречия в крестьянской России, где рабочие массы не столь многочисленны, смогут достичь западных масштабов. «Из всех европейских государств одна только Россия может смотреть с братским участием на все эти бедствия, на всю эту сословную ненависть, благодаря богу ей самой вовсе неизвестные, – писал Ф.М. Достоевский в примечании к роману Э.-К. Гаскелл «Мэри Бартон» («Mary Barton», 1848), печатавшемуся в переводе Е.Г. Бекетовой с апрельской по сентябрьскую книжку «Времени» за 1861 г. [56]. – Надел крестьян наших землю спасает нас навсегда от этой страшной, повсюду зияющей теперь язвы, которая называется пауперизмом, или *пролетариатом*» [75, с. 211–212]. В.С. Нечаева, отмечая факт публикации костомаровского перевода, «в котором, выражаясь словами Достоевского, как “пророчество из Апокалипсиса”, передан вопль обреченных на безумие и смерть детей, безостановочно крутящих машины на фабрике» [145, с. 172], непосредственно соотносит его появление с изданием романа Э.-К. Гаскелл, однако сам текст процитированного выше примечания считает обусловленным исключительно цензурными соображениями, но не гражданской позицией Ф.М. Достоевского, опасавшегося последствий для своего издания в случае проведения возможных параллелей «между изображением в романе мрачных городских трущоб и горя нищеты, восстающей на своих врагов, и жизнью петербургских и – шире – русских униженных и оскорбленных» [145, с. 172].

Резонанс от произведения Э.-К. Гаскелл был воспринят как повод к публикации костомаровского «Плача детей» и в исследовании П. Вэдингтона [75, с. 95–115], подробно охарактеризовавшего значимость описания страданий манчестерских ткачей в «голодные сороковые годы» XIX в., отчаянной, но обреченной на поражение борьбы рабочих за политическую «хартию» и их первых попыток объединения для защиты своих социальных прав. Глубокое проникновение в жизнь английских рабочих сочеталось в романе «Мэри Бартон» со стремлением доказать возможность и

плодотворность мирного сотрудничества капиталистов и наемных тружеников. Л.П. Гроссман, раскрывший влияние этого английского произведения на «Преступление и наказание» Ф.М. Достоевского [250, с. 147–158], полностью проигнорировал интерес русского писателя к нему в связи с его наивной верой в невозможность появления рабочего класса в России, где крестьянам была дарована земля, а также в связи с отказом от идеи революции снизу, призывами к смирению, христианскому самопожертвованию, примирению угнетателей и угнетенных.

Костомаров В.Д., примкнувший в начале 1860-х гг. к демократическому лагерю, самым выбором для переводов произведений Р. Бернса, Дж.-Г. Байрона, Т. Гуда, Г.-У. Лонгфелло, Дж. Леопарди, Г. Гейне, вскоре (в 1861, 1862 и 1864 гг.) вошедших в «Сборник стихотворений иностранных поэтов» [191] и сборники «Поэты всех времен и народов» [163], «Избранные поэты Англии и Америки. №1. Г.В. Лонгфелло, Елизавета Баррет Броунинг, Томас Гуд» [89], во многом демонстрировал настроения социального и политического протеста в обществе. Д.Д. Минаев, опубликовавший свой перевод «Детский плач» в 1870 г. [131, с. 87–88], отличился большей буквальностью в передаче деталей подлинника, характерным абстрагированием от российской действительности, а также (подобной переводу В.Д. Костомарова) частичностью выбора строф для осмысления.

Еще один перевод «The Cry of the Children» стал широко известен благодаря издателю, библиографу, поэту-переводчику Н.В. Гербелю, решившему в 1875 г. уделить небольшое внимание творчеству Баррет Браунинг на страницах своей антологии «Английские поэты в биографиях и образах». Включенный Н.В.Гербелем в антологию перевод П.И. Вейнберга [42, с. 444] впервые увидел свет под названием «Фабричные дети» в газете «Неделя» (1875) [43, с. 9]. К тому времени П.И. Вейнберг уже был широко известен своими оригинальными стихотворениями, литературно-критическими статьями, издательской деятельностью, переводами из В. Шекспира, И.-В. Гете, Г. Гейне, П.-Б. Шелли, Г.У. Лонгфелло и др. Предваряя публикацию перевода П.И. Вейнберга небольшой статьей о Баррет Браунинг, Н.В. Гербель отмечал, что английский оригинал, в свое время «наделал <...> много шума и немало способствовал тому, что парламент вотировал закон о сокращении числа рабочих часов для детей, работающих в каменноугольных копях и на фабриках», после чего звучала параллель с современной Н.В.Гербелю российской действительностью: «В России фабричный детский труд никогда не достигал тех размеров, как в Англии; но существование у нас в настоящее время комиссии для пересмотра правил для малолетних рабочих доказывает, что и в России порядки в этом отношении признаются неудовлетворительными» [74, с. 443–444].

Как видим, стихотворение Баррет Браунинг «The Cry of the Children», ставшее, наряду с отдельными произведениями Т. Гуда и Э. Эллиота, пред-

течей чартистского направления в развитии английской литературы, оказалось актуальным для общественно-политической ситуации в России эпохи александровских реформ – 1860–1870-х гг. Привлекая преимущественное внимание изданий демократической ориентации (некрасовский «Современник», «Дело», «Неделя» середины 1870-х гг. и др.), стихотворение «The Cry of the Children» оказалось, благодаря В.Д. Костомарову, и в редакционном портфеле журнала братьев Ф.М. и М.М. Достоевских «Время». Русские переводы «The Cry of the Children» нередко перепечатывались на страницах литературных сборников и альманахов конца XIX в., заинтересовывая как писателей-народников, так и представителей либерального лагеря, и людей со славянофильскими взглядами, и поэтов-демократов, и переводчиков, популяризаторов английской поэзии в России, в конечном итоге подчеркивая всю нестабильность общественно-политической жизни в период реформ.

§2. Традиции стихотворения Элизабет Баррет Браунинг «Плач детей» («Cry of the Children») в «Плаче детей» Н.А. Некрасова

К своему вольному прочтению «The Cry of the Children», относящемуся к 1860–1861 гг. и ставшему первым русским обращением к знаменитому впоследствии в России стихотворению Э. Баррет Браунинг, Н.А. Некрасов сделал следующее пояснение: «Это стихотворение принадлежит в подлиннике одной английской писательнице и пользуется там известностью, вроде как “Песня о рубашке” Т. Гуда, – конечно, гораздо меньшею. Все остальное, что она писала, плохо. Я имел подстрочный перевод в прозе и очень мало держался подлинника: у меня оно наполовину короче. Я им очень дорожу» [140, с. LIX–LX]. Опора на прозаический подстрочник привела к тому, что для Н.А. Некрасова оказался абсолютно не значимым музыкально-мелодический аспект произведения Баррет Браунинг. Вместе с тем русскому интерпретатору, очевидно, был известен размер подлинника – пеонический хорей, воссозданный без каких-либо изменений. Некрасовский хореический пентаметр сопровождается чередующимися женскими и усеченными мужскими рифмами (*abab*), что не столь точно выдержано в оригинале Баррет Браунинг. В одном из стихов Н.А. Некрасов прибегает к четырехстопнику («Мы вертим – вертим – вертим!» [142, с. 83]), что влечет за собой паузу, нарушающую стандартный рисунок и акцентирующую драматическое напряжение описания; в этом можно видеть несомненную творческую находку Н.А. Некрасова. Как и Баррет Браунинг, русский поэт смягчает хореический ритм, избегая ударения в технически ударных позициях, особенно в первой стопе, где начальный слог либо ударный, либо безударный, и в предпоследней стопе, где ударения, как

правило, вообще нет; вторая и третья стопы характеризуются у Н.А. Некрасова безукоризненным использованием избранного размера. Техника Баррет Браунинг, несомненно, более сложная, гибкая, эмоционально зависимая, нежели модель описания, предложенная Н.А. Некрасовым, однако последнему удастся добиться необходимого эффекта благодаря высокому поэтическому мастерству.

Неизвестно, был ли прозаический перевод, выполненный для Н.А. Некрасова, полным, но в его стихотворении оказались творчески переработанными только первые семь строф английского произведения, без учета религиозного и политического содержания последующих (восьмой – тринадцатой) строф. Фактически Н.А. Некрасов сохранил только 40 стихов от оригинальных 160, разделенных на тринадцать строф по двенадцать стихов каждая (за исключением четвертой строфы, включавшей шестнадцать стихов). Такого подхода требовали и укоренившиеся еще с пушкинского времени традиции художественного лаконизма, ярким носителем которых являлся Н.А. Некрасов, и его собственные творческие представления, выраженные, в частности, во втором стихотворении («Форма») цикла «Подражания Шиллеру» (1877), напоминающего по жанру шиллеровские «*Votivtafeln*» («Памятки», 1796): «Форме дай щедрую дань / Временем: важен в поэме / Стиль, отвечающей теме. / Стих, как монету, чекань / Строго, отчетливо, честно; / Правилу следуй упорно: / Чтобы словам было тесно, / Мыслям – просторно» [143, с. 214]. Кроме того, по наблюдению Н.В. Яковлева, «Некрасов от природы был силен “чувством”, но не “чувствительностью”. Чувствительность неизбежно расплывается в вялом многословии, как это можно видеть на примере самой Баррет Браунинг. Сильное чувство требует сжатого, энергического выражения» [238, с. 12].

Некрасов Н.А. акцентировал внимание непосредственно на жалобах детей, опустив пространные комментарии, предложенные Баррет Браунинг. Зачин некрасовского стихотворения сразу утверждает перспективу, отличную от той, что прослеживается в английском стихотворении: «Do ye hear the children weeping, O my brothers, / Ere the sorrow comes with years? / They are leaning their young heads against their mothers – / And that cannot stop their tears» [246, с. 156] [Слышите ли вы, как плачут дети, о мои братья, / Прежде чем горе придет с годами? / Они склоняют свои маленькие головы к матерям, – / Но и это не может остановить их слез] – «Равнодушно слушая проклятья / В битве с жизнью гибнущих людей, / Изза них вы слышите ли, братья, / Тихий плач и жалобы детей?» [142, с. 83]. Русский поэт подчеркивает отсутствие внимания к теме, в связи с чем нельзя не увидеть параллели с другим, более ранним его произведением – третьей сатирой («Сумерки», 1859) первой части цикла «О погоде», в которой воссоздавалась реалистичная картина города во всех красках и

звуках творящихся в нем безобразий, после чего звучало обращение к детям: «Этот омут хорош для людей, / Расставляющих ближнему сети, / Но не жалко ли бедных детей! / Вы зачем тут, несчастные дети? / Неужели душе молодой / Уж знакомы нужда и неволя? / Ах, уйдите, уйдите со мной / В тишину деревенского поля! / Не такой там услышите шум, – / Там шумит созревающий колос, / Усыпляя младенческий ум / И страстей преждевременный голос» [141, с. 185 – 186].

В своем «Плаче детей» Н.А. Некрасов существенно смягчает браунинговское противопоставление сельской и индустриальной жизни, контраст романтизированной пасторальной картины, включающей в себя ягнят, птенцов, оленят и цветочки, и холодных, мрачных сцен трудовой действительности в городе, подобный тому, «как если бы нарциссы Вордсворта выросли среди фабрик сатаны Блейка» («as if Wordsworth's daffodils were set beside Blake's satanic mills» [250, с. 100]). Причины этого смягчения были обусловлены русскими реалиями, прежде всего, слабым развитием промышленности, в том числе и добывающей, связанной с работой шахт, и крайними тяготами крестьянской жизни, которая никогда не была в России вождеденной мечтой. Начало детской жалобы, при воссоздании которой у Баррет Браунинг блеют «молодые ягнята» («young lambs»), щебечут «молодые птицы» («young birds»), играют с тенью «молодые олени» («young fawns»), распускаются «молодые цветы» («young flowers»), предельно абстрагировано Н.А. Некрасовым: «В золотую пору малолетства / **Все живое** счастливо живет, / Не трудясь, с ликующего детства / Дань забав и радости берет» [142, с. 83]. Подобный пропуск можно объяснить характерным для Н.А. Некрасова стремлением к лаконизму, проявившимся и впоследствии, при снятии многочисленных повторов одних и тех же образов, например, детей, прильнувших к матерям (в 1 и 2 строфах), детей с осунувшимися лицами (в 3 и 13 строфах, например: «They look up with their pale and sunken faces, / And their looks are sad to see» [246, с. 156] [Они поднимают бледные осунувшиеся лица, / И с их взглядами тяжело встречаться] и «They look up with their pale and sunken faces, / And their look is dread to see» [246, с. 157] [Они поднимают бледные осунувшиеся лица, / И с их взглядами ужасно встречаться]), детей с ослабевшими от усталости ногами (в 6 и 12 строфах, например: «...we are weary, / And we cannot run or leap» [246, с. 157] [...мы устали, / И мы не можем бегать и прыгать] и «They are weary ere they run» [246, с. 157] [Они устали, еще не начав бежать]) и т. п.

Некрасов Н.А. не считал возможным, вслед за Баррет Браунинг, размышлять о «стране свободы» («the country of the free») или «счастливом отечестве» («our happy Fatherland»), не стал называть свой народ «жесточкой нацией» («cruel nation»), а правителей – «тиранами» («our tyrants»). Все проповеднические рассуждения Баррет Браунинг о Боге, ее сентиментальные отступления о завидной для детей судьбе умирающих стариков и

погибшей девочки Алисы, о знании детьми только двух слов молитвы «Отче наш» были внутренне чужды Н.А. Некрасову. Исключению были подвергнуты и комментарии-восклицания от имени автора, например, обращение к колесам – «Ах! помолчите!» («Ay! be silent!»), или замечание о детях – «Пусть плачут!» («Let them weep!»).

Некрасов отказался от предложенной Баррет Браунинг в шестой строфе параллели шахты, этого «угольно-черного подземелья», и фабрики («<...> the coal-dark *underground* – / <...> / In the *factories* <...>»), оставив только картинку из фабричной жизни: «Только нам гулять не довелось / По полям, по нивам золотым: / Целый день на *фабриках* колеса / Мы вертим – вертим – вертим!» [142, с. 83]. Фрагмент некрасовского «Плача детей», описывающий условия труда на фабрике, является близким переложением седьмой строфы английского стихотворения: «Колесо чугунное *вертится*, / И гудит, и ветром обдаёт, / Голова пылаёт и *кружится*, / Сердце бьётся, все *кругом идет*: / *Красный нос безжалостной старухи*, / Что за нами *смотрит* сквозь очки, / По стенам гуляющие *мухи*, / *Стены, окна, двери, потолки*, – / Всё и все! Впадая в иступленье, / Начинаем громко мы кричать: / – Погоди, ужасное *круженье!* / Дай нам память слабую собрать!» [142, с. 83]. Очевидно, Н.А. Некрасов был потрясен экспрессией этой, пожалуй, лучшей строфы английского произведения, передавшей удивительное сочетание мощи и простоты посредством привнесения множества конкретных деталей: «For, all day, the wheels are droning, turning, – / <...> / All are turning, all the day, and we with all. – / And, all day, the iron wheels are droning; / And sometimes we could pray, / ”O ye wheels,” (breaking out in a mad moaning) / “Stop! be silent for to-day!”» [246, с. 157] [Ибо целый день колеса гудят, вращаются, – / <...> / Все вертится целый день, и мы вместе со всем. – / И целый день железные колеса жужжат; / И иногда мы молим: / “О вы, колеса, срывающиеся с места с диким ревом, / Остановитесь! помолчите сегодня!”].

Некрасов Н.А. заменил настойчиво повторяемый английской поэтессой глагол «turn» («поворачиваться, вращаться, вертеться, кружиться») синонимами «вертится», «кружится», «кругом идет», однако при этом настолько упростил описание фабричной работы, что все подробности подлинника оказались сведены к перечислению. Описание было дополнено у Н.А. Некрасова колоритным, исконно русским образом красноносой «безжалостной» (в первом варианте – «чудовищной») «старухи»-надсмотрщицы в очках, тогда как в одиннадцатой строфе английского произведения упоминался «хозяин» («master»), по поводу которого дети сомневались, действительно ли он создан по образу Божьему: «And they tell us, of His image is the *master*» [246, с. 157] [А нам говорят, что по Его подобию создан *хозяин*]. В данном случае возможна перекличка с другим некрасовским опытом переложения – «Из Гейне» («Ах, были счастливые годы!..», 1852), представляющим образ «Старухи Заботы», которая скрипит

табакеркой и «сморкается громко» [139, с. 101, 489], чем во многом напоминает надзирательницу с «красным носом». И все же в контексте драматичного описания «Плача детей» данная творческая находка Н.А. Некрасова смотрится, на наш взгляд, несколько вычурно.

Первый стих фрагмента «Бесполезно плакать и молиться, / Колесо не слышит, не щадит: / *Хоть умри* – проклятое вертится, / *Хоть умри* – гудит – гудит – гудит!» [142, с. 83], характеризующийся усилением выразительности при помощи анафоры («хоть умри») и звукоподражания (троекратного повтора глагола «гудит»), отдаленно напоминает девятую – одиннадцатую строфы стихотворения Баррет Браунинг, в которых сообщается о том, что Бог не слышит молитвы и плач детей. При этом Н.А. Некрасов олицетворяет колесо, тем самым соотнося эпизод с метафорой восьмой строфы «The Cry of the Children»: «...the *iron wheels go onward, / Grinding life down from its mark*» [246, с. 157] [...*железные колеса идут вперед и вперед, / Раздавливая жизнь на своем пути*].

Не желая углубляться в проблемы теологии и рассуждения о политике, переданные в восьмой – тринадцатой строфах стихотворения Баррет Браунинг, Н.А. Некрасов снова возвращается к акцентированной английской поэтессой в шестой строфе мысли об усталости детей, их неспособности бегать и прыгать после утомительного труда, постоянной потребности в отдыхе, непреодолимом желании спать («If we cared for any meadows, it were merely / To drop down in them and sleep» [246, с. 157] [Если бы нам и захотелось на луга, то лишь за тем, / Чтобы упасть в них и уснуть]): «Где уж нам, измученным в *неволе*, / Ликовать, резвиться и скакать! / Если б нас теперь пустили в поле, / Мы в траву попадали бы – спать» [142, с. 84]. Как видим, Баррет Браунинг подчеркивает усталость героев, тогда как Н.А. Некрасов – их «неволю», что усиливает социальное звучание фрагмента. Если английская поэтесса и называет детей рабами, то исключительно в контексте утраты ими христианской свободы («...slaves, without the liberty in Christdom» [246, с. 157] [...рабы, без свободы в христианском мире]), тогда как русский поэт, безусловно, подразумевает крепостничество.

Некрасов Н.А. прибегает к перестановке образов и картин – сначала представляет фабрику, затем – поле и, наконец, дом, домашнюю нужду, описание которой никак не соотносится с текстом Баррет Браунинг: «*Нам домой скорей бы воротиться... / Но зачем идем мы и туда?.. / Сладко нам и дома не забыться: / Встретит нас забота и нужда! / Там, припав усталой головою / К груди бледной матери своей, / Зарыдав над ней и над собою, / Разорвем на части сердце ей...*» [142, с. 84]; ср. в ранней редакции: «*А домой придется воротиться, – / Для чего приходим мы туда? / Лишь затем, чтоб лучше убедиться, / Что не будет легче никогда! / Чтоб, припав с рыданьем головами / К груди бедной матери своей, / Горьким стоном, горькими слезами / Разорвать на части сердце ей...*» [142, с. 283].

В финале русского стихотворения возникает образ «бледной матери», чье сердце разрывается при виде измученных детей, рожденных ею все же для жизни, а не для мучений. В этом можно увидеть глубинную продуманность некрасовского сюжета (ибо у Баррет Браунинг с образа матери описание, напротив, только начинается), тенденцию к усилению эмоционального напряжения в поэтическом описании.

Как видим, при создании стихотворения «Плач детей» Н.А. Некрасов испытал несомненное влияние «The Cry of the Children» Э. Баррет Браунинг, но это влияние, при всей его значимости, не было определяющим. Н.А. Некрасов стремился не к переводу и даже не к переложению английского произведения, а к раскрытию собственных мыслей и эмоций, во многом созвучных размышлениям Баррет Браунинг. Значительная часть произведения поэтессы, содержащая теологические, политические и иные размышления, чуждые внутреннему миру Н.А. Некрасова, российской действительности, вообще оказалась им невостребованной. В свете сказанного вполне можно согласиться с мыслью Н.В. Яковлева, что «не Некрасов подчинился “влиянию”, а пьеса Баррет Браунинг – только послушный материал под рукою формирующего мастера» [238, с. 14], и подтвердить достоверность представлений исследователей творчества Н.А. Некрасова о «Плаче детей» как об оригинальном произведении русского поэта.

§3. «Плач детей» («Cry of the Children») Элизабет Баррет Браунинг в русских переводах XIX в.

(В.Д. Костомаров, Д.Д. Минаев, П.И. Вейнберг)

Напечатанный в 1861 г. «Плач детей» В.Д. Костомарова [100, с. 451 – 452], хотя и сопровождался ссылкой на Э. Баррет Браунинг («из поэмы Е.Баррот-Броунинг “The Cry of the Children”»), не воссоздавал полного текста английского оригинала, ограничиваясь осмыслением первой и шестой – восьмой строф. Бесспорно, В.Д. Костомаров был ближе к подлиннику, нежели Н.А. Некрасов, использовавший в своем произведении лишь отдельные эпизоды из первой, шестой и седьмой строф, однако непосредственное соотнесение результатов работы двух поэтов было бы не совсем корректным, поскольку Н.А. Некрасов все же создал оригинальное стихотворение. Вторая публикация костомаровской интерпретации, относящаяся к 1864 г. [101, с. 28–31], включала в себя замечание, заимствованное из журнала «Атеней» («Mrs Browning is probably, of her sex, the first imaginative writer England has produced in any age: she is, beyond comparison, the first poetess of her own» [101, с. 28] [Миссис Браунинг, возможно, из женщин первая одаренная писательница в Англии всех времен: она, вне всякого сравнения, первая поэтесса своего времени]); впоследствии эта же мысль была повторена Н.В.Гербелем в биографической

справке о Баррет Браунинг в антологии «Английские поэты в биографиях и образцах» (1875): «Елизавета Броунинг, урожденная Баррет, занимает, бесспорно, первое место между женщинами-поэтами своего времени» [64, с. 443].

Сохранив авторскую строфику (4 строфы по 3 катрена каждая) и рифму, В.Д. Костомаров вместе с тем использовал звучащий достаточно гладко и величественно четырехстопный и трехстопный дактиль вместо более сложного хореического (иногда ямбического) рисунка произведения Баррет Браунинг. Последующие русские переводчики браунинговского «*The Cry of the Children*» Д.Д. Минаев (1870) и П.И. Вейнберг (1875) следовали Костомарову в осмыслении все тех же избранных строф оригинала, ссылались на Баррет Браунинг и также отказывались упоминать о фрагментарности интерпретации. Д.Д. Минаев, используя, пусть и не всегда предельно аккуратно, ямбический пяти(шести)стопник, организовал свой вариант в четыре строфы с разным количеством стихов (14 + 14 + 10 + 12), получив в общей сложности текст объемом пятьдесят стихов. П.И. Вейнберг перевел пятьдесят две строки, нарочито опустив внутренне неприемлемые для него эпизоды, прежде всего, те, что представлялись далекими от российской действительности, а также смягчив религиозную сущность описания, ретушировав его социальную и политическую направленность. Не стремясь привести перевод к единому метру, П.И. Вейнберг использовал сразу пять различных форм: два катрена написаны восьмистопным хореем, три в основном дактилических шестистишия характеризуются сложным ритмическим рисунком и стихами разной длины, далее можно видеть октаву четырехстопного хореем с избирательными рифмами в нескольких стихах, два катрена шестистопного дактиля, наконец, десятистишие четырехстопного хореем со сложной схемой рифмовки. Все вместе это напоминает, скорее, не единое целое, а некое «упражнение в стихосложении» («*an exercise in prosody*» [250, с. 106]), однако, несмотря на абсолютную несхожесть с формой описания Баррет Браунинг, быстро меняющееся настроение подлинника передано у П.И. Вейнберга удивительно точно.

Риторический вопрос начала английского оригинала («*Do ye hear the children weeping, O my brothers, / Ere the sorrow comes with years?*» [250, с. 156] [Слышите ли вы, как *плачут дети, о мои братья*, / Прежде чем горе придет с годами?]) воссоздан буквально и В.Д. Костомаровым («О, мои братья! слышали ль вы жалобы / Бедных, усталых детей?» [100, с. 453]), и Д.Д. Минаевым («Доносится ль до вас, о братья, плач детей, / Малюток, обреченных на страданья?» [131, с. 87]), однако затем в интерпретации В.Д. Костомарова возникает некоторая путаница, поскольку переводчик сначала сообщает об отсутствии матерей рядом с детьми, а потом говорит обратное; сначала – «Жалкие! нет с ними той, что прижала бы / С ласками к груди своей!.. / Вот они, скрывши лицо меж коленями, / Плачут...» [100, с. 453] (ср.: «*They are leaning their young heads against their mothers, – / And*

that cannot stop their tears» [246, с. 156] [Они склоняют свои маленькие головы к матерям, – / Но и это не может остановить их слез] – «...И ласки матерей / Не умирляют детского рыдания. / Смотри, страна свободная!..» (Д.Д. Минаев; [131, с. 87]); потом – «Здесь же, о братья, меж нами, свободными / И развитыми людьми, / Мать разливается – плачет с голодными, / Тяжко-больными детьми...» [100, с. 453]. Ни В.Д. Костомарову, ни Д.Д. Минаеву («А дети... что ж они? – Лишь только плачут дети. / Не зная детских игр, ребяческих затей, / Они живут, и слышен стон детей» [131, с. 87]) не удалось в полной мере передать характерные лексико-синтаксические особенности подлинника Баррет Браунинг – его своеобразные повторы, анафоры, восклицания, риторические обращения: «*But the young, young children, O my brothers, / They are weeping bitterly!* – / *They are weeping* in the playtime of the others / In the country of the free» [246, с. 156] [*Но маленькие, маленькие дети, О мои братья, / Они плачут* горько! – / *Они плачут*, когда другие играют / В стране свободных]. Вместе с тем все эти приемы очень значимы для Баррет Браунинг, которая вновь использует их во второй строфе: «*But the young, young children, O my brothers, / Do you ask them why they stand / Weeping sore before the bosoms of their mothers, / In our happy Fatherland?*» [246, с. 156] [*Но маленькие, маленькие дети, О мои братья, / Спрашиваете ли вы их, почему они стоят и / Плачут горько на груди своих матерей / В нашем счастливом Отечестве?*].

Рефрены, содержащие обращение, немаловажны для английского произведения, ибо они подкрепляют антонимичные повторы первой и второй строф: «*The young lambs <...> / The young birds <...> / The young fawns <...> / The young flowers <...>*» [246, с. 156] [*Молодые ягнята <...> / Молодые птицы <...> / Молодые олени <...> / Молодые цветы <...>*] и «*The old tree <...> / The old year <...> / The old wound <...> / The old hope <...>*» [246, с. 156] [*Старое дерево <...> / Старый год <...> / Старая рана <...> / Старую надежду <...>*]. В силу пропуска второй строфы В.Д. Костомаров и Д.Д. Минаев не придали особого значения данному художественно-изобразительному приему, использованному английской поэтессой, причем перевод В.Д. Костомарова характеризовался значительными пропусками, был проникнут избыточной наивностью, детскостью, подчеркнутой активным использованием лексем с уменьшительно-ласкательными суффиксами («...а счастье и радость везде: / В рощице лани играют с оленями, / Птички щебечут в пушистом гнезде...» [100, с. 453]), а перевод Д.Д. Минаева выделялся точностью деталей при полной утрате динамизма описания: «...Кругом / *Ягнята* резвятся иль дремлют в сладкой лени, / По рощам *птицы* весело поют, / В лесах играют стройные олени, / Цветы благоуханные растут / При солнечном, благословенном свете» [131, с. 87].

Вейнберг П.И. предпринял весьма оригинальный ход – опустив браунинговский зачин, он начал с описания беззаботного начала жизни в животном и растительном мире («*Молодой ягненок* скачет беззаботно в

чистом поле, / *Молодая птичка* звонко заливается на воле, / *Молодая лань* уходит безмятежно в тень ветвей, / *Молодой цветок* трепещет в ласках солнечных лучей» [42, с. 444]), после чего перешел к характеристике мук злого рабства, испытываемых детьми в условиях современных общественных отношений: «*Только детям*, братья-люди, *только детям* суждены / Муки рабства в душных зданьях, в тьме подземной глубины; / *Только детям* злое рабство укорачивает век / На земле, где обитаешь ты, свободный человек!» [42, с. 444]. С помощью параллелизма и повторов («Только детям...»), сопровождавших контрастирующие картины, он добился необходимой художественной выразительности.

Если Баррет Браунинг идеализирует сельскую жизнь, в которой есть возможности для отдыха, противопоставляя ее городской жизни с ее бесконечной работой («Our knees tremble sorely in the stooping – / We fall upon our faces, trying to go» [246, с. 157] [Наши колени дрожат от боли, когда мы ступаем – / Мы падаем ничком, когда пытаемся идти]), то русские переводчики полностью отказываются от подобной идеализации, в частности, В.Д. Костомаров концентрируется на подхвате и сравнении детей с больными («...устали, устали мы, / Нам ли уж, бедным, играть? / В поле сейчас же в траву бы упали мы, / Да, мы упали бы... спать. / Наши колени трясутся... усталые, / Бродим мы *тише слепых и калек*» [100, с. 453]), Д.Д. Минаев нарочито расширяет эпизод («Измучены мы так, что нам не до веселья; / У нас нет отдыха и нет часов безделья; / И если нас поля к себе манят, / То лишь затем, чтоб на лугу зеленом / Лечь и уснуть больным и истомленным. / Что нам поля, душистая трава, / Когда мы ноги двигаем едва!» [131, с. 87]), П.И. Вейнберг использует множество восклицаний («Мы истомились, измучились! Ах, / Где уж нам бегать и прыгать! / Сил не хватает стоять на ногах! / Если мы жадно томимся по зелени чистых полей, / То для того лишь, чтоб лечь и уснуть безмятежно на ней! / Гнутя в бессильи колени» [42, с. 444]), причем для двух последних интерпретаторов особенно существен образ луга, приукрашенный с помощью эпитетов.

Посредством цветового сравнения («бледный как снег») Баррет Браунинг показывает не только степень усталости детей, но и серость, блеклость их жизни, отсутствие эмоций, способных обрадовать, внести в окружающий мир гармонию и счастье: «And, underneath our heavy eyelids drooping, / *The reddest flower would look as pale as snow*» [246, с. 157] [И из под тяжелых нависших век / *Самый красный цветок* кажется *бледным как снег*]. В.Д. Костомаров и П.И. Вейнберг конкретизировали образ «самого красного цветка», причем у первого из них была упомянута жимолость («Веки слипаются... *жимолость алая* / Кажется *белой, как утренний снег*» [100, с. 453]), у второго – «самая яркая роза» («Веки свинцом прилипают к глазам: / *Самая яркая роза* / *Снега бледней* представляется нам» [42, с. 444]). Минаев Д.Д. ушел от цветовых эффектов и сравнений, проводя

аналогию с предшествующим описанием: «**Что нам цветок, который всех пленяет, / Когда** глаза усталость нам смыкает!» [131, с. 87].

Упоминая, вслед за автором оригинального произведения, шахты и фабрики как места работы детей («For, all day, we drag our *burden tiring, / Through the coal-dark **underground** – / Or, all day, we drive the *wheels* of iron / In the **factories**, round and round» [246, с. 157] [Потому что, целый день, мы влачим тяжелую *ношу* / В угольно-черном **подземелье** – / Или, целый, день вертим и вертим железные *колеса* / На **фабриках**], Д.Д. Минаев вводит мотив *тачки*, передвигаемой подростками в угольных копиях («Мы день и ночь глотаем смрад и дым, / В **угольных копиях** *тачки* мы волочим, / Иль *колесо*, измучены всю ночь им, / На **фабриках** безжалостных вертим» [131, с. 87]), П.И. Вейнберг непосредственно соотносит вращающиеся колеса с *машиной* как основным орудием производства («Целый ведь день в **подземелье** под тяжкою ношею гнись, / Или с рассветом к *машине* вертеть *колесо* становись!» [42, с. 444]). Существенность для Баррет Браунинг мотива колеса («wheels»), неоднократно возникающего в седьмой – девятой строфах, была подчеркнута в переводах Д.Д. Минаева («Проглянет день – *колеса* не стоят, / Настанет ночь – *колеса* все вертятся, / <...> / Под вечный гул вертящихся *колес*!.. / Но день и ночь *колеса*, не смолкая, / Вертятся и вертятся без конца» [131, с. 88]) и П.И. Вейнберга («Шумно вертятся *колеса*, / Воздухом режут нам лица <...> / <...> / И порой мы пасть готовы / На колени пред *машиной* / И кричать <...> / <...> / Да замолчите, *колеса*! <...> / <...> / Дайте понять им, что кроме движений *машины* холодной, / Жизнь есть иная <...> / <...> / Все вперед идут *колеса*» [42, с. 444]); В.Д. Костомаров, очевидно, испытав влияние оригинального стихотворения Н.А. Некрасова, отказывается от образа подземелья, говорит только о фабриках, вводя, помимо описания колес («*колеса* <...> холодом нас обдает», «веют *колеса* на нас», «вертенье *колес*», «загудели *колеса* железные», «за *колесом* изнывать»), упоминания других атрибутов промышленного труда – рычагов, рукояток: «Целый то день мы на **фабриках**, бедные, / За *рычагами* стоим, / Целый то день *рукоятки* их медные / Мы все вертим, – все вертим...» [100, с. 453].*

Все русские переводчики существенно упростили детализацию браунинговского описания фабрики, предложенную в седьмой строфе, привнеся либо параллельные конструкции (иногда осложненные сравнениями), либо характерное многосоюзие: «И с *колеса*, не под силу тяжелого, / Холодом нас обдает, / **Словно тисками** кто жмет наши головы, / **Словно кругом** все идет, – / Пол, потолок, и решетки оконные, / Бледное небо в высоком окне, / Черные мухи, что бродят как сонные, / И длинный луч, что скользит по стене...» (В.Д. Костомаров; [100, с. 453]) – «**Проглянет день – колеса не стоят, / Настанет ночь – колеса все вертятся, / При каждом взмахе стонут и скрипят, И кровью начинают заливаться / Сердца и наши головы. Кружатся / Пол, стены вокруг нас и потолок, / И окна все, и**

солнце с небесами, / И, наконец, мы *кружимся* и сами» (Д.Д. Минаев; [131, с. 88]) – «Шумно *вертятся* колеса, воздухом режут нам лица – и вот, / Мало по малу, за ними / Все с быстротою *вертеться* начнет: / Мозг наш, **и** сердце, **и** воздух, **и** свет сероватый в окне, / Небо, **и** мрачные своды, **и** мухи на черной стене! / Всё *вертится*, всё *вертится* / От утра до поздней ночи, / И с таким зловещим стуком... / Видеть, слышать нету мочи!» (П.И. Вейнберг; [42, с. 444]). Как видим, в отличие от В.Д. Костомарова, Д.Д. Минаев и П.И. Вейнберг мастерски отобразили непрерывность работы колес, заложенную в английском глаголе «turn», что было сделано, в первом случае, повтором глагола «кружиться», а во втором – повтором глагола «вертеться».

Если Баррет Браунинг настойчиво обращалась к теме любви как естественного юношеского чувства, которого, однако, лишено молодое поколение, погрязшее в пучине непосильного труда («...*Let them* hear each other breathing / For a moment, mouth to mouth – / *Let them* touch each other's hands, in a fresh wreathing / Of their tender human youth! / *Let them* feel that this cold metallic motion / Is not all the life God fashions or reveals – / *Let them* prove their inward souls against the notion / That they live in you, or under you, O wheels!» [246, с. 157] [...*Пусть* услышат дыхание друг друга / На мгновение, уста к устам – / *Пусть* коснутся рук друг друга, в естественном сплетении / Нежных молодых людей! / *Пусть* почувствуют, что это холодное металлическое движение – / Не вся жизнь, что Бог создает и открывает – / *Пусть* разубедятся в мысли, / Что их жизнь в вас, или под вами, о, колеса!]), то русские переводчики, напротив, стремились избежать темы любви, упоминая лишь отдых, рукопожатие, отсутствие слез, улыбку: «...*пусть* отдохнут хоть мгновение, / Руки друг другу пожат! / *Это не жизнь, а ее убиение, / Это ведь казнь, а не труд! / Пусть* на сияние солнышка ясного / Взглянут глазами не полными слез, / Знают, что в жизни есть много прекрасного, / А не одно лишь вертенье колес!...» (В.Д. Костомаров; [100, с. 453]); «...*Дайте* детям / Очнуться от ужасного труда! / *Пусть* мы на детских личиках заметим / Улыбку молодую иногда. / *Пусть* их надежда изредка обманет, / На лицах осушив потоки слез, / Что не всегда их жизнь томиться станет / Под вечный гул вертящихся колес!...» (Д.Д. Минаев; [131, с. 88]). Только в переводе П.И. Вейнберга появлялся мотив *братского* поцелуя: «...*Позвольте* несчастным созданиям / В братском сойтись поцелуе, дыханье сливши с дыханьем; / *Дайте* хотя на минуту найти облегчение мук / В юном и свежем пожатьи друг другу протянутых рук. / *Дайте* понять им, что кроме движений машины холодной, / Жизнь есть иная, где Бог проявляется в мощи свободной; / *Пусть* просветлевшею мыслью они сомневаться начнут / В том, что лишь вами они, иль под вами одними живут!» [42, с. 444]. Во всех русских переводах чувствуется стремление посредством использования повелительного наклонения глаголов передать настоятельность предъявляемого колесам

требования, однако все же ни одному из интерпретаторов не удается добиться той четкости, что характерна для оригинальных параллельных конструкций. Для усиления эмоционального эффекта В.Д. Костомаров использовал антитетический параллелизм, сравнив труд фабричных детей с казнью, а само их земное бытие с каждодневным «убиением», уничтожением самой жизни.

Избранный Баррет Браунинг для финала восьмой строфы глагол «spin» («крутиться, вертеться»), с одной стороны, своей синонимичностью глаголу «turn» из седьмой строфы вписывает жизнь детей в ритм вращающихся колес фабрики, с другой стороны, будучи употребленным в значении «пребывать в замешательстве, смятении», отображает всю неправильность такого, обремененного тяжелой работой, существования детей: «And the children's souls, which *God* is calling *sunward*, / *Spin* on blindly in the *dark*» [246, с. 157] [И души детей, которые *Бог* зовет к *солнцу*, / *Кружат* в смятении слепо в *темноте*]. Используя народно-поэтическую синтагму «долюшка слезная» в сочетании с ранее употребленной синтагмой «солнышко ясное», В.Д. Костомаров привнес в описание как колорит русского фольклора, так и элемент жалости, сочувствия безнадежной судьбе: «Ведь не изменится *долюшка слезная* / За колесом изнывать...» [100, с. 453]. Аналогичной русификацией характеризуется и перевод П.И. Вейнберга, которому, однако, удалось избежать излишней сентиментальности, слезливости: «И детей несчастных души, / Те, что Богом созданы / Для блаженной, светлой *доли*, / Под *ярмо* слепой *неволи* / Человеком склонены!» [42, с. 444]. Минаев Д.Д. предпочел следовать английскому автору, противопоставляя свет божьего солнца, радости жизни и мрак фабрик, тьму фабричной работы: «И чахнут, *солнца божьего* не зная, / Во *мраке фабрик* детские сердца» [131, с. 88].

Таким образом, все русские интерпретации «The Cry of the Children» Э. Баррет Браунинг, осуществленные в 1860–1870-е гг., оказались частичными, лишенными политической, религиозной и социальной коннотации подлинника. Тем не менее, переводы В.Д. Костомарова и П.И. Вейнберга отличаются интересными подходами к организации архитектоники английского стихотворения и русификацией отдельных его фрагментов, а перевод Д.Д. Минаева – более точным следованием английскому автору, специфике воплощения его творческого замысла. Стихотворение «The Cry of the Children» оказалось единственным произведением Баррет Браунинг, осмысленным русскими переводчиками в XIX в.; в эпоху Серебряного века круг произведений английской поэтессы, интерпретированных в России, значительно расширился благодаря переводам О.Н. Чюминой, А.А. Милорадович, М.С. Трубецкой.

2. ПРОИЗВЕДЕНИЯ ЭЛИЗАБЕТ БАРРЕТ БРАУНИНГ В ВОСПРИЯТИИ РУССКИХ ПОЭТЕСС НАЧАЛА XX В.

§1. Специфика восприятия творчества Элизабет Баррет Браунинг в России начала XX в.

Если во второй половине XIX в. единственным стихотворением Э. Баррет Браунинг, вызвавшим интерес русских интерпретаторов, был ее «The Cry of the Children» («Плач детей», 1843), привлечший внимание Н.А. Некрасова (1861), В.Д. Костомарова (1861), Д.Д. Минаева (1870), П.И. Вейнберга (1875) своей социальной тематикой, созвучной общественно-политическим событиям в реформируемой России, то начало XX в. ознаменовалось появлением русских переводов значительного числа произведений Э. Баррет Браунинг, выполненных в 1898 – 1904 гг. О.Н. Чюминой («A Rhapsody of Life's Progress» («Рапсодия развития жизни», 1844), «The Romance of the Swan's Nest» («Романс о лебедином гнезде», 1844), «Irreparableness» («Непоправимость», 1844), «Tears» («Слезы», 1844), «The Prisoner» («Узник», 1844), «Insufficiency» («Недостаточность», 1844), «Mountaineer and Poet» («Горец и поэт», 1847), «The Prospect» («Даль», 1847)), в 1904 г. А.А. Милорадович («Song» («Песня», между 1826 и 1833), «A Musical Instrument» («Музыкальный инструмент», опубл. в июле 1860 г.)), в 1914 г. М.С. Трубецкой («Lady Geraldine's Courtship. A Romance of the Age» («Ухаживание за леди Джералдиной. Современный романс», 1844)).

Всплеск интереса к наследию Баррет Браунинг во всем его многообразии был во многом обусловлен изменением общественных ценностей, нашедшим отражение в отечественной литературе. Стремительный рывок в экономическом развитии России в конце XIX – начале XX в., сопровождавшийся глубинными социальными противоречиями, существенно трансформировал самосознание творческой интеллигенции, многих представителей которой, неудовлетворенных возможностями описания и изучения зримой реальности, скрупулезного разбора социальных проблем, стали притягивать вечные вопросы, в частности, осмысление сущности жизни и смерти, добра и зла, природы человека. На рубеже веков в России существенно возрос интерес к религии, получила активное развитие религиозно-нравственная философская мысль; на смену построению завершенных философских систем пришло стремление проникнуть в глубь противоречий современной жизни, вскрыть метафизические основы бытия, сущностные связи человека со вселенской, вечно творимой космической жизнью. Атмосфера рубежа веков, пронизанная различными настроениями и интуициями, разнонаправленными поисками и устремлениями, парадоксально сочетала необычайно яркий творческий подъем с ощущением

кризиса и духовного декаданса, причем разрушение привычного уклада жизни и старой культуры зачастую выливалось в пессимизм и надрыв [91].

Иные исторические условия, кризис старых представлений об искусстве и осознание исчерпанности прошлого развития привели к переоценке ценностей и определили новое видение мира, положившее начало обновлению литературы, появлению в ней новых течений и школ. Серебряный век, по наблюдению С.Ф. Кузьминой, являл собой «особое сверхобостренное и стилистически экзальтированное мироощущение»; развитие литературы, отличаясь чрезвычайной насыщенностью художественных, эстетических, религиозно-философских поисков, «было подобно расходящемуся вееру, со множеством линий и тенденций, с образованием быстро сменявших друг друга эстетических школ и направлений, программ и манифестов» [107, с. 7]. В процессе рождения смелых новаций, состязания разных направлений, группировок и стилей появлялись новые таланты: в реализме М. Горький, В.Г. Короленко, А.И. Куприн; в рамках модернизма символисты В.Я. Брюсов, К.Д. Бальмонт, Д.С. Мережковский, З.Н. Гиппиус, Ф.К. Сологуб, Н.М. Минский, А.А. Блок, Андрей Белый (Б.Н. Бугаев), В.И. Иванов, М.А. Волошин и акмеисты Н.С. Гумилев, А.А. Ахматова, С.М. Городецкий, О.Э. Мандельштам, М.А. Зенкевич, В.И. Нарбут; в литературном авангарде – футуристы Д.Д. Бурлюк, В.В. Хлебников, В.В. Каменский, В.В. Маяковский, А.Е. Крученых, И. Северянин, И.В. Игнатъев, К.К. Олипов, В. Гнедов, В.Г. Шершеневич, Хрисанф (Л.В. Зак), Р. Ивнев, Б.Л. Пастернак, Н.Н. Асеев, С.П. Бобров.

Переводы О.Н. Чюминой, А.А. Милорадович и М.С. Трубецкой из Баррет Браунинг вполне соответствовали общим тенденциям развития русской поэзии начала XX в., акцентируя вечные темы любви, гармонии, смысла человеческой жизни. В подавляющем большинстве переводов, вне зависимости от избранного жанра – будь то поэтическая «рапсодия» («Рапсодия жизни»), романс («Лебединое гнездо»), пронизанные философскими рассуждениями о превратностях судьбы стихотворения («Непоправимое», «Слезы», «Узник», «Неудовлетворенность», «Горец и поэт», «Даль») или поэма («Сватовство леди Джеральдин») – осязимо стремление к возрождению романтических мотивов «золотого века» русской поэзии; этим стремлением во многом обусловлено и обращение к рассуждениям о гармонии («Песня»), и попытка интерпретации древнегреческого мифа («Музыкальный инструмент»). В переводах получило отражение характерное для русской культуры начала XX в. взаимодействие с западноевропейским искусством, открывавшее возможности художественно-интуитивного познания мира, переосмысления символов, «вечных образов», толкования древних мифов, образцов примитивного искусства и литургического песнопения. «Расцвет и кризис, индивидуализм и чувство нерасторжимой связи с космосом и Богом, самоценность творчества и

стремление нарушить границу между искусством и собственно жизнью, бунт против установленных эстетических норм и тяготение к синтезу всех форм искусства, поиск полноты бытия и смелые эксперименты над ним» [107, с. 11] – вот те разнородные импульсы, которые были чутко уловлены русскими интерпретаторами поэзии Баррет Браунинг.

Обращает на себя внимание и тот факт, что все русские переводы из Баррет Браунинг в начале XX в. были осуществлены исключительно женщинами, причем гендерная специфика восприятия творчества английской поэтессы, во многом обусловленная его тематическими и идейно-художественными особенностями, в последующие годы только усиливалась, что будет особенно отчетливо видно при рассмотрении материалов современной русской женской поэзии.

§2. Чюмина О.Н. – переводчик произведений Элизабет Баррет Браунинг

Перемещение интереса к творчеству Элизабет Баррет Браунинг из социально-политической плоскости (переводы «Плача детей», выполненные поэтами революционно-демократического направления В.Д. Костомаровым, Д.Д. Минаевым, П.И. Вейнбергом в 1860–1870-е гг.) в сферу русской женской поэзии привело к появлению в эпоху Серебряного века переводов, с разной степенью успешности осуществленных О.Н. Чюминой, А.А. Милорадович, М.С. Трубецкой. О.Н. Чюмина перевела стихотворения «Irreparableness» («Непоправимость»), «Tears» («Слезы»), «The Prisoner» («Узник»), «Insufficiency» («Недостаточность»), «A Rhapsody of Life's Progress» («Рапсодия развития жизни») и балладу «The Romance of the Swan's Nest» («Романс о лебедином гнезде») из сборника «Poems by Elizabeth Barrett Browning» (in 2 vol.; London, 1844), а также стихотворения «Mountaineer and Poet» («Горец и поэт») из июньского номера журнала «Blackwood's Magazine» за 1847 г. (с изначально иным вариантом первого стиха «The simple goatherd, who treads places high») и «The Prospect» («Даль») из журнала «Blackwood's Magazine» за май 1847 г. Один из переводов Чюминой – «Рапсодия жизни (Елизаветы Броунинг)» – был напечатан в «Женском альманахе», изданном в Одессе в 1901 г., другие помещены в авторском сборнике поэтессы-переводчицы «Новые стихотворения. 1898–1904» (СПб., 1905) под заголовками «Непоправимое», «Слезы», «Узник», «Неудовлетворенность», «Лебединое гнездо», «Горец и поэт», «Даль».

В переводе стихотворения «The Prisoner», передававшего чувства узника, Чюмина, не придав значения лексеме «last» («последний раз»), опустила нюанс, существенный для эмоционального восприятия английского подлинника: «I count the dismal time by months and years / Since *last* I

felt the green sward under foot, / And the great breath of all things summer-mute / Met mine upon my lips...» [244, т. 1, с. 149] [Я считаю унылое время месяцами и годами / С тех пор, как **в последний раз** чувствовал зеленую траву под ногами, / И прекрасное дыхание всей летней тишины / Встречалось с моим на моих губах...] – «Счет времени веду годами я с тех пор, / Как видел я травы зеленой колыханье, / И на устах моих природы всей дыханье / С моим сливалось...» [230, с. 189]. Если у Браунинг аллитерация свистящих звуков [s, z] выполняла особую функцию, подчеркивая стремительность смены образов, цеплявших сознание узника («...sweep and shine / **Streams, forests, glades, and many a golden train / Of sunlit hills transfigured to Divine**» [244, т. 1, с. 149] [...проносятся и сияют / Реки, леса, поляны / болота и много золотистых рядов / Залитых солнцем холмов, преобразенных в божественные]), то у Чюминой нагнетание звуков [р] и [ж] создавало неожиданный эффект очарованности, замороженности увиденным: «**Рисуются: река и лес замороженный, / И длинный ряд холмов, что солнцем осиян, / Божественной красой преобразенный**» [230, с. 189].

Стихотворение «Insufficiency», подчеркивавшее осознание поэтессой неспособности в полной мере раскрыть собственные душевные переживания посредством поэзии, сохранило в переводе Чюминой свою идейную направленность, однако изменение порядка слов и, особенно, нарушение ряда наречий в сравнительной степени, показывавших творческие искания автора, приводило к смещению акцентов со стремления навстречу абсолютной гармонии к достижению «истинной гармонии свершенья», ср.: «And something **farther, fuller, higher** rehearse / To the individual, true, and the universe, / In consummation of right harmony» [244, т. 1, с. 150] [И что-то **шире, полнее, лучше** высказать / Человеку, истине и вселенной / В достижении абсолютной гармонии] – «Чтоб **шире** вылиться, **светлее и полней**, / Достигнув истинной гармонии свершенья / Пред человечеством и пред вселенной всей» [230, с. 190]. Обращает на себя внимание и пропуск в русской интерпретации экспрессивного предложения, дававшего оценку окружающему миру: «...Oh, the world is weak!» [244, т. 1, с. 150] [...О, мир слаб!].

Мысль об искупающей силе слезы, способной помочь преодолеть любые страдания, блестяще раскрыта в стихотворении Браунинг «Tears», характеризующем вместе с тем череду жизненных событий как цепь испытаний, посланных человеку свыше: «Thank God, bless God, all ye who suffer not / More grief than ye can weep for... / <...> / ...Thank God for grace, / Ye who weep only!..» [Благодарите Бога, славословьте Бога, все вы, кто не испытывает / Больше горя, чем вы можете оплакать... / <...> / ...Благодарите Бога за милость, / Вы, кто только плачет!..] [244, т. 1, с. 128]. Для усиления эмоционального звучания подлинника Чюмина использовала анафорический повтор в первом и девятом стихах («**Блаженны те из вас, кто** скорбь души печальной / Слезами изливал!.. / <...> / **Блаженны те из**

вас, кто слезы лил в кручине!» [230, с. 190]), однако общее впечатление от перевода существенно снижалось в виду неудачной, непродуманной концовки. Подчеркивая, что, будучи ослепленным слезами, невозможно увидеть солнце и звезды, Браунинг все же предлагала смотреть вверх, ибо «длинные реки» слез в конце концов утекут, а вид небесных светил обретет невиданную доселе чистоту: «...If, as some have done, / Ye grope tear-blinded in a desert place / And touch but tombs, – look up! Those tears will run / Soon in long rivers down the lifted face, / And leave the vision clear for stars and sun» [244, т. 1, с. 128] [...Если, как некоторые делали, / Вы идете на ощупь слезами ослепленные в безлюдном месте / И касаетесь только могил, – поднимите взгляд вверх! Эти слезы утекут / Скоро длинными реками с поднятого лица, / И вид солнца и звезд станет чистым]. У Чюминой же, напротив, именно взор, обращенный к небу, вызывает стремительный поток слез, в которых оказываются одновременно скрытыми и тоска, и измученность, и ослепленность горним блеском: «Когда, ослеплены слезами, как в пустыне / Встречаете кругом вы только ряд могил – / Вам стоит взор поднять, измученный тоскою, / И слезы по лицу польются вмиг рекою, / И вам откроется блеск солнца и светил» [230, с. 191].

Сходным образом изменено звучание отдельных стихов в переводе стихотворения «Irreparableness», содержащего параллель между увяданием собранных цветов и невозможностью изменения, исправления ситуации, тяготящей лирическую героиню. Если в подлиннике цветы вянут тем быстрее, чем крепче их сжимают в руках («But now I look upon my flowers – decay / Hath met them in my hands more fatally, / Because more warmly clasped...» [244, т. 1, с. 127] [Но теперь я смотрю на мои цветы – вянут, / Оказавшись в моих руках, все более неотвратимо, / Потому что крепче сжаты...]), то в переводе, напротив, увядание цветов становится поводом для того, чтобы крепче сжимать их: «Но чем скорей цветы постигло увяданье – / Тем крепче я, в руке сжимая их, несла» [230, с. 191]. Душевная и физическая усталость героини передана у Браунинг посредством коротких, но тем не менее емких параллельных конструкций, не сохраненных русской переводчицей: «*My heart is very tired – my strength is low – / My hands are full of blossoms plucked before*» [244, т. 1, с. 127] [*Моя душа очень утомлена, моя сила подавлена, / Мои руки полны* цветов, сорванных прежде] – «Устала я душой, во мне нет силы боле, / Цветами прежними полна рука моя» [230, с. 191].

Стихотворение «The Prospect», отождествляющее туманный след от дыхания на оконном стекле и зло, не позволяющее душе четко увидеть то, что ждет ее, а именно смерть как переход к загробной жизни, проникнуто мыслью о таинственности, непонятности божественного разделения скорбящей души и загробной жизни: «...God the maker drew / A *mystic* separation ‘twixt those twain – / The life beyond us and our souls in pain» [249, с. 436]

[...Бог, творец произвел / *Мистическое* разделение этой пары – / Жизни вне нас и наших душ в страдании]. В переводе Чюминой важное прилагательное *mystic* опускается («...Промыслом разлучена была / С душою скорбною за гробом жизнь другая» [230, с. 192]), зато возникает большая конкретизация в параллели между «оконным стеклом» («window-pane») или «стеклом» («glass») и «окном души» («soul's <...> window»), первое из которых определено как «поверхность стекла» или «гладь стекла», а второе – как «души <...> стекло».

При интерпретации стихотворения Браунинг «Mountaineer and Poet», содержащего призыв к поэту, ищущему славы, смириться перед мирозданием подобно пастуху, увидевшему свою огромную тень в горах и ставшему чуждаться самообмана и гордости, Чюмина наиболее удачно передала концовку, в которой, несмотря на пропуск значимой конструкции «not <...> пог» («ни <...> ни»), с особой силой прозвучала мысль о ничтожной сущности отдельного человека в величественном «божьем мире», ср.: «Ye are not great because creation drew / Large revelations round your earliest sense, / Nor bright because God's glory shines for you» [244, с. 433] [Ты не велик, потому что мироздание произвело / Великие открытия задолго до тебя, / И не яркое, потому что милость Бога светит тебе] – «**Не ты велик – мир божий**, постепенно / Во всей могучей красоте / Открывшийся тебя для постиженья, / И ты – его же славы отраженье» [230, с. 193].

Незатейливая, на первый взгляд, баллада Браунинг «The Romance of the Swan's Nest», наивная история о детской мечте и разочаровании, при глубоком прочтении открывает изысканно созданную и рассказанную аллегорию. Маленькая Элли сидит одна, опустив босые ноги в ручей. У нее есть секрет – она знает о существовании в камышах лебединого гнезда, но никому не расскажет о нем, пока не придет суженый, который, после совершения подвигов, долгих ухаживаний и ожиданий, преклонит свои колена перед ней, и именно ему она откроет свой секрет. Решив подобным образом, Элли бежит посмотреть на гнездо, но оно оказывается разоренным, что и разрушает все мечты; в этом и состоит восхитительная иллюстрация художественного принципа создания образа разочарования, зависимого скорее от незначительных деталей и банальности ситуации, нежели от глубины чувства.

Называя свою героиню на протяжении практически всего произведения не иначе как «little Ellie» («маленькая Элли») – первая и третья строфы начинались стихом «*Little Ellie* sits alone» [244, т. 2, с. 254] [*Маленькая Элли* сидит одна], четвертая строфа – «*Little Ellie* in her smile / Chooses...» [244, т. 2, с. 255] [*Маленькая Элли* с улыбкой / Выбирает...], в пятнадцатой строфе – «*Little Ellie*, with her smile / Not yet ended, rose up gaily» [244, т. 2, с. 258] [*Маленькая Элли* с улыбкой / Все еще, поднялась весело], Браунинг опускала в последней строфе эпитет *little* и тем самым показы-

вала взросление девочки после испытанного разочарования: «*Ellie went home sad and slow*» [244, т. 2, с. 259] [*Элли* шла домой уныло и медленно]. Чюмина в своем переводе не придавала этому нюансу описания какого-либо значения («*Элли села на траву*» [230, с. 193], «*Элли грезит...*» [230, с. 193], «*Элли шляпку подняла / И обулась...*» [230, с. 196], «*Элли шла в немой тоске*» [230, с. 196]), однако, тем не менее, все же обозначила детский характер произведения, используя литоту, вводя в балладу существительные с уменьшительными суффиксами («речка», «малютка», «шляпка», «тропинка»). При описании улыбки на лице девочки, думающей о своем секрете, Чюмина удачно заменила сравнение олицетворением, создав эффект подвижности, череды событий: «*And the smile she softly uses / Fills the silence like a speech*» [244, т. 2, с. 254] [*И улыбка, которая нежно появляется на ее лице, / Наполняет тишину подобно речи*] – «Вместо слов – улыбкой ясной, / *Частой гостьей* на устах – / Тишина оживлена» [230, с. 193].

Если у Браунинг в пятой и шестой строфах активно используются анафоры и параллелизмы («*And the steed shall be red-roan, / And the lover shall be noble, / With an eye that takes the breath: / And the lute he plays upon / Shall strike ladies into trouble. / And the steed it shall be shod / All in silver, housed in azure, / And the mane shall swim the wind; / And the hoofs along the sod / Shall flash onward and keep measure*» [244, т. 2, с. 255] [*И конь будет гнедо-чалый <рыже-серый>, / И возлюбленный будет благородный, / С взглядом, что захватывает дух: / И лютня, на которой он играет, / Будет повергать дам в трепет. / И конь будет подкован / Серебром, убран в лазурь, / И грива будет плыть по ветру; / И копыта по земле / Будут искриться на скаку и отбивать такт*]), то Чюмина не только не прибегает к этим фигурам речи, но и в большом количестве опускает художественные детали, в частности, не называет масть коня («red-roan»), музыкальный инструмент возлюбленного («lute»), а также те обстоятельства, что конь «подкован серебром» («shod all in silver») и «убран в лазурь» («housed in azure»): «Мой избранник – родом знатен, / Взор его горит огнем; / Поражает звоном струн / Он красавиц, юн и статен. / В серебро разубран конь, / Грива по ветру развита... / На скаку из-под копыт / Словно сыплется огонь. / Отбивают такт копыта» [230, с. 194]. Некоторое опрощение оригинала проявилось и в отсутствии у Чюминой браунинговской метафоры *thine eyes build the shrine my soul abides in*, возникающей при описании речи возлюбленного, которую ожидает услышать девочка, ср: «О Love, *thine eyes / Build the shrine my soul abides in, / And I kneel here for thy grace*» [244, т. 2, с. 256] [*О любовь, твои глаза / Возводят храм, в котором моя душа обитает, / И я преклоняю колена здесь ради твоей благосклонности*] – «Краса моя, / Жизнь даруют эти взгляды, / Жду, колена преклоня!» [230, с. 194].

В мечтах героини баллады испытания предназначены не только возлюбленному, но и его пажу, которому предстоит трижды переплыть

реку и взобраться на гору: «Three times shall a young foot-page / Swim the stream and *climb the mountain*» [244, т. 2, с. 257] [Три раза юный паж / Переплывет реку и *взберется на гору*]; в русском переводе испытания пажа несколько облегчены за счет пропуска образа горы: «Трижды паж переплывет / Предо мной реки стремнину» [230, с. 195]. Обращает на себя внимание, насколько тщательно продумывает браунинговская героиня поведение во время ухаживаний, представляя всю последовательность награждения возлюбленного: «*And the first time* I will send / A white rosebud for a guerdon, / *And the second time*, a glove; / *But the third time* – I may bend / From my pride...» [244, т. 2, с. 257] [*И в первый раз* я пошлю / Белый бутон розы в награду, / *И во второй раз* перчатку; / *А в третий раз* я возможно отступлю / От своей гордости...]; у Чюминой, в виду пропуска ряда художественных деталей, описание предстает несколько скомканным, лишенным рациональной системности: «*В первый раз* вручу пажу / Я цветок, *затем* в награду / Дам перчатку, *в третий раз* – / Гнев на милость положу» [230, с. 195]. При переводе стихов о знатности суженого («I'm a duke's eldest son, / Thousand serfs do call me master» [244, т. 2, с. 258] [Я – старший сын герцога, / Тысяча слуг зовет меня хозяином]) Чюмина неосознанно прибегает сначала к преуменьшению (пропускает упоминание о *старшем* сыне («eldest son»): «Гордый герцог – мне отец» [230, с. 196]), а затем к преувеличению (отмечает невозможность даже примерно назвать число слуг: «Счета нет моим вассалам» [230, с. 196]).

В четырнадцатой строфе поэтесса дословно повторяет наиболее существенные стихи четвертой строфы, выражающие всю трепетность и искренность девичьей мечты: «And / Unto *him* I will discover / That swan's nest among the reeds» [244, т. 2, с. 255, 258] [*И ему* я открою / Это лебединое гнездо в камышах]; эти же стихи, обретая противоположный смысл, наполняются безысходностью разочарования в концовке баллады: «...but I know / She could never show him – never, / That swan's nest among the reeds!» [244, т. 2, с. 259] [...но я знаю, / Она никогда не покажет ему, никогда, / Это лебединое гнездо в камышах]. Несмотря на весь символизм этих стихов, их значимость, подчеркнутую характерным повтором, Чюмина не смогла в полной мере ощутить глубины мысли английской поэтессы, что привело к некоей обыденности и даже сентиментальности описания: «И за то его сведу я / К лебединому гнезду, / <...> / В камыши его сведу я / К лебединому гнезду! / <...> / <...> никогда, / О, наверно, в тростнике / Не увидать им, к несчастью, / Лебединого гнезда!» [230, с. 197]. При переводе строк об увиденном разоренном гнезде Чюмина передвинула стих об улетевшем лебедь в самый конец строфы, тем самым продлив ощущение волнения и усилив элемент разочарования: «Lo, the wild swan had deserted, / And a rat had gnawed the reeds!» [244, т. 2, с. 259] [Вот, дикий лебедь

улетел, / И крыса обгрызла камыш!] – «Крысой сглоданы тростинки, / Дикий лебедь улетел!» [230, с. 196].

Стихотворение Браунинг «A Rhapsody of Life's Progress» было подвергнуто Чюминой-переводчицей значительному сокращению, что привело как к уменьшению количества строф (восемь вместо девяти), так и к сокращению числа стихов в строфах (10, 9, 14, 19, 19, 26, 27, 17 стихов вместо 13, 11, 16, 31, 19, 32, 38, 21, 9 стихов соответственно, т.е. в целом 141 стих вместо 190). К тому же переводчица не придавала значения эпиграфу из «Poems on Man» («Стихотворения об американце») Корнелиуса Мэтьюза – «Fill all the stops of life with tuneful breath» («Наполни все этапы жизни гармоничным содержанием»), подчеркивавшего ценность каждого этапа жизни, затрагиваемого в браунинговской рапсодии – рождения, детства, отрочества, юности, взрослой жизни, зрелости, увядания, смерти. Опустив заключительную строфу, Чюмина утратила и важный повтор, присутствующий в начале и в конце оригинального произведения и констатирующий философскую мысль о вечности бытия: «We lie still on the knee of a mild Mystery, / Which smiles with a change» [244, т. 2, с. 209] [Мы лежим тихо на коленях кроткой Тайны, / Которая улыбается переменам] и «And again on the knee of a mild Mystery / That smiles with a change, / Here we lie» [244, т. 2, с. 218] [И снова на коленях кроткой Тайны, / Которая улыбается переменам, / Здесь мы лежим]; отсутствие логической «закольцованности» повествования, обусловленной повторяемостью жизненного цикла, не позволяет в полной мере осмыслить первые стихи чюминской интерпретации: «Мы все покоимся на лоне кроткой тайны / И упиваемся улыбкою ее» [231, с. 15].

Концовка первой строфы, подчеркивающая, в первую очередь, сладость, а во вторую – странность жизни («O Life, O Beyond, / Thou art sweet, thou art strange evermore!» [244, т. 2, с. 209] [О жизнь, о запредельная жизнь, / Ты сладостна, ты странна вечно!]), трансформирована во второй, третьей, пятой, шестой и седьмой строфах с акцентом на странности жизни, вытеснившие ее «сладость» на вторичные позиции («O Life, O Beyond, / Thou art strange, thou art sweet» [244, т. 2, с. 210, 211, 213, 215, 217] [О жизнь, о запредельная жизнь, / Ты странна, ты сладостна]); в четвертой строфе вместо суждения звучит вопрос – «O Life, O Beyond, / Art thou fair, art thou sweet?» [244, т. 2, с. 212] [О жизнь, о запредельная жизнь, / Прекрасна ли ты, сладостна ли ты?], в восьмой – отмечается одиночество человека на пути к «странному и сладостному» – «Be alone at the goal / Of the strange and the sweet!» [244, т. 2, с. 218] [Будь один на пути к / Странному и сладостному!]; наконец, в девятой строфе жизнь становится смертью, но при этом ничего не меняется: «O Death, O Beyond, / Thou art sweet, thou art strange!» [244, т. 2, с. 218] [О смерть, о запредельная жизнь, / Ты сладостна, ты странна!]. Чюмина не сохраняет четкую этапность ориги-

нального произведения, выборочно используя повторы в первой, шестой, седьмой строфах («Как / И сладостна нам глубина твоя, / О жизнь, о бездна <вариант – тайна> бытия!» [231, с. 15, 17]), преобразуя его в вопрос в четвертой строфе («Прекрасна ль глубина твоя, / О жизнь, о бездна бытия?» [231, с. 16]) и в стихи о смерти в восьмой («Странна и сладостна нам глубина твоя, / О смерть, покой небытия!» [231, с. 17]).

Описание детства, наполненное у Браунинг гиперболизированными образами («And the lilies look large as the trees; / And, as loud as the birds, sing the bloom-loving bees, / And the birds sing like angels, so mystical-fine, / And the cedars are brushing the archangels' feet» [244, т. 2, с. 210] [И лилии выглядят большими, как деревья; / И, так же громко, как птицы, поют любящие цветы пчелы, / И птицы поют, как ангелы, так таинственно-прекрасно, / И кедры касаются ног архангелов]), передано у Чюминой крайне неполно, в частности, гипербола опущена в стихе о пчелах, существенно смягчена в других стихах, насыщенных новыми образами – малиновок, свежей листвы, восседающих на золотых тронах ангелов: «И лилии цветы в большом саду тенистом / Напоминают нам высокие стволы, / **Однообразное жуужжание пчелы** – / *Напев малиновки меж свежеею листвою*, / А пташки пение – архангелов хвалы. / Деревья, в небеса ушедшие главою, – / Подножье дивное для ангелов святых, / *Там восседающих на тронах золотых...*» [231, с. 15]. В рассказе о страстях отрочества Чюмина столь же неудачно опустила риторические вопросы английского подлинника, характеризовавшие тягу взрослеющего сознания к постижению жизни: «The earth cleaves to the foot, the sun burns to the brain, – / What is this exultation? and what is this despair?» [244, т. 2, с. 210] [Земля ранит ноги, солнце жжет разум, – / Что есть это ликование? что есть это отчаяние?] – «А солнце с высоты нас жжет своим лучом» [231, с. 15].

Чюмина минимизировала использование анафор и параллельных конструкций, которыми изобилует стихотворение Браунинг, в результате чего перевод утратил отчетливость формы, эмоциональную напряженность, стал размытым, неточным, ср.: «**We will tame** the wild mouths of the wilderness-steeds, / **We will plough up** the deep in the ships double-decked, / **We will build** the great cities, and **do** the great deeds, / **Strike the steel upon steel, strike the soul upon soul, / Strike the dole on the weal, overcoming the dole.** / Let the cloud meet the cloud in a grand thunder-roll!» [244, т. 2, с. 212 – 213] [**Мы обуздаем** диких коней, / **Мы взбороздим** пучину на двухпалубных кораблях, / **Мы построим** великие города и **совершим** великие дела, / **Ударь мечом по мечу, ударь душой по душе, / Ударь скорбью во благо, преодолев скорбь.** / Пусть туча встретится с тучей в великом громовом раскате!] – «Для диких табунов готовится узда, / Мы жаждем огибать опаснейшие мели, / И подвиги свершать, и строить города. / Мы жаждем

пламенно скрестить мечи с мечами – / Пусть туча с тучею сойдется грозовой!» [231, с. 16].

Наиболее значительному сокращению подверглась седьмая строфа, в которой действие достигает своей кульминации, в следствие чего каждый нюанс описания насыщается особой энергией, стремительностью и напором движения, ср.: «From the fire and the water we drive out the steam / With a rush and a roar and the speed of a dream; / And the car without horses, the car without wings, / Roars onward and flies / On its gray iron edge / 'Neath the heat of a Thought sitting still in our eyes» [244, т. 2, с. 215 – 216] [Из огня и воды мы выжимаем пар / С напором, и ревом, и скоростью мечты; / И машина без лошадей, и машина без крыльев / Срывается и летит / По серому железному краю / При ярости мысли, безмолвной в наших глазах] – «Но движется она не ветром и не паром, – / Лишь мысли творческой неугасимым жаром» [231, с. 17]. Вместе с тем Чюминой была мастерски передана мысль Браунинг о сверхспособностях человеческой мысли, умеющей отринуть суету, события внешнего мира и погрузиться в самую глубину души, найти в ней отклик. Разлучение души и тела, метафорически представленное Браунинг при помощи образа колесницы жизни, с которой падает лишь ослабшее тело, но не вечная душа («Oh, the soul keeps its youth, / But the body faints sore, it is tired in the race, / It sinks from the chariot ere reaching the goal, / It is weak, it is cold, / The rein drops from its hold, / It sinks back, with the death in its face. / On, chariot! on, soul!» [244, т. 2, с. 217 – 218] [О, душа хранит свою молодость, / Но тело слабеет, оно устало в гонке, / Оно падает с колесницы, не достигнув цели, / Оно слабо, оно холодно, / Поводья падают из рук, / Оно падает, со смертью на лице. / Вперед, колесница! вперед, душа!]) дополнено у Чюминой сравнением души и птицы: «Душа бессмертная бодра и молода, / Но плоть изнемогла: с высокой колесницы, / Поводья выпустив и стоны заглуша, – / Вдруг падает она. **Ты мчишься легче птицы**, / О колесница, – о душа!» [231, с. 17].

Как видим, несмотря на пропуск отдельных значимых художественных деталей, философские, сложные для понимания, требующие глубокого прочтения стихи Элизабет Баррет Браунинг, рожденные ее необычным поэтическим мышлением, в целом оказались доступны О.Н. Чюминой как переводчице. Приоткрывая перед читателем мир талантливой английской поэтессы, прежде известной в России всего одним стихотворением, русская переводчица впервые обратила внимание на афористичность ее творчества, умение тонко передать эмоциональное состояние героини (женщины, молодой девушки), а также активное использование тропов и фигур речи. К сожалению, многие особенности произведений Браунинг, позволявшие говорить о неординарности творческой личности поэтессы, были сглажены, смягчены у Чюминой, лишены ею характерного напора, психологического напряжения, экспрессивного звучания. Однако, не

находя подчас нужных слов, стилистических средств для воссоздания ярких, запоминающихся образов из стихотворений Браунинг, Чюмина вместе с тем вполне чувствовала их, держалась общей тональности описания, в котором оказывались рядом тоска, безысходность, усталость, утрата последней надежды и искренняя убежденность в том, что человек – маленькая песчинка в мире, находящемся в постоянном движении и поиске.

§3. Стихотворения Элизабет Баррет Браунинг в творческом осмыслении А.А. Милорадович

Милорадович А.А., дочь директора императорского Эрмитажа А.А. Васильчикова и супруга подольского губернатора Л.А. Милорадовича, обнаружившая с юности глубокий интерес к истории России Смутного времени, получила первоначальную известность как автор произведений в жанре исторической биографии, в частности, двух очерков о женах царя Михаила Федоровича Романова – Марии Владимировне Долгорукой и Евдокии Лукьяновне Стрешневой, напечатанных на страницах «Русского архива» в 1897 г. Как поэт и переводчик она выступила несколько позже, в 1902 г., опубликовав совместно с Л.А. Кологривовой и В. Гордеевой сборник «Стихотворений и переводов», содержащий, наряду с оригинальной поэзией, переложения с английского, немецкого и французского языков, в частности, из Г.У. Лонгфелло, А. Теннисона, М. Метерлинка, Р. Сьюлли-Прюдома и др. Главным поэтическим трудом Милорадович стала ее единственная авторская книга «Сказки, переводы и стихотворения», выход которой в 1904 г. вызвал неожиданный положительный отклик В.Я. Брюсова в четвертом номере «Весов»: «Автору хотелось оплести свои стихи и свои переводы художественными виньетками, намекнуть на недосказанное в словах – рисунком, хотелось красотой самого шрифта, набора, всей внешности страниц – дополнить впечатление. Книга издана если не «роскошно», то дорого и богато. Громадные поля, смелые пробелы, рисунки, рисунки, рисунки... Что сказать об исполнении? Текст, по нашему мнению, выше чем ornamentations. У г-жи Милорадович есть школа, есть любовь к изысканности выражений, есть стремление к певучести стиха и верности образов. Она делит свои оригинальные стихи на «Гирлянды», «Серенады», «Тени», «Отзвуки», «Самоцветные камни», «Грезы»... Среди ее переводов есть переводы интересных вещей Метерлинка, Лонгфелло, миссис Браунинг, Симондса, Теннисона» [154, с. 63].

Для таких авторов, как французский лирик А.-Ф. Герольд и английский литератор и историк культуры Дж.-А. Симондс, поэзия которого характеризуется насыщенностью гомоэротическими мотивами, Милорадович оказалась едва ли не единственной по сей день русской переводчицей; из

произведений Дж.-А. Симондса русскому читателю было знакомо разве что литературоведческое исследование «Данте, его время, его произведение, его гений» [195], вызвавшее отклики «Всемирной иллюстрации» [155, с. 131], «Северного вестника» [167, с. 72] и «Наблюдателя» [166, с. 33–95] и не теряющее актуальности в наши дни. О дальнейшей жизни Милорадович известно крайне мало: с конца 1900-х гг. она вернулась к излюбленному историческому жанру, сделала несколько материалов для «Русского архива» на основе семейных источников, там же опубликовала ряд исторически ценных писем выдающихся писателей и государственных деятелей; последним известием о поэтессе-переводчице является ее фотография с дарственной надписью И.Я.Стеллецкому и датой – 1 июля 1918 г., хранящаяся в РГАЛИ [187, л. 1 – 1об.].

В поэзии Баррет Браунинг Милорадович привлекли два стихотворения – «Song» («Песня», между 1826 и 1833), относящееся к раннему этапу ее творчества, и «A Musical Instrument» («Музыкальный инструмент»), написанное, вероятно, в самом конце жизни поэтессы и впервые напечатанное ею в июле 1860 г.

Раннее стихотворение, посвященное гармонии природы и равновесию в жизни, характеризуется экспрессивностью зачина, нарочито подчеркнутой у Баррет Браунинг при помощи параллельных восклицательных конструкций в сослагательном наклонении и антонимии («*Weep, as if you thought of laughter! / Smile, as tears were coming after!*» [240, с. 137] [Плачьте, как будто вы думаете о смехе! / Улыбайтесь, как будто после будут слезы!]), не сохраненных в русском переводе: «Рыдай, не забывая смеха, / Улыбки слез разбудят эхо» [130, с. 89]. Вместе с тем Милорадович достаточно полно передала весь контрастирующий образный ряд оригинала: «pleasures – woes» [удовольствия – горести] – «несчастьям – радости», «green – rose» [зелень – розы] – «листы – цветы», «sorrow – comfort» [печаль – успокоение] – «горе – утешенье», «sun may sleep – starlight» [солнце может спать – свет звезд] – «солнце спит – блещут звезды», «opened wide – will wither» [раскрылась – завянет] – «увянут – расцветают».

Если Баррет Браунинг при помощи наречия «suddenly» («вдруг») делает акцент на внезапности наступления ночи, сменяющей длинный день («*Italian days without twilight, / Will turn them suddenly to night*» [240, с. 137] [Итальянские дни без сумерек / Сменятся *вдруг* ночью]), то Милорадович предлагает читателям своеобразное сопоставление, появляющееся в результате использования прилагательного в сравнительной степени: «И после долгих южных дней / Темней беззвездие ночей» [130, с. 89]. К таким же прилагательным в сравнительной степени она прибегает и в концовке произведения, употребляя синтаксическую конструкцию «чем... тем...»: «Всех *раньше* радость изменяет, / На крыльях радужных витает, / И *чем* раскинет их *пестрей*, / *Тем* отлетит от нас *скорей*» [130, с. 89]. Всего этого

нет в английском оригинале, настроение которого передано посредством превосходных качественных характеристик: «Joy, *most changeful* of all things, / Flits away on rainbow wings; / And when they look *the gayest*, know, / It is that they are spread to go!» [240, с. 138] [Радость, *самая изменчивая* из всего, / Улетает на крыльях радуги; / И когда они выглядят *наиболее яркими*, знайте, / Они раскрыты, чтобы улететь!].

В стихотворении Баррет Браунинг «A Musical Instrument» интерпретирован древнегреческий миф о сотворении тростниковой свирели, в которую была обращена нимфа Сирина, отвергнувшая любовь козлоногого, бородатого и рогатого покровителя природы – бога Пана. Своеобразие английского оригинала проявляется в обилии причастий настоящего времени (Ving), первое из которых выступает в качестве составной части сказуемого в прошедшем продолженном времени (Past Continuous), а другие, выполняя функцию обстоятельства образа действия, формируют у читателя ощущение растянутости событий во времени: «What *was he doing*, the great god Pan, / Down in the reeds by the river? / *Spreading* ruin and *scattering* ban, / *Splashing* and *paddling* with hoofs of a goat, / And *breaking* the golden lilies afloat / With the dragon-fly on the river» [246, с. 437] [Что он делал, великий бог Пан, / Внизу в камышах у реки? / Творя разрушение и сея гонение, / Брызгая и плескаясь козлиными копытами / И ломая золотые лилии на поверхности воды / Со стрекозами на реке].

Обратившись к интерпретации «A Musical Instrument», Милорадович попыталась придать описанию большую соотнесенность с реальностью, для чего прибегла к использованию глаголов настоящего времени и существенно сократила число причастий: «Над чем *развозился* великий бог Пан / Внизу в камышах на реке? / *Наносит* повсюду разор да изъян, / *Плескаясь* и *брызжа* козлиной ногой, / Кувшинкам *помял* он убор золотой, / *Стрекоз разогнал* по реке» [130, с. 90]. Ощущение шума, возни, разора великолепно воссоздано у Милорадович посредством аллитерации звука [r], сохраненной и в позднейшем переводе А.В. Парина, характеризующемся употреблением глаголов прошедшего времени и полным отсутствием причастий: «Чем *занимался* великий Пан / Меж тростников у реки? / *Рушил* древа и *орал*, горлопан, / *Брызги дробили* копыта козьи, / Лилии и тельца стрекозьи / *Взлетали* вверх у реки» [35, с. 287].

Отметим, что в перевод второй строфы А.В. Парин неожиданно привнес анафору, придававшую стиху стройность и организованность («*И* вырвал тростинку великий Пан / Из прохладного ложа реки, / *И* вода струилась среди полян, / *И* покоились стебли погибших лилий, / *И* крылья стрекозы прочь уносили / От злополучной реки» [35, с. 287]), но при этом совершенно не соотносившуюся с оригинальным текстом: «He tore out a reed, the great god Pan, / From the deep cool bed of the river: / The limpid water turbidly ran, / And the broken lilies a-dying lay, / And the dragon-fly had fled

away, / Ere he brought it out of the river» [246, с. 437] [Он вырвал тростник, великий бог Пан, / Из глубокого прохладного ложа реки: / Прозрачная вода помутнела, / И сломанные лилии, умирая, лежали, / И стрекозы улетели прочь / Прежде, чем он вынес его из реки]. В переводе Милорадович анафора также отсутствует, однако использовано интересное сравнение помутнения реки в момент выдергивания Паном тростника с зимним ураганом: «Тростник себе вырвал великий бог Пан / Из свежего лона реки; / Мутится вода, **как зимой в ураган**, / Лилеи без жизни помяты лежат, / Умчались стрекозы на берег назад, / Пока его рвал из реки» [130, с. 90].

Безжалостность Пана по отношению к превращаемой в музыкальный инструмент нимфе, наиболее ярко переданная Баррет Браунинг при сравнении мягкой сердцевины тростника с человеческим сердцем («Then drew the pith, **like the heart of a man**, / Steadily from the outside ring» [246, с. 438] [Потом вынул мягкую сердцевину, **как сердце человека**, / Равномерно из внешнего кольца]), подчеркнута и в переводе Милорадович, позволившей себе, однако, некоторую расплывчатость в передаче образа: «Середку, **как сердце живое из ран**, / Отверстием вытянул внешним кольца» [130, с. 90]; позднейший перевод Парина, напротив, не содержит оригинального сравнения, которое заменено оценкой бога как неимоверно грубого существа: «Серцевину вынул *лесной мужлан*, / По всей длине из трубки наружной» [35, с. 287].

Парин точно воспроизвел структуру английского оригинала, состоящего из семи строф по шести стихов в каждой, чего нельзя сказать о Милорадович, допустившей сокращение пятой строфы на один стих: «”Вот это, – смеялся великий бог Пан, – / Нежней чаш гремящих тимпан, / На нем лишь сыграть и удастся богам.” / К отверстиям ртом он припал, по волнам / Трель дрогнула синей реки» [130, с. 91]. Опущенный стих представлял собой обособленное уточнение, переданное Баррет Браунинг посредством круглых скобок: «“This is the way,” laughed the great god Pan / (Laughed while he sat by the river), / “The only way, since gods began / To make sweet music, they could succeed.” / Then, dropping his mouth to a hole in the reed, / He blew in power by the river» [246, с. 438] [Вот способ”, – смеялся великий бог Пан / (Смеялся, пока сидел у реки), – / “Единственный способ, с тех пор как боги начали / Создавать сладостную музыку, которым они добились успеха”. / Потом, припав ртом к отверстию в тростнике, / Он дунул с силой у реки]. Парин сохранил это уточнение, имевшее смысл лишь в плане соблюдения целостной структуры английского подлинника: «“Так”, – засмеялся великий Пан / (Засмеялся он у реки), / “Так приступлю, коли дар нам дан / Музыкой тешиться целым миром”, / И, ртом припав к тростниковым дырам, / Он с силой дунул на бреге реки» [35, с. 288].

Обращает на себя внимание и другая формальная особенность произведения Баррет Браунинг, строфы которого завершаются одинаково в силу

выражения отсутствующих в английском языке падежных форм с помощью различных предлогов («on the river» («на реке») – «out of the river» («из реки») – «from the river» («из реки») – «by the river» («у реки») – «by the river» («у реки») – «on the river» («на реке») – «in the river» («в реке»)). И здесь Парин успешно справился с задачей воспроизведения «рисунка» художественного описания, используя только родительный падеж («у реки» – «от <...> реки» – «реки» – «у реки» – «реки» – «у <...> реки» – «у реки»); Милорадович, вероятно, не смогла до конца понять специфику подобной эпифоры, в результате чего строфы ее перевода завершались лексемой «река» и в родительном, и в дательном, и в творительном, и в предложном падежах («по реке» – «из реки» – «из реки» – «на <...> реке» – «реки» – «над рекой» – «у реки»).

Шестая строфа оригинала характеризуется нагнетанием лексики «sweet» в значении «сладкозвучный, благозвучный, мелодичный, очаровательный» («*Sweet, sweet, sweet, O Pan! / Piercing sweet by the river! / Blinding sweet, O great god Pan!*») [246, с. 438] [*Сладостно, сладостно, сладостно, О Пан! / Пронзая сладостно у реки! / Ослепляя сладостно, О великий бог Пан!*]), что соблюдено Париним («*Сладостно, сладостно, сладостно, Пан! / Стелется трель у реки! / Сладостно млеть нам, великий Пан!*») [35, с. 288]), но утрачено Милорадович, ограничившейся обычной анафорой: «*Как сладко дрожат переливы, бог Пан, / Как тают над тихой рекой! / Как гаснут с истомой, великий бог Пан!*») [130, с. 91].

В финале стихотворения Баррет Браунинг приходит к противопоставлению полубога Пана истинным богам, которые не пожалели бы тростник и свой труд ради дарования музыки людям, и тем самым предлагает свою необычную версию создания поэта из человека: «*Yet half a beast is the great god Pan, / To laugh as he sits by the river, / Making a poet out of a man; / The true gods sigh for the cost and pain, / For the reed which grows nevermore again / As a reed with the reeds in the river*» [246, с. 438] [Все же *полузверь* великий бог Пан, / Тем, что смеется, сидя у реки, / Создавая поэта из человека; / *Истинные боги* жалеют о цене и боли, / *Тростинку*, что не вырастет никогда снова / *Тростинкой* в тростнике в реке]. В русском переводе Парина внимание акцентируется на зверином начале Пана, что позволяет удачно избежать в концовке избыточности лексики «reed» («тростинка, тростник»): «*Но зверь по природе великий Пан, / Хохочущий у реки, / Хоть людям дар песен от Пана дан: / Истинный бог, он тем и велик, / Что жалеет сорванный этот тростник, / Которому век не шуршать у реки*» [35, с. 288]. Милорадович, следуя оригиналу, сохраняет в описании и отличия Пана от богов, и повтор в последних стихах, но повторяет при этом не существительное «reed», а глагол «расти»: «*Но все полузверь* лишь великий бог Пан, / Смеялся у тихой реки / Над тем, что поэт им из смертных создан; / *Богам настоящим* жаль: траты труда, / И то, что не будет *расти* никогда / *Расти* камышом у реки» [130, с. 91].

Итак, обратившись к творчеству Баррет Браунинг, Милорадович перевела не самые известные произведения английской поэтессы, но стихотворения, представляющие ранний и поздний этапы ее творчества, постаравшись отобразить совершенствование ее поэтического мастерства от простенькой, построенной на противопоставлении песни до музыкально и мифологически насыщенного поэтического рассказа о сотворении музыкального инструмента. Второй перевод Милорадович, безусловно, уступает в профессионализме позднейшей интерпретации А.В. Парина, однако заслуживает внимания как первый опыт прочтения одного из самых сложных произведений Баррет Браунинг в русской литературе.

§4. Поэма Элизабет Баррет Браунинг «Сватовство леди Джеральдин» («Lady Geraldine's Courtship») в переводе М.С. Трубецкой

Поэма Элизабет Баррет Браунинг «Lady Geraldine's Courtship» («Ухаживание за леди Джералдиной»), впервые опубликованная в 1844 г. с подзаголовком «a Romance of the Age» («современный романс»), вызывает особый интерес, поскольку явилась тем самым произведением, прочтение которого побудило молодого английского поэта Роберта Браунинга искать знакомства со своей будущей женой. Известно, что сама поэтесса относилась к «Lady Geraldine's Courtship» без какого-либо пристрастия, характеризуя поэму как произведение, сочиненное на заказ при обстоятельствах, обуславливавших необычайную спешку. В письме Х.-С.Бойду от 1 августа 1844 г. она так характеризовала ситуацию, ускорившую создание поэмы: «В прошлую субботу, обнаружив, что мой первый том состоит только из 208 страниц, а мой второй том – из 280 страниц, мистер Моксон издал крик неодобрения <...> и хотел вырвать несколько стихотворений из конца второго тома и привязать их к концу первого! Я не могла и не желала слышать об этом, потому что я решила поместить «Мертвого Пана» в заключение. Так что ничего не оставалось делать, как закончить балладу «Ухаживание за леди Джералдиной», которая была у меня под рукой, и я так и сделала, написав, т.е. сочинив сто сорок строк в прошлую субботу. Мне кажется, я была во сне весь день. Длинные строки, слишком, пятнадцать слогов в каждой!»*. Далее в своем письме Баррет просила Х.-С. Бойда не рассказывать более никому о том, как поспешно была создана ее поэма.

* Перевод наш. См.: «Last Saturday, on its being discovered that my first volume consisted of only 208 pages, and my second of 280 pages, Mr. Moxon uttered a cry of reprehension <...> and wanted to tear away several poems from the end of the second volume, and tie them on to the end of the first! I could not and would not hear of this because I had set my heart on having 'Dead Pan' to conclude with. So there was nothing for it but to finish a ballad poem called 'Lady Geraldine's Courtship', which was lying by me, and I did so by writing i.e., composing, one hundred and forty lines last Saturday. I seemed to be in a dream all day. Long lines, too, fifteen syllables each!» [246, с. 118].

И тем не менее «современный романс», богатый рифмами, наполненный выразительными художественными деталями, оказался более притягательным для английских читателей, нежели многие другие тщательно продуманные, стилистически выверенные и безупречные тексты издания 1844 г.

В поэме «Lady Geraldine's Courtship» представлена романтическая трактовка куртуазного сюжета: бедный поэт Бертрам влюбляется в знатную даму Джералдину; узнав о ее намерении выйти замуж только за богатого и благородного человека высшего сословия, он впадает в отчаяние, упрекает графиню в несправедливости, намеревается навсегда покинуть ее дом, но прежде пишет письмо другу. Единственный полный перевод поэмы Баррет Браунинг на русский язык – «Сватовство леди Джеральдин» – был осуществлен М.С. Трубецкой (1886–1976) и опубликован в ее авторском поэтическом сборнике «Маки», увидевшем свет в Полтаве в 1914 г. и посвященном памяти отца – известного юриста, обер-прокурора Сената С.А. Лопухина (1853–1911). Являясь с 1907 г. женой князя В.П. Трубецкого (1884–1954), она со своей семьей и родственниками навсегда покинула Россию в период революционных потрясений. О переводческой деятельности М.С. Трубецкой в эмиграции нет каких-либо достоверных сведений. Однако выполненные ею в начале XX в. интерпретации произведений Эдгара По, а также таких малоизвестных в то время в России авторов, как Элизабет Баррет Браунинг, графиня Анна Элизабет Матьё де Ноай (урожденная принцесса Бранкован), продолжают и поныне оставаться значимыми фактами в истории русского восприятия их творчества.

Согласно замыслу английской поэтессы, основное внимание в ее произведении сосредоточено на графине Джералдине, восхищение которой выражено во второй строфе при помощи анафоры и нарочитого нагнетания местоимения «she»: «There's a lady, an earl's daughter, *she* is proud and *she* is noble, / *And she* treads the crimson carpet and *she* breathes the perfumed air, / *And* a kingly blood sends glances up, her princely eye to trouble. / *And* the shadow of a monarch's crown is softened in her hair» [246, с. 118] [Есть одна леди, дочь графа, она гордая и она знатная, / *И* она ступает по красным дорожкам и она вдыхает ароматы, / *И* царские отпрыски смотрят на нее снизу вверх, ища ее королевского взгляда. / *И* тень монаршей короны покоится в ее волосах]. В переводе Трубецкой анафора опущена, однако художественная выразительность фрагмента сохранена, во многом благодаря уместному использованию эпитетов («гордость царская», «нежные жилы», «волны шелковых кудрей»): «Я знаком с одной графиней – очень знатной и богатой; / *Гордость царская* во взорах, в *нежных жилах* – кровь царей; / По коврам ступает плавно, лишь вдыхает ароматы, / *И* витает тень короны в волнах *шелковых кудрей*» [207, с. 659].

Чтобы подчеркнуть обширность владений графини, Баррет Браунинг использовала параллельные конструкции («*She has halls <...> she has castles <...> she has farms <...> she has manors*») в сочетании с дальнейшим нагнетанием местоимения «she»: «*She has halls among the woodlands, she has castles by the breakers, / She has farms and she has manors, she can threaten and command: / And the palpitating engines snort in steam across her acres, / As they mark upon the blasted heaven the measure of the laud*» [246, с. 118] [*У нее есть усадьбы среди лесов, у нее есть замки у мостов, / У нее есть угодья и у нее есть поместья, она может быть грозной и повелевать: / И со стуком паровозы пыхтят в дыму в ее землях, / И они отмечают на темном небе степень славы*]. Трубецкая, не понимая всей значимости нарочитого использования местоимения «she», создававшего ореол уникальности вокруг возлюбленной Бертрама, полностью опустила его, а функции параллельных конструкций свела к минимуму – употреблению в однородном ряду лексем «дворцы» и «виллы»: «*Есть у ней дворцы и виллы; и стремятся пароходы / Далекo, по мановенью тонкой девичьей руки, / Рассекая черным дымом голубые неба своды, / Чтоб отметить, как владенья юной леди велики*» [207, с. 659].

Проявляя внимание к звуковой составляющей своего произведения, Баррет Браунинг активно пользовалась приемом аллитерации. Например, при воссоздании эмоционального воздействия слов графини на влюбленного в нее поэта усиленно повторяется звук [s], создающий впечатление неземной легкости, воздушности, трогательного очарования: «*When a sudden silver speaking, gravely cadenced, over-rung them. / And a sudden silken stirring touched my inner nature through*» [246, с. 119] [*Когда внезапный серебрянный говор, весьма низкий, зазвучал. / И внезапный шелковый трепет проник в мою душу*]. Трубецкая дополнила аллитерацию звука [с] нагнетанием придавших мягкости и нежности описанию шипящих [ш] и [ж] в первом стихе и сонорного [р] во втором стихе: «*Вдруг ушей моих коснулся словно шелка нежный шорох; / Чей-то говор серебристый прямо в сердце мне проник*» [207, с. 661].

Душевные терзания героя, приглашенного ко двору графини, переданы Баррет Браунинг посредством антонимии параллельных конструкций: «*Oh, the blessed woods of Sussex, I can hear them still around me, / With their leafy tide of greenery still rippling up the wind! / Oh, the cursed woods of Sussex! where the hunter's arrow found me, / When a fair face and a tender voice had made me mad and blind!*» [246, с. 120] [*О, благословенные леса Сассекса, я все еще слышу их, / С их приливами и отливами зеленой листвы, волнующейся на ветру! / О, проклятые леса Сассекса! где стрела охотника настигла меня, / Когда прекрасное лицо и нежный голос свели меня с ума и ослепили!*]. Трубецкая, сохраняя антонимическую параллель, опускает название английского графства Сассекс (Sussex), тем самым лишая

описание конкретики: «*O прекрасные дубравы с той листвою широкошумной! / Я вас слышу и доныне; – песня ваша мне мила; / O злосчастные дубравы, где влюбился я, безумный, / Где попала прямо в сердце мне коварная стрела!*» [207, с. 662]. Отметим, что большинство имен собственных, употреблявшихся в оригинальном тексте, так или иначе сохранены в русском переводе: «London» – «лондонские», «Wuscombe Hall» – «Вайкомб Голл», «Bertram» – «Бертрам», «Geraldine» – «Джеральдин» и др.

Столкновение взглядов графини и поэта, представляющих различные слои общества, строится у Баррет Браунинг на контрастной лексике, причем если в словах Джеральдины звучит противопоставление внутреннего достоинства и внешней показухи («Our true noblemen will often through right nobleness grow humble. / And assert an *inward* honor by denying *outward* show» [246, с. 121] [Наши настоящие аристократы часто в силу истинного благородства становятся скромны. / И доказывают свое *внутреннее* достоинство отрицанием *внешней* показухи]), то в словах Бертрама – противопоставление знати и простого, незнатного люда («And your *nobles* wear their ermine on the outside, or walk blackly / In the presence of the social law as mere *ignoble* men» [246, с. 121] [А ваша *знать* носит горностаи, но блекла / В благородстве социального поведения как простые *незнатные*]). У Трубецкой контекстуальная антонимия английского подлинника утрачена, равно как и отдельные художественные детали (например, упоминание о мехе горностаи, в который одеты богачи), однако общий смысл передан точно и убедительно: «Так и высшие среди мира тем скромней, чем боле знатны, / Сильны тем, что отвергают внешний призрачный почет. / <...> / Но зато вельможи наши носят сан свой лишь наружно, / Чтоб покрыть наружным блеском бедность духа своего» [207, с. 664].

При переводе фрагмента, рассказывавшего о стихах, которые поэт читал леди Джеральдин, Трубецкая вполне оправдано опустила имя неизвестной в России поэтессы Мэри Хоуитт, сохранив имена Э.Спенсера, Ф.Петрарки, В.Вордсворта, А.Теннисона: «Read the pastoral parts of Spenser, or the subtle interflowings / Found in Petrarch's sonnets here's the book, the leaf is folded down! / Or at times a modern volume, Wordsworth's solemn-thoughted idyl, / Howitt's ballad-verse, or Tennyson's enchanted reverie» [246, с. 122] [Читал пасторальные отрывки из Спенсера или нежные созвучия, / Найденные в сонетах Петрарки, вот книга, лист загнут! / Или иногда том современной поэзии, торжественно-задумчивую идиллию Вордсворта, / Балладу Хоуитт, или волшебную грезу Теннисона] – «*To* из Спенсера отрывки, *то* сонеты-переливы / Из Петрарка; вот и книга, – лист в ней загнут и сейчас. / Из Вордсворта, Теннисона, – бардов нынешнего века, – / *Тот* торжественно-спокоен, *тот* мечтательно-высок...» [207, с. 665]. Практически все поэты, упомянутые Трубецкой, были популярны у русского читателя; особенным автором здесь можно считать, пожалуй,

лишь Э.Спенсера, упоминавшегося в работах шекспироведов, но практически не переведенного на русский язык (исключение – фрагмент «*Epithalamium*» в переводе Н.В.Гербеля (1874)). Сведение числа упоминаемых поэтов до двух пар позволило переводчице акцентировать внимание на особенностях их творчества с помощью конструкций «то.. то...» и «тот.. тот...», а затем на этом фоне контрастно показать поэтическую мощь стихов Роберта Браунинга: «Браунинг, что, как плод гранаты, держит сердце человека, / В чьих стихах, как кровь, струится и кипит пурпурный сок» [207, с. 665]. В оригинальном тексте контраст не столь очевиден, однако в очередной раз ощутима большая конкретика, заключающаяся в упоминании названия одного из произведений Роберта Браунинга, привлечшего особенное внимание: «*Or from Browning some 'Pomegranate', which, if cut deep down the middle, / Shows a heart within blood-tinctured, of a veined humanity*» [246, с. 122] [Или из Браунинга «Гранат», который, если разрезать глубоко до середины, / Открывает сердце кровавой испещренной жилками человеческой природы].

Среди наиболее прорисованных образов поэмы Баррет Браунинг следует отметить образ графа, претендующего на руку и сердце Джералдины. Он является типичным представителем аристократии, изначально честным, образованным, благородным человеком, ставшим снобом в силу своего общественного положения: «*Just a good man made a proud man, as the sandy rocks that border / A wild coast, by circumstances, in a regnant ebb and flow*» [246, с. 124] [Просто хороший человек стал высокомерным человеком, как появляются песчаные мели, что ограничивают / Пустынный берег, в силу обстоятельств, при господстве отливов и приливов]. Трубецкая ушла от использования типичного для английской поэзии образа приливов и отливов при характеристике выработывавшихся годами устоев общества, причем повторенное ею дважды наречие «случайно» подразумевает некоторую иронию, особенно усиливающуюся в общем контексте описания при упоминании длительности воздействия волн на скалы: «...и надменным стал случайно, / Как случайно смыт волною край скалы береговой» [207, с. 669].

Резкость обвинений, с которыми Бертрам обрушивается на Джералдину, подчеркнута у Баррет Браунинг анафорическим началом 76–78 строф: «*What right have you <...> / <...> / Why, what right have you <...> / <...> / What right can you have <...>*» («Какое вы имеете право <...> / <...> / Почему, какое вы имеете право <...> / <...> / Какое право вы имеете <...>»). У Трубецкой общая резкость эпизода существенно смягчена – как за счет нарушения структуры (анафора «Как не стыдно вам...» сохранена только в 76-й и 78-й строфах), так и в силу изменения смысла, замены утверждения равенства людей на призыв к совести леди.

Возбуждение, пережитое поэтом при излиянии своих чувств, и удар, нанесенный отказом Джералдины, сравниваются в английском оригинале с бешеной скачкой дикого коня, который, оказавшись в городе, разбивается о «холодную и безразличную» церковную стену: «By such wrong and woe exhausted what I suffered and occasioned, / As a wild horse through a city runs with lightning in his eyes, / And then dashing at a church's cold and passive wall, impassioned, / Strikes the death into his burning brain, and blindly drops and dies / So I fell, struck down before her...» [246, с. 126] [Будучи такими несправедливостью и несчастьем, что я вытерпел и причинил, изнурен, / Как дикий конь через город несется с огнем в глазах, / И, охваченный страстью, врезается в церковную холодную и безразличную стену, / Проникает смерть в разгоряченный мозг, и как слепой падает и умирает, / Так и я упал, сраженный перед ней...]. Трубецкая слегка усилила сам образ коня, – если у Браунинг он несется через город с «огнем в глазах» («lightning in his eyes»), то в русском переводе «<...> мчится, вырвавшись из плена, / **Вихрем**, с молнией во взорах, **с пеной у рта** дикий конь» [207, с. 673]. Подобное нагромождение дополнительных деталей приводит к иной расстановке акцентов описания, в котором бег коня становится событием, равнозначным его гибели, представленной у Трубецкой близко к оригиналу: «И наткнулся вдруг на храма хладнокаменную стену, / И свалился – бездыханный – и в глазах потух огонь, – / Так и я упал пред нею...» [207, с. 673].

Развязка событий, описанная в «Заключении» («Conclusion») поэмы, состоящем из одиннадцати строф, в новейшее время привлекла внимание двух переводчиков – В.К.Саришвили («Ухаживание леди Джералдины. Эпилог») и В.Л.Топорова («Сватовство леди Джералдины. Эпилог»), чьи творческие прочтения фрагмента английского оригинала, впервые опубликованные в 2009 г., дополнили историю русского восприятия «Lady Geraldine's Courtship» и будут использованы далее для сопоставления с переводом Трубецкой.

В «Заключении» поэмы в утешение Бертраму является видение, привлекающее его, прежде всего, своими глазами, блеск которых показан у Баррет Браунинг посредством сравнения с драгоценными камнями в белом мраморе, а сила воздействия – через сопоставление с пустыней сердца и жизни Бертрама: «'Eyes,' he said, 'now throbbing through me! are ye eyes that did undo me? / **Shining eyes, like antique jewels set in Parian statue-stone!** / Underneath that calm white forehead are ye ever burning torrid / O'er the **desolate sand-desert of my heart and life undone?**» [246, с. 127] [«Глаза, – он сказал, – сейчас пронзающие меня! те ли глаза, что сгубили меня? / **Сверкающие глаза, как античные драгоценные камни в паросском мраморе статуи** <мрамор абсолютно белого цвета>! / Под этим спокойным белым челом вы ли всегда жжете страстно / **Безжизненную песчаную**

*пустыню моего сердца и погубленной жизни?»]. Если переводы Трубецкой и Саришвили практически буквальны в передаче сравнения и метафоры (ср.: «Вы ль, губительные очи, – молвил, – здесь, во мраке ночи, / Засияли как сапфиры в бледном мраморе лица? / Жжете вы меня поныне – как лучи среди пустыни... / Вы ли жизнь мою и сердце иссушите до конца?» (М.С. Трубецкая; [207, с. 675]) – «Полыхающим биеньем, гибельным пронзили жженьем / **Очи, чье мерцанье схоже с самоцветами глазниц / Статуи паросской холодной**, вы горите, беспощадно / **Жизнь в пустыню обращая, сердца пламенную жизнь»** (В.К.Саришвили; [190, с. 130])), то Топоров предпочел использовать свои метафоры, упомянув, в частности, «камень хладный», «пару крыл несчастного Икара» («Очи, – рек Бертрам, – вы **пара крыл несчастного Икара**, / Не коварные ли кары мне готовит ваш недуг? / Иль чело, чей **камень хладный** гложет пламень беспощадный? / Или сердце из безверца легковерным стало вдруг?» [206, с. 132]).*

Перемены в облике героини представлены у Баррет Браунинг при помощи эпитетов, напрямую не сочетающихся со смысловой нагрузкой тех существительных, к которым они относятся: «...the brows of *mild repression* there, the lips of *silent passion*, / Curved *like an archer's bow* to send the bitter arrows out» [246, с. 127] [...брови **кроткой власти** здесь, губы **безмолвной страсти**, / Изогнутые **как стрелковый лук**, посылающий горькие стрелы]. Данный эпизод, пожалуй, один из сложнейших для интерпретации, передан переводчиками по-разному: Саришвили близок автору, но ограничивается описанием бровей: «**Добр изгиб бровей суровых, источить упрек готовых, / Словно стрелы Купидона на звенящей тетиве»** [190, с. 130]; Трубецкая, напротив, утрачивает многие детали, желая подчеркнуть главное – схожесть истинной и призрачной героинь: «Вот чело, что дышит властью, вот уста, что полны страстью, / Что, **как лук**, кидают стрелы, и изогнуты, как он!» [207, с. 675]; Топоров соединяет воедино казалось бы несоединимые особенности внутреннего мира героини – осознание собственной вины и неизменную суровость: «**Очи смотрят виновато, а уста сурово сжаты; / Но не новость мне суровость смертоносной красоты!**» [206, с. 132]. Отметим, что значимое для Баррет Браунинг сравнение губ с луком отражено только у Трубецкой, тогда как современными переводчиками оно либо вовсе утрачено (В.Л. Топоров), либо заменено сравнением бровей со стрелами Купидона (В.К. Саришвили).

Анафора первого стиха 6-й, 8-й и 10-й строф заключения – «Ever, evermore the while in a slow silence she kept smiling» [246, с. 127] [Веки вечные в тихом молчании она продолжала улыбаться] – была призвана показать бесконечность счастья поэта, на что обратили внимание Саришвили и Топоров, предельно точно сохранившие эту важнейшую особенность описания: «И молчанье было словно вековечным. И безмолвно»

(В.К. Саришвили; [190, с. 130–131]); «Улыбалась дама в белом перед рыцарем несмелым» (В.Л. Топоров; [206, с. 132–133]). Трубецкая же использовала анафору только в 8-й и 10-й строфах («Улыбалась, как сквозь грезы, но в очах сверкали слезы» [207, с. 675, 676]), тогда как первый стих 6-й строфы звучал в ее интерпретации иначе: «А она, с улыбкой кроткой, тихой, плавною походкой» [207, с. 675].

Указанная анафора явилась важным основанием для внесения «Lady Geraldine's Courtship» в число произведений, считающихся источниками знаменитого стихотворения Э.По «Ворон» («The Raven», 1845), в одиннадцати последних строфах которого в заключительном стихе повторяется «nevermore» («никогда больше»). Комментируя этот стих в письме В.И.Чередниченко от 21 октября 2007 г. Е.В. Халтрин-Халтурина отметила скрытую полемику Э.По по отношению к более раннему тексту Баррет Браунинг: «Слова “Ever, evermore” повторяются в начале нескольких строф. “Ворон” Эдгара По отрицает возможность такого утешительного видения: Линор уже никогда не сможет явиться поэту, поэтому счастливая барреттовская бесконечность “ever, evermore” у Э.По превращается в бесконечность несчастливую: “nevermore”» [цит. по: 225, с. 180]. Майн Рид, ценивший Эдгара По прежде всего как прозаика, эмоционально заявлял, что «Ворон» был «создан» Баррет Браунинг: «В “Ухаживании леди Джералдин” вы найдете оригинал “Ворона”. Я имею в виду настроение, мягко текущий ритм, воображение и многие слова <...>» [169]. Тем не менее, кроме ритмической переклички двух произведений, все остальное (сюжет, сверхзадача, образные ряды, размерная строфа, стилистика) не содержит в себе сколько-нибудь существенной близости. Поэтический сборник Эдгара По «The Raven and Other Poems» («Ворон и другие стихотворения», 1845) был посвящен Баррет Браунинг, однако при этом известно, что сам По считал «Lady Geraldine's Courtship» подражанием «Locksley Hall» («Локсли Холл», 1837 – 1838, опубл. в 1842 г.) Альфреда Теннисона [об этом произведении и его русских переводах см.: 226, с. 115–139].

Финальные слова леди-видения («...”It shall be as I have sworn. / Very *rich* he is *in virtues*, very *noble, noble*, certes; / And I shall not blush in knowing that men call him *lowly born*.”» [246, с. 127] [...“Будет так, как я поклялась. / Очень *богат он достоинствами*, очень *благороден, благороден*, разумеется; / И я не буду краснеть, зная, что люди говорят, что он *низкого происхождения*”]) являются интерпретацией клятвы реальной Джералдины из 66-й строфы основного текста: «“And your lordship judges rightly. Whom I marry shall be *noble*. / Ay, and *wealthy*. I shall never blush to think *how he was born*.”» [246, с. 124] [“И Ваша Светлость считает верно. Тот, за кого я выйду замуж, будет *благороден*. / О, и *богат*. Я никогда не буду краснеть, думая, *как он был рожден*”]. Саришвили в своем переводе ограничился перечислением качеств человека, определяющих его как до-

стойного избранника: «...“Ты *влюблен!* / Ты *богат!* Держу я слово, я твоею быть готова, / *Знатен* ты и *благороден, повелителем рожден!*”» [190, с. 131]; Топоров в данном случае оказался точнее, отметив благородство именно души и богатство именно природы поэта, однако при этом вовсе не упомянул о его низком происхождении: «...“Нет! / *Благороден* он – *душою* – и *богат* – *самим собою*, – / Я сама его не стою, а не то что мой обет!”» [206, с. 133]. Трубецкая предельно точна в передаче финальной строфы заключения («...“Я исполню свой обет; / Ты *богат* – *в дарах природных, знатен* – *в мыслях благородных*, / А что *скромен по рожденью* – так печали в этом нет!”» [207, с.676]) и при этом сохраняет ее значимую соотношенность с содержанием основной части поэмы: «...“Милорд, вы правы; мой избранник будет *знатым* / И *богат*; краснеть не стану, вспомнив, *как он был рожден*”» [207, с. 670].

Для придания описанию средневекового колорита, создания эффектной стилизации Баррет Браунинг использовала в заключении своей поэмы архаичные формы глаголов «standeth» (от *stands* – стоит), «swelleth» (от *swells* – раздувается), «bringest» (от *brings* – несешь), «dost» (от вспомогательного глагола *does*) и местоимений «ye» («вы»), «thou» («ты»), «thee» («тебе»). В переводе Саришвили таких слов немного («хладной», «длань», «чело», «пиит»), у Трубецкой – больше («уста», «очи», «пönyне», «чело», «вежды», «ланиты», «лик»), у Топорова – максимальное количество («очи», «рек», «крыл», «чело», «хладный», «молвится», «морок», «уста», «воздела», «паладин»).

Подводя итоги, отметим, что, несмотря на появление новых фрагментарных переводов «Lady Geraldine’s Courtship», выполненных В.К. Саришвили и В.Л. Топоровым, перевод М.С. Трубецкой, созданный в начале XX в., остается востребованным и актуальным, прежде всего благодаря выдержанности формы, ритмики, смысла, стилистики оригинального текста. Переводчице удалось ощутить неповторимые интонации, малейшие нюансы описания, прочувствовать художественные детали и образы, на эмоциональном восприятии которых и построен весь чувственный мир поэзии Элизабет Баррет Браунинг.

3. «SONNETS FROM THE PORTUGUESE» («СОНЕТЫ С ПОРТУГАЛЬСКОГО») ЭЛИЗАБЕТ БАРРЕТ БРАУНИНГ В РУССКИХ ПЕРЕВОДАХ

§1. «Sonnets from the Portuguese» («Сонеты с португальского») как вершина поэтического творчества Элизабет Баррет Браунинг

Жизнь Элизабет Баррет с детства была трудной: тиранство отца, внезапная смерть любимого брата, утонувшего в море, тяжелая болезнь легких, полученная в пятнадцатилетнем возрасте травма позвоночника – все это оказало влияние и на ее характер, и на специфику творчества. Детская любовь к отцу постепенно превратилась в умение хитрить, использовать его крутой нрав себе на пользу, в чем, собственно, и заключалась вся жизнь юной Элизабет. Будучи отгороженной от реальности, она пребывала в своих философско-поэтических грезах и, по наблюдению Е.Чикуровой, превратилась в «подобие спящей красавицы и царевны Несмеяны в одном лице» [227]. Неординарный талант Элизабет сочетался с хорошим образованием в области классических языков и литературы и стремлением к оригинальным занятиям поэзией: уже в четырнадцать лет она создала свою первую эпическую поэму «The Battle of Marathon» («Марафонская битва», 1820), однако первого двухтомного собрания стихотворений (1844), утвердившего за ней поэтическую репутацию, пришлось ждать без малого четверть века.

Среди откликов на первую книгу Баррет было письмо начинающего поэта Роберта Браунинга, который, страдая от отсутствия родственной души, от непонимания окружающих, увидел в Элизабет близкого человека, проникся ее творчеством и неожиданно признался в любви. Причем любовь «на расстоянии» укрепилась после состоявшегося в скором времени знакомства, последовало предложение руки и сердца. Тридцатидевятилетняя Элизабет была напугана всем происшедшим, поскольку уже начала подготавливать себя не к радостям брака, а к ранней смерти, однако переписку с Робертом не прервала, – обмен любовными посланиями продолжался два года, наконец, стала очевидной взаимность чувств, влюбленные тайно обвенчались, преодолев сопротивление старшего Баррета, выступавшего против брака дочери, и вскоре уехали в Италию, где после чудесного выздоровления и рождения ребенка Элизабет прожила с супругом пятнадцать счастливых лет.

Два года переписки Э.Баррет и Р.Браунинга дали европейской литературе «один из самых оригинальных <...> эпистолярных романов, героями которого стали не вымышленные персонажи, а сами влюбленные поэты» [232, с. 52]. Одновременно с письмами в период тайного сватовства Эли-

забот сочиняла сонеты, в которых в лирической последовательности была представлена драматическая эволюция ее чувств к Роберту во всей гамме настроений и переживаний, владевших ею в эти годы: «сначала изумление от обрушившегося на нее чувства, позже робкое пробуждение ответного, затем внутреннее смятение, колебания и нерешительность, и наконец – вера в себя и возлюбленного, радостное приятие и ликование, знаменующие торжество любви» [232, с. 52]. Сонеты, воспевающие большую и светлую любовь, стали неожиданным откровением для Роберта Браунинга; было решено напечатать их с обязательным сохранением инкогнито автора и адресата. Первая публикация, осуществленная в 1847 г. под заголовком «Sonnets by E.B.B.» («Сонеты Э.Б.Б.») для частного пользования, осталась практически незамеченной; впоследствии, в 1850 г., стихи были изданы существенно большим тиражом как «переводы» с португальского – «Sonnets from the Portuguese». Выбор названия может быть объяснен ласковым домашним обращением Роберта к Элизабет – «the Portuguese» («<моя маленькая> португалка»), вероятно, обусловленным влиянием одного из ее ранних стихотворений «Catarina to Camoens» («Катарина Камознсу», опублик. в 1844 г.), представлявшего собой обращение к прославленному португальскому поэту XVI в. Луису де Камознсу от имени его возлюбленной Катарини де Атаиде.

Произведения Баррет Браунинг были созданы в жанре сонета, имевшем давнюю традицию, возникшем в начале XIII в. в Италии, получившем классическую форму во Флоренции конца XIII в. (Данте), завоевавшем широчайшую популярность благодаря Ф.Петрарке, господствовавшем в лирике итальянского Возрождения и барокко, а впоследствии – с XVI в. – перешедшем в Испанию, Португалию, Францию, Англию (Л. де Вега, Л. де Камознс, П. де Ронсар, Ж. Дю Белле, Ф.Сидни, В.Шекспир, Дж.Донн и др.). Претерпев упадок в эпоху классицизма и Просвещения, сонет вновь обрел свою популярность с зарождением романтической поэзии – сначала в Германии (А. Шлегель, Н. Ленау, А. Платен), а затем и в других европейских странах, в том числе и в Англии, где возрождению интереса к нему немало способствовали В. Вордсворт, Э. Баррет Браунинг, Д.Г. Россетти.

Обращение В.Вордсворта к жанру сонета и даже к созданию сонетных циклов («Река Даддон» («The River Duddon. A Series of Sonnets», 1820), «Церковные сонеты» («Ecclesiastical Sonnets. In Series», 1821–1822)) было связано с несомненным влиянием Дж.Мильтона, ощущавшимся на позднем этапе творчества, однако при этом никоим образом не трансформировало сформированных годами представлений выдающегося литератора «озерной школы», прежде всего – его понимания назначения поэта как певца природы, служащей источником непреходящего вдохновения и поддержки для человека. Для цикла Д.Г. Россетти «Дом жизни» («The House of Life», 1881), содержащего 101 сонет, важны эротизм, чувственность, физическое и духовное развитие интимных отношений, – Россетти относился к сонет-

ной форме как к «памятнику моменту» («moment's monument»), утверждая, что сонет содержит чувства мгновения и отражает их суть, представляя собой отдельный фрагмент-памятник, мозаика из которых и определяет содержание единого цикла. На фоне более ранних сонетов Вордсворта и более поздних сонетов Россетти произведения Баррет Браунинг, пронизанные светлым чувством, обожающими избранника сердца, занимают свою уникальную нишу. Любовь к Роберту Браунингу изменила не только жизнь Элизабет, но и ее поэзию: избранная сонетная форма цикла, посвященного любимому, помогла избежать недостатков, свойственных ее прежним произведениям – вычурности и расплывчатости, не соответствующих строгим рамкам сонета; и вместе с тем упоение страстью, эмоциональная насыщенность переживаний способствовали преодолению возможной однообразности и монотонности изложения.

Интересны наблюдения над формой сонетов Баррет Браунинг: во-первых, они подаются единой строфой; во-вторых, очевидна их большая стилистическая близость петраркистскому сонету (4 + 4 + 3 + 3 стиха с рифмой abba abba cdc dcd или abab abab cdc cde), нежели шекспировскому (4 + 4 + 4 + 2 стиха с рифмой abab cdcd efef gg) или французскому (4 + 4 + 3 + 3 стиха с рифмой abba abba ccd eed или abba abba ccd ede); в-третьих, использование пятистопного ямба с мужскими и женскими клаузулами (у итальянцев – одиннадцатисложник с женскими клаузулами, у французов – двенадцатисложник с женскими клаузулами) свидетельствует о преобладании сугубо английского начала. Отклонения от четких правил присутствуют не только в форме, но и в содержании «Sonnets from the Portuguese», характеризующемся повторами значимых слов в пределах одного сонета, отсутствием точек на границах строф и смыслового ключа всего произведения в последнем слове.

И вместе с тем «Sonnets from the Portuguese» – необыкновенно красивый цикл, который, воспевав любовь двух поэтов, принес Баррет Браунинг настоящую славу, вошел в классику английской любовной лирики. Данный цикл непосредственно соотносится с реальной жизненной ситуацией, что нехарактерно для большинства других произведений поэтов викторианской эпохи, искавших творческие идеи в национальной истории, мифологии, средневековой культуре (сборник стихов В.Морриса «The Defence of Guenevere and Other Poems» («Защита Гвеневеры и другие стихотворения», 1859), «Idylls of the King» («Королевские идиллии», 1859–1889) А.Теннисона и др.). Обращение к любовной лирике оказалось единичным в творчестве Браунинг: произведения, созданные после «Sonnets from the Portuguese», были либо пронизаны политической тематикой под впечатлением от итальянской революции 1848 г., либо, как известный роман в стихах «Aurora Leigh» («Аврора Ли», 1857), посвящены проблемам женской эмансипации.

§2. Книга переводов М.О. Цетлина (Амари) и И. Астрова «Португальские сонеты Елизаветы Баррэт Браунинг» (Нью-Йорк, 1956) в истории русского восприятия творчества английской поэтессы

Книга переводов М.О. Цетлина (Амари) – И. Астрова (Раппопорта-Ястребцева) «Португальские сонеты Елизаветы Баррэт Браунинг», вышедшая в свет в нью-йоркском издательстве «Experiments» в 1956 г. [162], сразу стала значительнейшим событием в истории русского восприятия творчества английской поэтессы. Если в прежние годы внимание русских переводчиков привлекали отдельные произведения Баррет Браунинг, то благодаря М.О. Цетлину и И. Астрову впервые оказался интерпретированным целый поэтический цикл, к тому же традиционно воспринимаемый в качестве одного из наивысших достижений английской литературы середины XIX в.

Поэты и переводчики М.О. Цетлин и И. Астров, давшие русскому читателю первый полный перевод «Sonnets from the Portuguese», были людьми разных поколений (их разделяло более четверти века), однако их сближали чуткость, утонченность в восприятии художественной культуры, осознание литературных занятий в общем контексте увлеченности миром искусства с его проявлениями возвышенного и идеального. Цетлин в разное время дружески общался с такими художниками, как П. Пикассо, Д. Ривера, Э.-А. Бурдель, В.А. Серов, Л.Н. Бакст, Маревна (М.Б. Воробьева-Стебельская), но особенно сблизился с супружеской четой – Н.С. Гончаровой и М.Ф. Ларионовым, с которыми познакомился во Франции еще в дооктябрьские годы [об этом см.: 53, с. 52–67]. Именно художникам-супругам Цетлин посвятил свои стихотворения «Сезанн» и «Ван Гог», вошедшие в его авторский сборник «Прозрачные тени. Образы» (М., 1920), проиллюстрированный Н.С.Гончаровой. По наблюдению В. Хазана, поэт тяготел не только к живописи, соединяя звуковой образ экфразических стихов с образом пластическим, соприкасаясь «с живой материей искусства, сокровищницей великих мастеров», но и к музыке, будучи ее «тонким знатоком и просвещенным любителем», – это особенно проявилось в созданном в конце его жизни собрании биографий композиторов «могучей кучки» «Пятеро и другие» (Нью-Йорк, 1944), представляющем собой «не просто талантливый опыт исторической беллетристики, но и текст, написанный автором, имеющим добротную музыковедческую подготовку» [219, с. 290].

Замысел перевода «Португальских сонетов» относится к последним годам первой французско-швейцарской эмиграции Цетлина, который, состоя в партии эсеров, активно участвовал в революционных событиях 1905–1907 гг., был привлечен к дознанию как член редакционной комис-

сии книгоиздательства «Молодая Россия» и, скрываясь от полиции, бежал за границу, где пробыл до Февральской революции 1917 г. В период первой эмиграции жизнь Цетлина характеризовалась активным меценатством и благотворительностью, в его парижском салоне бывали многие видные деятели литературы, искусства и культуры, а также отдельные политики. В 1915 г. Цетлин субсидировал создание в Москве издательства «Зерна», в котором публиковались книги людей, знакомых ему по парижскому салону, – М.А. Волошина («Anno mundi ardentis»), И.Г. Эренбурга («Стихи о канунах») и др. Именно в «Зернах», по указанию В. Хазана, первоначально планировалось осуществить публикацию интерпретации сонетного цикла Баррет Браунинг [219, с. 276], интерес к которому был заметно активизирован появлением блестящего немецкого перевода Р.-М. Рильке. Впоследствии замысел трансформировался в «Антологию английской поэзии», о работе Цетлина над которой сообщал в 1921 г. берлинский критико-библиографический журнал «Русская книга», редактировавшийся А.С. Яценко [150, с. 31]; однако и эта идея не получила воплощения.

Цетлин не принадлежал к числу ведущих поэтов русской эмиграции, что было очевидно и для него самого, неоднократно апеллировавшего к известному стиху Е.А. Баратынского о своем малом, негромком даре («Мой дар убог и голос мой негромок»), который все же будет понят, воспринят проницательными потомками. И такая надежда не была напрасной, поскольку поэт принадлежал к тем историко-литературным и художественным феноменам, что легко включались в диалог эпох и поколений, став неотъемлемой частью литературы и искусства Серебряного века. В этой связи не случаен тот факт, что многие материалы о Цетлине, его сочинения появились в печати годы спустя после смерти поэта, – среди этих материалов, позволивших под иным углом зрения рассматривать творчество Цетлина, был и перевод «Sonnets from the Portuguese».

Об Игоре Астрове, чье имя стоит вторым на обложке нью-йоркского издания, известно совсем немного, причем из открытых источников невозможно установить даже его отчество. Он родился в 1909 г., с детства жил во Франции, именно на французском языке вышли его основные книги – сборники «Сонеты» (удостоен премии Французской Академии), «Перелетные птицы», серия драматических сцен «Наполеон»; он также издал переводы на французский стихотворений А.С.Пушкина и сонетов Шекспира. В рукописном архиве Астрова сохранились и были изданы вскоре после его кончины (1976 г.) переводы из А.А. Блока, В.Я. Брюсова, Н.С. Гумилева, А.А. Ахматовой и др. Известно, что Астрову пришлось жить в разных странах, преподавать иностранные языки в Болонском университете в Италии, работать с 1946 г. на протяжении двадцати лет синхронным переводчиком в Организации Объединенных Наций в Нью-Йорке. Оригинальное и переводное русскоязычное творчество Астрова носило фрагмен-

тарный характер, авторской книги на русском он так и не выпустил, более того, «Португальские сонеты Елизаветы Баррэт Браунинг» остались его единственной книгой на языке предков.

Особой гранью индивидуальности Астрова, в прошлом – ученика С.С. Прокофьева, было музыкальное, композиторское творчество. Пожалуй, музыка являлась тем наиболее существенным началом, что могло при жизни сблизить Цетлина, работавшего над своей последней книгой о «могучей кучке», напечатанной незадолго до конца Второй мировой войны, и Астрова, готовившегося сочетать композиторские интересы со службой в ООН. Однако создание ООН, устав которой вступил в силу 24 октября 1945 г., фактически совпало со смертью Цетлина, последовавшей в Нью-Йорке 10 ноября 1945 г.; к тому же Астров, как отмечалось выше, перебрался в Нью-Йорк только в 1946 г. Исходя из сказанного, а также с учетом того обстоятельства, что между смертью Цетлина и публикацией «Португальских сонетов Елизаветы Баррэт Браунинг» прошло более десяти лет, можно предположить, что Цетлин и Астров вряд ли совместно работали над осуществлением творческого замысла. Скорее всего, рукопись перевода сонетов уже после кончины поэта была передана его вдовой Марией Самойловной Цетлин молодому сотруднику ООН Игорю Астрову, который, так или иначе внося свою лепту, опубликовал книгу с указанием имен двух переводчиков. И именно здесь «внутренняя» музыка с ее характерным осознанием плавности и гармонии, столь значимым и для Цетлина, и для Астрова, позволила сделать неразличимым их индивидуальное участие в подготовке перевода, представить результат сотворчества, отличающийся особым внутренним единством, сохранением всех перепадов настроения и образов, переходящих из сонета в сонет.

Лирическая героиня «Sonnets from the Portuguese», уже подготовившаяся к смерти, но неожиданно познавшая влюбленность, в первых произведениях цикла пытается оправдать свою нерешительность в развитии отношений тем обстоятельством, что Бог якобы наложил запрет на ее чувство. Цетлин и Астров, упростив сложную условную конструкцию II-го сонета, раскрывавшую смысл высшего запрета, при помощи эпитета «карающе-суров» сместили акцент на образ самого Бога, ср.: «...and replied / One of us <...> *that* was God, <...> and laid the curse / So darkly on my eyelids, as to amerce / My sight from seeing thee, – that if I had died, / The deathweights, placed there, would have signified / Less absolute exclusion» [245, p. 26] [...и ответил / Один из нас <...> то был Бог, <...> и наложил запрет / Так зловеще на мои веки, чтобы отвратить / Меня от вида твоего, – что, если бы я умерла, / Груз смерти, наложенный на них, значил бы / Менее абсолютное отлучение] – «...*Карающе-суров*, / Один из нас – то был Господь – ответил. / Исчез видений мир, что был так светел. И образ твой окутал тьмы покров» [222, с. 221].

В том же сонете Баррет Браунинг использовала излюбленный ею параллелизм с отрицанием «not» («ни»): «Men could not part us with their worldly jars, / *Nor* the seas change us, *nor* the tempests bend» [245, p. 26] [Люди не могли бы разлучить нас своим суетным раздором, / *Ни* моря не изменят нас, *ни* бури не согнут]; в русском переводе эта особенность оригинала оказалась утраченной, что привело к некоторому эмоциональному упрощению, ослаблению характерной пафосности: «Людские были б не страшны угрозы! / Моря ведь не зальют любви, и грозы / Ее не сломят...» [222, с. 221]. Нагнетание отрицаний характеризовало и XXXIX сонет Баррет Браунинг, в котором признавалась неспособность могущественных сил, изначально противостоявших человеку, сдержать напор его чувств и эмоций: «...because *nor* sin *nor* woe, / *Nor* God's infliction, *nor* death's neighbourhood, / *Nor* all which others viewing, turn to go, / *Nor* all which makes me tired of all, self-viewed, – / Nothing repels thee, <...> dearest, teach me so / To pour out gratitude, as thou dost good!» [245, p. 63] [...так как *ни* грех, *ни* горе, / *Ни* Божья кара, *ни* близость смерти, / *Ни* все, что другие, видя, отворачиваются, / *Ни* все, что утомляет меня, при размышлении, – / Ничто не сдерживает тебя, <...> дорогой, научи меня так / Изливать благодарность, как у тебя получается!]; синонимический ряд противопоставлений, в основном сохраненный Цетлиным – Астровым, был, однако, значительно ими сокращен, что снизило экспрессивность звучания переводного произведения, но никоим образом не воспрепятствовало раскрытию его оригинального замысла: «И раз тебя не могут оттолкнуть / *Ни* Божий гнев, *ни* близкой смерти жуть, / *Ни* все, что осуждали лицемерно / Другие, от чего устала я, / Хочу, чтобы признательность моя / Была, как доброта твоя, бесценна» [222, с. 240].

В XXXVII и XXXIX сонетах обращает на себя внимание привнесенное русскими переводчиками сравнение героини с татем (вором), не соотносимое ни с духом, ни с содержанием оригинальных текстов: «Лик ангела презревшего стихии / И небеса стяжавшего, *как тать*» (сонет XXXVII; [222, с. 240]); «В мир красоты вошла я *словно тать*, / Не отрешась житейского уродства» (сонет XXXIX; [222, с. 239]). Также в XXXVII сонете отказ интерпретаторов от буквальности трактовки способствовал облагораживанию художественного образа – морская свинья, млекопитающее отряда китообразных, «*porpoise*» была названа дельфином: «As if a shipwrecked Pagan, safe in port, / His guardian sea-god to commemorate, / Should set a sculptured *porpoise*, gills a-snort / And vibrant tail, within the temple-gate» [245, p. 61] [Как потерпевший кораблекрушение язычник, в безопасности в порту, / Чтобы почтить своего морского богачарителя, / Установил бы скульптуру *морской свиньи*, жабры дышащие / И трепещущий хвост, в храме] – «Так, кораблекрушенья потерпев, / Но выброшен на берег, скиф-язычник / Благословлял заступников привычных

/ И бормотал им гимны нараспев. / И резал в камне неуклюжей лапидарией / *Дельфина* в честь морского бога в капище» [222, с. 239]. К тому же, как видим, фрагмент расширен Цетлиным – Астровым с четырех до шести стихов за счет привнесения деталей, призванных подчеркнуть косноязычие героини, ее неспособность выразить словами восхищение своим возлюбленным, – тем самым основная идея сонета раскрыта в несколько ином ракурсе.

Привнесение Цетлиным – Астровым дополнительной детали в VIII сонете – сравнения жизни героини со старой циновкой – усиливает униЗИтельно-презрительное отношение к земному бытию в его бледной пустоте, ничтожности, ненужности и горькой беспросветности, ср.: «...For frequent tears have run / The colours from my life, and left so dead / And pale a stuff, it were not fitly done / To give the same as pillow to thy head» [245, p. 32] [...Ибо частые слезы обесцветили / Мою жизнь и сделали ее такой мертвой / И бледной ненужной вещью, она совсем не подходит, / Чтобы положить ее как подушку тебе в изголовье] – «...но до того / Бедна вся жизнь моя и так бледна... / От слез бессчетных выцвела она. / И в изголовье положить неловко / Ее тебе, *как старую циновку*» [222, с. 224].

Г.В.Адамович, высоко оценивший переводы Цетлина – Астрова из Баррет Браунинг, в своем предисловии к изданию 1956 г. обращал внимание на допущенные вольности и приходил к выводу, что «за дословной верностью тексту переводчики <...> вообще не гнались, не останавливаясь перед отступлениями» [1, с. 7]. По его мнению, отход от буквализма был, с одной стороны, вынужденной данью несовместимости законов и феноменов английского и русского языков, а с другой – выражал совершенно сознательную волю интерпретаторов. М.Форштетер в 1958 г. на страницах «Русской мысли» отзывался о предисловии Г.В.Адамовича как о «прекрасном», но отмечал при этом точность и бережность переводчиков [218, с. 5]. Согласно Ю.К.Терапиано, стремясь «главным образом сохранить самое важное, т. е. дух каждого сонета, общую его эмоциональную атмосферу, смысл главнейших образов», переводчики пожертвовали тем, что было, на их взгляд, менее важным, прежде всего «абсолютной близостью к подлиннику, как в смысле размера, так и в отношении дословности перевода», позволили себе «ряд отступлений, пропусков или, наоборот, добавление каких-нибудь слов с целью яснее передать своеобразный, сложный, порой даже прихотливый, насыщенный религиозными отвлечениями и восторженностью текст подлинника» [201, с. 133]. Как видим, вольности Цетлина – Астрова в восприятии критиков русского зарубежья представлялись во многом оправданными и закономерными, преимущественно обусловленными спецификой языковых возможностей. Вместе с тем сама потребность в сопоставительном анализе во многом возникала благодаря билингвальнойности книги «Португальские сонеты Елизаветы Баррет Браунинг», в кото-

рой «издательство поместило против каждого русского перевода английский текст, предоставив тем самым возможность сличить каждую русскую строчку с оригиналом» [201, с. 133].

Примеры использования Цетлиным – Астровым «свободных» эквивалентов, а также привнесения переводчиками дополнительных художественных деталей в описания, достаточно многочисленны, однако даже в тех случаях, когда отклонения меняют смысл того или иного фрагмента, не всегда можно говорить об интерпретационных ошибках и заблуждениях. Например, в VII-м сонете с помощью антонимичных понятий показано преобразование всего окружающего мира вместе с появлением возлюбленного в жизни героини: «...*Дальние* брега / *Близки*, лишь ступит там твоя нога. / И станет край *чужой* страной *нашей*» [245, р. 224]. В XII-м сонете переводчики использовали оригинальный образ «инога края», чужбины, помогавший достаточно образно и лаконично сказать о неведомом прежде любовном переживании, избежав при этом трактовки крайне сложного для интерпретации экспрессивного описания чувств в подлиннике Баррет Браунинг, ср.: «I should not love withal, unless that thou / Hadst set me an example, shown me how, / When first thine earnest eyes with mine were crossed, / And love called love...» [245, р. 36] [Я бы не любила тем не менее, пока ты / Не подал мне пример, не показал мне как, / Когда впервые твои искренние глаза с моими встретились, / И любовь вызвала любовь...] – «Мне б это чувство в душу не вошло, / Когда бы взор твой не открыл светло / Мне *край иной, казавшийся чужбиной*» [222, с. 226].

Сознавая необходимость более отчетливой прорисовки отдельных деталей, Цетлин – Астров нередко дополняли описания контрастными образами, насыщали их изобразительными и выразительными эпитетами, что, например, можно видеть в XXVII-м сонете, где в рассказе о чудесных изменениях в судьбе героини использовался контраст лужайки, на которой растут асфодели, и леса, причем в первом случае употреблялся эпитет «златоокий», а во втором – «темный», что подчеркивало авторские симпатии: «Как тот, кто проникает в мир чудес, / С *лужайки златооких асфоделей* / Оглядывается на *темный лес* / Земных страстей в покинутом пределе» [222, с. 234]; в оригинальном тексте преобладали скорее спонтанно-эмоциональные, нежели продуманные, выверенные детали, что придавало мыслям лирической героини определенную сумбурность, оправданную в силу ее психологического состояния: «As one who stands in dewless *asphodel* / Looks backward on the tedious time he had / In the upper life...» [245, р. 51] [Как тот, кто стоит среди *асфоделей*, сухих без росы, / Оглядывается на утомительные времена, которые были у него / В прежней жизни...].

При переводе первых строк XXV-го сонета, ассоциирующих горести героини с украшением – «нитью жемчужин» («A heavy heart, Belovèd, have

I borne / From year to year until I saw thy face, / And sorrow after sorrow took the place / Of all those natural joys as lightly worn / As *the stringed pearls*, each lifted in its turn / By a beating heart at dance-time...» [245, p. 49] [Тяжелое сердце, Любимый, несла я / Из года в год, пока я не увидела твоего лица, / И печаль за печалью занимала место / Всех тех естественных радостей, что легко носят / Как *нить жемчужин*, каждая из которых в свою очередь поднимается / Биением сердца во время танца...]), Цетлин – Астров считают необходимым сделать более отчетливым едва намеченное в подлиннике противопоставление героини и окружающих ее людей, в результате чего возникает контекстуальная антонимия образов ожерелья скорби и нити алмазов веселья: «Я сердце, как тяжелый груз, несла. / Со скорбью скорбь сплеталась в *ожерелье*. / Так у других, чья жизнь не тяжела, / На *нить алмазы* нижутся веселья, / И эта нить вздымается, светла, / От сердца легкого биенья...» [222, с. 233].

При сравнении героини, которой трудно поверить в реальность своего счастья, с церковным служкой, потерявшим сознание во время совершения обряда, Цетлин – Астров в XXX-м сонете предложили ряд дополнительных нюансов, позволивших скорректировать нарочитую прерывистость и спутанность описания Баррет Браунинг, придать ему большую отчетливость посредством выпуклого противопоставления света («светлый хор») и мрака («мрак неведомых пустынь»), вступивших в борьбу за человеческую душу, ср.: «...The acolyte / Amid the chanted joy and thankful rite / May so fall flat, with pale insensate brow / On the altar-stair. I hear thy voice and vow, / Perplexed, uncertain, since thou art out of sight, / As he, in his swooning ears, the choir's amen» [245, p. 54] [...Служащий / Среди радостных песнопений и обрядов благодарности / Может так упасть с бледным бесчувственным челом / На ступени алтаря. Я слышу твой голос и клятву, / Спутанные, неясные, так как ты невиден, / Как он, в обмороке, аминь хора] – «Как будто *светлый хор* поет, пророча / Блаженство в храме, озаряя тьму / Молящихся, но в ладанном дыму / Вдруг служка оземь грохнется, точь-в-точь я. / Еще звучит торжественно аминь. / Но всюду *мрак неведомых пустынь*, / Хоть в отдаленье голосу я внемлю» [222, с. 235].

Подобным же образом отмеченная в XIII-м сонете неготовность героини к стремительному развитию отношений с возлюбленным («...I stand unwon, however wooed, / And rend the garment of my life, in brief, / By a most dauntless, voiceless fortitude» [245, p. 37] [...Я стою незавоеванная, однако оказавшая расположение, / И срываю облачение моей жизни, грубо, / С самой бесстрашной, безгласной стойкостью]) усиливается в переводе благодаря мотиву преддверья, который позволяет, несмотря на утрату экспрессии подлинника, выразительно и вместе с тем емко, лаконично передать основную мысль: «Еще стою я робко у *преддверья*, / Проникнуть в новый мир не пробил час» [222, с. 227]. Впоследствии (в XXXVI-м

сонете) русскими переводчиками используется еще один образ, во многом близкий «преддверью» в новый, чудесный мир, – это образ окна, обращенного в расцветший весенний сад; и вновь героиня боится двинуться навстречу судьбе, растворить окно: «Но свет небесный был еще так нов, / Что я боялась растворить *окно* / В весенний сад, внезапно весь расцветший» [222, с. 238]; в английском оригинале мысль передана при помощи образа «позолоченной светом бегущей вперед тропы» («light that seemed to gild the onward path»), более буквально соотносимого с пронизывающим сонет мотивом жизненного пути: «...I rather thrilled, / Distrusting every light that seemed to gild / The onward path, and feared to overlean / A finger even...» [245, p. 60] [...Я была скорее объята трепетом, / Не доверяя свету, который, казалось, золотил / Тропу впереди, и боялась согнуть / Палец даже...].

Идея отказа от прошлого в стремлении к другому, совершенно новому будущему, выраженная Баррет Браунинг в XLII-м сонете («*My future will not copy fair my past*») [245, p. 66] [*“Мое будущее не повторит точно моего прошлого”*]), раскрывается Цетлиным – Астровым посредством обширного толкования, в которое введены оригинальный мотив пророчества и две пары контекстуально антонимичных понятий («творчество» – «разруха», «красота» – «безобразье»): «*Меж будущим и прошлым нету связи*” / <...> / <...> и в этой фразе / *Пророчество* для нас звучало двух: / Рожденье *творчества* среди *разрух*, / Виденье *красоты* среди *безобразья*» [222, с. 241]. Восходящий к Библии образ посоха, на котором появляются зеленые листья (в русском переводе – «побеги весны»), усыпанные жемчужинами росы, символично показывает перемены в душе и в жизни лирической героини Баррет Браунинг. Выразительность эпизода усилена в переводе введением двух контрастных эпитетов – «тернистый» (в синтагме «тернистый путь») и «пыльный» (в синтагме «пыльный посох»), призванных акцентировать всю невзрачность окружающего мира и тем самым еще сильнее раскрыть авторское восприятие цветения посоха как большого светлого чуда: «И я, пройдя *тернистый* путь земли, / Узрела, как расцвел мой *пыльный* посох / Побегам весны в жемчужных росах» [222, с. 241]; для английского оригинала значима обыденность ситуации, предварявшей чудо, в связи с чем используются упоминание «привычных проблем» («natural ills») и соотнесение образа героя и пилигрима («pilgrim»): «...Then I, long tried / By *natural ills*, received the comfort fast, / While budding, at thy sight, my *pilgrim's staff* / Gave out *green leaves with morning dews impearled*» [245, p. 66] [...Потом я, долго испытываемая / Привычными проблемами, быстро получила успокоение, / Тогда как набухая, при виде тебя, мой *посох пилигрима* / Дал зеленые листья в жемчужинах утреней росы].

Упоминание в XXXI-м сонете о «подобной голубиной» помощи («...Ah, keep near and close, / Thou *dovelike* help!...» [245, p. 55] [...О, удержи

рядом и близко / Своей, *подобной голубиной*, помощью!..) вызвало у русских интерпретаторов разнообразные ассоциации, позволило посредством образа голубя как птицы, символизирующей любовь, представить эмоциональную составляющую внутреннего мира возлюбленных, стремящихся к обретению своего приюта: «Дай *словно в голубятне* приютиться! / В толпе беспомощна *как голубь я*. / *Крылатый мой*, укрой меня, любя» [222, с. 236]. Созданный Цетлиным – Астровым образ крова-голубятни, хотя и отсутствующий в английском оригинале, но вполне соотносимый с его содержанием («...Open thine heart wide, / And fold within the wet wings of thy *dove*» [245, p. 59] [...Открой свое сердце широко / И обними влажными крыльями свою *голубку*]), получил свое развитие в переводе XXXV-го сонета: «Дай мне приют в душе, всех необъятней. / *Голубку* в нем свою укрой *как в голубятне!*» [222, с. 238].

Испытывая боязнь и сомнения в своей неожиданной любви, пытаюсь доказать невозможность искренних отношений, лирическая героиня представляла образы, разводившие ее с возлюбленным по разным полюсам – «a guest for queens to social pageantries» («гость королев на светских церемониях»), «chief musician» («главный музыкант») и «a poor, tired, wandering singer» («бедный, уставший, скитающийся певец»), «lattice-lights» («светлый плен») и «the dark» («тьма»). В IV-м сонете статусные различия показаны через противопоставление дворца («palace») возлюбленного и собственного убогого жилища девушки: «Look up and see the casement broken in, / The bats and owlets builders in the roof! / My *cricket* chirps against thy mandolin» [245, p. 28] [Взгляни и увидишь, оконная створка сломана, / Летучие мыши и совы обустроились под крышей! / Мой *сверчок* верещит на фоне твоей мандолины]. Цетлин – Астров сократили фрагмент, за счет пропуска отдельных деталей, таких, как сломанная оконная створка, пение сверчка, а также заменили мандолину – реальный музыкальный инструмент – на «звонкую лиру» как символ и атрибут поэтов: «Здесь гнезда сов. Летучие здесь мыши / Кружатся под навесом ветхой крыши. / К чему тут лира звонкая?..» [222, с. 222]. Вместе с тем контраст в переводном тексте усилен характеристикой дома девушки – «жилища мрачного, приюта скуки» [222, с. 222], тогда как в оригинале говорится лишь о бедности щеколды на входной двери («this house's latch too poor» [245, p. 28] [«щеколда этого дома слишком бедна»]).

Не менее значительны логические перестановки в V сонете, где лирическая героиня соглашается открыть возлюбленному свою душу, образно представляя ее в виде груды пепла («the ashes»). Переводчики, поначалу отмечающие надежду героини на возрождение («Хоть рдеет все еще в золе огонь пурпурный / И может вспыхнуть он, лишь страсти ветер бурный / Дохнет...» [222, с. 223]), показывают, как постепенно ею овладевает отчаяние и происходит возвращение к прежнему мнению о себе, как о

недостойной партии для своего возлюбленного: «...Но пламень свой я вечной тьме предаю. / С презреньем растопчи мой пепел, друг суровый! / Чтоб искры, залетев на смоль твоих волос, / Не жгли их, несмотря на твой венок лавровый, / И сердце мукою моей не обожглось» [222, с. 223]. Все это делает перевод более категоричным в сравнении с подлинником, показывающим эволюцию душевных терзаний, метаний и поисков героини, которая сначала хочет избавиться от чувства («...If thy foot in scorn / Could tread them out to darkness utterly, / It might be well perhaps...» [245, p. 29] [...Если бы твоя нога в презрении / Растоптала его полностью, / Это, возможно, было бы хорошо...]), затем считает необходимым подождать, помедлить с принятием окончательного решения («...But if instead / Thou wait beside me for the wind to blow / The grey dust up,..» [245, p. 29] [...Но если вместо того / Ты подождешь рядом со мной, пока ветер поднимет / Серый пепел вверх,..]), наконец, просит возлюбленного уйти, оставить ее в покое, поскольку слишком различен их общественный статус («...those laurels on thine head, / O my Belovèd, will not shield thee so, / That none of all the fires shall scorch and shred / The hair beneath. Stand farther off then! go» [245, p. 29] [...те лавры на твоей голове, / О мой Возлюбленный, не защитят тебя так, / Что ни одна из всех искр не обожжет и не коснется / Волос под ними. Стой подальше тогда! уйди]).

В XX-м сонете, в котором лирическая героиня соглашается оставить свои мысли о духовной идеальной жизни и задержаться на земле, чтобы любить, высказывается предположение о возможности сосуществования возлюбленных не только на небесах («...In mounting higher, / The angels would press on us and aspire / To drop some golden orb of perfect song / Into our deep, dear silence...» [245, p. 46] [...При подъеме выше, / Ангелы торопили бы нас и устремляли бы / Бросать золотой шар совершенной песни / В нашу глубокую, милую тишину...]), но и в земной реальности, где искренность чистых душ обязательно окажется сильнее всех пагубных людских прихотей и пороков: «...Let us stay / Rather on earth, Belovèd, – where the unfit / Contrarious moods of men recoil away / And isolate pure spirits, and permit / A place to stand and love in for a day» [245, p. 46] [...Давай останемся / Лучше на земле, любимый, – где негодные / Пагубные людские прихоти отступают / И выделяют чистые души и уступают / Место, чтобы остаться и любить днем]. Цетлин – Астров, изначально обозначая две возможных сферы существования душ – «край дольний» и «горный край» («Из *края дольного*, любимый, не спеши / Проникнуть в *горный край*, что брезжит вслед могилы» [222, с. 231]), подробно характеризуют земной предел, причем посредством перечисления, вполне соответствующего желанию героини остаться, нарочито затягивают действие («Мне любо здесь пока побыть в земной глуши, / Вне звездных совершенств, ценя уют наш милый. / Уйдем в молчание, в бескрылие, в

застой» [222, с. 231]) и далее, посредством пафосной концовки, характеризующейся нагромождением метафор («гром <...> торжественных созвучий», «шар песни золотой», «водопад гармонии певучей») воссоздают идеальный мир: «Пред тем как в *гром* войти *торжественных созвучий*, / Где сонмы ангелов *шар песни золотой* / Бросают в *водопад гармонии певучей*» [222, с. 231].

Сонет X отличается активностью использования лексемы «любовь» («love») и однокоренных ей слов (в оригинале – 10 раз, в переводе – 8), призванной подчеркнуть всеобъемлемость охватившего героиню чувства. Также в нем воссоздан образ огня, акцентирующий страстность и некую сумбурность любовных отношений: «...Fire is bright, / Let *temple* burn, or *flax*; an equal light / Leaps in the flame from *cedar-plank* or *weed*: / And love is fire...» [245, p. 34] [...Огонь ярок, / Пусть *храм* горит, или *кудель*; тот же свет / Исходит в пламени от *кедровой доски* или *кустов*: / Любовь – огонь...]. В переводе Цетлина – Астрова вместо двух пар контекстуально-связанных понятий («храм» – «кудель», «кедровая доска» – «кусты») используется лишь одна («храм» – «шалаш»), но она, несомненно, более выразительна в силу контраста, ассоциации с роскошью и бедностью, особенно с учетом традиционных представлений о торжественности ритуала бракосочетания в храме и неприязнительности отношений истинных возлюбленных, нашедших рай в шалаше, обретших гармоничные отношения: «...все то же пламя / В охваченном огнем пылает *храме* / И в остове горящем *шалаша*. / Любовь – огонь...» [222, с. 225].

Использованное в XV-м сонете сравнение влюбленной девушки с пчелой, застывшей в хрустале, передает состояние безысходной печали, вызванное пониманием невозможности столь реального и вместе с тем иллюзорного счастья: «On me thou lookest with no doubting care, / As on a bee shut in a crystalline; / Since sorrow hath shut me safe in love's divine, / And to spread wing and fly in the outer air / Were most impossible failure, if I strove / To fail so...» [245, p. 39] [На меня ты смотришь без сомнения с заботой, / Как на пчелу, застывшую в хрустале; / Печаль сохранила меня в божественной любви, / И расправить крыло и лететь в воздух / Было бы самой невозможной неудачей, если бы я постаралась, / То потерпела бы неудачу...]. Еще более невыносимое настроение обреченности передано в четырех коротких предложениях русского перевода, эмоциональный эффект которых позволяет нивелировать несовершенство двух предшествующих стихов, не дающих понимания того, почему браунинговская пчелка «заключена <...> в мрак одиночества», почему все ее усилия тщетны: «Как пчелка, с детства я заключена тоской / В мрак одиночества, как в восковую келью. / Наружу не стремлюсь. К полетам не зови. / Застыл размах души. Напрасен крыльев шорох» [222, с. 228].

Признавая лирическую героиню побежденной в любовной схватке, Баррет Браунинг обращается в XVI-м сонете к военной теме, наполняя лирическое произведение лексемами и синтагмами соответствующего тематического ряда, такими как «crushing low» («разящий удар»), «vanquished soldier» («побежденный солдат»), «sword» («меч»), «bloody earth» («окровавленная земля»), и акцентируя внимание на мотивах борьбы и завоевания: «...conquering / May prove as lordly and complete a thing / In lifting upward, as in crushing low! / And as a vanquished soldier yields his sword / To one who lifts him from the bloody earth, – / Even so, Belovèd, I at last record, / Here ends my strife» [245, p. 40] [...завоевание / Может оказаться благородным и совершенным / В подъеме, так же как и в разящем ударе! / И как побежденный солдат отдает свой меч / Тому, кто поднимает его с окровавленной земли, – / Даже так, возлюбленный, я, наконец, пишу, / Здесь заканчивается моя борьба]. Русские переводчики следуют английскому автору, однако несколько нарушают логику событий, утверждая, что поражение героини, уступающей возлюбленному, приводит к обретению любви, которая облагораживает, спасает, подъемлет ее дух, тогда как дух побежденного солдата в любой другой ситуации вряд ли мог быть на высоте: «...Победы нет светлей, / Чем милость к побежденным. Пожалей / И ты меня, *чей дух тобою поднят*. / Как к ратнику во прахе и в крови, / Склонись великодушно, и тебе я / Отдам свой гордый меч» [222, с. 228].

В XXIII-м сонете лирическая героиня, ощутив свою значимость для возлюбленного, готова пожертвовать ради него самым дорогим, составляющим смысл и перспективы ее бытия – «скорым милым видением небес» («near sweet view of Heaven»), «грезами о смерти» («dreams of death»), могиле («the grave»), и вернуться в «предел жизни» («life's lower range»), к земным чувствам, страданиям и радостям: «...Then my soul, instead / Of *dreams of death*, resumes *life's lower range*. / <...> / I yield *the grave* for thy sake, and exchange / *My near sweet view of Heaven*, for *earth* with thee!» [245, p. 47] [...Тогда моя душа, вместо / *Грез о смерти*, спускается вновь / В *предел жизни*. / <...> / Я отдаю *могилу* ради тебя и меняю / *Мое скорое милое видение небес* на *землю* с тобой!]. Цетлин – Астров несколько смещают акценты описания с духовных понятий на повседневные, бытийные, в результате чего появляются мотивы житейской игры, земного дурмана, противопоставление смерти и неба с одной стороны и земного рая с другой: «...Судьба сама нам / Велит продлить *житейскую игру*. / Упитья до конца *земным дурманом*. / <...> / <...> я и *смерть* и *небо* отдаю, / Чтоб *на земле* с тобою быть *в раю*» [222, с. 232].

При переводе XXVIII-го сонета, повествующего о письмах, полученных лирической героиней от своего возлюбленного, Цетлин – Астров усилили эмоциональное звучание стихов подлинника с его характерным меланхоличным настроением, заменив однообразные «подводки» к

письмам («This said...» («Это говорило...»), «...this fixed...» («...это назначило...»), «...this <...> / Said...» («...это <...> / Говорило...»), «And this...» («А это...»); [см.: 245, p. 52]) более экспрессивными и разноплановыми: «Тут он просил...», «...а вот другой / Листок...», «А здесь письмо....», «А вот слова», «А тут!..» [см.: 222, с. 234].

Предложенное Баррет Браунинг в XXXII-м сонете сопоставление лирической героини со старой виолой, расстроенным музыкальным инструментом, недостойным своего талантливом избранника-певца, но при этом способным по-новому, близко к совершенству, идеалу зазвучать в его руках («...more like an out-of-tune / Worn viol, a good singer would be wroth / To spoil his song with <...> / <...> / <...> perfect strains may float / 'Neath master-hands, from instruments defaced, – / And great souls, at one stroke, may do and dote» [245, p. 56] [...больше похожа на расстроенную / Старую виолу, хороший певец был бы разгневан, / Испортив свою песню ею <...> / <...> / <...> совершенные струны могут звучать / Под рукой мастера из испорченных инструментов, – / И великие души, при одном ударе, могут звучать и любить до безумия]), конкретизировано в русском переводе, где в нюансах оказались прорисованы именно отношения музыканта-скрипача со своим инструментом, показано умение «опытной рукой», «искусством мастера великого» преобразить звук расстроенной скрипки: «...и голос свой вполне / Ты дашь под инструмент, что строй хранит вдвойне, / А не расстроенный, чьи струны рвутся надвое. / Певец, владеющий искусством *скрипача*, / Разлад малейший ты своей считал ошибкою, / Расстаться не спеша с невыдержанной *скрипкою*. / Под опытной рукой неслыханно звуча, / Одушевляются внезапно струны, клавиши, / Искусство мастера великого восславивши» [222, с. 236].

В отдельных случаях, например в XVII сонете, Цетлин – Астров избыточно гиперболизируют и без того идеализированные у Баррет Браунинг качества возлюбленной лирической героини, среди которых ими указывается, в частности, способность и «мертвых воскрешать порой», ср.: «...Antidotes / Of medicated music, answering for / Mankind's forlornest uses, thou canst pour / From thence into their ears...» [245, p. 41] [...Антидоты / Лечебной музыки, отвечающие самым безнадежным людским целям, ты можешь лить / Оттуда в их уши...] – «Владеешь ты целителя наукой. / Своих даров божественных не скрой! / Ты можешь мертвых воскрешать порой. / Моя любовь к тебе тому порукой» [222, с. 229]. В XXVIII-м сонете при описании трех поцелуев – в руку, в чело и в уста – русские переводчики особо обращают внимание на второй из них, прибегая к помощи прилагательных в превосходной степени («сладчайший», «счастливейший»), не соответствовавших благородно-торжественной тональности подлинника, ср.: «That was the chrism of love, which love's own crown, / With sanctifying sweetness, did precede» [245, p. 62] [То было помазанье любви,

которому сама корона любви, / С благословенной нежностью, предшествовала] – «Помазанье любви, пред тем как лоб увенчан / Венцом *сладчайшего* избранничества был / У самой на земле *счастливейшей* из женщин» [222, с. 239].

Подарив локон своих волос возлюбленному в XVIII-м сонете, в XIX-м браунинговская героиня получает взамен прядь его волос. Поэтесса намеренно использует коммерческую метафору, сравнивая душу с венецианским рынком Риальто («The soul's Rialto hath its merchandise; / I barter curl for curl upon that mart» [245, p. 43] [Риальто души ведет свой торг; / Я меняю локон на локон на том рынке]), – это помогает понять и осознать ценность того скромного дара, который «перевешивает сокровища больших торговых кораблей» («outweighs argosies») или, согласно русскому переводу, дороже «груза кораблей». Стремясь к предельной ясности и прозрачности описания, Цетлин – Астров отказываются от метафоры, связанной с иноязычной реалией, отставляя лишь ассоциацию: «Ты на Риальто помнишь торг базара? / И я в душе торги веду. Скорей / За локон локон!..» [222, с. 230]. Концовка сонета в русском переводе предстает особенно нежной и трогательной в виду одушевления «бесценного дара», способного сладко спать «в тепле уютном»: «И будет долго твой бесценный дар / В тепле уютном *спать* на сердце сладко, / Пока не оскудеет жизни жар» [222, с. 230]; всего этого нет в английском оригинале, где подарок остается нарицательным понятием: «And lay the gift where nothing hindereth; / Here on my heart, as on thy brow, to lack / No natural heat till mine grows cold in death» [245, p. 43] [И *кладу* подарок туда, где ничто не тревожит; / Здесь на сердце, как на твоём челе, чтобы было достаточно / Естественного тепла, пока мое не охладает после смерти].

Сохранив большинство значимых реалий сонетного цикла, переводчики вместе с тем допустили и отдельные опущения, лишившие оригинальный текст характерной для него глубины. Так, Баррет Браунинг напоминает об *Аорне* – естественном укреплении на скале, взятие которого было необычайно трудной, но необходимой задачей во время военного похода Александра Македонского в Индию, начатого в 327 г. до н.э.; овладение скалой стало одним из подвигов Александра, согласно преданию превзошедшего самого Геракла, вынужденного в свое время отступить: «This weary minstrel-life that once was girt / To climb *Aornus*, and can scarce avail / To pipe now 'gainst the valley nightingale / A melancholy music...» [245, p. 35] [Эта изнуряющая жизнь менестреля, который однажды был наделен божественной силой / Покорить *Аорн*, и может вряд ли помочь / Теперь соловью в долине, играя на свирели / Унылую музыку...]. Как видим, *Аорн* упомянут в сонете в переносном значении при характеристике постижения чего-либо непреодолимого посредством обретения божественной силы. Этот аспект описания полностью утрачен Цетлиным – Астро-

вым, отметившими лишь усталость менестреля от блужданий, от бесконечных поисков в жизни: «...Не на предельном рубеже ли / Стою, блуждающий, усталый менестрель? / Трель соловьиная глушит мою свирель» [222, с. 226].

В концовке XI-го сонета Баррет Браунинг интерпретирует дарованную свыше благодать, милость («grace»), используя для этого параллельные конструкции, характеризующиеся внутренним противопоставлением: «*To live on still in love, and yet in vain, – / To bless thee, yet renounce thee to thy face*» [245, p. 35] [*Продолжать жить все еще в любви, и все же напрасно, – / Благословлять тебя, все же отвергать тебя в лицо*]. В переводе Цетлина – Астрова своеобразие синтаксической структуры оригинала не сохранено, однако, благодаря нагнетанию глаголов, подчеркивавших действия героини во имя любви к поэту, описание не только передало характерный психологизм, но и стало более напряженным, эмоционально насыщенным: «*Любить тебя и жить, хотя бы и напрасно, / Благословлять тебя, молиться за тебя, / Но отрицать в глаза любовь мою, любя*» [222, с. 222].

Уход от интерпретации отдельных реалий приводил Цетлина – Астрова не только к упрощениям в трактовке оригинальных произведений, но и к вольностям, которые вряд ли можно считать допустимыми. Так, в XI-м сонете упомянуты очевидные проявления жестокости, такие как безжалостность мусульман и гяуров, прикрывающих улыбку платком, и соскальзывающий с ореха «белый зуб Полифема» – персонажа древнегреческой мифологии, жестокого киклопа, сына Посейдона и нимфы Фоосы, влюбленного в Галатею, но, согласно Феокриту, отвергнутого ею: «...Mussulmans and Giaours / Throw kerchiefs at a smile, and have no ruth / For any weeping. Polypheme's white tooth / Slips on the nut if, after frequent showers, / The shell is over-smooth...» [245, p. 64] [...Мусульмане и гяуры / Прикрываются платком при улыбке, и не испытывают жалости / К плачу. Белый зуб Полифема / Соскальзывает с ореха, если, после обильной слюны, / Скорлупа слишком гладкая...]. Эта цепочка образов необходима Баррет Браунинг для противопоставления жестокости мира еще более страшному – жестокости внутренней сущности человека, способной «превратить то, что называют любовью, в то, что ненавидят или предают забвению» («will turn the thing called love, aside to hate or else to oblivion» [245, p. 64]). Русские переводчики не только опустили цепочку значимых образов, но и коренным образом переакцентировали описание, сделав основополагающей мысль о необходимости самопожертвования в любви и использовав новые мотивы – пылания и пепла, тягот оков и страха перед будущим: «Но если в ней <в любви> самопожертвованья нет, / Пылание страстей сулит лишь пепла грудю. / Пусть горе и болезнь тяготами оков / Страшат дрожащего перед судьбою грозной» [222, с. 222].

Баррет Браунинг, которой, в силу ее жизненных обстоятельств, были свойственны детскость, наивность, инфантильность, неоднократно прибегала к воссозданию образов детства, например, в XXXI («I sit beneath thy looks, *as children* do / In the noon-sun, with souls that tremble through / Their happy eyelids from an unaverred / Yet prodigal inward joy» [245, p. 55] [Я сижу под твоим взглядом, *как дети* / В полдень под солнцем, с сердцами, что трепещут / Сквозь их счастливые веки от недоказанной, / Все же чрезмерной внутренней радости]) и XLIII сонетах («I love thee with the passion put to use / In my old griefs, and with my *childhood's faith*» [245, p. 67] [Я люблю тебя со страстью, вложенной / В мои старые горести, и с моей *детской верой*]). В русском переводе эти образы были представлены достаточно полно, причем прочтение первого из фрагментов отличалось введением дополнительного сравнения детей с ловцами света: «Я взор ловлю. Так днем глазами *дети*, / *Купаясь в свете, ловят словно в сети / Чудес животрепещущий улов*» [222, с. 236]; во втором фрагменте горе оставляло свой отпечаток не на страсти (как у Баррет Браунинг), а на детской вере: «Свободна и чиста, в ней оживает страсть / И *вера детская*, притупленная горем» [222, с. 242].

XXXIII и XXXIV сонеты объединены общим детским образом: в первом из них лирическая героиня, желая ощутить, что она любима, просит возлюбленного назвать ее домашним именем, тем самым, откликаясь на которое, она когда-то бежала, бросив «невинную игру» («innocent play») и цветы – «пушистые примулы» («cow-slips piled»): «...let me hear / The name I used to run at, when a child, / From innocent play, and leave the cow-slips piled, / To glance up in some face that proved me dear / With the look of its eyes» [245, p. 57] [...пусть я услышу / Имя, на которое я всегда бежала, когда была ребенком, / Прекратив невинную игру, и бросала пушистые примулы, / Чтобы взглянуть в лицо, которое подтверждало, что я дорога, / Своим взглядом....]; в XXXIV сонете игры и цветы вновь образуют ряд детских ассоциаций, и вновь героиня готова поспешно («hastily») оставить их, бежать на зов родных: «When called before, I told how *hastily* / I dropped my flowers or brake off from a game, / To run and answer with the smile that came / At play last moment, and went on with me / Through my obedience...» [245, p. 58] [Когда меня звали прежде, я говорила, как *поспешно* / Я бросала свои цветы или отрывалась от игры, / Чтобы бежать и отвечать улыбкой, которая появлялась / В последний момент игры и оставалась со мной, / Несмотря на мое послушание...]. Русские интерпретаторы внимательно отнеслись к воссозданию важного для Баррет Браунинг ассоциативного ряда, хотя в первом из сонетов и не смогли сохранить часть незначительных деталей, например, упоминание о примуле как конкретизацию абстрактного образа цветка («Ведь с самых ранних лет, его <детского прозвища> послушна звуку, / *Из круга детских игр, цветы*

зажавши в руку, / Стремилась я взглянуть на милые черты» [222, с. 236]), а во втором – пошли по пути разъединения образов цветов и игр: «Бывало, лишь родных своих примечу, / Роняю ворох сорванных цветов, / Взлет песни заменю покорной речью, / И рот расцветь улыбкою готов. / <...> / «Исчез мир *детских игр*, веселья шум, / Но только руку на *сердце* положишь – / **В нем кровь бежит быстрее детских ножек**» [222, с. 237]. Упоминание о детских играх, как видим, было перемещено Цетлиным – Астровым в концовку XXXIV-го сонета, где стук взволнованного сердца влюбленной героини сближается с быстротой «детских ножек», спешащих навстречу родным. В английском оригинале отмеченное сравнение передано в несколько более расширенном виде, причем некая внешняя избыточность, многословность фрагмента призвана подчеркнуть хрупкость чувства героини, ранимость ее трепетной души: «Yet still my heart goes to thee – ponder how – / Not as to a single good, but all my good – / Lay thy hand on it, best one, and allow / That no child's foot could run fast as this blood» [245, p. 58] [Все же мое *сердце* тянется к тебе – подумай как – / Не как к чему-то одному хорошему, но как ко всему хорошему – / Положи свою руку на него, лучшую руку, и пойми, / **Что ни одни детские ноги не могут бежать так быстро, как эта кровь**].

В заключительном XLIV-м сонете автор доверяет самое важное признание языку цветов: любовные переживания лирической героини уподобляются цветам, полученным от возлюбленного, а душа – саду, заросшему сорняками. Отметим, что второе из сравнений восходит к шекспировскому «Гамлету», где Дания неоднократно сравнивается с запущенным огородом. По наблюдению К.И.Шарафадиной, проанализировавшей на примере XLIV-го сонета Баррет Браунинг тайнописные возможности цветочного языка в английской поэзии ее времени, подобная аналогия отнюдь не случайна: «...как Гамлет должен выкорчевать эти глушащие его страну сорняки, так и избранник поэтессы должен освободить ее душу от прежней горечи и восстановить “сад души” в первоначальной красоте» [232, с. 53]. И действительно, эта мысль является ключевой для Баррет Браунинг: «...Indeed, those beds and bowers / Be overgrown with bitter weeds and rue, / And wait thy weeding...» [245, p. 68] [...Конечно, эти клумбы и беседки / Заросли острой сорной травой и рутей / *И ждут твоей прополки...*]. Вместе с тем поэтесса не высказывает своей уверенности в успешности этой «прополки», в то время как ее русские интерпретаторы, введя инверсивную синтагму «длань огневая», не оставляют ни малейшего сомнения в способности избранника преобразить душу героини: «Быть может, много лишнегоросло в них / И плевелом, и сорною травой. / **Ты выкопешь их дланью огневой**» [222, с. 242].

Новое цветение образно воплощено в растениях-аллегориях – шиповнике и плюще: «...yet here's eglantine, / Here's ivy! – take them, as I used to

do / Thy flowers...» [245, p. 68] [...все же здесь шиповник, / Здесь плющ! – возьми их, как я брала / Твои цветы...]. Шиповник, являющийся со времен знаменитых тулузских поэтических состязаний («цветочных игр») эмблемой поэзии и поэтов, необычайно важен в контексте данного сонета и всего сонетного цикла, в котором и автор, и адресат – поэты, а поэзия – их духовная и профессиональная общность. Важен и плющ, издавна считавшийся в иконологии олицетворением дружбы, но со временем приобретший семантику верности и преданности в чувствах во французской поэзии и ставший аллегорией брачных уз в поэзии английской. Баррет Браунинг явно имеет в виду весь спектр значений этих растений, поскольку намечает перспективу возрождения души лирической героини через любовь, поэзию, дружбу и брак. Цетлин – Астров, не осознав аллегорического значения образов-символов, внесли в свой перевод эпитеты, характеризовавшие собственно растения, однако при этом дополнительно демонстрировавшие неугасимое стремление к жизни и необузданность в чувствах: «Но *цепкий* плющ и *дикий* есть шиповник» [222, с. 242].

Переводчики продолжили предложенную английской поэтессой изысканную игру смысловых оттенков языка цветов и в финале сонета, представив отношения лирической героини Баррет Браунинг и ее возлюбленного в образах цветов и садовника: «Сорвав цветы, не забывай, садовник: / В душе храню я корень их живой» [222, с. 242]; в оригинале эта аналогия не столь отчетлива и очевидна: «Instruct thine eyes to keep their colours true, / And tell thy soul, their roots are left in mine» [245, p. 68] [Вели своим глазам следить за их цветом надлежащим образом / И скажи своей душе, что их корни остались во мне].

Заключительный текст выглядит необычайно эффектно в русском переводе и в силу того, что на фоне канонической формы других произведений цикла содержит нарочитое отступление, характеризующееся намеренным приданием ему дополнительного объема (15 стихов вместо 14), приводящего к созданию так называемого *сонета с кодой* (или «хвостатого» сонета). «Французская» манера рифмовки сонета, заключающаяся в обилии опорных согласных в женских рифмах, не свойственна ни переводам, ни оригинальному творчеству Цетлина и выдает преобладание манеры французского поэта, в данном случае – Астрова, большая часть произведений которого написана по-французски.

Отмечая заслугу Цетлина и Астрова, ставших «авторами первого перевода на русский язык одного из выдающихся произведений английской поэзии девятнадцатого века», Ю.К.Терапиано признавал, что результат их работы не совершенен – «кое-что сдвинуто, кое-что сокращено и пропущено», но при этом «основная нота, чувство и основные образы сохранены и, <...> в главном, переданы верно» [201, с. 134]. Не менее высокой оказалась и конечная оценка Г.В.Адамовича, отметившего вклад

Цетлина и Астрова в развитие русского поэтического перевода: «<...> перевод стихов именно стихами – русская литературная традиция, установленная еще Жуковским, и, переложив на русский язык один из памятников английской поэзии прошлого века, Михаил Цетлин и Игорь Астров оказались этой традиции верны и заслужили особую благодарность всех тех, кому в подлиннике сонеты Елизаветы Баррэт Браунинг недоступны» [1, с. 7]. Подобные отклики свидетельствовали о том, что появление «Португальских сонетов Елизаветы Баррэт Браунинг» стало значимым событием в литературе русского зарубежья конца 1950-х гг. К сожалению, долгое время первый русский перевод «Sonnets from the Portuguese» оставался известен лишь в эмигрантской среде; его публикация в России состоялась только в 2011 г. [222, с. 219–243].

§3. «Sonnets from the Portuguese» («Сонеты с португальского») Элизабет Баррет Браунинг в восприятии современных русских поэтов-переводчиков (А.А. Щербаков, М.Я. Бородицкая, Г.М. Кружков, В.А. Савин, А.В. Парин)

Являя собой образец мечтательно-любовной лирики, в основе которой лежит собственная история любви Элизабет Браунинг, «Sonnets from the Portuguese» («Сонеты с португальского», 1850) справедливо представлялись исследователям XX в. своеобразным романтическим венком, способным впечатлить, воздействовать на воображение читателя, не только возвеличив любимого, но и превознеся саму любящую, от лица которой выражаются чувства и эмоции. В частности, М. Форштетер в своей рецензии на перевод сонетного цикла на французский язык, выполненный швейцарским писателем М. Сандозом, отмечал в нем «своеобразное сочетание пламенной любви – более нежной, чем чувственной, но все же проникнутой горячим дыханием страсти – с каким-то, почти мистическим, ощущением природы, отражение Космоса в кристальной влаге то радостных, то грустных слез», придающей стихам «напряженную, немного вычурную прелесть» с долей «чисто женского (бессознательного) лукавства» [218, с. 5].

Из обширного сонетного цикла особое внимание русских переводчиков привлек первый сонет Баррет Браунинг, в котором размышления о годах жизни, доставивших радость Адонису в XV идиллии Феокрита («Сиракузянки, или Женщины на празднике Адониса»; [216, с. 68–75]), навевают поэтессе воспоминания о своих годах, прожитых в тоске и печали: «I thought once how Theocritus had sung / Of the *sweet years*, the dear and wished-for *years*, / <...> / I saw, in gradual vision through my tears, / The *sweet*, sad *years*, the melancholy *years*» [245, p. 25] [Я размышляла однажды, как Феокрит пел / О *милых годах*, дорогих и желанных *годах*, / <...> / Я

увидела, череду, сквозь мои слезы, / *Милых*, грустных *лет*, печальных *лет*]. Как видим, ритмико-лексическая переключка («years») второго и седьмого стихов произведения дополняется внутренним повтором, что смогли почувствовать далеко не все русские переводчики. Так, А.А. Щербаков несколько буквален при интерпретации второго стиха, но при этом выразителен в седьмом стихе, акцентирующем контраст двух начал – идиллического, иллюзорно-счастливого и реального, наполненного грустью и печалью: «Я перечитывала строки Феокрита / О золотых *годах*, о памятных *годах*, / <...> / И тут не сладостью, а прахом на устах / Представилась мне грусть, что в пройденных *летах*» [38, с. 180]. Тот же контраст почувствовал и Г.М.Кружков, в чьем переводе нет характерных повторов, а переключка второго и седьмого стихов сохраняется благодаря эпифоре: «Я вспоминала строки Феокрита / О чередѣ блаженных, щедрых *лет*, / <...> / Сквозь слезы памяти глядела вслед / Скользнувшей веренице тусклых *лет*» [103, с. 225]. Однако в оригинале Баррет Браунинг нет противопоставления чьих-то радостных и собственных печальных страниц бытия, более того, параллель выстраивается на соотношении «милых» идиллических лет и столь же «милых» лет жизненной реальности, подчеркнутым повтором лексемы «sweet». Это соотношение было воспринято только А.В. Париным, заменившим оригинальное «sweet» («милый») на «сладкий»: «Я восхищалась песнью Феокрита / О негах *лет*, желанных *сладких лет* / <...> / И яснились, сквозь дымку слез прошед, / Все скорби *лет*, печальных, *сладких лет*» [37, с. 285].

В переводах М.О. Цетлина (Амари) – И. Астрова (Раппопорта-Ястребцева), а также Я.А. Фельдмана, интерпретировавшего в новейшее время весь сонетный цикл, помимо отступления от авторской идеи Баррет Браунинг, наблюдаются и структурные отклонения. Так, в первом из названных переводов характерная параллель, становясь контрастом, несколько ретушируется и перемещается из второго и седьмого в четвертый и восьмой стихи: «В мечтанья погруженная однажды, / Я вспомнила о том, как Теокрит / В стихах проникновенных говорит / О сладостных *годах* <...> / <...> / А взор, слезами омраченный, зрит / Ряд горьких *лет*, чьей скорбью вечно стражду» [222, с. 221]; у Я.А. Фельдмана параллель полностью утрачена, – ее слабые отголоски можно отметить в первом и пятом стихах: «О, сладкие юные *годы*, приятные смертным, / Воспетые греческим ямбом в стихах Теокрита! / <...> / Я вижу сквозь слезы свою уходящую юность, / Чреду унижений и слез, и сплошных меланхолий» [214]. К тому же Я.А. Фельдман оказался единственным переводчиком, не придавшим значения сонетной форме оригинала и в конечном итоге сократившим его на два стиха.

Парин А.В. придал своему переводу своеобразный налет старины, наполнив его древнерусскими лексемами – «яснились», «прошед», «внима-

ла», «длань», «власы», «рек», «сребром». Кружков Г.М. предпочел дополнить упоминание о древнегреческом поэте другой античной мифологической реалией: «Чьи тени <лет> мрачным холодом *Коцита* / Мне в душу веяли – и *стыла кровь*» [103, с. 225]. Согласно греческой мифологии, Коцит – одна из рек в Аиде (царстве мертвых), отличающаяся ледяным холодом. В этой связи следует отметить, что в английском оригинале нет упоминания о застывшей крови: «Those of my own life, who by turns had flung / A shadow across me. Straightway I was 'ware, / So weeping,..» [245, p. 25] [Годы моей собственной жизни, которые чредой пролетели / Тенью через меня. Сразу я очнулась, / Так плача...]. Тем не менее оно встречается в переводах А.В. Парина («...Плача, различила / Я за спиной Виденье (*стыла кровь!*)» [37, с. 285]) и М.О. Цетлина – И. Астрова («Вдруг чувствую – *похолодела кровь* – / Что призрак...» [222, с. 221]). В данном случае А.А. Щербаков и Я.А. Фельдман содержательно ближе оригиналу, но в экспрессивном плане их интерпретации заметно уступают другим переводам: «И я расплакалась <...> / <...> / <...> и с трепетом в крови / <...> вопрос услышала я <...>» (А.А. Щербаков; [38, с. 180]); «И прошлого тень неотступно летит надо мною» (Я.А. Фельдман; [214]).

В заключительном стихе первого сонета Баррет Браунинг важную роль играет звуковое наполнение, ибо испуг, испытанный героиней, готовившейся умереть, но обретшей неожиданную любовь, смягчается за счет аллитерации нежных, радостных ноток (звуки [s] и [r]) при всей резкости ответа: «The silver answer rang, – 'Not Death, but Love'» [245, p. 25] [Серебряный голос прозвенел в ответ: 'Не Смерть, а Любовь']. Большинство русских переводчиков сохранили авторскую ассоциацию звука со «звоном серебра»: «...но отклик ясный / Звенит мне серебром: «Не Смерти, но Любви» (А.А. Щербаков; [38, с. 180]); «Сребром звенел ответ: «Не смерть – Любовь» (А.В. Парин; [37, с. 285]); «...И с серебряным звоном / Я слышу, как голос ответил «Не смерть, но Любовь!» (Я.А. Фельдман; [214]). У М.О. Цетлина – И. Астрова сохранен только мотив звона, тогда как связанные с ним «серебряные» ассоциации утрачены: «...»Пустое», / Звенит ответ, – «Не Смерть я, а Любовь» [222, с. 221]; у Г.М. Кружкова опущен и сам мотив, что придает финалу описания определенную резкость, но при этом позволяет сильнее акцентировать самое существенное: «Но Голос отвечал: «Не Смерть, – Любовь» [103, с. 225].

А.В. Парин, на протяжении многих лет занимающийся не только художественным переводом, но и редактированием, подготовивший в качестве редактора более десяти книг серии «Библиотека всемирной литературы» для издательства «Художественная литература», выступивший составителем ряда антологий, вышедших в издательстве «Московский рабочий», немало сделавший для популяризации зарубежной поэзии в должности главного редактора издательства «Аграф», мастерски перевел

четыре «португальских» сонета Баррет Браунинг. В строфическом плане его переводы состоят из двух четверостиший и двух трехстиший, причем такое разделение оправдано, даже несмотря на то, что английские оригиналы не разделены на строфы. Сонеты Баррет Браунинг написаны в итальянском стиле Петрарки – сначала восемь стихов, а затем еще шесть при рифме *abbaabba cdcdcd* (или *abbaabba cdccdc / abbaabba cdecde*), – отличном от шекспировского сонета, содержавшего три четверостишия и двустишие с рифмой *abab cdcd efef gg*. Выдержан у А.В. Парина и ямбический пентаметр оригинала, что является редким достоинством, характерным, пожалуй, лишь для переводов из Баррет Браунинг, выполненных М.Я. Бородицкой.

В третьем сонете настойчивая мысль о невозможности глубоких отношений в виду несходства жизненных представлений и целей возлюбленных акцентирована через троекратный повтор лексемы «unlike», усиленный фигурами речи – анафорой и инверсией: «*Unlike* are we, *unlike*, O princely Heart! / *Unlike* our uses and our destinies» [245, p. 27] [*Несхожи* мы, *несхожи*, О благородная душа! / *Несхожи* наши предназначения и наши судьбы]. Парин А.В. точно выдерживает лексическое, звуковое и стилистическое наполнение стихов: «*Несхожи* мы, *несхожи*, дух *вельможный!* / *Несхожи* наши судьбы и дела» [37, с. 285]. Даже его, казалось бы, неуместный эпитет «вельможный» при характеристике духа относится к одному ряду прилагательных «королевский, княжеский, царственный, благородный, величавый», подразумеваемых английским «princely». Бородицкая М.Я., изменяя обращение, предлагает иную, «братско-сестринскую» любовь: «Неровня мы, *возлюбленный мой брат!* / Столь многим суждено нам различаться» [34, с. 441]. Трактовка М.О. Цетлина – И. Астрова выигрывает за счет возможного в русском языке, но невозможного в языке английском многократного использования отрицаний в пределах одного предложения: «О сердце, что горишь во мраке бессердечий, / *Ничем не* схожи мы: *ни* даром, *ни* судьбой» [222, с. 222]; в другой редакции этого перевода сделан акцент на нарочитом повторе наречия «так»: «О сердце царственное, мы с тобой / *Так* непохожи. *Так* мы друг для друга / Чужды во всем!» [222, с. 243]. Фельдман Я.А. добивается незначительной эмоциональности начальных стихов за счет использования конструкции с элементами побудительности: «*Как* же не похожи мы, Бог тому свидетель. / Очень мы для разного родились» [214].

Описывая встречу двух поэтов, Баррет Браунинг создает очаровательные образы двух удивленных ангелов: «Our ministering two angels look *surprise* / On one another, as they strike athwart / Their wings in passing...» [245, p. 27] [Два наших ангела-хранителя глядят *удивленно* / Друг на друга, когда соприкасаются / Их крылья в полете...]. Интерпретация М.О. Цетлина – И. Астрова точна благодаря емкому эпитету «непостижимый»: «И

духи, что следят обоих нас с тобой, / Глядят, удивлены *непостижимой* встречей. / Трепещут крылья их и сторонятся плечи» [222, с. 222]. В виду некоторой смысловой избыточности менее выигранно смотрятся наречия у А.В. Парина («Два наших ангела, раскрыв крыла, / В полете встречном *грустно* и *тревожно* / Взирают друг на друга...» [37, с. 285–286]) и существительные во втором варианте перевода М.О. Цетлина – И. Астрова («...И ангел мой и твой / *Недоуменья*, верно, и *испуга* / Полны, встречаясь в бездне голубой» [222, с. 243]). Наконец, в переводе Я.А. Фельдмана интонации удивления и вовсе оказываются потерянными: «Наши ангелы-хранители друг друга не заметили / И крыльями пребольно зацепились» [214].

Дальнейшее описание в оригинальном произведении построено на противопоставлении самой поэтессы и ее поклонника в рамках антонимических парадигм «известность – неизвестность» и «свет – тьма»: «...Thou, bethink thee, art / A guest for queens to social pageantries, / With gages from a hundred brighter eyes / Than tears even can make mine, to play thy part / Of chief musician. What hast *thou* to do / With looking from the lattice-*lights* at me, / A poor, tired, wandering singer, singing through / The *dark*, and leaning up a cypress tree?» [245, p. 27] [...Ты, думаю, / Гость королев на светских церемониях, / При взоре сотни более ярких глаз, / Чем даже слезы могут сделать мои, чтобы играть свою роль / Главного музыканта. Что тебе делать, / Глядя из *светлого* плена на меня, / Бедного, уставшего, скитающегося певца, поющего сквозь / *Тьму*, прислонившись к кипарису?]. Если в английском оригинале равновесие двух начал в целом соблюдено, то в переводе А.В. Парина со всей очевидностью преобладает мотив света, несколько оставляющий в тени лирическую героиню Баррет Браунинг: «...Ты – роскошный / Гость королев на балах без числа, / Где сотня взоров в плен тебя б взяла / (*Светлей*, чем мой в слезах), где было б можно / Тебе музыкой править. Как же твой / Взгляд на меня стремится в ливнях *света*, / Усталую, чьих песен *темен* строй, / Чьим плачем кипарисы лишь воспеты?» [37, с. 286]. У М.Я. Бородицкой, напротив, посредством многочисленных художественных деталей акцентирован мрак, что, объяв весь мир, повсеместно сопровождает и саму героиню: «Ты – гость желанный царственных палат, / Где песнь твою встречает плеск оваций / И блеск очей, с какими не сравнятся / Моим, когда в них слезы заблестят... / Тебе ли из окна следить за мною, / Бродяжкой бедной, что в *полночный* час / Поет про мир, объятый *мглою* *ночною*, / К *ночному* кипарису прислонясь?» [34, с. 441].

Фельдман Я.А., стремясь подчеркнуть антитетичность двух начал, внес в перевод оригинальные, но вместе с тем разрушающие эмоциональный фон английского подлинника метафоры и сравнения: «...Ты – гость для королевских церемоний. / Ты – *дирижер огромного оркестра*. / *Под водопадом ярких глаз* из зала. / А я – *певица в темноте аллеи*, / Где к небесам

восходят кипарисы. / Как ты меня сквозь темь окна увидел?» [214]. Для М.О. Цетлина – И. Астрова важно раскрыть не столько противопоставление, сколько контраст, выстраивающийся ими по принципу «наверху – внизу»: «Ты создан, чтоб царить над пышною толпой. / Безвестный же певец, я – менестрель слепой, / На празднество твое попавший, незамечен. / Скажи, что до меня тебе? Ты смотришь *вниз* / На странника-певца с твоей *высокой* башни, / Пока я, прислонясь плечом о кипарис, / Тяну во тьме напев унылый свой всегдашний» [222, с. 222]. Следует отметить, что этот контраст, ставший несомненной творческой находкой переводчиков, отсутствовал в ранней редакции сонета, где главенствующим оказывался социальный аспект, четкая грань между «нищим певцом» и «гостем королев»: «Певец я нищий. Ты ж иного круга, / Гость королев. Тебе дано судьбой / Им петь в часы их празднеств и досуга. / И в сотнях ярких глаз ты будишь грезы. / Мои глаза и в миг, когда в них слезы, / Сияют – все ж не так ярки! Опять / Зачем со мной ты?..» [222, с. 243]).

Проводимая Баррет Браунинг антонимическая параллель «The chrism is on thine head, – on mine, the dew» [245, p. 27] [Миро <елей; церковное масло, использовавшееся при помазании на царство> на твоей голове, на моей – капли смертного пота] сохранена А.В. Париным и М.Я. Бородицкой: «Да, миром ты помазан, я – росой» (А.В. Парин; [37, с. 286]); «Лоб твой помазан миром, мой – росой» (М.Я. Бородицкая; [34, с. 441]). Цетлин М.О.– Астров И. привносят иное сравнение – земли с горой, в полной мере отражающее главный, по их мнению, контраст сонета – «наверху – внизу»: «Ты чужд мне, *как земле чужда в величье твердь*» [222, с. 222]; ранняя редакция их перевода, в которой данный контраст отсутствовал, более буквальна: «...На тебе ведь мирро, / Роса на мне...» [222, с. 243]. У Я.А. Фельдмана создана иная антонимическая параллель – «огонь – холод»: «И на твоём челе *горит* харизма (радость). / А у меня на лбу – росы *прохлада*» [214].

В шестом сонете лирическая героиня Баррет Браунинг одновременно и отталкивает возлюбленного, и находит причины для того, чтобы он остался. Продолжая тему неравенства статуса двух поэтов, отчасти обозначенную в третьем сонете, она благодарит возлюбленного за краткое знакомство, но при этом отвергает длительные серьезные отношения. Тем не менее, возлюбленный останется в ее уме и сердце навсегда: «...nor lift my hand / Serenely in the sunshine as before, / Without the sense of that which I forebore – / Thy touch upon the palm...» [245, p. 30] [...ни поднять моей руки / Безмятежно в солнечном свете как раньше, / Без ощущения, которого я воздерживалась – / Твоего касания ладони...]. Фельдман Я.А. в своем переводе полностью опускает этот образ, тогда как М.О. Цетлин – И. Астров и А.В. Парин стремятся к максимально точному его воссозданию: «Вот руку подыму на солнце – в ней / Твое пожатье чувствую, как чудо» (М.О. Цет-

лин – И. Астров, ранняя редакция; [222, с. 243]); «...когда могла я поды-
мать / Навстречу солнцу руки без тревог, / Без ощущений тех, что перевоз-
мог / Мой дух, – твоей руки касаний...» (А.В. Парин; [37, с. 286]). Наибо-
лее удачна поздняя редакция перевода М.О. Цетлина – И. Астрова, харак-
теризующаяся привнесением изобразительных и выразительных эпитетов
(«голубою», «живой», «мучительный»), помогающих раскрытию светлых,
возвышенных страданий: «И если руку я, под твердью *голубою*, / Ликуя,
окуну в лучей *живой* поток, / Ладонь мою пронзит *мучительный* ожог, – /
Сознание, что она не стиснута тобою» [222, с. 223].

Мотивы преумножения, переполненности души чувствами раскрыты у
Баррет Браунинг посредством выражений «pulses that beat double» («серд-
це, что бьется вдвойне») и «the tears of two» («слезы двоих»), нераздели-
мость, неразлучность двух душ показана при помощи образного сравне-
ния: «...What I do / And what I dream include thee, as the wine / Must taste of
its own grapes...» [245, p. 30] [...Во всем, что я делаю, / И во всем, о чем я
мечтаю, есть ты, как вино / Имеет вкус винограда...]. А.В. Парин заменяет
лексему «double» повтором «одно, одно» («одно, одно сердце биенье»),
оставаясь в дальнейшем достаточно традиционным: «...И в делах, / И в
снах моих есть ты, как вкус вино / Несет от грозди...» [37, с. 286].
Фельдман Я.А. не может настроиться на тональность описания, а потому
ограничивается кратким: «В моей груди твое биенье» [214]. Наиболее
сложная переводческая работа ощутима при прочтении двух вариантов
сонета, созданных М.О. Цетлиным – И. Астровым: установку ранней ре-
дакции на максимально точное воссоздание оригинального текста («В
груди двойное сердце все больней, / Быстрее бьется. В каждом дне и сне /
Моем и ты. Так запах есть в вине / От гроздий, различить в нем можно
лозы» [222, с. 243]) сменила попытка его оригинального прочтения,
причем распространение описания за счет сокращения сравнения предстает
является не только своеобразным, но и вполне оправданным («*И сердце я
твое в моем все глубже чую*, – / Что бьется за тебя и за меня вдвойне. / Ты
растворен во мне, как виноград в вине» [222, с. 223]).

Финал описания у Я.А. Фельдмана («И в голосе моем к Всевышнему /
Есть голос твой как отголосок. / И видит Он, взглядевшись пристально, / В
моих глазах двойные слезы» [214]) схож с концовкой ранней редакции
М.О. Цетлина – И. Астрова («Твое Он имя слышит в той мольбе, / В моих
глазах твои Он видит слезы» [222, с. 243]) и в целом передает эмоцио-
нальную атмосферу оригинала: «...He hears that name of thine, / And sees
within my eyes the tears of two» [245, p. 30] [...Он слышит твое имя / И
видит в моих глазах слезы двоих]. Вместе с тем при переводе сравнения
Я.А. Фельдман несколько отошел от романтических ассоциаций ориги-
нала, приблизив его звучание к бытовой реальности: «Все, что я думаю и
делаю, / Тебя несет, тебя содержит. / <...> / <...> / Так вкус свой оставляют

ягоды, / Входя в вино или в варенье» [214]; также он пренебрег и формой сонета, увеличив текст на два стиха.

Тема XIV сонета Баррет Браунинг, переключаясь с идеей прославленного CXVI-го сонета В.Шекспира, опиралась на мысль о любви не за что-то, а вопреки: «If thou must love me, let it be for nought / Except *for love's sake* only... / <...> / But love me *for love's sake*, that evermore / Thou mayst love on, through love's eternity» [245, p. 38] [Если ты должен любить меня, пусть будет ни за что, / Кроме как *ради любви* только... / <...> / Но люби меня *ради любви*, вечно / Ты можешь любить, в силу вечности любви]. Точный повтор в начале и конце сонета ключевой фразы («for love's sake») не сохранен ни в одном из русских переводов, причем ближе других подходят к пониманию браунинговской мысли А.В. Парин, В.А. Савин и М.Я. Бородицкая, сохраняющие слова о любви *ради / во имя любви*: «Коль я тобой любима, пусть бы ради / Самой любви... / <...> / Ради любви люби – такой любви / И лютой вечности не страшны сроки» (А.В. Парин; [37, с. 286–287]); «Уж если любишь, то люби лишь ради / Самой любви меня... / <...> / Люби меня одной любви лишь ради, / Люби всю жизнь, до окончания дней» (В.А. Савин; [33]); «Коль вправду любишь ты – люби во имя / Самой любви... / <...> / Люби лишь из любви, любви одной – / Внезапной, беспричинной, бесконечной» (М.Я. Бородицкая; [34, с. 443]). М.О. Цетлин – И. Астров проводят идею *любви за любовь*, при этом используя библейские ассоциации: «Коль любишь ты меня, люби за самое / Любовь <...> / <...> / Люби лишь для любви, чтоб чувство удержалось на дивной высоте, где пребывает Бог» [222, с. 227]. Фельдман Я.А. сохраняет общую мысль браунинговского оригинала, более того, подчеркивает ее значимость посредством дополнительного повтора, однако при этом его перевод все же наименее удачен в виду неоправданной клишированности, шаблонизированности языка: «Если любишь, люби ни за что... / <...> / А люби за любовь. За удачу негаданной встречи. / И за то, что на свете ничего нет прекрасней любви / <...> / Но люби для любви. Потому что любовь – это все. / Жизнь проходит. Любовь – остается навеки» [214].

Пытаясь понять природу любви, ее внутреннюю суть, лирическая героиня Баррет Браунинг сразу отвергает предпочтение ее физической или умственной притягательности: «...Do not say / 'I love her *for her smile – her look – her way / Of speaking gently, – for a trick of thought* / That falls in well with mine, and certes brought / A sense of pleasant ease on such a day'» [245, p. 38] [...Не говори / «Я люблю ее *за ее улыбку – ее взгляд – ее манеру / Говорить нежно – за уловку мысли*, / Что совпадает с моей, и конечно приносит / Чувство приятной непринужденности в такой день»]. Баррет Браунинг намеренно делает паузы, перечисляя качества, за которые принято ценить любовное чувство. Парин А.В., единственный из переводчиков, сохраняет эти значимые паузы, однако прибегает к неуместной гиперболе

при размышлении об уме: «...Пусть губы не твердят: / «В ее улыбке – взгляде – весь мой клад – / В манере речи нежной – в гибком складе / Ума, что, моему в едином ладе / Ответствуя, *дарит мильон услад*» [37, с. 286]. Бородицкая М.Я., прибегая к простому перечислению, дополнила характеристику мыслей при помощи существительного «согласие» однокоренным наречием в сравнительной степени «согласнее», тем самым невольно подчеркнув привыкание влюбленных друг к другу: «...Не говори: «Я в ней / Люблю улыбку, плавный звук речей, / Спокойный взор и мысли, что с моими / Текут в *согласье* – все невозмутимей / И *все согласнее* с теченьем дней» [34, с. 443]. М.О. Цетлин – И. Астров опустили упоминание о манере говорить: «...Не говори: пленяет в ней улыбка / Иль взор задумчивый... уклоны мысли гибкой, / Пересекающей мышление мое» [222, с. 227]; В.А. Савин дополнил текст сравнением внезапно возникшей «свежей» идеи с грозой в душный день: «...Не только за / Улыбки свет, красивые глаза / И речи нежные, – за мысль во взгляде, / Что так близка тебе и очень кстати / Пришла ко мне, *как в душный день гроза*» [33]; Я.А. Фельдман прибегнул в описании к чуждой оригиналу параллельной конструкции: «...*Не за умные речи. / Не за взгляд и улыбку* – за это легко разлюбить» [214].

Лирической героине Баррет Браунинг не нужна и любовь из жалости («...Neither love me for / Thine own dear pity's wiping my cheeks dry» [245, p. 38] [...Не люби меня за / Твое нежное жалостливое вытирание слез на моих щеках]), что отмечено в переводах М.О. Цетлина – И. Астрова («Еще молю тебя, чтобы не вкралась жалость / В твой поцелуй, когда ты слезы с влажных щек / Спешешь в него впитать...» [222, с. 227]), А.В. Парина («...Не люби / Меня за то, что ты утер мне щеки» [37, с. 287]), Я.А. Фельдмана («Не люби меня с целью. Не стоит любить для того, / Чтобы высушить слезы и сделать румяными щеки» [214]), сохранивших и даже расширивших (М.О. Цетлин – И. Астров) иносказательное описание жалости, а также в переводе М.Я. Бородицкой и В.А. Савина, которые сочли возможным отказаться от иносказательности и сформулировать мысль непосредственно: «Люби не ради жалости сердечной» [34, с. 443]; «...И не люби, не надо, / Из жалости перед слезой моей» [33].

Отметим, что В.А. Савин, в юности ставший инвалидом первой группы, заочно окончил МГПИИЯ им. Мориса Тореза и более двадцати лет проработал на дому переводчиком во Всесоюзном научно-исследовательском институте электротермического оборудования. Хотя первая подборка его стихов появилась в печати еще в 1982 г. в альманахе «День поэзии», известность он получил только в начале 2000-х гг. благодаря переводам из Д.Г. Россетти, А.Ч. Суинберна, Т. Харди, В.Г. Дейвиса; из Баррет Браунинг, помимо XIV-го сонета, он перевел также XLIII-й сонет.

Тема XXVI-го «португальского» сонета перекликается с письмом Элизабет Баррет Браунинг Роберту Браунингу от 11 декабря 1845 г., содержащем

шим рассуждения о том, что познание человеческой природы возможно только через жизненный опыт, но не через книги и вызванные ими грезы: «Я выросла в деревне, не имела возможности выйти в свет, посвятила свою душу книгам и поэзии, и мой жизненный опыт – грезы <...>. Книги и мечты были тем, чем я жила <...>. Затем, когда я заболела <...>, потом я оглянулась с горечью (на мое прошлое), осознавая, что я не познала природу человека»¹. Вместо реальных – из плоти и крови – людей браунинговскую лирическую героиню окружают «образы» («visions») из произведений, которые она прежде читала и переводила. Но однажды предполагаемая идеальность этого эфемерного мира фантазий рушится, перевоплощаясь, тем не менее, благодаря ее возлюбленному-поэту, в удивительную реальность. В сонете делается акцент на притяжательном местоимении «their» («их»), подчеркивающим значимость воображаемого мира для героини: «But soon *their trailing purple* was not free / Of this world's dust, *their lutes* did silent grow, / And I myself grew faint and blind below / *Their vanishing eyes*. Then *thou* didst come – to be, / *Belovud*, what they seemed. *Their shining fronts*, / *Their songs, their splendours* <...> / <...> / Met in thee, and from out thee overcame / My soul with satisfaction of all wants» [245, p. 50] [Но скоро *их стелящийся пурпур* покрылся / Пылью этого мира, *их лютни* замолчали, / И я сама стала слабой и слепой под взглядом / *Их выцветающих глаз*. Потом ты пришел – быть тем, / Любимый, чем они казались. *Их сияющие лица*, / *Их песни, их слава* <...> / <...> / Встретились в тебе, и, выйдя из тебя, охватили / Мою душу удовлетворенностью всех желаний].

При этом роль возлюбленного предстает в английском оригинале в сравнении с речной водой, освященной в купели («as river-water hallowed into founts»), что нашло отражение в переводах М.Я. Бородицкой («Но время шло; ветшали тени детства: / Покрылся пылью пышный их убор, / И лютни смолкли... Опустевший взор / Да оторопь остались мне в наследство. / Но Ты пришел! В тебе, *моя любовь*, / Все призраки, мне прежде дорогие, / Жизнь обрели – не просто плоть и кровь: / *Так влажная становится стихия / Святой водой... Душа моя!*...» [34, с. 445]) и Я.А. Фельдмана («Но выдохлась музыка эта. Сфальшивили лютни. / И пепельной пылью присыпало пурпур плаща. / Ты осуществил мне все то, что они обещали – / Их сладкие песни, их выпукло-мудрые лбы. / *Священные воды смывают остатки печали*» [214]). У М.О. Цетлина – И. Астрова сравнение утрачено, однако его отсутствие в полной мере компенсируется емкими обращениями к поэту («чародей», «небесный

¹ Перевод наш. См.: «I grew up in the country, had no social opportunities, had my heart in books and poetry and my experiences in reveries <...>. Books and dreams were what I lived in <...>. Afterwards when my illness came <...>, then I turned with some bitterness (on my past) realizing that I had seen no Human Nature» [248, v. 1, p. 264].

гений»), а также не менее емким для восприятия описания оборотом «в тебе сторицей <...> воплотилось»: «Но мир истаял дивных вдохновений. / Замолкли звуки. Как им не владей, / Дар изменил. Тогда ты, *чародей*, / Явился предо мной, *небесный гений*, / И вся та красота, чем я жила – / Напевность, блеск, сияние чела – / *В тебе сторицей как бы воплотилось.* / И я в тебе с избытком обрела / Утерянную мною легкокрылость» [222, с. 233].

В XLI-м сонете Баррет Браунинг обращается со словами благодарности ко всем, кто ее любит, изначально проводя четкую параллель между близкими и случайными знакомыми с помощью двух определительных придаточных предложений с союзом «who» («кто»): «I thank all *who* have loved me in their hearts, / With thanks and love from mine. Deep thanks to all / *Who* paused a little near the prison-wall / To hear my music in its louder parts / Ere they went onward, each one to the mart's / Or temple's occupation...» [245, p. 65] [Я благодарю всех, *кто* любил меня сердцем, / Получая благодарность и любовь от меня. Глубокая благодарность всем, / *Кто* остановился ненадолго у тюремной стены, / Чтобы послушать мою музыку, когда она звучала наиболее громко, / Прежде чем продолжить свой путь на рынок, / Или в храм...]. Переводы М.О. Цетлина – И. Астрова и М.Я. Бородицкой более тяготеют к обобщению, нежели дифференциации, ср.: «От всей души благодарю те души, / *Кто* музыку слышали мою / (Все то, что в одиночестве таю), / К стене моей тюрьмы прижавши уши» (М.О. Цетлин – И. Астров; [222, с. 241]); «Спасибо всем, *кто* обо мне с тревогой / Хоть раз подумал, – всем, *кто* был мне друг: / *Кто* у тюремных стен, слыша звук / Моей унылой песни, хоть немного / Замедлил шаг, идя своей дорогой / На торг иль в храм, на север иль на юг...» (М.Я. Бородицкая; [34, с. 445]). На этом фоне в содержательном отношении более выигрышна интерпретация Я.А. Фельдмана, который, впрочем, вновь позволил себе неоправданное увеличение числа стихов до 13-ти и деление произведения на три строфы из пяти, четырех и четырех стихов соответственно: «Всем, *кто* в душе своей меня любил / Я благодарна, всем, *кто* на минуту / Остановился у моей тюрьмы, / Чтобы послушать песню, прежде чем / Продолжить путь на рынок или в церковь» [214].

Среди прочих лирическая героиня Баррет Браунинг особо выделяет своего возлюбленного, бросившего к ее ногам «инструмент искусства» («Art's own instrument»): «But thou, who, in my voice's sink and fall / When the sob took it, thy divinest Art's / Own instrument didst drop down at thy foot / To hearken what I said between my tears...» [245, p. 65] [Но ты, кто, когда мой голос слабел и пропал, / Когда рыдания охватывали, свой божественнейший Искусства / Инструмент бросил к ногам, / Чтобы выслушать то, что я говорила сквозь слезы...]. М.О. Цетлин – И. Астров и М.Я. Бородицкая сходятся в интерпретации инструмента поэта, символично изо-

бражая его в виде лиры: «Но стоны, затаенные все глуше, / Что шепотом порою лишь пою, – / Отбросив *лиру* звучную твою, / Один лишь ты сочувственно подслушал» (М.О. Цетлин – И. Астров [222, с. 241]); «Но ты, что *лиру* выпустил из рук / И слушал, став у моего порога, / Как я пою и вместе слезы лью» (М.Я. Бородицкая; [34, с. 445]). Фельдман Я.А. предлагает иное решение, заменяя «инструмент искусства» пером: «Но ты, кто сгинул в голосе моем, / В рыданиях и всхлипах утонул, / Свое *перо* Поэта уронил, / Чтоб только слышать слово между слез» [214].

Обещание вечной любви, звучащее из уст лирической героини («...*they* <future years> should lend it utterance, and salute / Love that endures, from Life that disappears!» [245, p. 65] [...они <будущие годы> выразят это и отдадут должное / Любви, что продолжается, от Жизни, что уходит!]), сознающей вечность подлинных чувств и тленность человеческой жизни, удачно передано М.Я. Бородицкой: «...но гимн, что я тебе спою, / Жизнь, уходя, поет Любви нетленной!» [34, с. 445]. Интерпретация Я.А. Фельдмана построена на преувеличении, выраженном как при помощи нарочитого повтора лексемы «весь», так и посредством усиления элементов категоричности в описании: «Возьми же *все, весь* смысл мой, *всю* душу! / И пусть другие молча рукоплещут / Такой любви вне времени, вне жизни» [214]. Цетлин М.О. – Астров И. в концовке этого сонета фактически выражают суть всего браунинговского цикла, превознося и любимого, и любящую, приподнимая их над суетой и ничтожностью бренного земного бытия: «...по смерти буду вечно петь я: / Слова любви Поэта о Поэте» [222, с. 241].

В XLIII-м сонете поэтесса соотносит глубину своих чувств с религиозными, бытовыми, моральными и даже политическими устремлениями: «How do *I love thee*? Let me count *the ways*. / *I love thee* to the *depth and breadth and height* / My soul can reach, when feeling out of sight / For *the ends* of Being and ideal Grace. / *I love thee* to *the level* of everyday's / Most quiet need, by sun and candle-light. / *I love thee* freely, as men strive for Right; / *I love thee* purely, as *they turn* from Praise» [245, p. 67] [Как я люблю тебя? Дай посчитать. / *Я люблю тебя до глубины и широты и высоты*, / Которых моя душа может достичь, когда стремится из поля зрения / К границам Бытия и идеальной Добродетели. / *Я люблю тебя* до уровня повседневной / Самой незаметной потребности, при солнце и при свете свечи. / *Я люблю тебя* свободно, как люди борются за Право; / *Я люблю тебя* чисто, как они отвергают восхваление]. Подчеркивая силу любви, Баррет Браунинг прибегает к многократному повтору фразы «I love thee» и вытекающей из этого аллитерации звука [p] в буквосочетании «th» в местоимении «thee» и определенном артикле «the». В переводе М.Я. Бородицкой осуществлена замена повторов параллельными конструкциями, что привело к акцентировке не столько полноты, сколько размаха чувства: «Ты спрашиваешь, как тебя люблю я? / *Всей глубиной* души, *всей высотой*, / Когда над повсе-

дневной суетой / В мечтах она возносится, ликуя; / *Люблю всечасно:* радуясь, тоскуя, / И при свечах, и в полдень голубой; / *Люблю свободно,* смело! – так на бой / Идут за Правду, славы не взыскуя» [34, с. 447].

Дополнительную экспрессию браунинговскому сонету придает мотив движения любви героини – «to the depth and breadth and height» («до глубины и широты и высоты») и «feeling out of sight for the ends of Being» («стремится из поля зрения к границам Бытия»). М.О. Цетлин – И. Астров существенно усиливают его звучание, используя сначала наречия, а затем соотносимые с ними существительные: «Как я люблю тебя? Все *глубже, шире, выше* – / Той *глубью, шириной и высотой*, что дух / Способен вымерить. Дай перечислить вслух / Все бездны Бытия, что Благодатью дышит. / <...> / Люблю я творчески, вне жизненных разрух, / И – сокровенная – любовь все ярче пышет» [222, с. 242]. Отсутствие повтора значимого для английского оригинала «I love thee» («я люблю тебя») отчасти компенсировано употреблением анафоры: «*Пусть* пламень с каждым днем спокойнее и тише, / *Пусть* кажется порой, что внешне он потух» [222, с. 242]. Однако в содержательном плане переводчики в значительной степени утрачивают дух оригинала, убирая из него бытовые, политические и моральные мотивы и привнося свои образы и детали описания, такие, например, как метафорическое соотнесение любви и пламени.

В переводе Я.А. Фельдмана формальная близость оригиналу соблюдена в большей степени, в частности, выдерживается характерная анафора (в данном случае – нечетных стихов), используются сравнения из различных сфер жизни: «*Как* я люблю тебя? Считай. / Во-первых, я люблю тебя / *Как* простирается душа / До самой кромки Бытия. / *Как* светят солнце и свеча / На ежедневный хлеб-и-соль. / *И как* от страсти трепеща / Тиран восходит на престол» [214]. Впрочем, и здесь только первые два сравнения – из духовной и бытовой сфер – соответствуют оригиналу, тогда как третье и четвертое (политическая и моральные сферы) характеризуются неуместным перенесением акцентов с борьбы человека за права и отказа от тщеславия на чувства и эмоции трепещущего от страсти монарха. У В.А. Савина вся значительность любви героини раскрыта при помощи параллельных конструкций с предлогом «до», на фоне которых многочисленные сравнения представляют собой лишь некое вполне уместное дополнение: «Как я тебя люблю? Люблю без меры. / *До* глубины души, *до* всех ее высот, / *До* запредельных чувственных красот, / *До* недр бытия, *до* идеальной сферы. / *До* нужд обиденных, *до* самых первых, / *Как солнце и свеча*, простых забот, / Люблю, *как правду*, – корень всех свобод, / И, *как молитву*, – сердце чистой веры» [33].

Сопоставляя переживания взрослой женщины с эмоциями ее детства, Баррет Браунинг отмечает различные способы любить, – искреннее чувство может, по ее мнению, концентрироваться и в страсти старых горестей,

и в юной вере, и в восторге перед кумирами прошлого, и в самой жизни – с дыханием, улыбками, слезами: «*I love thee with a passion put to use / In my old griefs, and with my childhood's faith. / I love thee with a love I seemed to lose / With my lost saints, I love thee with the breath, / Smiles, tears, of all my life!..*» [245, p. 67] [**Я люблю тебя** со страстью, вложенной / В мои старые горести, и с моей **детской верой**. / **Я люблю тебя** с любовью, которую, мне казалось, я потеряла / С моими утраченными святыми, **я люблю тебя** с дыханием, / Улыбками, слезами всей моей жизни!..]. У М.О. Цетлина – И. Астрова, В.А. Савина и М.Я. Бородицкой в целом сохранена значимая браунинговская мысль о детстве, хотя первая из интерпретаций и представляется несколько вольной: «Свободна и чиста, в ней оживает страсть / И **вера детская**, притупленная горем. / Святой крылатости я снова чую власть. / Я знаю, что с тобой мы вместе перебором / Превратности судьбы...» (М.О. Цетлин – И. Астров; [222, с. 242]); «**Люблю** всей страстью терпкою моих / Надежд несбывшихся, всей **детской жаждой**; / **Люблю** любовью всех моих святых, / Меня покинувших, и вздохом каждым» (В.А. Савин; [33]); «**Люблю** всей памятью житейских драм, / Всем опытом, всей **детской страстью к чуду**, / Уже, казалось бы, ненужной нам, – / И в счастье, и в слезах, всегда и всюду, / **Люблю** всей жизнью, до конца...» (М.Я. Бородицкая; [34, с. 447]). Интерпретации В.А. Савина и М.Я. Бородицкой точнее и в силу повтора лексемы «люблю», вполне соответствующего браунинговскому «I love thee» с аллитерацией, усиленной употреблением предлога «with». В переводе Я.А. Фельдмана ассоциативный ряд английского сонета полностью утрачен, вместо него предложено незатейливое сравнение жизни с запечатанным конвертом: «Как запечатанный конверт / Простая жизнь моя была» [214].

Детская вера переходит у Баррет Браунинг в чистую, искреннюю и по-детски наивную надежду на продолжение и усиление любви после смерти, уже в ином мире: «...if God choose, / I shall but love thee better after death» [245, p. 67] [...и если Бог позволит, / Я буду только больше тебя любить после смерти]. Если М.Я. Бородицкая, В.А. Савин и Я.А. Фельдман остались верны оригиналу, раскрыв исключительно чувства влюбленной героини («...а там, / Бог даст, еще сильнее любить я буду!» (М.Я. Бородицкая; [34, с. 447]); «А смерть придет, я верю, и оттуда / Тебя любить еще сильнее буду» (В.А. Савин; [33]); «И если Смерть придет за мной / И если я пойду за ней, / То после Смерти буду я / Любить тебя еще сильнее» (Я.А. Фельдман; [214])), то М.О. Цетлин – И. Астров акцентировали внимание на совершенно ином, однако очень выигрышном для восприятия сонета аспекте – единении двух душ после смерти в их любви: «...и после смерти **я / С тобою** высшего достигну Бытия» [222, с. 242].

Значительным событием в русском восприятии творчества Баррет Браунинг стало обращение к ее произведениям одного из наиболее автори-

тетных современных переводчиков англоязычной поэзии Г.М. Кружкова. Перу Г.М. Кружкова принадлежат переводы избранных произведений В. Шекспира, Т. Уайетта, Дж. Донна, Дж. Китса, У. Йейтса, Дж. Джойса, Р. Фроста, У. Стивенса, С. Миллигана, Л. Кэрролла, Р. Киплинга и многих других английских писателей. Обращение Г.М. Кружкова к португальским сонетам, такой «несовременный выбор», объясняется им самим с позиций близости ему русских писателей XIX в. («...воспитали наше поколение Пушкин, Жуковский, Лермонтов, Гоголь <...>. Не только воспитали, но и вскормили молоком родной речи...» [104, с. 17]) и принципиальной невозможности для поэзии устаревать («Язык? Но уличный меняющийся диалект лишь нефтяная пленка на поверхности реки, а ее истоки, русло и состав остаются теми же самыми» [104, с. 17]). В виду значительности личности Г.М. Кружкова-переводчика и его вклада в популяризацию английской литературы в России имеет смысл отдельно остановиться на творчески осмысленных им сонетах браунинговского цикла, привлекая для сопоставительного анализа полные переводы М.О. Цетлина – И. Астрова и Я.А. Фельдмана.

Принадлежащий к числу несомненных творческих удач Баррет Браунинг девятый «португальский» сонет по-своему раскрывает существенную для всего цикла тему неравенства, непохожести поэтов, пропасти, разделяющей их и делающей их любовь невозможной. Размышления лирической героини о том, что она может дать своему поклоннику, подводят ее к грустному выводу: «To let thee sit beneath the fall of tears / As salt as mine, and hear the sighing years / Re-sighing on my lips renunciative / Through those infrequent smiles which fail to live / For all thy adjurations?..» [245, p. 33] [Позволить тебе сидеть под водопадом слез, / Таких соленых как мои, и слышать, как вздыхающие годы / Вздыхают вновь на моих губах, хранящих отказ, / Сквозь те нечастые улыбки, которые не могут жить, / Несмотря на все твои мольбы?..]. В переводе Кружкова сентиментальность эпизода сохранена, однако дополнена несколько натуралистичными чертами быта, вполне соотносимыми с жизнью старой Англии: «Слезам, что я в сердце берегу – / Иль вздохами? *Их на любом торгу / Возы, и вороха – в любой часовне.* / <...> / <...> / Я улыбнусь – но этого порыва / Достанет лишь на миг...» [245, с. 225]. Цетлин М.О. – Астров И., напротив, усилили звучание сентиментальных мотивов, дополнив описание оборотами, насыщенными тропами и яркими художественными образами: «...Одни страданья. / <...> / Моя *улыбка солью слез влажна:* / Годам жестоким приношу их в дань я. / И все твои напрасны настоянья. / В очах чуть вспыхнет *радость*, уж она / *В хрустальном ручейке отражена*» [222, с. 225]. Менее успешен перевод Я.А. Фельдмана, попытавшегося сместить акценты на тройной повтор стиха «Я понимаю, я несправедлива» и потому во многом не сумевшего подобрать необходимую лексику для

передачи эмоционального фона браунинговского произведения: «Под водопадом слез моих соленых / Ты вынужден сидеть и слушать вздохи, / Скопившиеся здесь за много лет. / Мои улыбки дохнут, несмотря / На все твои старанья. Мы не пара» [214].

В силу того, что героиня Баррет Браунинг считает сложившуюся ситуацию неравенства в общественном положении несправедливой, а себя называет неблагодарной, сонет изобилует отрицаниями: «*I will not soil thy purple with my dust, / Nor breathe my poison on thy Venice-glass, / Nor give thee any love – which were unjust*» [245, p. 33] [*Я не запачкаю твой пурпур своей пылью, / Не буду дышать ядом на твое венецианское стекло, / Не дам тебе своей любви – что было бы несправедливо*]. Кружков Г.М., сохранив отрицания, удачно привнес в перевод оригинальные метафоры, соотносимые с воспринятой Баррет Браунинг культурной традицией: «...*Мне не раздуть / Угасший пепел. Мертвая олива / Не принесет плода...* / Удерживать тебя несправедливо» [245, с. 225]; М.О. Цетлин – И. Астров дополнили метафорический ряд оригинального текста всего одной метафорой («Моей любви бесцветные подарки»), но при этом полностью избежали отрицаний: «Жизнь серая моя – что в том, чиста ль? – / Лишь затемнит души твоей хрусталь / И пылью омрачит твой пурпур яркий. / *Моей любви бесцветные подарки* / К чему тебе?...» [222, с. 225]; Я.А. Фельдман был буквален, что привело к некоторому смысловому выхолащиванию фрагмента при сохранении формальных соответствий: «Я не испачкаю твой пурпур пылью, / Не выдохну туманом ядовитым / На блеск венецианского стекла. / Я понимаю, я несправедлива» [214].

В оригинальном произведении лирическая героиня хочет забыть обо всем, стремясь лишь к одной цели – чтобы ее возлюбленный остался («*Beloved, I love only thee! let it pass*» [245, p. 33] [Любимый, я люблю только тебя! не будем ни о чем говорить]); в русских переводах, напротив, она прогоняет влюбленного поэта, предпочитая одиночество: «...Скорей же в путь! / Удерживать тебя несправедливо. / А то, что я люблю тебя, – забудь» (Г.М. Кружков; [245, с. 225]); «...Тебя люблю я. Пусть / Любовь пройдет. Останется лишь грусть» (М.О. Цетлин – И. Астров; [222, с. 225]), «Люблю тебя! Но это ничего» (Я.А. Фельдман; [214]).

Отдавая возлюбленному локон своих волос, девушка в XVIII-м сонете подчеркивала и даже преувеличивала собственную чистоту и добродетель, причем финальный стих непосредственно соотносился с биографией Браунинг, потерявшей мать еще в детском возрасте: «*I never gave a lock of hair away / To a man, Dearest, except this to thee, / <...> / Take it thou, – finding pure, from all those years, / The kiss my mother left here when she died*» [245, p. 42] [Я никогда не отдавала локон своих волос / Мужчине, Дорогой, кроме этого тебе, / <...> / Возьми его <локон волос> ты, – *чист*, с тех пор, / Когда поцелуй моей мамы остался, когда она умерла]. В переводе

Г.М. Кружкова ощутит переход от неуверенности героини, выраженной в вопросе, к ощущению своего достоинства, подчеркнутому употреблением повелительного наклонения глагола: «*Возьмешь ли локон мой? Я не дарила / Доселе никому своих волос, / <...> / Прими их, мой возлюбленный. Здесь мать / Меня поцеловала, умирая*» [245, с. 226]; Я.А. Фельдман утратил ощущение священности, ритуальности действия в виду неудач в подборе лексики и неуместности нагнетания элементов разговорности: «*Я прежде не дарила никому / Своих кудряшек. Вот возьми на память, / <...> / А вот здесь еще горит поцелуй моей матери, / Оставленный, когда она умирала*» [214]; наконец, М.О. Цетлин – И. Астров, отказываясь от намеков, прямо говорят о чистоте, невинности героини: «*Я никому еще своих волос / Не подарила пряди. Видишь? эта – / Тебе, мой друг... / <...> / В них дышит чистой, что годы не утратили, / Прощальный поцелуй моей покойной матери*» [222, с. 229].

Изменение прически лирической героини призвано подчеркнуть не только ее взросление, но и утрату веселья, любви, счастья, воплощенных в распущенных волосах, а также во вплетенных в волосы розах и мирте: «...My day of youth went yesterday; / My hair no longer bounds to my foot's glee, / Nor plant I it from *rose or myrtle-tree*, / As girls do, any more: it only may / Now shade on two pale cheeks the mark of tears, / Taught drooping from the head that hangs aside / Through sorrow's trick...» [245, p. 42] [...Мои дни молодости закончились вчера; / Мои волосы больше не развеваются в такт веселости ног, / Не украшаю я их *розой или миртом*, / Как девочки делают, больше: они только могут / Теперь скрыть на двух бледных щеках следы слез, / Привыкшие спадать по сторонам, / Уловка печали...]. Г.М. Кружков и М.О. Цетлин – И. Астров не упоминают символический мирт, предпочитая заменить его утраченным «блеском звезд» или умолкнувшим смехом, на смену которому приходит «ропот слез»: «*Увы, благоуханья юных роз / И блеска звезд в них не найти, мой милый. / Когда-то (грустный трюк!) я их клонила, / Чтоб на щеках скрывать следы от слез*» (Г.М. Кружков; [245, с. 226]); «*Роз я больше не вплетаю в кудри. Грез / Девичьих минул час. Веселье света / В моей душе не вызовет ответа, / И смех давно умолк под ропот слез. / Прической строгой бледность щек обрмить / Я в горе научилась...*» (М.О. Цетлин – И. Астров ; [222, с. 229]). У Я.А. Фельдмана символика сохранена («*Уж им волной каштановой не падать / Как прежде, до земли во всю длину. / Я в них тогда вплетала *мирт и розы*. / Теперь они годятся, может быть, / Чтоб по щекам размазанные слезы / От глаз чужих нечаянно прикрыть*» [214]), однако сам сонет организован по типу шекспировского.

В XX-м сонете Баррет Браунинг вспоминает свою жизнь до появления ее возлюбленного, ассоциируя ее с образом зимы («в снегу» – «in the snow»). Кружков Г.М. дополнил эту ассоциацию («у заснеженной реки»)

собственным сравнением – «как тень»; М.О. Цетлин – И. Астров развили тему зимы, придав описанию большой динамизм посредством увеличения числа глаголов: «Холодной жизнью скована, в снегу / <...> / ...прозябала...» [222, с. 230]; Я.А. Фельдман прибег к эпитете, используя лексему «снег» в конце первых двух стихов. В оригинальном тексте образ зимы сопровождается метафорой: «...link by link, / Went counting all my chains as if that so / They never could fall off...» [245, p. 44] [...звено за звеном, / Продолжала считать все свои цепи как будто / Они никогда не спадут...]. Кружков Г.М., дополнив описание всего одним наречием («малодушно»), полностью раскрыл черты характера героини – неуверенность в себе, недостаток силы воли, трусость: «Перебирая *малодушно* звенья / Своей неволи и своей тоски» [245, с. 226]. Цетлин М.О. – Астров И. значительно распространили метафору, передав отчаяние, испытываемое героиней: «...и судьбе врагу / На радость среди страданья и безумия / Цепей считала звенья;...» [222, с. 230]; Фельдман Я.А., напротив, не был изобретателен: «Я сидела в цепях, я звено прибавляла к звену» [214].

Если у Баррет Браунинг появление возлюбленного в жизни героини однозначно ассоциируется с весной («...why, thus I drink / Of life's great cup of wonder! Wonderful, / Never to feel thee thrill the day or night / With personal act or speech, – nor ever cull / Some prescience of thee with the blossoms white / Thou sawest growing!..» [245, p. 44] [...почему, так я пью / Из огромной чаши чудес жизни! Удивительно, / Не почувствовать, как ты взволнуешь день и ночь / Своими действиями или речью, – не / Предвидеть твоего появления с белым цветением, / Благодаря тебе существующим!..]), то Г.М. Кружков организовал свой перевод в виде двух вопросов, противопоставив зиму и весну через созвучные лексемы «снеговой» и «благоговей»: «...И впрямь достойно удивленья, / Как я могла, доверяясь чарам *зим*, / Не ощутить в шуршанье *снеговья* / *Весны*? Не угадать, *благоговея*, / Что тишь чревата голосом твоим, / Еще не прозвучавшим?..» [245, с. 226]. Наступление весны особенно ярко передано у М.О. Цетлина – И. Астрова посредством привнесения яркого, запоминающегося образа цветущей черемухи: «...И в промахе / Моем предвосхитить я не могла / Явленья твоего... / *Весной черемухи* / *Цвели*, а на душе царил мгла» [222, с. 230]. Я.А. Фельдман вообще не упоминает о весне («...А сейчас пью из чаши волшебной, / Чудо – чаши чудес, твой поступок и смелую речь» [214]), по-иному расставляя акценты в описании и привлекая читательское внимание интересной, основанной на повторе связкой между строфами перевода: «*Это было* навек, навсегда, до скончания века. / *Это было* тогда...» [214].

Возлюбленный героини является в ее глазах настолько совершенным творением природы, что она наделяет его божественным статусом, относя саму себя к темным неверующим людям: «...Atheists are as *dull*, / Who cannot guess God's presence out of sight» [245, p. 44] [...Атеисты так *темны*,

/ Они не ведают о незримом присутствии Бога]. По сравнению с переводом Г.М. Кружкова, наиболее близко к подлиннику передающим оригинал («...Так афеи / Не верят в Бога, что для них незрим» [245, с. 226]), интерпретация М.О. Цетлина – И. Астрова характеризуется резким противопоставлением тьмы безбожия и света веры: «Так и безбожники душою *серою* / Не чувят Бога, в *светлый* мир не веруя» [222, с. 230]. Я.А. Фельдман распространил перевод отсутствующими в оригинале художественными деталями: «Невозможно предвидеть такое в цветах сновидений / И без искренней веры в невидимом – Бога узреть» [214].

Представляя в XXI-м сонете лирическую героиню легкомысленной кокеткой, жаждущей слышать признания в любви, Баррет Браунинг придает особое значение звуковому наполнению своего произведения. Она дважды повторяет наречие «over again» и дважды использует параллельную конструкцию с усилительным вспомогательным глаголом «do (dost)», как бы воссоздавая «песню кукушки»: «Say *over again*, and yet once *over again*, / That thou *dost love* me. Though the word repeated / Should seem ‘a cuckoo song’, as thou *dost treat* it» [245, p. 45] [Скажи *снова*, и еще раз *снова*, / Что ты *действительно любишь* меня. Хотя повторенное слово / Должно быть покажется «песню кукушки», когда ты *действительно произносишь* его]. Г.М. Кружков, также использовав двойной повтор глагола «люблю» (этот же глагол начинает каждое из финальных трехстиший), достаточно близко друг к другу употребил однокоренные слова «кукушка» и «куковать»: «Скажи: *люблю* – и вымолви опять: / *Люблю*. Пусть это выйдет повтореньем / Или *кукушки* на опушке пеньем, / Не бойся уши мне *прокуковать*» [245, с. 227]. У М.О. Цетлина – И. Астрова можно видеть аллитерацию звуков [п] и [с]: «Скажи еще и *снова повтори* / Слова любви, что каждый раз чудесней. / Пусть повторения *подобны песне* / Кукушки *скучной...*» [222, с. 231]. Менее других смог ощутить эффективность браунинговского зачина Я.А. Фельдман, существенно сокративший оригинальное описание: «Скажи, что *любишь*. Повтори, не бойся / Прослыть кукушкой...» [214].

Природа полна повторений, и это подтверждает обоснованность желаний лирической героини Баррет Браунинг, способствует ее превращению из сомневающейся натуры в уверенную женщину. Создавая ощущение наступления весны, английская поэтесса прибегает к приему перечисления: «Remember, never to the *hill or plain*, / *Valley and wood*, without her cuckoo-strain / Comes the fresh Spring in all her green completed» [245, p. 45] [Вспомни, никогда на *склоны или равнины*, / В *долины и леса*, без ее кукования / Не приходит Весна во всей своей зелени]; так же поступает и Г.М. Кружков: «Ведь без кукушки маю не бывать / С его *теплом, голубиной, цветеньем...*» [245, с. 227]. Цетлин М.О. – Астров И., отказываясь от использования однородных дополнений, передают настроения, связанные

с пробуждением окружающего мира, при помощи побудительной конструкции: «...А ведь в час зари / Ее «куку» нам говорит: смотри, / Весна пришла. Усталый мир, воскресни!» [222, с. 231]. У Я.А. Фельдмана дух оригинала практически полностью утрачен, вместо весны упомянуто лето, описание дополнено далеким от браунинговского замысла предложением с вычурным переносом части слова в начало следующего стиха: «...Разве **летний** лес / Жив без нее? Прости мне эту лест- / Ничную клетку **беспокойства**» [214].

Фельдманом Я.А. опущен и другой предельно значимый для восприятия сонета Баррет Браунинг фрагмент описания: «Beloved, I, amid the darkness greeted / By a doubtful spirit-voice, in that doubt's pain, / Cry, 'Speak once more – thou lovest!'» [245, p. 45] [Любимый, я, в темноте приветствовала / Сомневающимся внутренним голосом, в этой боли сомнений, / Крик «Скажи еще раз – ты любишь!】. У Г.М. Кружкова сомнение, мешающее поверить в искренность любовных признаний, напоминает татя: «Любимый, слишком долго я сомнею, / В ночи подкапывающим, **как тать**, / Была томима...» [245, с. 227]; у М.О. Цетлина – И. Астрова жажда слов любви подобна поиску хлеба голодным человеком: «Но в глубине души звучит – болезнен – / Сомненья голос, гложущий внутри, / И вот прошу я слов любви, **как хлеба**» [222, с. 231].

Интересно отметить, что в финале XXI-го «португальского» сонета, равно как и в первом сонете цикла, радостные ноты переданы посредством аллитерации звуков [s] и [r], оттеняемой в данном случае параллельными конструкциями и троекратным повтором «love me»: «...Who can fear / **Too many stars, though each in heaven shall roll, / Too many flowers, though each shall crown the year?** / Say thou dost love me, love me, love me – toll / The silver iterance!...» [245, p. 45] [...Кого напугает / **Слишком много звезд, ведь каждая по небу катится, / Слишком много цветов, ведь каждый коронует год?** / Скажи, ты любишь меня, любишь меня, любишь меня – Звени / Серебряный повтор!..]. Г.М. Кружков внес в описание собственные сравнения («как звон колоколов», «как птицелов»), утратив характерную аллитерацию, но сохранив анафорический повтор глагола «люблю»: «...Повтори мне снова: / **Люблю**. Пускай, **как звон колоколов**, / Гудит и не смолкает это слово: / **Люблю**. Подманивай, **как птицелов**, / Короткой, звонкой трелью птицелова» [245, с. 227]. Цетлин М.О. – Астров И., максимально упростив параллельные конструкции оригинала, ввели дополнительное упоминание о «сладких переливах» повторений, призванное показать наслаждение ими лирической героини: «Кто скажет: слишком много **звезд у неба, / Цветов у луга?** Все ведь хороши! / Мне **повторений сладки переливы**» [222, с. 231]. Фельдман Я.А., единственный из переводчиков, сохранил аллитерацию – в данном случае звука [с]: «Не может быть на небе ясных звёзд, / В полях – цветов – чрезмерно. Коронован / Цветами

год. И путник заколдован / Идёт по звёздам много-много вёрст. / Скажи, что любишь. Словом, словно звоном – / Серебряным сияньем ослепи!» [214].

Ключевая фраза оригинального произведения «...only minding, Dear, / To love me also in silence with thy soul» [245, p. 45] [...только не забывай, Дорогой, / Любить меня также без слов душой] придает эмоциональное наполнение любовному чувству, акцентирует его опору на человеческую душу, без которой самые красивые слова лишены смысла. Почувствовав всю значимость браунинговской мысли, русские переводчики постарались передать ее максимально полно, при этом Г.М. Кружков был наиболее лаконичен и выразителен («Но и душой люби меня. Без слов» [245, с. 227]), тогда как М.О. Цетлин – И. Астров и Я.А. Фельдман предпочли использовать повторы: «Но только если в глубине души / Меня ты *любишь, любишь* молчаливо» (М.О. Цетлин – И. Астров; [222, с. 231]); «*Но* и без слов, *но* – безусловно, / *Люби* меня, *люби* меня, *люби*» (Я.А. Фельдман; [214]).

В XXIV-м сонете Баррет Браунинг, подобно поэтам-метафизикам, сравнивает жестокость мира и осуждение людей со «складным ножом» («like a clasping knife»), что выдержано у всех русских интерпретаторов – Г.М. Кружкова («как нож складной»), М.О. Цетлина – И. Астрова («не складной ли ножик?»), Я.А. Фельдмана («как ножик перочинный»). Английская поэтесса предлагает просто сложить этот нож, избавив любовь, символично представленную в виде лилий, от опасности: «...Life to life – / I lean upon thee, Dear, without alarm, / And feel *as safe as guarded by a charm / Against the stab of worldlings*, who if rife / Are weak to injure. Very whitely still / The lilies of our lives may reassure / Their blossoms from their roots, accessible / Alone to heavenly dews that drop not fewer, / Growing straight, out of man's reach, *on the hill*» [245, p. 48] [...Жизнь к жизни – / Я опираюсь на тебя, Дорогой, без тревоги, / И чувствую себя *так безопасно, как будто под защитой заклинания / Против удара суетных людей*, которые, если обычны, / Слабы, чтобы ранить. Белоснежные / Лилии наших жизней могут спокойно / Расцвести от корней, доступные / Только каплям небесной росы, что падают обильно, / Вырасти прямо, вне досягаемости людей, *на холме*]. В переводе Г.М. Кружкова нет выраженного стремления к высоте, наоборот, подчеркнута тяга к уединенности, скрытости: «Как хорошо, возлюбленный! С тобой / Я чувствую себя *заговоренной / От всех клинков и стрел*. Ты – *оборона / И крепь* моя; за эту *стеной* / Вдали от толп – *незримо, потаенно* – / Из данных нам природою корней / Мы вырастим *два стебля, два бутона, / Две лилии* – жемчужней и светлей / В лучах росы, *чем царская корона!*» [245, с. 227]. Переводчик не только сохранил авторское соотнесение ощущения безопасности с чудесным заговором, заклинанием, но и использовал соответ-

ствующее европейской культурной традиции сравнение цветов лилии с короной. В подборе метафор для описания любимого и в характерном многократном повторе числительного «два» отражено стремление героини найти свою вторую половинку, обрести личное счастье. Это особенно значимо в силу того, что в финале сонета звучат отголоски брачной клятвы: «God only, who made us rich, can make us poor» [245, p. 48] [Бог только, который нас обогатил, может сделать нас нищими], ср. «Что Бог сочел, того человек да не разлучит» (Евангелие от Матфея, 19:6). Ни у Г.М. Кружкова, ни у других переводчиков библейская аллюзия не сохранена: «А сколько жить им, небесам видней» (Г.М. Кружков; [245, с. 227]); «Сам Бог любовью нас обогатил / И в мир вознес гармоний и светил» (М.О. Цетлин – И. Астров; [222, с. 232]); «И только Бог один, хозяин наших дней, / Рассматривает нас, счастливых и печальных» (Я.А. Фельдман; [214]).

Цетлин М.О. – Астров И. подчеркивают стремление не только к высоким чувствам, но и к светлым (в их противопоставлении с темными) деяниям других людей: «Тобой храним, он <дух> больше не встревожен / Угрозам. Судьба моя светла. / И тьмы людей, их темные дела / С тобой – жизнь в жизнь – мы вместе превозможем. / И наши жизни с каждым днем белей, все глубже в мир земной пуская корни, / Вознесут свой цвет, с нетленностью лилей, / В край грез, недостижимый и горний» [222, с. 232]. Я.А. Фельдман, реализуя авторский порыв к высоким чувствам, дважды повторил выражение «высоко на холме», тем самым несколько сместив акценты в описании: «Здесь тихо и светло. Жизнь к жизни прислонив, / Я чувствую себя без страха, без тревоги, / *Высоко на холме*. А жители равнин / Хотят нам навредить, но ранить нас не могут. / Мы, лилии, растем из собственных корней, / *Высоко на холме*, вдали от рук случайных» [214].

В XXIX-м сонете мысли поэтессы о возлюбленном сравниваются с диким виноградом, увившим дерево: «...my thoughts do twine and bud / About thee, *as wild vines*, about a tree, / Put out broad leaves, and soon there's nought to see / Except the straggling green which hides the wood» [245, p. 53] [...мои мысли переплетаются и набухают / На тебе, *как дикий виноград*, на дереве, / Расправляет широкие листья, и скоро ничего не видно, / Кроме беспорядочной зелени, что скрывает дерево]. Героиня боится, что ее помыслы могут помешать возлюбленному, а потому видит решение в освобождении себя от них: «...as a strong tree should, / Rustle thy boughs and set thy trunk all bare, / And let these bands of greenery which insphere thee / Drop heavily down, – burst, shattered, everywhere!» [245, p. 53] [...как сильное дерево должен / Встряхнуть свои ветви и освободить свой ствол, / И пусть эти ленты зелени, что увивают тебя, / Спадут тяжело – разорванные, разбросанные повсюду!]. И Г.М. Кружков («...Ты, словно ствол, / Весь думами моими и мечтами / Увит, *как виноградными листьями* / И

скрыт в том лесе, что тебя оплел» [245, с. 228] и «...Прошурши ветвями / Могучими – *как будто вихрь прошел* – / О *пальма стройная!* – и отряхни / Ненужную завесу перед взглядом» [245, с. 228]), и М.О. Цетлин – И. Астров («...и мысли / Вокруг тебя, *как дикий виноград* / Вдоль дерева. С трудом заметит взгляд / Высокий ствол – побеги так нависли / На нем. О *дуб мой крепкий...*» [222, с. 242] и «...Дереву не ввысь ли / Расти – судьба! Но если дикий плющ / Его обвил, то рост его могущ / Не будет...» [222, с. 242]) следуют замыслу Баррет Браунинг, однако первый из переводчиков привносит в авторское решение сравнительный оборот «как будто вихрь прошел», а вторые дополняют описание мотивом некоей недоговоренности, недосказанности. Кроме того, браунинговская пальма («*tu palm-tree*») сохранена как образ только у Г.М. Кружкова («пальма стройная»), тогда как у М.О. Цетлина – И. Астрова упомянут «дуб мой крепкий», а у Я.А. Фельдмана – «пребольшое дерево». В целом интерпретацию Я.А. Фельдмана можно характеризовать как наиболее вольную как в содержательном, так и в формальном отношении (утрачена форма сонета): «Мысли мои ветвятся вокруг тебя, / Как лоза вокруг *пребольшого дерева*. / И так расплодилась лозы листва – / В ней вся сила ствола затеряна, / <...> / Распрямись, чужие, ненужные сбрось / Листья!» [214].

Все содержание браунинговского сонета представляет собой логическое решение, и потому мысль первого стиха «*I think of thee!*» [245, p. 53] [«Я *думаю* о тебе!]] плавно перетекает в идею последнего – «*I do not think of thee – I am too near thee*» [245, p. 53] [«Я *не думаю* о тебе – я слишком близко к тебе»]. Ни у Г.М. Кружкова, ни у М.О. Цетлина – И. Астрова нет противопоставления по принципу «утверждение – отрицание» одной и той же лексемы, но при этом контраст все же присутствует: «*Мечтаю* о тебе...» и «И *ни о чем не думаю*; ты – рядом» (Г.М. Кружков; [245, с. 228]); «Я о тебе все *думаю...*» и «...*грезить не к чему* – лишь чуют близость» (М.О. Цетлин – И. Астров; [222, с. 242]). Я.А. Фельдман предлагает собственное, существенно отличное от оригинального, видение концовки сонета: «Спутались мысли и разбежались врозь – / Ты слишком близко» [214].

Подводя итоги рассмотрению многообразия современных интерпретаций произведений из цикла Баррет Браунинг «*Sonnets from the Portuguese*», отметим, что его единственный полный перевод в новейшее время, выполненный Я.А. Фельдманом, крайне неудачен, характеризуется утратой художественной цельности подлинника, варьированием числа стихов с 8 до 16 (что неприемлемо для сонета), неуместным разнообразием строфического деления, вплоть до его полного отсутствия, а также – в отдельных случаях – члением по типу шекспировского сонета (вместо типа итальянского сонета Петрарки, характерного для Баррет Браунинг). Прочие переводчики, осмысливавшие отдельные произведения «португаль-

ского» цикла (Г.М. Кружков, М.Я. Бородицкая, А.В. Парин, В.А. Савин, А.А. Щербаков), использовали единую четырнадцатистрочную итальянскую форму сонета с отдельными отклонениями: А.В. Парин разделил сонеты на катрены и трехстишия, В.А. Савин использовал в XIV-м сонете катрены и двустишия, А.А. Щербаков пожертвовал размером и рифмой единственного переведенного им стихотворения. В содержательном плане большинство переводчиков не останавливались перед отступлениями, предпочитая точность передачи авторской идеи пресловутой дословной верности. В целом интерпретация «португальских» сонетов Баррет Браунинг, этого, говоря словами Г.В. Адамовича, «безбрежного разлива <...> восторженной и призрачной протестантской мечтательности», на русский язык, привыкший к «большей конкретности» [1, с. 7], оказалась весьма сложной задачей, наиболее успешно решенной в переводах Г.М. Кружкова, М.Я. Бородицкой, А.В. Парина. Вместе с тем является актуальным создание нового полного перевода браунинговского цикла, в котором каждое из произведений английской поэтессы получило бы достойную интерпретацию с учетом достижений современной науки о переводе.

4. ГЕНДЕРНАЯ СПЕЦИФИКА ИНТЕРЕСА К ТВОРЧЕСТВУ ЭЛИЗАБЕТ БАРРЕТ БРАУНИНГ В СОВРЕМЕННОЙ РОССИИ

§1. Биографический этюд Вирджинии Вульф «Флаш» и очерк Андре Моруа «Роберт и Элизабет Браунинг» как основные источники современных представлений об Элизабет Баррет Браунинг в России

Основными источниками современных представлений об Элизабет Баррет Браунинг в России являются биографический этюд Вирджинии Вульф «Flush» («Флаш», 1933) и очерк Андре Моруа «Robert et Elizabeth Browning» («Роберт и Элизабет Браунинг», 1955), многократно растиражированные в российских изданиях в конце XX – начале XXI в., размещенные в русских переводах в сети Интернет, использовавшиеся при подготовке научных исследований (в том числе и диссертаций).

Вульф В., одна из наиболее значительных представительниц литературы английского модернизма первой половины XX в., автор романов «Миссис Дэллоуэй» (1925), «На маяк» (1927), «Орландо» (1928), рассказа «Своя комната» (1928), ставших классическими произведениями в жанре «потока сознания», создала свой биографический этюд «Флаш» как пародию на роман воспитания, своеобразную литературную шутку. В своей работе над этюдом писательница использовала стихотворения Баррет Браунинг «Флашу, моему псу», «Флаш или Фавн?», ее переписку с Робертом Браунингом (издание Фредерика Кеньона), с Хенгистом Хорном (издание Таунсенда Майера), с сестрой (издание Леонарда Хаксли), а также книгу Перси Лаббока «Элизабет Баррет Браунинг в своих письмах» и ряд других источников. Писательница сопроводила биографию Флаша пространными комментариями, в которые включила свои рассуждения и упоминания о питомцах Дж.Г. Байрона и Т. Карлейля, содержащие интересные мысли о влиянии духа эпохи, философии и поэзии хозяев на поведение собак.

Согласно сюжету В. Вульф, молодой спаниель Флаш подарен «первой поэтессе Англии, блистательной, обожаемой, обреченной, самой Элизабет Баррет» [54, с. 237] ее подругой мисс Митфорд. Вместе со своей хозяйкой Флаш разделяет ее затворничество в доме отца Элизабет на Уимпол-стрит. Он становится свидетелем любовного романа мисс Баррет и Роберта Браунинга. Флаша похищают лондонские бродяги, и хозяйка выкупает его. Покидая родительский дом после тайного бракосочетания, Элизабет забирает с собой Флаша. Пес вместе с Браунингами уезжает в Италию, где умирает, дожив до «прекрасной старости» и находит свой последний приют под флорентийским домом Браунингов Каза Гуиди (Casa Guidi).

В первой главе в эпизоде знакомства Флаша с новой хозяйкой Вульф представляет внешность поэтессы через ее сходство и различие с внешностью пса: «Тяжелые локоны обрамляли лицо мисс Баррет; большие яркие глаза сияли на этом лице; улыбался большой рот. Тяжелые уши обрамляли физиономию Флаша; глаза у него тоже были большие и яркие: и рот был большой. Они были очень похожи. Глядя друг на друга, оба подумали: “Да это же я!”. И сразу потом: “Но какая, однако же, разница!”. У нее было истомленное, больное лицо, бледное от недостатка света, воли и воздуха. У него – бодрая, цветущая мордочка юного, резвого, веселого зверя. *Расколотые надвое, но вылитые в одной форме – не дополняли ли они тайно друг друга?* И в ней заложено – это все? А он? Но нет. Их разделяла самая глубокая пропасть, какая только мыслима между двумя существами. Она была говорящая. Он – нем. Она была женщина. Он – пес. Так, нерасторжимо связанные и бесконечно отъединенные, смотрели они друг на друга» [54, с. 250]. Ту же параллель с дословным повтором особо значимой фразы можно видеть в заключительном эпизоде биографического этюда: «Большеротая, большеглазая, с тяжелыми локонами вдоль щек, она по-прежнему до странности походила на Флаша. *Расколотые надвое, но вылитые в одной форме – не дополняли ли они тайно друг друга?* Но она была женщина. Он – пес» [54, с. 330].

Вульф дважды обращается к одной из историй, раскрывающих процесс создания английской поэтессой своих произведений. В одном из эпизодов Элизабет после утренних трудов задумывается над тем, насколько слова могут, не разрушив, выразить «неназываемый, им неподвластный образ», и в этот момент перед ее лицом оказывается морда собаки, что рождает у поэтессы мгновенную аналогию: она представляет себя «греческой нимфой в темном гроте Аркадии», а Флаша – «бородатым богом» [54, с. 257] древних греков Паном (у римлян – Фавном), духом лесов и рощ, покровителем пастухов и рыбаков, припавшим устами к ее устами. Незадолго до смерти Флаш снова ткнулся мордой в лицо своей хозяйки, которая, будучи внутренне счастливой, вспомнила строки своего сонета «Flush or Faunus?» («Флаш или Фавн?», 1842), написанного в минуты душевного беспокойства: «A head as hairy as Faunus thrust its way / Right sudden against my face, two golden-clear / Great eyes astonished mine, a drooping ear / Did flap me on either cheek to dry the spray» [246, p. 196] [Голова, такая же волосатая, как у Фавна, ткнулась / Как раз вдруг мне в лицо, два золотисто-светлых / Огромных глаза изумили меня, свисающие уши / Коснулись моих щек, осушая слезы] – «С лохматой, как у Фавна, головой / Предстал владелец золотистых глаз, / Со щек он слезы мне смахнул тотчас / Обвислым ухом, словно бог живой» [54, с. 329]. Воображая себя «аркадской нимфой» («as some Arcadian»), поэтесса благодарила бога за подаренную ей любовь: «...thanking the true Pan / Who by low creatures leads to heights of love» [246,

р. 196] [...благодаря истинного Пана, / Который через низших существ ведет к высотам любви] – «...Пан вечен, нам даря / Чрез дольних тварей горнюю любовь» [54, с. 329].

Представленный через призму собачьего восприятия отец поэтессы мистер Баррет оказывался поначалу «самым мрачным, самым страшным из всех пожилых людей», некоей «темной массой»: «Когда эта темная масса надвигалась на него, по спине у Флаша от ужаса бежали мурашки. Так дрожит упрятавшийся в цветах дикарь, когда в грохоте грома он слышит глас божий» [54, с. 258]. Но по мере развития романа Элизабет и Роберта ревнивый Флаш начинал удивляться недальновидности мистера Баррета, его ограниченности: «Он сидел в том же кресле, в котором сидел этот человек, опирался на ту же подушку, на которую тот опирался, и – ничего не заметил. <...> От всей комнаты разлило мистером Браунингом. Запах взлетал над книжкой полкой, взвихрялся, кустился вокруг пяти бледных лбов. А мрачный человек сидел возле дочери, целиком погруженный в себя. Ничего не замечал. Ничего не подозревал» [54, с. 262].

Образ Роберта Браунинга раскрыт через возникающую в сознании спаниеля ассоциацию с желтыми перчатками, вполне соответствующую традиционному восприятию поэта как франта. Роберт колоритно выделяется на фоне тусклости, серости повседневного бытия Элизабет: «Теребя в руках желтые перчатки, мигая, *элегантный, властный, резкий*, мистер Браунинг шагнул в комнату», «*Смуглый, подтянутый, резкий, бодрый, со своими черными волосами, румяными щеками* и своими желтыми перчатками – *этот человек был повсюду и во всем*» [54, с. 260]; «Один вид этого господина – *подтянутого, элегантно, крепкого*, вечно теребящего желтые перчатки, – один его вид выводил Флаша из себя» [54, с. 262]; «И, поставив цветок к цветку, она отступила ими полюбоваться, будто перед ней был он сам, человек в желтых перчатках, – *огромным ярким букетом*» [54, с. 265] и т. п. Вместе с тем нетрудно заметить, что эпитеты и метафоры, подобранные Вульф для описания Роберта Браунинга, в значительной мере идеализируют его образ.

Эпизод, связанный с похищением Флаша бродягами, интересен с точки зрения впечатлений, полученных Элизабет во время визита в мир лондонских трущоб, где «нищета и порок рожают нищету и порок»: «Перед ней все стояли “эти лица”. Они еще вернутся к ней годы спустя, когда она будет сидеть на балконе под солнцем Италии. Они вдохновят самые яркие страницы “Авроры Ли”» [54, с. 292]. Завершающее биографический этюд описание замужней жизни Элизабет – переезда в Пизу, увлечения Великим Герцогом, рождения сына Пенини, интереса к спиритизму и т.п. – представлено в светлых, контрастных прежнему этапу жизни красках, что позволяет создать впечатление семейного счастья Элизабет и Роберта.

Французский писатель Андре Моруа, автор знаменитых романов «Молчаливый полковник Брамбл» (1918), «Речи доктора О'Грэди» (1921), «Превратности любви» (1928), «Семейный круг» (1932), мастер короткого иронично-психологического рассказа («Мемуары» (опубл. в 1970 г.), «Письма незнакомке» (1956)) и романизированной биографии (книги о П.-Б. Шелли, Дж.-Г. Байроне, О. де Бальзаке, И.С. Тургеневе, Жорж Санд, А. Дюма-отце и А. Дюма-сыне, В. Гюго, Ф. Шопене, генерале Д. Эйзенхауэре, Б. ФранкLINE, Дж. Вашингтоне), преподававший в Университете Канзаса (США), создал свой очерк «Роберт и Элизабет Браунинг» под впечатлением от книги Бетти Миллер «Портрет Роберта Браунинга», которая, будучи изданной в 1953 г. Дж. Мерреем, развенчала традиционное представление об истории Роберта Браунинга и Элизабет Баррет как о встрече поэта со своей «спящей красавицей» («Златокудрая девушка чахнет взаперти и медленно умирает в лондонском доме под властью дракона-отца. И вот появляется храбрый принц – поэт, который преодолевает множество препятствий, будит ее ото сна, похищает и женится на ней. Они уезжают в Италию, у них рождается дитя, они наслаждаются полным счастьем» [134, с. 222]). Согласно Моруа, «первая половина сказки правдива или, по крайней мере, близка к истине», а «вторая – куда дальше от нее», ибо письма и воспоминания современников свидетельствуют, что «великая» любовь Элизабет и Роберта недолго была счастливой, что в основе ее лежало взаимное заблуждение; однако, «теряя свою сказочную фееричность», история четы Браунингов оказывается еще более «человечной и значительной» [134, с. 222].

Представляя биографию Роберта Браунинга до знакомства с Элизабет Баррет, Моруа отмечал, помимо желанья молодого поэта быть похожим на П.-Б. Шелли, еще и благоговейное почитание матери в его семье («Мать <Сара Анна Видеман> полновластно царила в доме. Двое детей – Сарьянна и Роберт – считали матриархат естественной формой семейного уклада. <...> Отец никогда не позволял себе перечить жене и с удовольствием играл при ней роль еще одного ребенка» [134, с. 223–224]), и, как следствие, увлеченность Роберта женщинами «в возрасте»: Элиза Флауэр была старше его на 9 лет, Фанни Хауорт – на 12, Элизабет Баррет – на 6.

В судьбе Элизабет до знакомства с Робертом большую роль играли необузданность, властность характера, природная незаурядность ума, отчетливо выраженные в ее же реплике «Лучше кинуться в крапиву и колочки, чем шагать по ровной дороге; лучше догадаться о смысле незнакомых слов, чем рыться в словарях; лучше разорвать бечевки на пакетах, чем развязывать их» [134, с. 227]. Особенности характера нашли, по наблюдению Моруа, непосредственное отражение в поэтическом творчестве Элизабет Баррет: «Многие считали, что ее стихи переполнены замысловатыми аллюзиями и весьма трудны для понимания; другие говори-

ли, что они несовершенно. Да и в самом деле, она писала очень быстро, кидаясь головой вперед – “в крапиву и колючки” экстравагантных тем, либо принималась не слишком умело развивать метафизические мотивы – с упорством и витиеватостью, достойными елизаветинской эпохи. Но она обладала умом и живым воображением» [134, с. 227]. Внимание Моруа привлекли тесные дружеские взаимоотношения Элизабет с братом, подразумевавшие одновременно и восхищение, и желание конкурировать с ним; переживания в связи с его неожиданной гибелью, в которой Элизабет постоянно винила себя, а также различные болезни, преследовавшие девушку. Моруа был детально прорисован образ отца поэтессы – Эдуарда Моултона Барретта, в одиночку воспитывавшего после смерти жены одиннадцать детей, стремившегося жить, подобно «библейскому патриарху», и подталкивавшего дочь к добровольному затворничеству.

Отмеченные обстоятельства воспитания поэтов позволили Моруа в дальнейшем, уже при воссоздании любовного романа между Робертом и Элизабет, через цитирование любовно-дружеской переписки и описание визитов-свиданий прийти к интересному умозаключению, согласно которому встреча двух талантливых людей была predeterminedена свыше удивительным сходством их судеб: «Суровые мать и сестра опекали его <Роберта> не менее ревностно, чем отец-деспот опекал мисс Барретт. Сходство судеб и predeterminedение свыше!» [134, с. 229]. Вместе с тем устремления Роберта и Элизабет, каждый из которых искал себе в пару более сильного человека, а обретал «дитя», нуждавшееся в заботе, опирались исключительно на иллюзии, крах которых подразумевал и закономерное завершение идиллических отношений: «Ей казалось, что он спасал ее, тогда как это он искал в ней спасение. Она полагала, что искала и, видимо, обрела в нем учителя – но в действительности получила дитя. Она жила в полном подчинении у отца и теперь возжелала выйти замуж за нового тирана. Он всю жизнь слепо подчинялся матери и с каких-то пор, сам того не сознавая, начал мечтать о новой госпоже. Так что их устремления, конечно же, не могли не войти в противоречие» [134, с. 230].

Повествуя о моменте обретения Робертом своей вдохновительницы, Моруа говорит об особенностях ее стихов, в которых явственно ощущались как «философские и классические познания», так и «близкие ему <Роберту> пылкость и склонность к смутным намекам-рассуждениям» [134, с. 227]; и впоследствии для Браунинга были дороги сочетавшиеся в его Элизабет «физическая немощь и моральное превосходство» [134, с. 228]. Женщина, воплощавшая саму скромность при визитах возлюбленного, и поэтесса, впечатлявшая друга своими знаниями и способностью угадывать его мысли, внезапно предстают в третьей ипостаси, когда Элизабет отдает Роберту рукопись «Португальских сонетов» – открывает перед ним свой путь к постижению любви; впоследствии сонеты помогут любимому

человеку выйти из депрессии после смерти матери и станут памятником большому чувству двух поэтов.

Рассказывая о венчании и побеге возлюбленных, Моруа демонстрирует предпосылки к разрушению идеального образа Роберта в сознании Элизабет, приводя сразу несколько цитат – строчки из письма самой Элизабет, обращенного к Роберту («Вы стоите на своем и в этой пьесе желаете до конца играть роль женщины... Вы хотите оказать мне честь, подчинившись мне, несмотря на клятву, данную в прошлую субботу... Так ли следует держать клятву?») [134, с. 234]), ответ Роберта («Вы будете решать за меня. Таков мой приказ» [134, с. 234]), замечание В.Вордсворта о побеге («Итак, Роберт Браунинг и мисс Баррет уехали вместе... Надеюсь, они поймут друг друга – никто другой их понять не в силах» [134, с. 234]), суждение исследовательницы творчества Роберта Браунинга Бетти Миллер об Элизабет («Это была Андромеда, в какой-то мере влюбленная в чудовище, из лап которого ее вырывал герой, но она вынуждена была сама играть роль поводыря при своем неопытном спасителе» [134, с. 234]). После брака Роберт показал свою неспособность играть роль главы семейства, в результате чего все бразды правления взяла в свои руки Элизабет; Роберт по-прежнему любил свою жену, причем любовь для него означала самоотречение и подчинение. В семье постепенно нарастали противоречия: Элизабет восхищалась неприемлемой для Роберта агрессивной политикой Наполеона III, не советовалась с мужем в вопросах воспитания сына Видемана (названного в честь матери Роберта, умершей через неделю после его рождения), увлекалась спиритизмом.

Моруа отмечает, что «как только супруги Браунинги перестали жить душа в душу, оба вернулись к работе: он напечатал томик “Мужчины и женщины” – стихи, которые для публики оказались не более понятными, чем предыдущие; она опубликовала длинную поэму “Аврора Ли”, имевшую огромный успех» [134, с. 235]. Смерть отца, так и не простившего ее, политические уступки Наполеона III, уличение в мошенничестве медиума, которому она верила – все подталкивало Элизабет к смерти. Но для нее было важно, что она умирает, не успев ничего потерять: «Если бы она продолжала жить, их любовь несомненно умерла бы. Но раз умирала Элизабет, любви суждено было выжить» [134, с. 236]. По наблюдению Моруа, после смерти супруги Роберт Браунинг постарался многое изменить в своей жизни: предложил новые методы воспитания сына (впрочем, не давшие особых результатов), попытался найти еще одну женщину-покровительницу в лице Джулии Веджвуд, однако вскоре убедился, что «если дух <...> мечтает воспарить, лететь ввысь он должен в одиночку, чужие крылья только мешают» [134, с. 237], и целиком погрузился в творчество. Потеряв Элизабет, он не испытал тех мук, которые перенес после смерти матери, поскольку, как считал Моруа, «большая любовь не

переросла в ту духовную общность, которую он <Роберт> себе вообразил и о которой мечтал» [134, с. 237].

Как видим, в биографическом этюде Вирджинии Вульф «Флаш» и в очерке Андре Моруа «Роберт и Элизабет Браунинг» образ английской поэтессы представлен далеко не однотипно: если Вульф пыталась создать романтический, несколько приукрашенный образ Элизабет, то Моруа дополнял ее портрет, запечатленный в памяти последующих поколений, новыми реалистичными штрихами, подчеркивая тем самым, что восприятие великого, гениального человека после его смерти не остается неизменным, а продолжает трансформироваться, причем как в виду обнаружения неизвестных ранее фактов и материалов, так и в силу изменения общественных устоев и приоритетов. Во многом благодаря произведениям В. Вульф и А. Моруа в России в последние годы существенно увеличилось число переводов, вольных переложений произведений английской поэтессы, оригинальных стихотворений «на мотив» Баррет Браунинг, созданных, в основном, любителями (преимущественно женщинами) и размещенных ими в сети Интернет.

§2. Творческий портрет Элизабет Баррет Браунинг в современной русской женской поэзии

Начало XXI в. ознаменовалось всплеском специфического интереса к «Sonnets from the Portuguese» Баррет Браунинг в России: знаменитым сонетным циклом заинтересовались, прежде всего, женщины, причем в большинстве своем не только не профессиональные переводчицы, но даже и не профессиональные поэтессы. Вслед за И.В. Павловой, опубликовавшей в 2003 г. отдельной книгой полный перевод браунинговского цикла [21], некоторые произведения из него попробовали осмыслить в сети Интернет Виктория Баша [27], Людмила Рогожева [179], Светлана Макаренко [119], Шерлин Росса [20], Татьяна Воронцова [22]. Во многих случаях их обращения к интерпретации сонетов Баррет Браунинг трудно понять, что же получилось «на выходе» – оригинальное стихотворение «на мотив», вольный перевод, переработка английского подлинника и т.д. И даже, когда речь идет именно о переводе, этот перевод практически всегда оказывается неточным, характеризуется домыслами, воссозданием не настроения оригинального текста, а дум и эмоций самого переводчика. Однако в данном случае нельзя и требовать иного, поскольку само обращение к сонетам Баррет Браунинг было вызвано не столько стремлением донести до русского читателя во всей глубине и выразительности шедевры английской поэзии, сколько желанием самореализации, ощущением соотнесенности переживаний поэтессы из далекого прошлого с чаяниями современной женщины, находящей в

стихотворениях Баррет Браунинг эмоциональную поддержку. В этой связи примечательны как сам факт доминирующего интереса к творчеству Баррет Браунинг именно со стороны женщин, так и удивительная сопричастность мук, страданий, терзаний, поисков и обретений браунинговской лирической героини исканиям женщин нового времени, свидетельствующая о некоей стабильности женского начала, почти не меняющегося с годами, мало зависящего от эпох и нравов, и о мастерстве английской поэтессы, сумевшей уловить то вечное, неизменное, что волновало, волнует и будет волновать женщину.

Москвичка Людмила Рогожева, большую часть жизни проработавшая в педагогическом колледже, оказавшись на Интернет-сайте www.stihi.ru «с подачи внука», разместила в сети свою пейзажную, любовную и гражданскую лирику, а также переводы с английского и польского языков. Зарождение своего интереса к творчеству Баррет Браунинг Людмила Рогожева объясняет случайностью: «Я уже перевела Дж. Китса, В. Вордсворта, В. Шекспира, Ф. Сидни, когда мне попался английский текст с сонетом Э. Браунинг. Это был ее шестой сонет из цикла «Сонеты с португальского». Перевела, но все время не оставляло чувство, что я до конца не понимаю его внутреннего смысла. Почему? Решила узнать о жизни самой поэтессы – и полезла в Интернет за справками. И вдруг поняла, что мне не безразлична эта женщина, необычная даже по нашим меркам (а уж по меркам XIX века, в который она жила, тем более!); Элизабет даже стала мне сниться» [179]. Свои размышления о Баррет Браунинг Людмила Рогожева передала в посвященном ей оригинальном сонете «В прямоугольнике окна...», где через аналогию с портретом английская поэтесса предстала величественным шедевром искусства, пережившим века: «В прямоугольнике окна / Она казалась мне портретом: / Глаза сияли мягким светом, / Волос небрежная волна. / Стояла здесь совсем одна, / Как будто связана запретом / Движения. И словно ретушь / На всем лежала тишина» [179]. Образ Баррет Браунинг удивительно близок женщине современной эпохи («Как? Мы – знакомые, подруги?» [179]), но при этом окутан тайной, скрывающей грань между вечностью и обыденной повседневностью: «Спросила: «Ты – Элизабет?» / И не услышала ответ» [179].

Стихотворение несколько иного плана, но тем не менее также выражающее восхищение Баррет Браунинг и ее творчеством, создала Виолетта Баша – выпускница Московского университета, кандидат физико-математических наук, впоследствии ставшая известной журналисткой. В ее стихотворении представлен ряд ассоциаций с именем английской поэтессы; в частности, в названии («За пределом арктических вод. Памяти Элизабет Баррет Браунинг»), в 1–6-м стихах («*Полуженищина, полуптица...* / Отчего нам извечно снится / За пределом *арктических вод*. / Безысходно горящий лед? / Потерпевшим крушение – *гори*, / Как награда,

что горше горя» [27]), а также в 14-м стихе («*Полуангел...*») проведена аналогия с женщиной-птицей гори, непосредственно соотносимая с высказыванием Роберта Браунинга о своей умершей к тому времени жене в романе в стихах «The Ring and the Book» («Кольцо и книга», 1868 – 1869): «O lyric Love, half angel and half bird. And all a wonder and a wild desire» [239, с. 35] [О, лирическая любовь, полуангел и полуптица. И вся чудо и неистовое желание]. Ту же аналогию можно видеть и в оригинальном стихотворении Светланы Макаренко «Полуангелом-полуптицею...» (девятом стихотворении цикла «Книга сорока колец. Вольные переводы и мотивы «Сонетов с португальского» Э.Баррет Браунинг»), где образ из книги Роберта Браунинга повторен трижды: «Полуангелом – полуптицею / В сне вечернем тебе кажусь. / <...> / Полуангелом, полуптицею, / То ли – светочем, то ли – тьмой. / <...> / Полуангелом, полуптицею, / В зеркалах отражаюсь <...>» [119].

Напомнив в стихах «*Флорентийский* конец печали / На – всегда – *Кольцевом бульваре...*» [27] о месте захоронения Баррет Браунинг, погребенной на Английском кладбище, расположенном на полпути между Северными и Восточными воротами на Кольцевом бульваре во Флоренции, Виктория Баша обратилась к одному из самых известных ее произведений – созданному в 1856 г. роману в стихах «Аврора Ли» («Aurora Leigh», 1856): «В океане людских невзгод – / Тропкой – к вечности переход / «*Nevermore!*». Опять в никуда – / Ледяная как жизнь вода... / Лиза ли, и *Аврора – ли?* / Полуангел в размытой дали – / *Вынь свой клюв, сгинь навек без следа!* / «*Никогда! Никогда! Никогда!*»» [27]. Попутно русской поэтессой обыгран факт посвящения Баррет Браунинг известного стихотворения Э.А. По «The Raven» («Ворон», 1845), ставший основанием для реминисценции, легко обнаруживаемой при сравнении приведенных выше стихов с английским текстом и некоторыми из его русских переводов: «“*Take thy beak from out* my heart, and *take thy form from off* my door!” / Quoth the Raven “*Nevermore*”» [243, с. 158] – «“*Вынь свой клюв* из раны сердца! Прочь отсюда *без следа!*” / Каркнул Ворон: “*Никогда!*”» (перевод А.П. Оленича-Гнененко) [158, с. 86] – «“*Вынь свой клюв* из раны сердца, *сгинь навеки без следа!*” / Ворон каркнул: “*Никогда!*”» (перевод М.А.Донского) [159, с. 106]. Виктория Баша вспоминает не только роман «Аврора Ли», но и другие произведения Баррет Браунинг: так, строки «Резонанс опасно велик – / *Не жалею* меня как *тростник*» [27] непосредственно ассоциируется со стихотворением «A Musical Instrument» («Музыкальный инструмент», опубл. в 1860 г.): «The true gods *sigh for* the cost and pain, / For *the reed* which grows nevermore again / As a reed with the reeds in the river» [246, с. 438] [Истинные боги *жалеют* о цене и боли, / *Тростинку*, что не вырастет никогда снова / Тростинкой в тростнике в реке]; в строках «Трижды *лилией на горе* / Опладу в моем сентябре...» [27]

можно видеть параллель с XXIV-м сонетом цикла «Sonnets from the Portuguese», ср.: «...Very whitely still / *The lilies* of our lives may reassure / Their blossoms from their roots, accessible / Alone to heavenly dews that drop not fewer, / Growing straight, out of man's reach, *on the hill*» [245, с. 48] [...Белоснежные / *Лилии* наших жизней могут спокойно / Расцвести от корней, доступные / Только каплям небесной росы, что падают обильно, / Вырасти прямо, вне досягаемости людей, *на холме*] – «Под каплями небесного дождя / *На горном склоне лилий* белизной / Распустится судьба...» (перевод И.В. Павловой) [21, с. 79]. Наконец, в стихотворении интерпретирован тот факт, что именем Баррет Браунинг назван один из кратеров Венеры: «Чтоб звездою, проклятьем, птицей / Или... *кратером* повториться» [27].

Дипломированный филолог из Казахстана Светлана Макаренко, известная в России книгой «Цветаева и Сергей Эфрон. Судьба Ариадны», выпущенной в 2007 г. [см.: 120], при подготовке размещенной в Интернете «Книги сорока колец», имеющей подзаголовок «Вольные переводы и мотивы «Сонетов с португальского» Э.Баррет Браунинг», во многом опиралась на переводы произведений сонетного цикла, выполненные Я.А. Фельдманом [см.: 36]. Уже отмечавшееся нами низкое качество переводов Я.А. Фельдмана из «Sonnets from the Portuguese», равно как и несовершенство других его переводов из Баррет Браунинг (Я.А. Фельдманом были переведены стихотворения «Past and Future» («Прошлое и будущее»), «Question and Answer» («Вопрос и ответ»), «The Soul's Expression» («Выражение души»), «Life» («Жизнь»), «Grief» («Скорбь»), «Bianca among the Nightingales» («Бьянка среди соловьев»), «The Cry of the Children» («Плач детей»), «That Day» («Тот день»), получившие соответственно названия «Пусть до конца свершится Божья воля...», «Вопрос, ответ», «Замерзшими негибкими губами...», «Жизнь», «Скорбь безнадежная бесстрашна...», «Бьянка и соловьи», «Дети плачут», «Этот день»), приводило к тому, что, обыгрывая тот или иной отдельный стих Я.А. Фельдмана, Светлана Макаренко, уверенная в создании импровизации по мотивам Баррет Браунинг, на деле была нередко весьма далека от замыслов английской поэтессы.

Впрочем, были и несомненные творческие удачи, например, одна из импровизаций Светланы Макаренко, начинающаяся стихами «Тяжелее руна аргонавтов / Шелк твоих темно-русых волос...» [119], перекликаясь со строкой фельдмановского перевода XIX-го «португальского» сонета «Твой локон тяжелый, тяжелее руна аргонавтов» [36], никоим образом не соотнесена с английским оригиналом, где древнегреческая мифологическая аллюзия отсутствует («...this lock which outweighs argosies» [245, с. 43] [...этот локон, который перевешивает сокровища больших торговых кораблей]), однако смотрится во многом выигрышнее, что особенно

очевидно при сравнении с буквальным переводом И.В. Павловой: «...он <локон возлюбленного> груз / Торговца перевесит...» [21, с. 69]. К тому же она вполне соответствует самому духу браунинговского сонетного цикла, пронизанного многочисленными древнегреческими образами, такими как Theocritus – Феокрит, Electra – Электра, Aornus – Аорн, Polypheme – Полифем и др.

Во другом стихотворении («Тень твою меня накрыла...») Светлана Макаренко дважды повторяет строки «Тень твою меня накрыла / На *пороге одиночества*» [119], ассоциирующиеся с выполненным Я.А. Фельдманом переводом VI-го сонета Баррет Браунинг: «Go from me. Yet I feel that I shall stand / Henceforward in thy shadow...» [245, с. 30] [Уходи. Все же я чувствую, что буду стоять / Впредь в твоей тени...] – «Ах, уходи. Хотя я чувствую, / Что тень твою меня накрыла. / Что на *пороге одиночества* / Я не одна, как это было» [36]. Одна из интерпретаций Людмилы Рогожевой (всего, согласно указанию поэтессы, она обращалась к VI-му «португальскому» сонету семь раз [186]) и перевод И.В. Павловой близки оригиналу, подчеркивают влияние возлюбленного на жизнь героини, перекликаются между собой (см., например, односоставное предложение «Оставь меня») и при этом вполне естественно не содержат того сугубо фельдмановского образа «порога одиночества», что был повторен Светланой Макаренко («*Оставь меня!* Хоть знаю наперед: / Теперь я только тень твою...» [179]; «*Оставь меня.* Ведь с этого мгновенья / <...> / <...> буду впредь твоей всего лишь тенью» [21, с. 43]). Отметим, что нам удалось найти в сети Интернет четыре варианта перевода Людмилой Рогожевой VI-го сонета, каждый из которых имеет существенные различия (в частности, в цитированном выше фрагменте: «Тебя я умоляю: «Уходи!» / <...> / <...> я тень твою лишь» [181]; «Уйди! Хоть знаю: я осуждена / В твоей тени быть...» [185]), причем в одном из вариантов все же возникает образ «порога <...> судьбы», соотносимый с «порогом одиночества(а)» Якова Фельдмана и Светланы Макаренко: «Уйди! Хоть понимаю иногда: / В твоей тени стоять мне. У *порога* / *Моей судьбы* гнетет меня тревога» [185].

В третьей импровизации Светланы Макаренко («Судьба разлучница оставила...») дважды дословно повторены другие стихи из уже упоминавшегося перевода VI-го сонета Я.А. Фельдмана – «Судьба-разлучница оставила / В моей груди твою биенье» [119; 36], соотносимые с таким текстом английского оригинала: «Doom takes to part us, leaves thy heart in mine / With pulses that beat double...» [245, с. 30] [Судьба разлучает нас, оставляет твою сердце в моем / С пульсом, что бьется вдвойне...]. Людмила Рогожева в своих вольных переводах импровизирует, противопоставляя действия судьбы (ср.: «...Пусть судьба *несет* / *Разлуку*, но *соединит* сердца. / Твое в моем теперь стучит бесслезно» [185]; «Судьба *и разлучает, и дарит*: / Во мне теперь второе сердце бьется, / Со мной всег-

да...» [185]; «В моем – твое заставив сердце биться, / *Свела и разделила* нас судьба» [185]); трактовка И.В. Павловой формально ближе оригиналу, однако не несет в себе значимой для него смысловой нагрузки: «А разлучит нас рок с тобой когда-то – / Внутри меня два сердца будут биться» [21, с. 43].

Еще один фрагмент из фельдмановского перевода VI-го сонета представлен в строках стихотворения Светланы Макаренко «Мой спрятан стих...» (ср.: «Так вкус свой оставляют ягоды, / Входя в вино или в варенье» (Я.А. Фельдман; [36]) – «А сердце – винной ягоде подобно, / Что вкус воде с сиропом отдает» (С.Макаренко; [119])), придающих описанию бытовой оттенок, далекий от романтического сравнения английского оригинала: «...What I do / And what I dream include thee, as the wine / Must taste of its own grapes...» [245, с. 30] [...Во всем, что я делаю, / И во всем, о чем я мечтаю, есть ты, как вино / Имеет вкус винограда...]. В переводах Людмилы Рогожевой это сравнение передано с разных позиций, причем ни один из вариантов его прочтения нельзя считать предпочтительным, ср.: «...Вино так непременно / Включает гроздьев вкус...» [185]; «Всегда со мной. Так грозди вкус – вино / В себя включает...» [181]; «...так винный запах слит / С душистой грозди ароматом...» [185]; «И ты – во мне, как грозди вкус всегда / Хранит вино...» [185]. Наконец, И.В. Павлова вообще отказывается от сравнения и аналогий, в связи с чем ее перевод крайне примитивен: «Вино имеет привкус винограда» [21, с. 43].

В первых строках стихотворения Светланы Макаренко «Скажи, что любишь! Повтори, не бойся!..» использован фельдмановский перевод начала XXI-го сонета Баррет Браунинг: «Скажи, что любишь. Повтори, не бойся / Прослыть кукушкой...» [36]; ср. с английским оригиналом: «Say over again, and yet once over again, / That thou dost love me. Though the word repeated / Should seem ‘a cuckoo song’, as thou dost treat it» [245, с. 45] [Скажи снова, и еще раз снова, / Что ты действительно любишь меня. Хотя повторенное слово / Должно быть покажется “песню кукушки”, когда ты действительно произносишь его]. В своей импровизации Светлана Макаренко утратила забавный образ кукушки, уподобиться которой предлагается возлюбленному в угоду своей даме, требующей комплиментов, тот самый образ, что удачно сохранен отдельными переводчиками, в частности, И.В. Павловой: «Не уставай мне говорить “люблю!” / И сколько раз повторено признание, / Ты не считай, как птицы кукованье» [21, с. 73]. Тем не менее, Макаренко несколько упорядочила структуру оригинального высказывания Фельдмана, напрямую не соотносимого с текстом Баррет Браунинг, ср.: «...Прости мне эту лест- / Ничную клетку беспокойства» (Я.А. Фельдман; [36]) – «На лестничную клетку беспокойства / Я выхожу, не уловив звонка» (С. Макаренко; [119]).

Фельдмановский перевод использован и в первых строках другого стихотворения Светланы Макаренко «Зачем слова тебе? Снаружи ветер груб...»: «Зачем слова тебе? Снаружи ветер груб, / А здесь от факела светло и видно лица, / <...> / Зачем слова? <...>» (Я.А. Фельдман; [36]) – «Зачем слова тебе? Снаружи ветер груб / Он рвет листву и сеет расставанье. / И с омертвелых и прохладных губ / Соскальзывает кружево дыханья... / <...> Зачем тебе – слова? / Снаружи ветер <...> / <...> Зачем – слова??? <...>» (С.Макаренко; [119]). Браунинговский текст несет не столько идею ненужности слов, сколько мысль о неспособности героини вынести пламя своей любви наружу в словесной оболочке, что воплощено в образе факела, подверженного ветрам, ср.: «And wilt thou have me fashion into speech / The love I bear thee, finding words enough, / And hold the torch out, while the winds are rough, / Between our faces, to cast light on each? – / I drop at thy feet...» [245, с. 37] [И ты хочешь, чтобы я облекла в слова / Любовь, что я испытываю к тебе, найдя достаточно слов, / И держала факел снаружи, в то время как ветры рьяны, / Между нашими лицами, чтобы свет падал на каждое? – / Я падаю к твоим ногам...] – «Как обрести с тобой мне рядом речь, / Когда дыханье частое скрывая, / Любви я факел горе поднимаю – / Что нашим лицам удалось зажечь – / Чтоб осветить им нас? Но жара течь / Мне руку жжет – и я его бросаю / К твоим ногам...» (И.В. Павлова; [21, с. 57]).

Непосредственную связь с переводом Я.А. Фельдмана из Элизабет Баррет Браунинг имеет и стихотворение Светланы Макаренко «Действительно, – любовь, как хвастовство...», – и здесь дословно повторен первый стих перевода, не соотносящийся напрямую с текстом XII-го «португальского» сонета, подчеркивающего, что героиня обязана своему возлюбленному за любовь: «Indeed this very love which is my boast» [245, с. 36] [Действительно эта самая любовь, которая есть мое хвастовство] (ср. ту же мысль в переводе И.В. Павловой: «Да, все мое богатство составляет / Любовь...» [21, с. 55]). Для Светланы Макаренко существенна иная мысль – о невозможности превращения любви в предмет хвастовства; эта идея близка и двум переводам браунинговского сонета, выполненным Людмилой Рогожей: «Я так довольна и горда собой / <...> / <...> венчает / Меня любовь <...>» [179]; «– Мое богатство, данное судьбой! / Моя любовь!.. / <...> / <...> / Так радуюсь и так горда собой!..» [180].

В стихотворении Светланы Макаренко «R.K.» («О, милый мой, я так любить хотела...») образно представлена цена любви: «Она, любовь – горящих храмов стоит! / <...> / Она, любовь, – всего на свете стоит: / Горящих храмов...» [119], что также соотносится лишь с переводом Я.А. Фельдмана («Любовь! Это стоит того, чтобы храму гореть» [36]), но не с оригиналом X-го сонета Баррет Браунинг, где любовь лишь метафоризируется как огонь: «...Fire is bright, / Let temple burn, or flax; ... / <...> /

And *love is fire...*» [245, с. 34] [...Огонь ярк, / Пусть храм горит, или кудель; <...> / <...> / *Любовь – огонь...*]. Павлова И.В. сохранила в своем переводе сравнение любви с огнем, однако внесла в него ряд точечных изменений, в частности, заменила образ кудели образом сухого пылающего льна: «О да! *Любовь* прекрасна! И *огню / Подобна*, что окрест все озаряет – / Горит ли храм, иль лен сухой пылает» [21, с. 51].

Стихотворение Макаренко «Прошу тебя, не обвиняй меня!..», заимствующее первую строку из буквального перевода Я.А. Фельдманом начала XV-го «португальского» сонета, уводит развитие браунинговской темы из области упрека в отсутствии внешне выраженных эмоций, страсти, чувственности в сферу личностных мнений и суждений: «Прошу тебя, не обвиняй меня! / Ни в чем не обвиняй, хоть не права я!» [119]; ср.: «Accuse me not, beseech thee, that I wear / Too calm and sad a face in front of thine» [245, с. 39] [Не обвиняй меня, прошу тебя, что / Слишком спокойно и печально мое лицо перед твоим] – «Прошу тебя, не обвиняй меня, / Что я лицом мрачна перед тобою» (Я.А. Фельдман; [36]) – «Прошу: ты не вини меня, что взгляд / Мой умиротворен и так печален» (Л.Рогожева; [179]) – «Как мне перед тобою оправдаться / За свой всегда печально-тихий вид?» (И.В. Павлова; [21, с. 61]). Определенное единообразие мысли современных переводчиков оказывается, впрочем, весьма кратким: уже в последующих стихах только Людмила Рогожева стремится хотя бы отчасти сохранить браунинговские аналогии (ср.: «...and cannot shine / With the same sunlight on our *brow and hair*» [245, с. 39] [...и не может светить / Одинаково солнце на наши *лбы и волосы*] – «Светило ведь по-разному лучами / *Луг* освещает и *речную гладь*» [179]), тогда как и Я.А. Фельдман, и И.В. Павлова отказываются от них во имя большей четкости и конкретности описания: «Мы чересчур по-разному устроены, / Чтобы сиять одним сияньем дня» (Я.А. Фельдман; [36]); «Нам солнце разный свет с тобой дарит, / И судьбам разным предстоит предаться» (И.В. Павлова; [21, с. 61]).

В стихотворении «Мне снилось, я сидела на снегу...» Макаренко дважды повторяет по тексту первый стих, взятый из фельдмановского перевода XX-го «португальского» сонета Баррет Браунинг с целью подчеркнуть одиночество героини до встречи с любимым: «...I sat alone here in the snow» [245, с. 44] [...я сидела одна здесь в снегу] – «...Я сидела одна на снегу» (Я.А. Фельдман; [36]). Определенная лаконичность, скупость в деталях, усиливающая ощущение трагизма, была полностью утрачена в интерпретации И.В. Павловой, где трагизм ослаблен в следствие проникновенного лиризма, поэтичности описания: «Я дни свои уныло коротала / Среди снегов с бесследной белизной» [21, с. 71].

Мотивы XXXI-го «португальского» сонета использованы Светланой Макаренко в стихотворениях «Я прежде не дарила никому...» и «Если

радость была бессловесной...». В первом из этих произведений поэтесса сравнила приход любимого с солнечным светом («Но Ты пришел... Счастливым и простой. / Как солнца свет, что греет мне ладони» [119]), несколько упростив звучание как и оригинала («Thou comest!.. / I sit beneath thy looks, as children do / In the noon-sun, with souls that tremble through / Their happy eyelids from an unaverred / Yet prodigal inward joy» [245, с. 55] [Ты приходишь!.. / Я сижу под твоим взглядом, как дети / В полдень под солнцем, с сердцами, что трепещут / Сквозь их счастливые веки от недоказанной, / Все же чрезмерной внутренней радости]), так и его фельдмановского прочтения («Ты пришел!.. / <...> / Я сижу под твоими взглядами, / Как дитя под лучами солнца» [36]). Следует сказать, что приведенный фрагмент из браунинговского текста достаточно сложен для прочтения; в частности, И.В. Павлова пошла на отчасти вынужденную замену солнечного света на лунный, лишившую сравнение теплоты ощущений: «Ты здесь, ты рядом – ... / Сижу, скрывая свой душевный трепет / Под взглядами очей твоих. Так дети / Подрагиваньем век лишь выдают / Избыток чувств, которыми поют, / Купаясь безмятежно в *лунном свете*, / Их души чистые...» [21, с. 93].

В этом же стихотворении Светланы Макаренко использован образ трона, на который поэт возвел свою возлюбленную безграничной силой любви, – образ, удивительно сходный с образом из XII-го сонета Баррет Браунинг: «And placed it <my soul> by thee on a golden throne» [245, с. 36] [И усадил ее <мою душу> возле себя на золотом троне] – «И, властной королевою на троне, / Тебе дарю стихи...» [119] (ср. у Я.А. Фельдмана: «И их <слабости мои> возвел на трон перед собою» [36]). У Людмилы Рогожевой в стихах с упоминанием о троне развита тема любви как скромного, светлого, искреннего чувства («...любовь – не собственности кладь: / <...> и трон не много стоит – / Ты не хвались!..» [179]), у И.В. Павловой данный образ вообще опущен. Другой схожий с браунинговским (из XXV-го «португальского» сонета) образ можно видеть в стихотворении Макаренко «К сорокалетью – сорок сонетов...»: «К сорокалетью – сорок сонетов / Сорок жемчужин на гнущейся шее» [119]; ср.: «And sorrow after sorrow took the place / Of all those natural joys as lightly worn / As the stringed pearls...» [245, с. 49] [И печаль за печалью занимала место / Всех тех естественных радостей, что легко носятся / Как нить жемчужин...] – «Тяжелое сердце несла я по жизни своей. / Печаль за печалью вставляли на место, где радость / Должна была жить – не тужить, как у прочих людей. / Ах, радостей жемчуг...» (Я.А. Фельдман; [36]) – «За скорбью скорбь нанизывал мне рок / На жизни нить в теченье многих лет / <...> / <...> / <...> / Я долго ожерелие из бед / Носила. И жемчужин тусклый свет / В лице моем играл...» (И.В. Павлова; [21, с. 81]). Как видим, у Макаренко с жемчужной нитью сравнивается написанный к юбилею

цикл из сорока сонетов, каждый из которых отражает события жизни, тогда как у Баррет Браунинг «нить жемчужин» («stringed pearls») состоит из исключительно печальных жизненных мгновений.

Обращаясь к XXXI-му «португальскому» сонету в стихотворении «Если радость была бессловесной...», Светлана Макаренко использована сразу три варианта прочтения строки перевода Я.А. Фельдмана «...Бессловесной радостью / Мое бедное сердце полнится» [36]: «Если радость была бессловесной / <...> / Если радость была молчащей / <...> / Если радость была немою» [119]. Однако и эта строка скорее передавала мысль Я.А. Фельдмана, нежели суть браунинговского сонета, заключенную в нескольких незатейливых словах: «...all is said without a word» [245, с. 55] [...все сказано без слов] (ср. у И.В. Павловой: «...и слова нейдут...» [21, с. 93]).

В стихотворении «О, эту маску выбелило время...» Светлана Макаренко трижды воссоздала образ маски в контексте персонифицировавших абстрактные действия стихов, созвучных переводу Я.А. Фельдманом XXXIX-го сонета Баррет Браунинг, ср.: «Эту *маску* выбелило время / Эту душу *высушили* годы» (Я.А. Фельдман; [36]) – «О/Да, эту *маску* выбелило время» (С. Макаренко; [119]). Отметим, что Я.А. Фельдман, в целом сохраняя особенности оригинального произведения, использовал глагол «выбелить» вместо «обесцветить» («blanchingly») в английском подлиннике: «*Because thou hast the power and own'st the grace / To look through and behind this **mask** of me / (Against which years have beat thus blanchingly / With their rains), and behold my soul's true face, / The dim and weary **witness** of life's race*» [245, с. 63] [Так как ты владеешь силой и обладаешь милосердием / Взглянуть сквозь и под эту мою *маску*, / (Которую *годы обесцветили* / Своими дождями), и увидеть истинное лицо моей души, / Мрачного и изнуренного *свидетеля* бега жизни]; этот своеобразный фельдмановский глагол, повторенный Светланой Макаренко, наглядно свидетельствовал, что поэтесса не была в полной мере знакома с этим английским текстом Баррет Браунинг. Отмеченная выше персонификация оказалась утраченной в переводе И.В. Павловой, которая предпочла заменить авторское олицетворение при сопоставлении «лица души» («soul's <...> face») со «свидетелем бега жизни» («witness of life's race») на метафору, представляющую лицо, в данном случае – лик, как зеркало души, зеркало жизненной стези: «*За то, что эту **маску** лицезреть / (Что под каплею лет бесцветной стала!) / Тебе и сил, и мужества достало, / За то, что смог под ней ты разглядеть / Души лик истинный – а весь он ведь / Стези моей туманное **зерцало**, – / <...> / Ты веру и любовь нашел смотреть*» [21, с. 109]. Перевод И.В. Павловой, в отличие от варианта Я.А. Фельдмана, отразил четкость организации английского сонета, принесенную параллелизмом конструкций, начинающихся в подлиннике союзом «because» («*Because thou hast the faith and love to see / <...> / The*

patient angel <...> / <...> / <...> *because* nor sin nor woe, / <...> / Nothing repels thee...» [245, с. 63] [Так как ты обладаешь верой и любовью увидеть / <...> / Смиренного ангела <...> / <...> / <...> *так как* ни грех, ни горе, / <...> / Ничто не сдерживает тебя,..)], а в русском прочтении – сложным союзом «за то, что» [21, с. 109].

В стихотворении Макаренко «Любовь в забвенье переходит...» использована интерпретация первой строки переведенного Фельдманом XL-го «португальского» сонета, ср.: «Любовь переходит в ненависть и забвенье» (Я.А. Фельдман; [36]) – «Любовь в забвенье переходит / А, может, в ненависть – не знаю» (С. Макаренко; [119]). Вместе с тем сама Баррет Браунинг утверждала наличие любви в мире, а отнюдь не ее преобразование: «Oh, yes! they love through all this world of ours! / I will not gainsay love, called love forsooth» [245, с. 64] [О, да! любят во всем нашем мире! / Я не буду отрицать любви, называемой любовью поистине]; эту мысль, на наш взгляд, точнее других смогла передать И.В. Павлова: «Я не осмелюсь отрицать любовь, / По крайней мере, то, что ей зовется!» [21, с. 111].

В другом своем стихотворении («Как непохожи мы! О, Бог тому свидетель!...») Макаренко использует строку из фельдмановского перевода III-го сонета – «Как же не похожи мы, Бог тому свидетель» [36] (у Баррет Браунинг – «Unlike are we, unlike...» [245, с. 27] [Несхожи мы, несхожи...]), предлагая ее последующее развитие через противопоставление радости и печали, света и мрачности: «Как непохожи мы. Ты – радостен и светел, / А я – печальна, как осенний лист» [119]. Такая интерпретация непохожести героев в целом созвучна и английскому тексту, и его прочтению Фельдманом, в которых также противопоставляются начала света и тьмы и контрастируют удивительно близкие и вместе с тем бесконечно далекие друг от друга образы: «...Thou, bethink thee, art / *A guest for queens to social pageantries*, / With gages from a hundred brighter eyes / Than tears even can make mine, to play thy part / Of *chief musician*. What hast *thou* to do / With looking from the lattice-lights at me, / *A poor, tired, wandering singer*, singing through / The dark, and leaning up a cypress tree?» [245, с. 27] [...Ты, думаю, / *Гость королев на светских церемониях*, / При взоре сотни более ярких глаз, / Чем даже слезы могут сделать мои, чтобы играть свою роль / *Главного музыканта*. Что тебе делать, / Глядя из светлого плена на меня, / *Бедного, уставшего, скитающегося певца*, поющего сквозь / Тьму, прислонившись к кипарису?] – «...Ты – *гость для королевских церемоний*. / Ты – *дирижер огромного оркестра*. / Под водопадом ярких глаз из зала. / А я – *певица* в темноте аллеи, / Где к небесам восходят кипарисы. / Как ты меня сквозь темь окна увидел?» [36].

Людмила Рогожева, осуществившая четыре перевода III-го сонета, предложила различные варианты дифференциации героев по статусу и мировосприятию, дополнив их явными оттенками иронии и самоиронии:

«Ты *светом принят, вхож в высокий круг*, – / <...> / Ты и не бросишь свой надменный взор / На *нищую певичку*, – та роняет / Бесцельно слезы, свой ночной дозор / В обнимку с кипарисом прославляя...» [184]; «Ты *светский лицедей* – и словишь шанс, / Когда в огнях сверкает светский раут, / <...> / Ты и не взглянешь из-за ставни вниз / На *нищенку, поющую* из тьмы, / Полночный обнимая кипарис» [184]; «*Гость светских королев*, красив и важен. / <...> / <...> Ты разве поглядишь в окно, – / Где только старый кипарис – не розы, – / На *нищенку бездомную*, давно / *Поющую* во тьме...» [184]; «Ты «*гвоздь программы*», каждый гостю рад, / <...> / <...> Ты разве обратишь свой взор / Ко мне, *поющей* под покровом ночи / У кипариса про ночной дозор, / И разглядеть *несчастную* захочешь?» [184]. Шерлин Росса, разместившая в сети Интернет перевод III-го сонета (а также – под названием «Да!» – интерпретацию стихотворения Баррет Браунинг «The Lady's Yes» («“Да” леди»)) наполнила свой текст красивыми эпитетами, относящимися к возлюбленному, и романтическими образами, помогавшими воссозданию портрета и внутреннего мира лирической героини: «Искусство для тебя – *мишурный блеск*, / Сверканье *взглядов, жаждущих чудес*. / А у меня в глазах – *сиянье слез*, / Бродячего певца *звучащий по весне* / *Напев, вечерних теней кружева*, / *Птиц сладостное пенье, как во сне*, / И *кипарис в саду*, и *кругом голова*...» [20]. Павлова И.В. в своей интерпретации не только позиционирует героя как гостя светских мероприятий, но и предлагает ему более достойную партию, нежели «уставшая певица темноты»: «...*царственному сердцу взять в подруги / Достойно королеву*... в окруженье / Из сотен глаз, горящих восхищеньем, / Моих слез ярче, с ней пройти все круги / Судьбы, оркестром жизни управляя...» [21, с. 37].

При создании образов удивленных встречей ангелов-хранителей героев, желая ярче показать внутренние и внешние противоречия, Людмила Рогожева намеренно подбирает лексику, не соответствующую самому восприятию ангела как возвышенного, светлого существа, что, однако, несколько упрощает звучание оригинала: «Our ministering two angels look surprise / On one another, as they strike athwart / Their wings in passing...» [245, с. 27] [Два наших ангела-хранителя глядят удивленно / Друг на друга, когда соприкасаются / Их крылья в полете...] – «И даже наши ангелы не любят / Друг друга – и в полете крылья *рвут*» [179]; «Друг друга даже ангелы *пинают* / И перья *рвут*, соперника *круша*» [184]; «И ангел твой *взирает, ошарашен*, / На моего, друг другу крылья *вдруг* / В полете *рвут*...» [184]; «И даже наши ангелы привычно / Всегда друг друга крыльями *тузят*» [184]. Шерлин Росса удачно передала удивление, отчетливо выраженное в стихах Баррет Браунинг: «И ангелы-хранители вдвоем / Бьют крыльями, любви твоей дивясь, / И улетают в тусклом свете звезд...» [20]; И.В. Павлова дополнила описание мотивом испуга: «И замерли, не в

силах удивленья / Скрыть, ангелы-хранители в испуге» [21, с. 37]; Я.А. Фельдман подчеркнул случайность и болезненность встречи двух небесных созданий: «Наши ангелы-хранители друг друга не заметили / И крыльями пребольно зацепились» [36].

В первом стихе лирического стихотворения Светланы Макаренко «...И письма – как листья...» использовано сравнение Я.А. Фельдмана из его перевода XXVIII-го «португальского» сонета, ср.: «И падают письма, как листья, ко мне на колени» (Я.А. Фельдман; [36]) – «...И письма – как листья / Бессильные руки роняют» (С. Макаренко; [119]). В другом произведении русской поэтессы («Все письма умерли. Они белы, как снег...») можно видеть непосредственное обыгрывание мотивов XXVIII-го сонета, в частности, мотива омертвелости и немоты белой бумаги, сохранившей для будущего письма из прошлого, ср.: «My letters! all *dead* paper, *mute* and *white*! / And yet they seem alive and quivering / Against my tremulous hands which loose the string / And let them drop down on my knee to-night» [245, с. 52] [Мои письма! все *мертвая* бумага, *немая* и *белая*! / И все же они кажутся живыми и трепещущими / В моих дрожащих руках, которые развязывают ленточку / И роняют их на мои колени сегодня вечером] – «Все письма умерли. Они *белы*, как снег. / Листы одни. / <...> / Все письма *умерли*. / Недавно... Так давно! / *Белы*, как снег» [119].

Наиболее активные попытки интерпретации XXVIII-го сонета были предприняты Людмилой Рогожевой, о чем свидетельствуют шесть редакций ее перевода этого произведения, размещенные в сети Интернет [179; 182]. Рогожева в своем прочтении Баррет Браунинг была достаточно оригинальна, в частности, в одну из редакций она внесла метафоры, основанные на сопоставлении писем со стаяй птиц: «Роняю письма из дрожащих рук – / И, разлетаясь легкой *птичьей стаяй*, / <...> / <...> ловлю страниц / *Крылатый клин*, что на груди хранила» [179]; в других вариантах перевода письма сближались с цветами («Безмолвные листы любви веленьем / Вдруг оживают, *как цветы в снегу*» [182]) и с листьями («Десятки белых трепетных страниц / Мне падают в колени, словно птиц / Оживших стая, *словно с клёна – листья*» [182]). Одна из интерпретаций Рогожевой, пожалуй, наиболее буквальная в плане подбора определений – «белые», «немая» («Из рук дрожащих *белые* листы / Упали на колени. Вещь *немая* / Вдруг беспокойство жизни обретает, / Освобождается от немоты»), во многом сходна с видением браунинговского сонета И.В. Павловой («Бумаги *мертвые, беззвучные* листы... / Но и они способны оживать / И дрожь в руках неверных вызывать, / Коль это – письма, что писал мне ты!» [21, с. 87]), отличительной особенностью перевода которой можно назвать параллель между письмом и факелом: «Лист *факелом* всей жизни может быть» [21, с. 87].

Интересно и то, как содержание любовных писем, являющееся основой браунинговского сонета («This said, – he wished to have me in his sight / Once, as a friend <...> / <...> this fixed a day in spring / To come and touch my hand <...> / <...> this <...> / Said, *Dear, I love thee* <...> / <...> / This said, *I am thine* <...> / <...> / And this <...>») [245, с. 52] [Это говорило, – он желал встретиться со мной / Однажды, как с другом <...> / <...> это назначало весенний день, / Чтобы прийти и пожать мне руку <...> / <...> это <...> / Говорило, *Дорогая, я люблю тебя* <...> / <...> / Это говорило, *я твой* <...> / <...> / А это <...>]), представлено в разных переводах Людмилы Рогожевой: она то ставит реплики в разные стихи, то предпочитает лаконично разместить их в пределах одного стиха, сопровождая прочтение признания в любви чувствами, сопоставляемыми не только с молнией («И молнией взрывается пространство» [182]), что в какой-то мере соответствует оригиналу («As if God’s future thundered on my past» [245, с. 52] [Как будто божье будущее обрушилось с громом на мое прошлое]; ср. «...как Божий гром» (И.В. Павлова; [21, с. 87])), но и с радугой («“Люблю тебя... Навеки твой...” – удар / – И радугою вспыхнул многоцветной / Весь мир вокруг <...>» [182]), и с светом зарниц («“Люблю... увидеть... твой...” – ловлю <...> / Удары грома или свет зарниц?» [179]). С наибольшей эмоциональной силой настроение сонета передано в тех редакциях перевода Людмилы Рогожевой, где содержание писем как бы «разбросано» по всему тексту: «Хочу тебя увидеть, дорогая, / И взять ладонь <...> / <...> / Люблю тебя <...> / <...> / Я твой <...>» [182]; «Хочу тебя увидеть <...> / <...> / ... руки твоей коснуться <...> / <...> / Люблю тебя <...> / <...> / Я твой навеки <...>» [182]; «Хочу тебя увидеть <...> / <...> коснуться нежных рук <...> / <...> / Люблю тебя <...> / <...> / Я твой навек <...>» [182]. В переводе И.В. Павловой письма названы «летописью <...> весны» героини, а их содержательное звучание усилено посредством анафоры: «Они о многом могут рассказать: / **Как ты** решил мне другом верным стать, / **Как ты** дарил мне смелые мечты, / Прикосновеньем рук своих...» [21, с. 87].

Еще одно стихотворение Светланы Макаренко «Если любят меня...» начинается строками из фельдмановского перевода XI-го «португальского» сонета, вторично повторяемыми в несколько измененной редакции: «Если любовь – значит, я чего-нибудь стою?» (Я.А. Фельдман; [36]) – «Если любят меня – / Я чего то да стою? / <...> / Если любят меня, / Я восстану живую из тлена...» (С.Макаренко; [119]). У Баррет Браунинг обретение героиней веры в себя отражено несколько иначе, причем акцент сделан на обычных для нее сомнениях, перемежающихся с надеждами и мечтаниями: «And therefore if to love can be desert, / I am not all unworthy...» [245, с. 35] [И если любовь может быть заслуженная, / Я не совсем недостойная...]; эти характерные нюансы описания удачно переданы в

интерпретации И.В. Павловой: «Хоть у любви конец бывает, может / Дано мгновенья счастья мне познать?» [21, с. 53].

В стихотворении «Райские кущи, виденье загробного блеска...» Светлана Макаренко использовала образ, заимствованный из фельдмановского перевода XXIII-го браунинговского сонета: «*Райские кущи, виденье загробного блеска* / Я отдаю, чтобы вслед за тобою бежать» [36] – «*Райские кущи, виденье загробного блеска*, / <...> / Я променяла <...> / Просто на путь <...>» [119]; данный образ никак не соотносился с английским оригиналом (ср.: «I yield the grave for thy sake, and exchange / My near *sweet view of Heaven*, for earth with thee!» [245, с. 47] [Я отдаю могилу ради тебя и меняю / Мое скорое *милое видение Небес* на землю с тобой!]), являясь исключительно творческой находкой Я.А. Фельдмана. Вместе с тем подобранные Я.А. Фельдманом и повторенные С.Макаренко определения вполне отражали идею подлинника относительно равноценности для лирической героини обмена смерти на любовь, – до внезапного рождения любовного чувства она усердно готовила себя к встрече с Богом. Использованное в переводе И.В. Павловой словосочетание «смерти ложе» придает торжественно-ужасающий колорит описанию дорогих героине видений загробной жизни: «...Так любуйся той, / Кто не чины, не земли – *смерти ложе* / Любви приносит в дар за жизнь с тобой!» [21, с. 77].

Начиная другое стихотворение дословным воспроизведением еще одного стиха фельдмановского перевода XXIII-го сонета, передающего одновременно и претензии к себе, и неуверенность – «Как же налью я вино, если руки дрожат?» [119; 36], Светлана Макаренко оказывается внешне близка ключевой мысли Баррет Браунинг и ее устоявшемуся русскому пониманию (ср.: «...Can I pour thy wine / While my hands tremble?..» [245, с. 47] [...Могу ли я налить твое вино, / Тогда как мои руки дрожат?..] – «...вино / Дрожащими руками мне не гоже / В бокалы разливать...» (И.В. Павлова; [21, с. 77])), однако в реальности разворачивает описание в сторону, уже в следующем стихе подчеркивая предназначение поэта как творца: «Как удержу я перо, если руки дрожат?» [119].

Стихотворение Светланы Макаренко «Сейчас – любовь. А завтра – где она?..», несмотря на указание самой поэтессы на использование ею мотива XLII-го «португальского» сонета, в реальности не имеет к нему отношения. Как и в подавляющем большинстве предыдущих случаев, Светлана Макаренко воспользовалась переводом Я.А. Фельдмана, который изначально трансформировал мысль о необходимости кардинально изменить жизнь, чтобы в будущем не повторить ошибок прошлого («“*My future will not soru fair my past*”» [245, с. 66] [“*Мое будущее не повторит точно моего прошлого*”]), в суждение о переменчивости любви: «Вот она была и нету...» [36] (ср. у С.Макаренко: «Сейчас – любовь. А завтра – где она?» [119]). Подобная неточность Я.А. Фельдмана, приведшая Светлану Мака-

ренко к неточности, отчасти компенсируется удачными переводами этого фрагмента, выполненными в последние годы Людмилой Рогожевой и И.В. Павловой: «Уходит, прерываясь, с прошлым связь. / Прошедшее преследовать не будет» (Л. Рогожева; [179]); «Мое грядущее не должно повторить / Минувших дней...» (И.В. Павлова; [21, с. 115]).

В концовке ХLII-го «португальского» сонета Баррет Браунинг использует своеобразную ассоциацию, соотнося начало новой жизни с эпитафией к литературному произведению: «I seek no copy now of life's first half: / Leave here the pages with long musing curled, / And write me new my future's *epigraph*, / New angel mine, unhop'd for in the world!» [245, с. 66] [Я не ищущу повторения теперь первой половины жизни: / Оставь здесь страницы, долгими раздумьями повитый, / И напиши мне новый *эпитаф* к моему будущему, / Новый ангел мой, неожиданный в этом мире!]. В своем переводе И.В. Павлова упоминает не только эпитафию, но и черновик, с которым сравнивает прошлое героини как бы говоря, что она и не жила реальностью: «Отбрось же прочь моей судьбы былой, / Мечтами витый, *черновик* и свой / Составь *эпитаф* к новой жизни той, / Кого хранишь, неожиданный ангел мой!» [21, с. 115]. Л.Рогожева, поместившая в Интернете несколько редакций своего перевода, сохранила литературную аналогию только в одной из них («Я победила в жизненном пари – / И заменяю свой *эпитаф* жизни, / Чтоб новый ангел надо мной парил» [176]), тогда как в основе другой оказалось обыгрывание значений лексем «новый» и «иной»: «...странником по миру / Бреду, чтоб отыскать свой *новый* путь, / И *заново* настраиваю лиру, / И буду петь совсем *иную* суть, / Там цель *иная*, *новые* кумиры; / И *новый* ангел не велит свернуть» [175]. Отметим, что из русских переводчиков литературные ассоциации оказались особенно близки И.В. Павловой, которая, в частности, произвольно ввела одну из таких ассоциаций (впрочем, не лишённую смысла с учетом самой специфики описания судьбы поэтов) в текст своей интерпретации VIII-го «португальского» сонета: «Любви взаимной ложе устилать / Достойно ли *бесцветной тени прозы?*» [21, с. 47] (ср. у Баррет Браунинг: «...so dead / And pale a stuff, it were not fitly done / To give the same as pillow to thy head» [245, с. 32] [...такой мертвой / И бледной ненужной вещью, она совсем не подходит, / Чтобы положить ее как подушку тебе в изголовье]).

В стихотворении «Как жаль, не подарили мне любви!..» Светлана Макаренко, акцентирующая недостаток любви (оборот «не подарили мне Любви!» повторен ею трижды), использует, через посредство перевода Я.А. Фельдмана, мотивы ХLI-го «португальского» сонета. Именно оттуда заимствованы образное изображение жизни страдающей женщины как тюрьмы («В моей тюрьме – замок не повернулся» [119]) и стих «Хотя – любили. Многие и – много» [119], имеющий у Макаренко, тем не менее, отношение к мужчинам, а не ко всем любящим лирическую героиню

людям, ср.: «I thank all who have loved me in their hearts, / With thanks and love from mine. Deep thanks to all / Who paused a little near the prison-wall / To hear my music in its louder parts / Ere they went onward, each one to the mart's / Or temple's occupation,..» [245, с. 65] [Я благодарю всех, кто любил меня сердцем, / Получая благодарность и любовь от меня. Глубокая благодарность всем, / Кто остановился ненадолго у тюремной стены, / Чтобы послушать мою музыку, когда она звучала наиболее громко, / Прежде чем продолжить свой путь на рынок, / Или в храм,..] – «Всем, кто в душе своей меня любил / Я благодарна, всем, кто на минуту / Остановился у моей тюрьмы / Чтобы послушать песню, прежде чем / Продолжить путь на рынок или в церковь» (Я.А. Фельдман; [36]). В интерпретации, предложенной И.В. Павловой, содержится небольшое отступление, подразумевающее соотнесение испытываемых героиней чувств не с любовью близких, а с восторгом истинных почитателей поэтического дара: «Я бесконечно благодарна вам, / Кто мне любовь, *сокрытую в стихах*, / Любовью возвращал в своих сердцах, / Всем, кто, спеша на рынок или в храм, / Шаг замедлял, приблизившись к стенам / Моей тюрьмы, чтобы внимать в слезах / Тонувшей музыке!..» [21, с. 113].

Стихотворение Светланы Макаренко «И остались только песни...» характеризуется переносом из концовки в начало дословного текста из фельдмановского перевода VII-го сонета: «И остались только песни – / Те, что ангелы поют» [119; 36]. В отличие от интерпретации Я.А. Фельдмана английский оригинал не предполагал общих выводов, лишенных непосредственной связи с возлюбленным, к тому же и нотки разочарования были для него неуместны: «And this... this lute and song... loved yesterday, / (The singing angels know) are only dear / Because thy name moves right in what they say» [245, с. 31] [И это... эта лютня и песня... любимые вчера, / (Поющие ангелы знают) только дороги, / Потому что твое имя в том, что они говорят]. У И.В. Павловой, как и в подлиннике, ангелы выступают свидетелями, находятся как бы за сценой, на которой развиваются отношения влюбленных, что формально обозначено употреблением скобок в описании; музыка и песни возлюбленного лирической героини характеризуются как ее главное богатство: «Те лютня с песней, чтимые вчера, / Всего дороже мне теперь на свете, / Ведь мне укажут путь к тебе всегда! / (За это ангелы поющие в ответе)» [21, с. 45].

Стихотворение Светланы Макаренко «Не выдохну туманом ядовитым...» дважды дословно воспроизводит фрагмент из IX-го «португальского» сонета в переводе Я.А. Фельдмана, причем этот фрагмент оказывается одновременно и толчком для будущих размышлений, и своеобразным их итогом: «Не выдохну туманом ядовитым / На блеск венецианского стекла» [119; 36], достаточно точно соотносясь с безусловно более детализированным оригиналом Баррет Браунинг: «I will not soil thy purple

with my dust, / Nor breathe my poison on thy Venice-glass, / Nor give thee any love – which were unjust» [245, с. 33] [Я не запачкаю твой пурпур своей пылью, / Не буду дышать ядом на твое венецианское стекло, / Не дам тебе своей любви – что было бы несправедливо]. Впрочем, у Макаренко вновь прослеживается крен в сторону поэтического творчества, тогда как у Баррет Браунинг и в фельдмановской интерпретации подчеркиваются внутренние ощущения героини, считающей себя недостойной возлюбленного. Людмила Рогожева при переводе данного эпизода использовала иную метафору («...негоже, / Чтоб твой наряд порочил мелкий сор / Ничемной жизни. *Нищенское ложе / Украсить драгоценностями?* – Вздор!» [179]); И.В. Павлова предпочла несколько изменить смысл при сохранении общей идеи: «...Заставлять тебя страдать / И ядом приправлять *твое томленьё* / В ответ на клятвы больше не хочу!» [21, с. 49].

В стихотворении «Прости, что образ твой недолговечен...» Светлана Макаренко в сжатом виде воссоздала строку из фельдмановского перевода XXXVII-го «португальского сонета»: «Прости меня за то, что образ твой, / Который я леплю – недолговечен» [36] (ср. у Баррет Браунинг: «Pardon, oh, pardon, that my soul should make, / Of all that strong divineness which I know / For thine and thee, an image only so / Formed of the sand, and fit to shift and break» [245, с. 61] [Прости, о, прости, что моя душа творит / Из всей той божественности, что я знаю, / Для тебя, образ, только так / Созданный из песка, и подходящий, чтобы сдвинуть и сломать]). И.В. Павлова в своем прочтении конкретизировала метафору оригинала в сравнение образа любимого с более привычным для сознания «замком на песке», характерным символом недолговечности (возникающим, кстати, и в переводе XXXVI-го сонета Людмилой Рогожевой): «Прости меня за то, что образ твой, / Душою в ожиданье сотворенный, / *Как замок, на зыбучем сотворенный / Песке*, был переменчивый такой» [21, с. 105].

Как видим, в большинстве случаев Светлана Макаренко заимствовала стих из перевода Я.А. Фельдмана, после чего развивала его мысль в собственное оригинальное произведение. Редким исключением на этом фоне стало стихотворение «О, если любишь – ни за что люби!..», вольная интерпретация XIV-го сонета Баррет Браунинг: «If thou must love me, let it be for nought / Except for love's sake only. Do not say / “I love her for her smile – her look – her way / Of speaking gently, – for a trick of thought / That falls in well with mine, and certes brought / A sense of pleasant ease on such a day”» [245, с. 38] [Если ты должен любить меня, пусть будет ни за что, / Кроме как ради любви только. Не говори / “Я люблю ее за ее улыбку – ее взгляд – ее манеру / Говорить нежно – за уловку мысли, / Что совпадает с моей, и конечно приносит / Чувство приятной непринужденности в такой день”] – О, если любишь – ни за что люби! / За ум речей меня любить не надо. / <...> / <...> / ...Ни за что люби – / Меня. *Как любят воздух – для*

*дыханья, / Как любят жизнь, свет, очарованье / Земного лета... Душу мне не рви, / Тем, что любить уместно щек румянец, / И шелк волос и губ влекущий сок» [119]. Впрочем, и здесь Светлане Макаренко не удалось в полной мере освободиться от влияния перевода Я.А. Фельдмана, что особенно ощутимо в первом стихе, ср.: «Если любишь, люби ни за что. Не за умные речи. / Не за взгляд и улыбку – за это легко разлюбить. / А люби за любовь. **За удачу негаданной встречи.** / И за то, что на свете ничего нет прекрасней любви» (Я.А. Фельдман; [36]). Вместе с тем Макаренко конкретизировала понимание любви ради любви посредством привнесения сравнений, использования однородного ряда дополнений, тогда как Фельдман значительно более широко трактовал оригинал, введя обобщенный и проникновенный образ «удачи негаданной встречи». Творческая удача Фельдмана особенно ощутима в сравнении с буквальными прочтениями данного фрагмента Татьяной Воронцовой и И.В. Павловой, ограничившихся перечислением тех качеств, черт человеческого облика, которые не должны вызывать любовного чувства: «Полюбите меня ни за что, просто так, / Исключительно ради любви; / Ни за голос, улыбку, манеры и взгляд» (Т.Воронцова; [22]); «Уж коли хочешь ты меня любить, / Люби во мне любовь – не образ мой! / Не думай: я люблю ее такой... / Люблю за смех, манеру говорить... / И не пытайся ты меня ценить / За взгляд на мир, что нас роднит с тобой, / Беседы легкость, что дарит покой» (И.В. Павлова; [21, с. 59]).*

В стихотворении Макаренко полностью опущены мысль об отрицании любви из жалости (см. то же у Татьяны Воронцовой: «Полюбите меня ни за что, просто так / Ради вечной любви навсегда» [22]) и ключевая идея браунинговского сонета о вечности любви на фоне преходящей реальности (см. то же у И.В. Павловой: «Равно и жалостью ко мне питать / Свою любовь не стоит без сомненья – / <...> / Люби ж во мне любви своей горенье!» [21, с. 59]). Фельдман Я.А., напротив, в полной мере сохранил данные содержательные особенности английского сонета, сделав акцент на его философском наполнении, подчеркнув всю значимость параллели между бренностью мира и постоянством истинного чувства, которое, возможно, остается единственной памятью о прожитой человеком жизни, ср.: «...Neither love me for / Thine own dear pity's wiping my cheeks dry, – / <...> / <...> / But love me for love's sake, that evermore / Thou mayst love on, through love's eternity» [245, с. 38] [...Не люби меня за / Твое нежное жалостливое вытирание слез на моих щеках, – / <...> / <...> / Но люби меня ради любви, вечно / Ты можешь любить, в силу вечности любви] – «...Не стоит любить для того, / Чтобы высушить слезы и сделать румяными щеки. / Но люби для любви. Потому что любовь – это все. / Жизнь проходит. Любовь – остается навеки» [36].

Светлана Макаренко обращалась в своем творчестве и к произведениям Баррет Браунинг, не вошедшим в цикл «Sonnets from the Portuguese»: так, в стихотворении «Замерзшими, негибкими губами...» [119] ею использованы мотивы из «The Soul's Expression» («Выражение души»; опубл. в 1853 г.); стихотворение «Пред Памятью опять склонив колени...» [119] является вольным переводом лирического этюда «Memory» («Память», 1826–1833), который английская поэтесса посвятила любимому брату, утонувшему в море. В целом насыщенность реминисценциями и традициями характерна для оригинальной поэзии Светланы Макаренко, в которой нередко можно видеть импровизации на мотивы народных песен и старинных романсов, образы из лирического наследия А.А.Ахматовой и т.д.

В отличие от Светланы Макаренко Людмила Рогожева создала не ряд оригинальных произведений на мотив Баррет Браунинг, а своеобразную поэтическую интерпретацию части цикла, дополненную прозаическим обзором жизни и творчества английской поэтессы. В контекст этого сочинения удачно вплетено вольное прочтение более позднего сонета Баррет Браунинг «Love» («К любви», опубл. в 1853 г.), в котором представлены неповторимые образы неожиданной прекрасной любви («С таинственных, заоблачных высот / Ко мне слетела легкокрылой птицей / В час утренний...» [179]; в другом варианте перевода Рогожевой: «Ты из каких заоблачных высот / Спустилась экзотической птицей / И розою сумела распусться, / Облитой первой утренней росой?» [183]) и испуганной ею героини («...Русалкой бледнолицей / Я бьюсь в силках...» [179]). По сути Рогожева создала оригинальное стихотворение, сохранив только концовку браунинговского сонета, передававшую его ключевую мысль относительно целостной взаимосвязи любви и жизни, ср.: «...For Life in perfect whole / And aim consummated, is Love in sooth» [246, с. 198] [...Ибо Жизнь в идеальной целостности / И цели окончательной, есть Любовь поистине] – «Коль нет любви – и жизни тоже нет» [179].

В терцетах I-го «португальского» сонета Баррет Браунинг проводит пространную аналогию между годами собственной жизни и теми навсегда ушедшими годами счастья, которые воспел в далеком прошлом древнегреческий поэт Феокрит («I thought once how Theocritus had sung / Of the sweet years, the dear and wished-for years, / Who each one in a gracious hand appears / To bear a gift for mortals, old or young» [245, с. 25] [Я размышляла однажды, как Феокрит пел / О милых годах, дорогих и желанных годах, / Каждый из которых из милостивой руки, кажется, / Является даром смертным, старым или молодым]), и вводит мотив череды бесследно пролетевших лет, грустных, печальных, наполненных слезами утрат и разочарований («And, as I mused it in his antique tongue, / I saw, in gradual vision through my tears, / The sweet, sad years, the melancholy years, / Those of my own life, who by turns had flung / A shadow across me...» [245, с. 25] [И,

пока я размышляла об этом на античном языке, / Я увидела, череду, сквозь мои слезы, / Милых, грустных лет, печальных лет / Моей жизни, которые, сменяясь, пролетели / Тенью сквозь меня...]. Людмила Рогожева склонна к абсолютизации описания страданий героини, сокрушающейся над своей бесследно прошедшей жизнью, хотя в английском оригинале нет подобной безысходности настроения: «Я помню строки древнего поэта / О радости желанных, юных дней, / Дарующих нас щедростью своей / В стране, где бесконечно правит лето. / А дни мои? *Печальной нет* ответа: / Унылых лет, наверно, *нет грустней*. / Затворницей живу среди людей, / Не видя жизни радостного света» [179]. В других редакциях своего перевода Рогожева подбирает антонимичные выражения, желая подчеркнуть, насколько жизнь героини отличается от того, что, согласно представлениям Феокрита, даровано Богом («небесная манна» – «кладбище желаний», «бесценный, сладкий дар земного рая» – «уныние одно»), и даже вводит образ реки Стикс, главной из рек подземного царства, известной в древнегреческой мифологии своей холодной как лед и разъедающей водой, приносящей смерть: «Припоминаю Феокрита стих, / Поющий о весны годах желанных. / Прекрасных, сладких, о *небесной манне* / Для всех людей, и юных, и седых. / Читая, думаю о днях былых, / Сквозь слез вуаль унылых и туманных, / Прошедшее – лишь *кладбище желаний*, / Течение лет – бурлящий рядом *Стикс*» [183]; «Задумалась я, строки вспоминая / Из Феокрита – о годах былых, / Прекрасных и желанных: каждый миг – / *Бесценный, сладкий дар земного рая*. / А жизнь моя? Лишь слезы проливаю, / Перебирая череду своих / Печальных лет, о радостях земных / (*уныние одно!*) и не мечтая» [183]. В переводе И.В. Павловой нет гиперболизированных пессимистических образов прожитой героиней лет, каждая деталь описания изящна, незатейлива и вместе с тем выразительна, в чем можно усмотреть определенную близость браунинговскому оригиналу с его отточенностью, выразительностью в деталях: «Читая как-то Феокрита строки / О летах жизни, дорогих, желанных, / Которыми людей, младых иль старых, / Но смертных всех одаривают Боги, / Я, чтя античных мудрецов уроки, / Свою жизнь вспомнила: чредою *странных* / И *грустных* лет в видениях туманных / Она предстала...» [21, с. 33].

Выполненный Людмилой Рогожевой перевод II-го «португальского» сонета характеризует усиленная нагнетанием противительного «ни» концовка, призванная подчеркнуть веру героини в крепкую любовь вопреки всем преградам: «And, heaven being rolled between us at the end, / We should but vow the faster for the stars» [245, с. 26] [И, если небеса прокатятся между нами в конце, / Мы только принесем клятву быстрее звездам] – «И *никогда: ни* на день, *ни* на час, – / Мы свой обет любви *не* позабудем» [179]; ср. у И.В. Павловой: «...В конце же волны Неба / Нас быстро к звездам вознесут, мой друг!» [21, с. 35].

В XVII-м «португальском» сонете, желая показать разнообразие нот, подвластных ее талантливому возлюбленному, Баррет Браунинг использовала противоположные по значению предлоги, перешедшие в существительные («His After and Before» [своим После и До]), а также антонимию глаголов «up» («звучать») и «off» («молчать»): «My poet, thou canst touch on all the notes / God set between His *After* and *Before*, / And strike *up* and strike *off* the general roar / Of the rushing worlds, a melody that floats / In a serene air purely...» [245, с. 41] [Мой поэт, ты можешь взять все ноты, что / Бог сотворил между своим *После* и *До*, / И заставить *звучать* и *молчать* общий шум / Стремительных миров мелодией, что парит / В безоблачном небе чисто...]. Людмила Рогожева в двух из своих трех вариантов перевода предпочла использовать антонимичные определения («*Пустой эфир, беззвучный и немой* / До дня Творенья, затопили *звуки* / Рожденной *жизни, радости и муки*, / Природы, и живой, и неживой» [171; ср. также 179]), однако в третьей редакции, отказавшись от антонимии, сконцентрировалась на детализации пространного объяснения целебного значения музыки, данного в оригинале Баррет Браунинг, ср.: «...Antidotes / Of medicated music, answering for / Mankind's forlornest uses...» [245, с. 41] [...Антидоты / Лечебной музыки, отвечающие / Самым безнадежным людским целям...] – «Все звуки жизни, Богом в час Творенья / Ниспосланные с неба, смело ты / Сумел постичь во имя красоты, / Излив на землю по Его веленью. / Они явились *новым откровеньем, / Излечивающим от немоты / Людские души...*» [172]; тем же приемом воспользовалась и И.В. Павлова, соотнося мелодии с каплями чудодейственного, целебного эликсира: «О, мой поэт! Твоя способна лира / В стихи облечь все ноты, что, творив, / Господь включил в свой звукоряд! Затмив / Всезвучие вселенского эфира / Текут, *роняя капли эликсира, / Твои мелодии, спасение явив / Больным и одиноким...*» [21, с. 65].

Контрастирующими понятиями пронизана в разных редакциях перевода Людмилы Рогожевой концовка сонета, в которой лирическая героиня предлагала возлюбленному выбрать из разных вариантов то, что он может получить взамен своей любви: «Не может жить мелодия живая / С унылой безнадежностью в ладах, / Как *вьюги вихрь с душистым ветром мая*» [179]; «<...> Разве можно вместе / Смешать *унылый ад* и *светлый рай*, / *Печальный плач* и *радостные песни*?» [171]; ср. у Баррет Браунинг: «*A hope*, to sing by gladly? or *a fine / Sad memory*, with thy songs to interfuse? / *A shade*, in which to sing – of palm or pine? / *A grave*, on which to rest from singing?..» [245, с. 41] [*Надежду*, петь рядом радостно? или прекрасную / Печальную *память*, с твоими песнями смешанную? / *Тень*, в которой петь – пальмы или сосны? / *Могилу*, на которой отдохнуть от пения?..]. И.В. Павловой удалось не просто сохранить прием перечисления, использованный в английском подлиннике, но и сохранить характерную тональность фраг-

мента, для которого значимы поиск, сомнение, смешение эмоций: «...*Сосной*, / В чьей сени будешь ты творить? Игровой / *Надеждой? Музой?* Смешанной с тоской / Посмертной *славой* или же *могилой*, / Где отдохнешь ты?..» [21, с. 65].

При переводе XXII-го сонета Баррет Браунинг Рогожевой удалось воссоздать метафорическое описание близости влюбленных: «When our two souls stand up erect and strong, / *Face to face*, silent, drawing *nigh and nigher*, / Until the lengthening wings break into fire / At either curved point...» [245, с. 46] [Когда наши две души стоят прямо и непоколебимо, / *Лицом к лицу*, безмолвно, приближаясь *все ближе и ближе*, / Пока расправленные крылья не воспламеняются / В точке соприкосновения...] – «*Все ближе, ближе*, – и *глаза в глаза*... / Внезапно крыльев соприкосновенье – / Божественным, таинственным веленьем / *Трепещет* пламя – молния, гроза!» [179]. Предложенная английской поэтессой аллитерация звука [s], придающая интимным отношениям ощущение таинства, была заменена в русской интерпретации чередованием шипящих согласных [ж, щ] и звонкого звука [з], акцентировавшим значимую эмоциональность, страстность описания. Людмила Рогожева сохранила выражения оригинала, построенные на основе повтора «face to face» («лицом к лицу») – «глаза в глаза» и «nigh and nigher» («все ближе и ближе») – «все ближе, ближе», что оказалось неподвластно И.В. Павловой, утратившей экспрессивность и ограничившейся использованием стандартной для русского языка формулы «лицом к лицу». Такой же пробел можно видеть и во втором варианте перевода Рогожевой, в котором сохранен лишь устойчивый оборот «глаза в глаза»: «Когда при встрече душ *глаза в глаза* / Внезапно рук их соприкосновенье / Божественным, таинственным веленьем / Родит огонь, как молнию – гроза» [173]. Однако перевод И.В. Павловой в данном случае все же более несовершенен в виду стремления интерпретатора к рациональной последовательности в описании («души подлетают <...> замирают <...> крылья пылают»), приведшего к некоторому замедлению действия, утрате его динамизма: «...вот наши души подлетают, / *Лицом к лицу*, столкнувшись, замирают, / И вот уж в точке соприкосновенья, / Расправленные силой притяженья, / Их крылья в жарком пламени пылают» [21, с. 75].

Выполненный Людмилой Рогожевой перевод начала XXX-го «португальского» сонета мало соотносится с текстом оригинала, ибо и улыбки и слезы у Баррет Браунинг принадлежат лирической героине, именно она сомневается в любви, причем это сомнение является одномоментным, что подчеркнуто использованием лексемы «сегодня» («to-day»): «I see thine image through my tears to-night, / And yet to-day I saw thee smiling. How / Refer the cause?..» [245, с. 54] [Я вижу твой образ сквозь слезы сегодня вечером, / А днем сегодня я видела тебя и улыбалась. Как / Объяснить

причину?..] – «Твою улыбку вижу ежедневно, / А ночью расплывается в слезах / Любимый образ. Можешь ли сказать, / Кто в этом виноват?..» [179]; ср. с близким оригиналу переводом И.В. Павловой – «Мое лицо твой образ озаряет / Всегда улыбкой – кто ж тому виной: / Ты или я – ответь, любимый мой, / Что он сегодня слезы навевает?» [21, с. 91].

В XXXII-м «португальском» сонете Баррет Браунинг сравнивает лирическую героиню с расстроенной старой виолой, не подходящей для хорошего певца («...more like an out-of-tune / Worn viol, a good singer would be wroth / To spoil his song with, and which, snatched in haste, / Is laid down at the first ill-sounding note» [245, с. 56] [...больше похожа на расстроенную / Старую виолу, хороший певец был бы разгневан, / Испортив свою песню ею, и которая, схвачена второпях, / Откладывается при первой неблагозвучной ноте]), однако приходит к заключению, что настоящий мастер способен играть и на испорченном инструменте («I did not wrong myself so, but I placed / A wrong on thee. For perfect strains may float / 'Neath masterhands, from instruments defaced» [245, с. 56] [Я не ошибалась в себе таким образом, но я ошиблась / В тебе. Ибо совершенные струны могут звучать / Под рукой мастера из испорченных инструментов]), после чего делает вывод, соотносимый с собственными эмоциональными переживаниями, способностью души «звучать и любить до безумия» («And great souls, at one stroke, may do and dote» [245, с. 56] [И великие души, при одном ударе, могут звучать и любить до безумия]). Иначе выстраивает свое описание Людмила Рогожева, которая, подобрав и перечислив множество эпитетов, подчеркивающих недостатки музыкального инструмента («...Я чувствую несмело / Себя старинной скрипкой онемелой, / Забытой на скрещении дорог. / Такая музыканту не нужна: / *Расстроена, изломана, фальшива*» [179]), приводит описание к пессимистической концовке, тональность которой подчеркнута анафорическим повтором с нагнетанием отрицания «не»: «*Не торопись*: с тобою ведь она / *Не зазвучит* свободно и к вершинам / *Не воспарит*, то не ее вина... / Давай убережемся от ошибок» [179]. Отнюдь не обретение веры в возлюбленного, но опасения и сомнения представлены Людмилой Рогожевой в другой редакции ее перевода, где на передний план вынесен мотив разности судеб, непрочности только еще наметившейся связи: «Я как вконец расстроенная скрипка / И музыканта не хочу гневить / Фальшивым звуком. В нашей общей песне / Нет лада. Мы еще так далеки. / Боюсь неподтвержденной жизнью вести, / Непрочности протянутой руки. / Мы разве можем быть с тобою вместе / Двум разным нашим судьбам вопреки?» [178]. Характерный браунинговский оптимизм, уверенность в преодолении любых трудностей отчетливо воссозданы И.В. Павловой, которая, однако, избежала непосредственных выводов из описания, ограничившись передачей мотивов заблуждения и прозрения в рамках самого сопоставления: «Расстроенной виолой представлялась, /

Способной фальшью звуков вызвать гнев, / Я у певца. В тебе я заблуждалась, / А не в себе! Я поняла, прозрев: / Какой виола б старой ни казалась, / Но мастер извлечет любой напев!» [21, с. 95].

В XXXV-м «португальском» сонете четко прослеживается двойственность опасений браунинговской лирической героини, которая, с одной стороны, боится потерять то, что является привычным для нее в жизни семьи («If I leave all for thee, wilt thou exchange / And be all to me? Shall I never miss / Home-talk and blessing and the common kiss / That comes to each in turn...» [245, с. 59] [Если я оставлю все ради тебя, ты взамен / Будешь всем для меня? Не буду ли я скучать по / Домашнему разговору и благословению и обычному поцелую, / Который дарят каждому по очереди...]), с другой – пугается замужней жизни в другом доме («...nor count it strange, / When I look up, to drop on a new range / Of walls and floors, another home than this?» [245, с. 59] [...или считать странным, / Взглянув, увидеть новые / Стены и полы, другой дом, а не этот?]). Русские переводы не сохранили этого замысла Баррет Браунинг. В частности, в переводе Людмилы Рогожевой переживания-мечты героини аккумулярованы воедино, внимание акцентировано на деталях быта, придающих, согласно ее пониманию, ощущение уюта, комфортности в семейной жизни, например, разговор оказывается домашним, поцелуй – привычным, стены – теплыми: «Я все тебе отдам, а ты – взамен – / Мне будешь всем? *Домашним разговором, / Благословеньем, поцелуем скорым, / Который так привычно дарят всем? / И даже теплотой домашних стен / И пола незатейливым узором?*» [179]. И.В. Павлова существенно упростила оригинальный замысел, отразив только мечты лирической героини о новой жизни в браке: «Коль брошу для тебя я все – собой / Готов ли ты пожертвовать взамен? / Иль никогда я не узнаю, как блажен / Обычный поцелуй, что муж с женой / Дарят друг другу, как звучит простой / Семейный разговор, и не увижу стен / Другого дома?..» [21, с. 101].

Отсутствие надежды на прочность любовных отношений раскрыто Баррет Браунинг в начале XXXVI-го «португальского» сонета посредством упоминания о мраморе, который не был использован при созидании будущего: «When we met first and loved, I *did not build* / Upon the event *with marble*. Could it mean / To last, a love set pendulous between / Sorrow and sorrow?..» [245, с. 60] [Когда мы встретились впервые и полюбили, я *не строила / Из мрамора*. Значило ли это / Продолжение, любовь, колеблющаяся между / Печалью и печалью?..]. В восприятии Людмилы Рогожевой мечтания героини еще более непрочны и зыбки, что подчеркнуто использованием устойчивого выражения «строить замки на песке»: «Я *строить замок на песке* боялась, / Хотя уже коснулась нас любовь. / С печальями рождалась жизни новь, – / Она страшила, и пронзала жалость / К себе самой...» [179]. В другом варианте перевода Рогожевой, равно как и в

интерпретации И.В. Павловой, подобные образы не были использованы, что несколько ослабило эмоциональность звучания браунинговского текста, придало ему большую отстраненность от конкретной ситуации и даже некоторую обобщенность, ср.: «Я будущего строить не решалась / Когда пришла взаимная любовь / И меж скорбей качалась вновь и вновь... / А прошлое неужто завершалось?» (Л.Рогожева; [174]); «Когда любовь меж нам зарождалась, / Иллюзий не питала я. Могла ли / Я верно оценить в своей печали / То чувство, что связало нас? За жалость / К моим скорбям любовь принять боялась...» (И.В. Павлова; [21, с. 103]).

В финал XLIII-го «португальского» сонета, характеризующего всю силу любви лирической героини («...I love thee with the *breath*, / *Smiles*, *tears*, of all my life! – and, if God choose, / I shall but love thee better after death» [245, с. 67] [...я люблю тебя с *дыханием*, / *Улыбками*, *слезами* всей моей жизни! – и если Бог позволит, / Я буду только больше тебя любить после смерти]), Рогожева настойчиво вводит образ ангела, покинувшего влюбленных: «Пускай *оставил ангел*, но легки / Шаги мои: любовью жизнь я мерю» [179]; «Хоть кажется: и *ангел* нас *оставил*» [177]. Особенностью русских переводов данного сонета стала замена существительных, использованных Баррет Браунинг для характеристики оттенков чувства («...love thee with the *breath*, *smiles*, *tears*...»), глаголами, что ослабило описательность и придало текстам больший оттенок событийности: «*Дышу*, *смеюсь* и *плачу* – все любя... / Дай Бог и в небесах любить тебя» (Л. Рогожева; [179]); «...*Живу*, *смеюсь*, / *Дышу тобой* и *плачу*... Божьей властью / Моя любовь – как в небо вознесусь – / Лишь крепче станет с новой ипостасью!» (И.В. Павлова; [21, с. 117]).

При всей смысловой верности выполненного Людмилой Рогожей переводом XLIV-го браунинговского сонета нельзя не отметить, что без внимания переводчицы остался значимый для английской поэтессы язык цветов, а именно – упоминания шиповника, олицетворяющего любовь с ее страданиями и наслаждением, и плюща как символа брака, в едином контексте утверждающие готовность героини к новой жизни со своим возлюбленным: «...Indeed, those beds and bowers / Be overgrown with bitter weeds and rue, / And wait thy weeding; yet here's *eglantine*, / Here's *ivy*! – take them, as I used to do / Thy flowers, and keep them, where they shall not pine» [245, с. 68] [...Конечно, эти клумбы и беседки / Заросли острой сорной травой и рутой / И ждут твоей прополки; все же здесь *шиповник*, / Здесь *плющ*! – возьми их, как я брала / Твои цветы, и посади их там, где они не завянут] – «...Расцветали рядом / Цветы любви, так сладостны и пряны... / Но без ухода щедрые дары / Не смогут выжить: губельно и тесно / Их окружили сорняки... / <...> / <...> / Пересади их на другое место – / Пусть там цветут...» [179]. Несомненно более внимательной к деталям была И.В. Павловой, интерпретация которой, впрочем, крайне конкретна в

сравнении с несколько сумбурной и даже пафосной трактовкой английской поэтессы, всячески подчеркивавшей внутренние борения, искания и обретения лирической героини, ср. «...Ты пересади / *Шиповник, плющ*, душимый сорняками, / Избавь от руты клумбы...» [21, с. 119].

В стремлении глубже понять эмоциональный мир Баррет Браунинг современные переводчики обращались к стихотворению «The Best Thing in the World» («Лучшее в мире», 1855), во многом программному для позднего творчества поэтессы: «What's the best thing in the world? / June-rose, by May-dew impearled; / Sweet south-wind, that means no rain; / Truth, not cruel to a friend; / Pleasure, not in haste to end; / Beauty, not self-decked and curled / Till its pride is over-plain» [246, с. 434] [Что лучшее в мире? / Июньская роза в жемчужинах майской росы; / Нежный южный ветер, не предвещающий дождя; / Правда, не жестокая по отношению к другу; / Удовольствие, не спешащее закончиться; / Красота, без украшений и завитушек, / Пока не горда, чрезмерно проста]. Людмила Рогожева, буквально передав браунинговский замысел, не смогла сохранить ритмическую организацию английского произведения, в результате чего перечисление предстало несколько натянутым, усложненным: «Что самое лучшее в мире? / Роза, окропленная перламутром росы, / Нежный южный ветер, не предвещающий дождя, / Правда, шадящая друга, / Наслаждение без лишней торопливости, / Красота, не приукрашенная завитушками / И неуместной гордыней» [179]. Менее точен, но при этом более выразителен перевод В.А.Савина, заменившего и дополнившего ряд художественных деталей (в частности, «нежный» («sweet») ветер стал у него также и «вольным», «удовольствие» («pleasure») оказалось «счастьем», а «негордая, чрезмерно простая» («its pride is over-plain») красота – «несамодовольной» и т.д.): «Что лучше всего на свете? / Роза в блесках росы на рассвете; / Ветер южный, ласковый, вольный; / Правда, что друга шадит; / Счастье, что кончиться не спешит; / Красота, что даже в расцвете / Не выглядит самодовольной» [19]. Вольность перевода В.А.Савина отчетливо ощутима в его концовке, где звучит мысль о невозможности выразить прекрасное словами («Чувство любви неотразимое. / Что лучше всего на свете? / – Нечто невыразимое» [19]), тогда как для Баррет Браунинг важнее прочего была характеристика любви как вершины всего лучшего, что есть на свете: «Love, when, so, you're loved again. / What's the best thing in the world? / – Something out of it, I think» [246, с. 434] [Любовь, когда вас любят снова. / Что лучшее в мире? / Что-то из этого, я думаю]; ср. у Л.Рогожевой: «Любовь, когда и Вы любимы. / Что самое лучшее в мире? / Нечто подобное, – так я думаю» [179].

Из современных поэтесс только И.В. Павлова смогла осуществить полный перевод всего браунинговского цикла «Sonnets from the Portuguese», причем, несмотря на все его несовершенство, обилие отступлений и

вольностей, превалировавших на пути передачи смысла поэтического произведения средствами другого языка, именно этот перевод, в сравнении с интерпретациями Людмилы Рогожевой, «вариациями на тему» Светланы Макаренко и др., может характеризоваться не столько как самовыражение, сколько попытка адекватного прочтения подлинника. И все же личность переводчицы, особенности ее интереса к Баррет Браунинг и в данном случае весьма ощутимы, проявляясь и в переакцентировке деталей, и в иной, нежели в оригинале, трактовке отдельных мотивов и образов. Творческая индивидуальность И.В. Павловой проявляется и в реализации некоторых формальных особенностей, например, в XXVI-м сонете для создания посредством ретардации ощущения предвкушения неожиданной развязки переводчица вместо авторских повторов использует интонационные паузы, обозначаемые многоточиями: «But soon *their trailing purple* was not free / Of this world's dust, *their lutes* did silent grow, / And I myself grew faint and blind below / *Their vanishing eyes*. Then *thou* didst come...» [245, с. 50] [Но скоро *их стелящийся пурпур* покрылся / Пылью этого мира, *их лютни* замолчали, / И я сама стала слабой и слепой под взглядом / *Их выцветающих глаз*. Потом ты пришел...] – «...Но только все сильнее / С годами пурпур шлейфа их скрывала / Пыль бренности... Умолкли лютни... Стала / Под взором их поблекнувших очей / И я слабеть... Но вот явился ты» [21, с. 83]. И наоборот, паузы в концовке IV-го «португальского» сонета, показывающие нерешительность героини, желающей, чтобы возлюбленный и ушел, и остался, превращены в переводе Павловой в категоричное высказывание посредством восклицания, ср.: «Hush, call no echo up in further proof / Of desolation! there's a voice within / That weeps ... as thou must sing ... alone, aloof» [245, с. 28] [Тише, не вызови эхо в еще одно доказательство / Одиночества! Там голос / Плачущий ... как будто ты, наверное, поешь ... один, отчужденно] – «...О, тише, тише! / Не кличи эхо – дом давно уж нем. / Один лишь голос плачущий в нем слышен... / *Петь мандолине – вне убогих стен!*» [21, с. 39].

В XVIII-м сонете И.В. Павлова рисует картину из прошлого, прибегая к настоящему времени, что ставит рядом два образа – ушедший и нынешний, изображения которых, представляющие в контрасте, разделены многоточием – своего рода границей двух миров: «Но память воскрешает мне опять / Мой юный образ: шелк волос *струится* / До пят, лицо надеждою *искрится*... / А ныне локоны лишь оттенять / Привычны бледность щек – знаменье лет» [21, с. 67]. В воссоздании «юного образа» проступает тоска по прошедшей молодости, времени не только внешней красоты, но и внутреннего счастья, светлых надежд, что скорее отражает настроения И.В. Павловой, нежели суть английского оригинала, где констатация законченности, завершенности прошлого предполагает лишь формирование ощущения себя в новом, неизвестном прежде качестве:

«...My day of youth went yesterday; / My hair no longer bounds to my foot's glee, / Nor plant I it from rose or myrtle-tree, / As girls do, any more: it only may / Now shade on two pale cheeks the mark of tears, / Taught drooping from the head that hangs aside / Through sorrow's trick...» [245, с. 42] [...Мои дни молодости закончились вчера; / Мои волосы больше не развеваются в такт веселости ног, / Не украшаю я их розой или миртом, / Как девочки делают, больше: они только могут / Теперь скрыть на двух бледных щеках следы слез, / Привыкшие спадать по сторонам, / Уловка печали...].

Для переводческого стиля И.В. Павловой характерно расширение отдельных эпизодов, например, в XXXIII-м и XXXIV-м сонетах, объединенных общей идеей – просьбой героини называть ее домашним именем. Там, где Баррет Браунинг пользуется повторами, Павлова прибегает к нескольким определениям: «...Silence on the bier, / While I call God – call God!...» [245, с. 57] [...Тишина на могиле, / Пока я *взываю к Богу* – *взываю к Богу!*...] – «...Я слышу лишь *немое* / Стенание *могил о безвозвратном*, / *Взывая к Богу*...» [21, с. 97]. Там, где у Баррет Браунинг нет непосредственного соотнесения между действиями в прошлом и настоящем, Павлова вносит для связки дополнительные предложения, в которых использует и синонимичные выражения, и олицетворения, ср.: «When called before <...> / I dropped my flowers or brake off from a game, / <...> / <...> When I answer now, / I drop a grave thought, break from solitude» [245, с. 58] [Когда меня звали *прежде* <...> / Я оставляла свои цветы или отрывалась от игры, / <...> / <...> Когда я отвечаю *теперь*, / Я оставляю мысль о могиле, отрываюсь от одиночества] – «...*Прежде* прытко, / Заслышав имя, я цветы бросала / И, выйдя из игры, на зов бежала / Послушно. **Но, увы, пустой ошибкой / Моя надежда обернулась... зыбкой / Иллюзией! Жизнь карту разыграла / Мою иначе: устремляясь *ныне* / К тебе, о благо, бросить лишь одни / Могу я мысли о сырой могиле!» [21, с. 99].**

Расширение, сопряженное с абсолютизацией или гиперболизацией отдельных качеств присуще также переводам И.В. Павловой XXIX-го (ср.: «Who art dearer, better!...» [245, с. 53] [Кто дороже, лучше!...] – «Кто лучше всех, дороже, *кто собой / Весь разум мой и сердце заполняет*» [21, с. 89]) и, в особенности, V-го сонета, в оригинале которого героиня только лишь предостерегает возлюбленного о губительности ее чувств для него («...those laurels on thine head, / O my Belovèd, will not shield thee so, / That none of all the fires shall scorch and shred / The hair beneath... [245, с. 29] [...те лавры на твоей голове, / О мой Возлюбленный, не защитят тебя так, / Что ни одна из всех искр не обожжет и не коснется / Волос под ними...]), тогда как русская переводчица утрирует опасность, используя обобщающую лексику «всё»: «...Ветру волю дать – / Огонь раздутый в силах **всё** спалить!» [21, с. 41]. При переводе XVI-го сонета Павлова, наряду с военной лексикой оригинала (*conquering* – борьба, *soldier* – солдат, *sword* –

меч, *strife* – сражение) использовала метафорический образ страха как *щита* от любви: «Thou canst prevail against my fears...» [245, с. 40] [Ты можешь одержать победу над моими страхами...] – «В попытке пред любовью устоять / Свои я страхи сделала *щитом*» [21, с. 63].

В отдельных случаях И.В. Павлова кардинально меняет содержание интерпретируемых сонетов, что, тем не менее, не противоречит общему замыслу, например, в XXXVIII-м сонете в эпизоде сравнения блеска драгоценного камня с поцелуем руки: «...A ring of amethyst / I could not wear here, plainer to my sight, / Than that first kiss...» [245, с. 62] [...Кольцо с аметистом / Я не могла носить здесь <на руке>, *бледнее*, на мой взгляд, / Чем первый поцелуй...] – «...Но уже не мил / Мне показался перстень мой – смутил / Блеск аметиста в нем – ведь он *смелей* / Сверкал, чем поцелуй твой!..» [21, с. 107]. В XXVII-м сонете Павлова заменяет авторское сравнение обретения любви со смертью, представленной в образе из растительного мира (*asphodel* – асфодель – растение царства мертвых), на сопоставление ее со спасением благодаря живительному глотку воды в преддверии смерти в пустыне, ср.: «As one who stands in dewless asphodel / Looks backward on the tedious time he had / In the upper life...» [245, с. 51] [Как тот, кто стоит среди асфоделей, сухих без росы, / Оглядывается на утомительные времена, которые были у него / В прежней жизни...] – «Тому, кого в пустыне смерть застала, / Вся жизнь суетной кажется в сравнение / С одним живительной воды глотком» [21, с. 85].

Цикл Элизабет Баррет Браунинг «Sonnets from the Portuguese», мастерски воссоздавший переживания, мечты, сомнения женщины в переломный момент ее жизни, поведавший о женской судьбе со всеми горестями и радостями (что на эмоциональном уровне сделать очень сложно или почти невозможно), стал той летописью, по которой принято судить о самой Баррет Браунинг, ее терзаниях и обретениях. И хотя одних только «португальских» сонетов явно недостаточно, чтобы понять особенности мировосприятия английской поэтессы, осмыслить ее «женскую» судьбу, необычную историю любви Элизабет Баррет и Роберта Браунинга, они все же покоряют своей искренностью и душевностью, вызывают сильные эмоциональные ощущения, привлекая, в особенности, женскую аудиторию. Каждая из русских поэтесс и переводчиц, обратившихся к осмыслению «португальского» цикла Баррет Браунинг, подошла к нему со своих позиций. Так, Людмила Рогожева создала пространное сочинение в стихах и прозе, посвященное изучению судьбы и творчества английской поэтессы и представлявшее собой компоновку переводов «португальских» сонетов и других стихотворений Баррет Браунинг с обзором ее жизни на основе материалов Р. Браунинга, О. Уайльда, А. Моруа, В. Вульф, дополненную авторским сонетом о ней. Светлана Макаренко в оригинальных стихотворениях «Книги сорока колец» поведала удивительную женскую историю,

обретая вдохновение, прежде всего, в переводах «португальских» сонетов, выполненных Я.А. Фельдманом, а также в эссе А.Моруа и повести В. Вульф. По-разному отозвались на творчество Баррет Браунинг В.Баша, Ш. Росса и Т. Воронцова: первая создала обзорное стихотворение, посвященное английской поэтессе и проникнутое восхищением ее судьбой и талантом, двое других вольно интерпретировали по одному сонету. И даже сугубо переводческое обращение И.В. Павловой ко всему «португальскому» циклу Баррет Браунинг привлекает внимание не только осмыслением его содержания, но и передачей особенностей мировидения русской переводчицы.

Вопрос о существовании сугубо «женской» поэзии, гендерных особенностей литературного творчества дискусионен, однако лишь косвенно затрагивает проблематику нашего сравнительно-исторического исследования, в связи с чем мы не ставим задачи выдвигать и обосновывать здесь какие-либо теоретические постулаты. Приведем лишь две цитаты, одна из которых – из стихотворения современной поэтессы Ларисы Грановской: «...женщина пишет / не богу, не сыну, не мужу, / просто пытается / в столбик умножить слова» [72], а вторая – из знаменитого «Реквиема» А.А. Ахматовой: «Муж в могиле, сын в тюрьме... / Помолитесь обо мне» [17, с. 4]. Разные поэтессы, разные поколения, разные судьбы, но и в том, и в другом стихотворениях «женское» начало, аспект личного осязаемы очень сильно, причем если у Грановской можно видеть прямое заявление о своеобразности женской поэзии, то у Ахматовой – в обманчивой простоте двух строк – драматичность сугубо женского сознания, пораженного унижением и страхом, неизвестностью и горем. Так и в браунинговских «Sonnets from the Portuguese», этом своеобразном шедевре «женской» поэзии, «пережившем свое время и по-прежнему находящем путь к сердцу читателя» [208, с. 29], понята и осязаема сила, объединяющая женщин разных судеб, разных эпох и поколений, разного образовательного уровня и социального статуса общими идеями о вечности исцеляющей романтической любви, придающей смысл самой человеческой жизни.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Английская поэтесса викторианской эпохи Элизабет Баррет Браунинг обрела известность в России в начале 1860-х гг. благодаря стихотворению социальной тематики «The Cry of the Children» («Плач детей», 1843), направленному против жестокой эксплуатации детского труда. Наряду с отдельными произведениями Т.Гуда и Э.Эллиота, оно явилось предтечей чартистского направления в развитии английской литературы и оказалось актуальным для общественно-политической ситуации в России эпохи александровских реформ конца 1850–1870-х гг., что особенно сильно ощутили представители демократических кругов в русской литературе и литературной критике. Написанное в 1860–1861 гг. оригинальное стихотворение Н.А. Некрасова «Плач детей» создавалось под непосредственным впечатлением от «The Cry of the Children» Баррет Браунинг, что признавал и сам Н.А. Некрасов, считавший «The Cry of the Children» единственным сочинением английской поэтессы, заслуживающим внимания. Вместе с тем влияние английского произведения на некрасовский «Плач детей» все же не было определяющим, поскольку русский поэт, стремясь к раскрытию собственных мыслей и чувств, оказавшихся созвучными размышлениям Баррет Браунинг, опустил многие браунинговские мысли (прежде всего, теологического и политического плана), оказавшиеся чуждыми его внутреннему миру и неостребованными в российской действительности.

Во многом благодаря Н.А. Некрасову «The Cry of the Children» Баррет Браунинг в 1860–1870-е гг. привлек значительное внимание русских переводчиков демократического направления: в 1861 г. – В.Д. Костомарова («Плач детей (Из поэмы Е.Баррот-Броунинг “The Cry of the Children”»)), в 1870 г. – Д.Д. Минаева («Детский плач (из Е.Барретт-Броунинг, с английского)»)), в 1875 г. – П.И. Вейнберга («Плач детей»). Если переводы В.Д. Костомарова и П.И. Вейнберга характеризовались своеобразной организацией архитектоники английского стихотворения и русификацией отдельных его фрагментов, то перевод Д.Д. Минаева отличался более точным следованием английской поэтессе в плане воссоздания ее творческого замысла. Существенным для публикации перевода В.Д. Костомарова стало участие в его судьбе Ф.М.Достоевского, издававшего в 1861–1863 гг. вместе со своим братом М.М.Достоевским журнал «Время»; перевод П.И. Вейнберга появился, вероятно, по непосредственному заказу Н.В. Гербеля, осуществлявшего подготовку антологии «Английские поэты в биографиях и образцах» (1875) и не удовлетворенного имевшимися к тому времени прочтениями «The Cry of the Children».

Эпоха Серебряного века в русской литературе, характеризовавшаяся изменением общественных ценностей и устремлений, потребовала от отечественных писателей обращения к иным темам и другим формам. В конце

XIX–начале XX в. творчеством Баррет Браунинг заинтересовались женщины-переводчицы О.Н. Чюмина, А.А. Милорадович, М.С. Трубецкая. Такая гендерная специфика восприятия наследия английской поэтессы, во многом обусловленная его тематическими и идейно-эстетическими особенностями, в последующие годы только усилилась, что отчетливо видно при рассмотрении современного литературного материала. В период 1898–1904 гг. (публикации датируются 1901 и 1905 гг.) О.Н. Чюмина перевела восемь произведений Баррет Браунинг («A Rhapsody of Life's Progress» («Рапсодия развития жизни», 1844), «The Romance of the Swan's Nest» («Романс о лебедином гнезде», 1844), «Irreparableness» («Непоправимость», 1844), «Tears» («Слезы», 1844), «The Prisoner» («Узник», 1844), «Insufficiency» («Недостаточность», 1844), «Mountaineer and Poet» («Горец и поэт», 1847), «The Prospect» («Даль», 1847)), характеризовавшиеся философичностью, сложностью для понимания и требовавшие глубокого и вдумчивого осмысления. Несмотря на потерю значительной доли психологической экспрессии, утрату отдельных значимых художественных деталей, русской переводчице все же удалось прочувствовать содержание и тональность браунинговских произведений. В 1904 г. А.А. Милорадович привлекли стихотворения Баррет Браунинг «Song» («Песня», между 1826 и 1833) и «A Musical Instrument» («Музыкальный инструмент», впервые опубл. в июле 1860 г.), причем переводчица постаралась в полной мере передать на русском языке и простоту первого из браунинговских текстов, содержащего основанное на противопоставлении рассуждение о гармонии, и сложность мелодически и мифологически насыщенного второго произведения, рассказывавшего о сотворении музыкального инструмента. К 1914 г. относится единственный полный перевод на русский язык поэмы (или, словами автора, «современного ромansa» – «a Romance of the Age») Баррет Браунинг «Lady Geraldine's Courtship» («Ухаживание за леди Джералдиной», впервые опубл. в 1844 г.), осуществленный М.С. Трубецкой и опубликованный под заголовком «Сватовство леди Джеральдин». Позднее к интерпретации эпилога английской поэмы обращались В.К. Сарисвили («Ухаживание леди Джералдины. Эпилог», опубл. в 2009 г.) и В.Л. Топоров («Сватовство леди Джералдины. Эпилог», опубл. в 2009 г.), однако, несмотря на появление этих современных фрагментарных переводов, интерпретация М.С. Трубецкой остается востребованной и актуальной, во многом благодаря выдержанности формы, ритмики, интонации, смысла, образности, стилистики оригинального текста.

«Sonnets from the Portuguese» («Сонеты с португальского», 1850) Баррет Браунинг – необыкновенно красивый цикл, воспевающий любовь двух поэтов. Он занимает особое место – и в творчестве самой английской поэтессы, ибо являет собой ее единичное обращение к любовной лирике (другие произведения Баррет Браунинг пронизаны философскими и

политическими рассуждениями и идеями); и в поэзии викторианской эпохи, т. к. соотносится с реальной жизненной ситуацией в условиях, когда другие поэты-викторианцы искали вдохновение в национальной истории, мифологии, средневековой культуре. Вместе с тем «Sonnets from the Portuguese» – вершина поэтического творчества Баррет Браунинг, произведение, снискавшее ей всемирную славу, и потому появление книги переводов М.О. Цетлина (Амари) и И. Астрова «Португальские сонеты Елизаветы Баррэт Браунинг», вышедшей в Нью-Йорке в 1956 г., стало значимым событием в истории русского восприятия творчества английской поэтессы, даже несмотря на то обстоятельство, что републикация перевода в России была осуществлена только в 2011 г. Результат работы авторов первого русского стихотворного перевода одного из выдающихся произведений английской поэзии XIX в. несовершенен, однако настроение и образность оригинала переданы верно, что во многом создало предпосылки к появлению новых интерпретаций браунинговских текстов.

Современные полные переводы цикла «Sonnets from the Portuguese», выполненные И.В. Павловой и Я.А. Фельдманом, заметно уступают прочтению М.О. Цетлина (Амари) и И. Астрова, характеризуясь излишней акцентуализацией мировидения самих интерпретаторов, утратой восприятия подлинника как единого цикла, а также – в случае с Я.А. Фельдманом – неприемлемым для строгой формы сонета варьированием числа стихов и неуместным разнообразием строфического деления, вплоть до его полного отсутствия, членением по типу шекспировского сонета вместо итальянского сонета Ф.Петрарки, характерного для английской поэтессы. Другие переводчики, осмысливавшие отдельные произведения браунинговского цикла (Г.М. Кружков, М.Я. Бородицкая, А.В. Парин, В.А. Савин, А.А. Щербаков), использовали единую четырнадцатистрочную итальянскую форму сонета с небольшими отклонениями, среди которых – разделение сонетов на катрены и трехстишия (А.В. Парин), катрены и двустишия (XIV-й сонет в переводе В.А.Савина), утрата размера и рифмы I-го сонета (А.А.Щербаков). Отказываясь от дословной верности подлиннику, переводчики акцентировали свое внимание на точности воссоздания авторского замысла. Несмотря на то, что сложная задача интерпретации «Sonnets from the Portuguese» была успешно реализована в профессиональных переводах Г.М. Кружкова, М.Я. Бородицкой, А.В. Парина, остается актуальным вопрос создания нового полного перевода браунинговского цикла, в котором каждое стихотворение получило бы достойную интерпретацию с учетом всей его глубины и выразительности, оставшись при этом частью единого целого.

В последние годы существенно увеличилось число переводов, вольных переложений произведений английской поэтессы, оригинальных стихотворений «на мотив» Баррет Браунинг, созданных, в основном, непрофес-

сиональными переводчицами и поэтессами (В. Баша, Л. Рогожева, С. Макаренко, Ш. Росса, Т. Воронцова и др.) и размещенных ими в сети Интернет. Существенную роль в этом всплеске интереса сыграла популярность русских переводов биографического этюда Вирджинии Вульф «Флаш» («Flush», 1933) и очерка Андре Моруа «Роберт и Элизабет Браунинг» («Robert et Elizabeth Browning», 1955), в первом из которых представлен романтизированный, приукрашенный образ Баррет Браунинг, во втором – создан многогранный портрет поэтессы, наполненный реалистичными, далекими от идеализации штрихами.

Результатом обращения поэтесс-любительниц к творчеству Баррет Браунинг, вызванного желанием самореализации и возникновением ощущения соотнесенности переживаний поэтессы из далекого прошлого с эмоциями современной женщины, стали произведения, в большинстве своем далекие от английских оригиналов. Каждая из поэтесс по-своему подошла к осмыслению «Sonnets from the Portuguese»: так, Л.Рогожева представила читателям стихотворно-прозаический монолог о жизненной и творческой судьбе Баррет Браунинг, представлявший собой сочетание переводов сонетов цикла «Sonnets from the Portuguese», других стихотворений английской поэтессы и обзора ее жизни на основе материалов Р.Браунинга, О.Уайльда, А.Моруа, В. Вульф; С.Макаренко, испытав сильное впечатление от выполненных Я.А.Фельдманом переводов «Sonnets from the Portuguese», а также от биографического этюда В. Вульф и очерка А.Моруа, в своей «Книге сорока колец» рассказала историю непростого женского счастья; В.Баша создала восторженное оригинальное стихотворение-посвящение английской поэтессе; Ш.Росса и Т.Воронцова вольно интерпретировали отдельные браунинговские сонеты. Шедевр «женской» поэзии – «Sonnets from the Portuguese» Баррет Браунинг – позволил провести незримые нити между эпохами, поколениями, разными женскими судьбами, объединенными единым устремлением к романтическому чувству, исцеляющей душу светлой любви, без которой становится ущербным само существование человека.

Проведенное нами исследование соотносится с другой научной работой, посвященной русскому восприятию викторианской поэзии – докторской диссертацией В.К.Чернина «Русская рецепция Альфреда Теннисона», защищенной в 2010 г. Вместе с тем до настоящего времени остается неизученной русская рецепция творчества большинства ведущих поэтов-викторианцев – Роберта Браунинга, Данте Габриэля Россетти, Алджернона Чарльза Суинберна, Мэтью Арнольда, исследование которой в дальнейшем позволит в полной мере осмыслить особенности влияния английской поэзии викторианской эпохи на русскую литературу, культуру и общественную мысль.

Наша работа, анализирующая перевод «Sonnets from the Portuguese», выполненный представителями литературы русского Зарубежья М.О. Цетлиным (Амари) и И. Астровым, привлекает внимание и к отсутствию научных исследований, посвященных месту переводческой деятельности в круге литературных интересов и предпочтений русских поэтов-эмигрантов, в связи с чем интересны как имена первого ряда (Д.С. Мережковский, З.Н. Гиппиус, И.А. Бродский и др.), так и полузабытые, даже второстепенные имена. В целом исследование эмиграции как явления культуры и социальной жизни, способное обогатить представление о соотечественниках, творящих вне Родины, невозможно без учета взаимовлияния и взаимопроникновения литератур и культур, особенностей деятельности авторов, создающих свои тексты на двух и более языках.

Одной из перспектив дальнейшей работы можно считать подготовку исследования, посвященного эволюции русской рецепции английского романтического сонета (В. Вордсворт, Дж.-Г. Байрон, Т. Мур, П.-Б. Шелли, Дж. Китс, Э. Баррет Браунинг, Д.-Г. Россетти) на протяжении двух столетий – от пушкинской эпохи до нашего времени.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. Адамович, Г.В. Предисловие [Текст] / Г.В. Адамович // Португальские сонеты Елизаветы Баррэт Браунинг / пер. М.Цетлина, И. Астрова. – Нью-Йорк: Experiments, 1956. – С. 5–8.
2. Алексеев, М.П. Английская литература [Текст]: очерки и исследования / М.П. Алексеев. – Л.: Наука, 1991. – 464 с.
3. Алексеев, М.П. Английская поэзия и русская литература [Текст] / М.П. Алексеев // Английская поэзия в русских переводах (XIV–XIX вв.) / сост. М.П. Алексеев, В.В. Захаров, Б.Б. Томашевский. – М.: Прогресс, 1981. – С. 493–565.
4. Алексеев, М.П. Английский язык в России и русский язык в Англии [Текст] / М.П. Алексеев // Ученые записки Ленинградского государственного университета. – 1944. – №72. – Серия филологических наук. – Вып. 9. – С. 77–137.
5. Алексеев, М.П. Байрон и английская литература [Текст] / М.П. Алексеев // Из истории английской литературы: Этюды. Очерки. Исследования. – М.-Л.: ГИХЛ, 1960. – С. 347–389.
6. Алексеев, М.П. Многоязычие и литературный процесс [Текст] / М.П. Алексеев // Многоязычие и литературное творчество. – Л.: Наука, 1981. – С. 7–17.
7. Алексеев, М.П. Проблема художественного перевода [Текст] / М.П. Алексеев // Сборник трудов Иркутского государственного университета. – Иркутск, 1931. – Т. 18. – Вып. 1. Педагогический факультет. – Часть методическая. – С. 149–196.
8. Алексеев, М.П. Русская классическая литература и ее мировое значение [Текст] / М.П. Алексеев // Русская литература. – 1976. – № 1. – С. 3–12.
9. Алексеев, М.П. Русско-английские литературные связи (XVIII век – первая половина XIX века) [Текст] / М.П. Алексеев. – М.: Наука, 1982. – 860 с.
10. Алексеев, М.П. Уильям Годвин [Текст] / М.П. Алексеев // Из истории английской литературы: Этюды. Очерки. Исследования. – М.-Л.: ГИХЛ, 1960. – С. 254–303.
11. Алексеева, И.С. Введение в переводоведение [Текст] / И.С. Алексеева. – 3-е изд., испр. и доп. – СПб.–М.: Академия, 2008. – 368 с.
12. Английская литература в русской критике: Библиографический указатель [Текст] / сост. А.Н. Гиривенко, А.Р. Недачина. – Ч. 2. XIX век. – М.: ИНИОН РАН, 1995. – Кн. 1–2.
13. Английская поэзия после Байрона. Елизавета Броунинг. – Джон Эдмунд Рид. – Генри Тейлор [Текст] // Отечественные записки. – 1852. – №5. – Отд. VII. – С. 10–14.
14. Аникин, Г.В. История английской литературы [Текст] / Г.В. Аникин, Н.П. Михальская. – М.: Высшая школа, 1985. – 432 с.
15. Аринштейн, Л.М. Русская тема в «Демократических сонетах» Уильяма Россетти [Текст] / Л.М. Аринштейн // Россия и Запад. Из истории литературных отношений / Отв. редактор М.П.Алексеев. – Л.: Наука, 1973. – С. 70–90.
16. Атлас, А.З. Интерпретация поэтического текста [Текст] / А.З. Атлас. – СПб.: Изд-во Санкт-Петербургского ун-та экономики и финансов, 1993. – 64 с.

17. Ахматова, А.А. Собрание сочинений [Текст]: в 6 т. (9 кн.) / А.А. Ахматова. – М.: Эллис Лак, 1998. – Т. 3. – 768 с.
18. Бабушкин, А.П. Перевод поэтического произведения как реализация «возможных миров» [Текст] / А.П. Бабушкин // Вестник Воронежского государственного университета. Серия «Лингвистика и межкультурная коммуникация». – 2004. – Вып. 1. – С. 79–82.
19. Браунинг, Э. Баррет Как я тебя люблю [Электронный ресурс] / Э. Баррет Браунинг; пер. В.А.Савина. – Режим доступа: www.poezia.ru/article.php?sid=11719
20. Браунинг, Э. Баррет «Не пара мы, о, гордый сердца князь...» [Электронный ресурс] / Э. Баррет Браунинг; пер. Ш.Росса. – Режим доступа: <http://www.stihi.ru/2010/05/08/5924>
21. Браунинг, Э. Баррет Португальские сонеты [Текст] / Браунинг, Э. Баррет; пер. И.В. Павловой; вступ. ст. Д.В.Усенко. – М.: Амфора, 2003. – 122 с.
22. Браунинг, Э. Баррет Сонет португалки («Полюбите меня ни за что, просто так...») [Электронный ресурс] / Браунинг, Э. Баррет; пер. Т.Воронцовой. – Режим доступа: <http://www.stihi.ru/2011/04/02/4548>
23. Бархударов, Л.С. О лексических соответствиях в поэтическом переводе [Текст] / Л.С. Бархударов // Тетради переводчика. – М.: Международные отношения, 1964. – Вып. 2. – С. 41–60.
24. Бархударов, Л.С. Язык и перевод. Вопросы общей и частной теории перевода [Текст] / Л.С. Бархударов. – М.: Международные отношения, 1975. – 240 с.
25. Бахтин, М.М. Вопросы литературы и эстетики [Текст] / М.М. Бахтин. – М.: Худ. лит., 1975. – 504 с.
26. Бахтин, М.М. Эстетика словесного творчества [Текст] / М.М. Бахтин. – М.: Искусство, 1979. – 424 с.
27. Баша, В. За пределом арктических вод. Памяти Элизабет Баррет Браунинг [Электронный ресурс] / В. Баша. – Режим доступа: <http://www.chitalnya.ru/work/16163/>
28. Берестенева, Н.В. Проблема передачи игры слов, каламбура при переводе [Текст] / Н.В. Берестенева // Вестник Амурского государственного университета. Серия Гуманитарные науки. – 2005. – Вып. 28. – С. 71–73.
29. Биbihин, В.В. Опыт сравнения разных переводов одного текста [Текст] / В.В. Биbihин // Тетради переводчика. – М.: Международные отношения, 1976. – Вып. 13. – С. 37–46.
30. Библиотека русской поэзии И.Н.Розанова. Библиографическое описание [Текст]. – М.: Книга, 1975. – 480 с.
31. Боград, В.Э. Журнал «Современник». 1847–1866: Указатель содержания [Текст] / В.Э. Боград. – М.-Л.: ГИХЛ, 1959. – 827 с.
32. Брандес, Г. Главные течения литературы девятнадцатого столетия: Английская литература. Натурализм в Англии [Текст] / Г. Брандес. – М.: Т-во А.А.Левинсон, 1893. – 383 с.
33. Браунинг, Э. «Как я тебя люблю? Люблю без меры...» [Электронный ресурс] / Э. Браунинг; пер. В.А.Савина. – Режим доступа: <http://www.poezia.ru/article.php?sid=11719>

34. Браунинг, Э. «Неровня мы, возлюбленный мой брат...»; «Коль вправду любишь ты – люби во имя...»; «Любимые виденья с малолетства...»; «Спасибо всем, кто обо мне с тревогой...»; «Ты спрашиваешь, как тебя люблю я...» [Текст] / Э. Браунинг; пер. М.Я. Бородицкой // Английский сонет XVI–XIX веков / сост. А.Л.Зорин. – М.: Радуга, 1990. – С. 441, 443, 445, 447.

35. Браунинг, Э. Свирель [Текст]/ Э. Браунинг; пер. А.В. Парина // Прекрасное пленяет навсегда: Из английской поэзии XVIII–XIX веков. – М.: Московский рабочий, 1988. – С. 287–288.

36. Браунинг, Э. Сонеты с португальского [Электронный ресурс]/ Э. Браунинг; пер. Я.А. Фельдмана. – Режим доступа: http://poetry_pearls.tripod.com/Poets/BrowningE.htm

37. Браунинг, Э. «Я восхищалась песнью Феокрита...»; «Несхожи мы, несхожи, дух вельможный!...»; «Уйди. Хоть понимаю: мне – стоять...»; «Коль я тобой любима, пусть бы ради...» [Текст] / Э. Браунинг; пер. А.В. Парина // Прекрасное пленяет навсегда: Из английской поэзии XVIII–XIX веков. – М.: Моск. рабочий, 1988. – С. 285–287.

38. Браунинг, Э. «Я перечитывала строки Феокрита...» [Текст] / Э. Браунинг; пер. А.А.Щербакова // Браунинг Р. Стихотворения. – Л.: Худ. лит., 1981. – С. 180.

39. Бузаджи, Д.М. Художественный прием отстранения в контексте переводоведения [Текст] / Д.М. Бузаджи // Вестник Московского государственного лингвистического университета. – 2005. – Вып. 506. – С. 97–114.

40. Бушмин, А.С. Методологические вопросы литературоведческих исследований [Текст] / А.С. Бушмин. – Л.: Наука, 1969. – 228 с.

41. Бушмин А.С. Преемственность в развитии литературы [Текст] / А.С. Бушмин. – Л.: Худ. лит., 1978. – 224 с.

42. Вейнберг, П.И. Плач детей [Текст] / П.И. Вейнберг // Английские поэты в биографиях и образцах / сост. Н.В.Гербель. – СПб.: тип. А.М.Котомина, 1875. – С. 444.

43. Вейнберг, П.И. Фабричные дети [Текст] / П.И. Вейнберг // Неделя. – 1875. – №13. – С. 9.

44. Венгерова, З.А. Броунинг Елисавета [Текст] / З.А. Венгерова // Энциклопедический словарь Ф.А. Брокгауза и И.А. Ефрона. – СПб.: Семеновская типолитография, 1891. – Т. 4а. – С. 678.

45. Венгерова, З.А. Роберт Браунинг [Текст] / З.А. Венгерова // Собрание сочинений. – СПб.: «Прометей» Н.Н.Михайлова, 1913. – Т. 1. Английские писатели XIX века. – С. 103–147.

46. Венгерова, З.А. Роберт Браунинг и его поэзия [Текст] / З.А. Венгерова // Литературные характеристики: в 3 кн. – СПб.: типолитография А.Э. Винеке, 1897. – Кн. 1. – С. 102–152.

47. Венгерова, З.А. Роберт Браунинг и его поэзия [Текст] / З.А. Венгерова // Вестник Европы. – 1893. – №9. – С. 150–187.

48. Веселовский, А.Н. Западное влияние в новой русской литературе [Текст] / А.Н. Веселовский. – М.: Русское т-во печатного и издательского дела, 1896. – 256 с.

49. Виноградов, В.В. Поэтика русской литературы [Текст] / В.В. Виноградов. – М.: Наука, 1976. – 512 с.
50. Виноградов, В.В. Проблемы литературных языков и закономерностей их образования и развития [Текст] / В.В. Виноградов. – М.: Наука, 1967. – 133 с.
51. Виноградов, В.С. Темпоральная (временная) стилизация как переводческий прием [Текст] / В.С. Виноградов // Филологические науки. – 1997. – №6. – С. 54 – 59.
52. Винокур, Г.О. Филологические исследования: Лингвистика и поэтика [Текст] / Г.О. Винокур. – М.: Наука, 1990. – 452 с.
53. Винокур, Н. «Всю нежность не тебе ли я несу...»: Альбом Марии Самойловны Цетлиной [Текст] / Н. Винокур // Наше наследие. – 2004. – №4 (72). – С. 52–67.
54. Вульф, В. Флаш [Текст] / В. Вульф; пер. с англ. Е.Суриц // Волны. Флаш. – СПб.: Азбука-классика, 2006. – С. 233 – 330.
55. Гарусова, Е.В. «Буквализм» и «вольность» как основная переводческая оппозиция [Текст] / Е.В. Гарусова // Вестник Воронежского государственного университета. Серия «Лингвистика и межкультурная коммуникация». – 2007. – Вып. 1. – С. 149–153.
56. Гаскелл Ел. Мери Бартон. Повесть о манчестерских тружениках [Текст] / Ел. Мери Бартон Гаскелл // Время. – 1861. – №4. – С. 522–583; №5. – С. 61–123; №6. – С. 433–498; №7. – С. 201–285; №8. – С. 531–600; №9. – С. 144–241.
57. Гаспаров, М.Л. Очерк истории русского стиха: Метрика. Ритмика. Рифма. Строфика [Текст] / М.Л. Гаспаров.– М.: Наука, 1984. – 319 с.
58. Гаспаров, М.Л. Стилистическая перспектива в переводах художественной литературы [Текст] / М.Л. Гаспаров // Взаимообогащение национальных советских литератур и художественный перевод / отв. ред. Ч.Т.Джолдошева. – Фрунзе: Изд-во КГУ, 1987. – С. 3–14.
59. Гаспаров, М.Л. Точные методы и проблемы перевода [Текст] / М.Л. Гаспаров // Литература и перевод: проблемы теории: Международная встреча ученых и писателей (Москва, 27 февраля – 1 марта 1991 г.). – М.: Прогресс-Литера, 1992. – С. 73–78.
60. Гачев, Г.Д. Образ в русской художественной культуре [Текст] / Г.Д. Гачев. – М.: Искусство, 1981. – 247 с.
61. Гачечиладзе, Г.Р. Введение в теорию художественного перевода [Текст] / Г.Р. Гачечиладзе. – Тбилиси: Изд-во Тбилисского ун-та, 1970. – 149 с.
62. Гачечиладзе, Г.Р. Вопросы теории художественного перевода [Текст] / Г.Р. Гачечиладзе. – Тбилиси: Лит. да хеловнеба, 1964. – 268 с.
63. Гачечиладзе, Г.Р. Художественный перевод и литературные взаимосвязи [Текст] / Г.Р. Гачечиладзе. – М.: Сов. писатель, 1980. – 255 с.
64. Гербель, Н.В. Елизавета Броунинг [Текст] / Н.В. Гербель // Английские поэты в биографиях и образцах. – СПб.: Тип. А.М. Котомина, 1875. – С. 443 – 444.
65. Гинзбург, Л.Я. О лирике [Текст] / Л.Я. Гинзбург. – Л.: Советский писатель, 1974. – 408 с.
66. Гиршман, М.М. Литературное произведение: теория художественной целостности [Текст] / М.М. Гиршман.– М.: Языки русской культуры, 2002. – 528 с.

67. Гончаренко, С.Ф. К вопросу о поэтическом переводе [Текст] / С.Ф. Гончаренко // Тетради переводчика. – М.: Международные отношения, 1972. – Вып. 9. – С. 81–91.

68. Гончаренко, С.Ф. Поэтический перевод и перевод поэзии: константы и вариативность [Текст] / С.Ф. Гончаренко // Тетради переводчика. – М.: Изд-во МГЛУ, 1999. – Вып. 24. – С. 107–122.

69. Гончаренко, С.Ф. Стиховые структуры лирического текста и поэтический перевод [Текст] / С.Ф. Гончаренко // Поэтика перевода. – М.: Радуга, 1988. – С. 100–111.

70. Гончаренко, С.Ф. Трансформация поэтических образов при переводе [Текст] / С.Ф. Гончаренко // Теория перевода и научные основы подготовки переводчиков. – М.: Изд-во МГПИИЯ, 1975. – С. 126–130.

71. Гоциридзе, Д.З. Очерки по истории западноевропейского и русского перевода [Текст] / Д.З. Гоциридзе, Г.Т. Хухуни. – Тбилиси: Изд-во Тбилисского ун-та, 1986. – 252 с.

72. Грановская, Л. Женская поэзия, которой не существует [Электронный ресурс] / Л. Грановская. – Режим доступа: http://www.netslova.ru/granovskaya_1/wp.html

73. Григорьян, К.Н. К вопросу о музыкальной природе лирической поэзии [Текст] / К.Н. Григорьян // Русская литература. – 1978. – №3. – С. 106–118.

74. Гроссман, Л.П. Достоевский и чартистский роман [Текст] / Л.П. Гроссман // Вопросы литературы. – 1959. – №4. – С. 147–158.

75. Достоевский, Ф.М. Примечание к роману Э.-К. Гаскелл «Мэри Бартон» [Текст] / Ф.М. Достоевский // Полное собрание сочинений: в 30 т. – Л.: Наука, 1979. – Т. 19. – С. 211 – 212.

76. Дружинин А.В. «Корнгильский сборник», журнал В.Теккеря [Текст] / А.В. Дружинин // Собрание сочинений: в 8 т. – СПб.: Тип. Императорской Академии наук, 1865. – Т. 5. – С. 379–395.

77. Дьяконова, Н.Я. Английский романтизм: Проблемы эстетики [Текст] / Н.Я. Дьяконова. – М.: Наука, 1978. – 208 с.

78. Дюришин, Д. Теория сравнительного изучения литературы [Текст] / Д. Дюришин. – М.: Прогресс, 1979. – 320 с.

79. Елизавета Броунинг [Текст] // Вестник иностранной литературы. – 1906. – №4. – С. 290–293.

80. Елизарова, М.Е. История зарубежной литературы XIX века [Текст] / М.Е. Елизарова, Б.И. Колесников, С.П. Гиждеу, Н.П. Михальская. – Изд. 4-е. – М.: Просвещение, 1972. – 623 с.

81. Елистратова, А.А. Наследие английского романтизма и современность [Текст] / А.А. Елистратова. – М.: Изд-во АН СССР, 1960. – 504 с.

82. Ермолович, Д.И. Основы профессионального перевода [Текст] / Д.И. Ермолович. – М.: УРАО, 1996. – 72 с.

83. Жирмунский, В.М. Роберт Браунинг (Заметка) [Текст] / В.М. Жирмунский // Из истории западноевропейских литератур. – Л.: Наука, 1981. – С. 245–248.

84. Жирмунский, В.М. Сравнительное литературоведение: Восток и Запад [Текст] / В.М. Жирмунский. – Л.: Наука, 1979. – 495 с.

85. Жирмунский, В.М. Стих и перевод [Текст] / В.М. Жирмунский // Русско-европейские литературные связи: сборник статей к 70-летию со дня рождения М.П. Алексеева. – М.–Л.: Наука, 1966. – С. 423–470.
86. Заметки о современной английской литературе. Новые поэты [Текст] // Библиотека для чтения: Журнал словесности, наук, художеств, критики, новостей и мод, издаваемый под ред. А.В.Дружинина. – 1857. – Т. 143. – №5. – С. 172–194.
87. Зинде, М.М. Качество перевода и стилистика текста [Текст] / М.М. Зинде, С.А. Фридрих // Тетради переводчика. – М.: Высшая школа, 1989. – Вып. 23. – С. 23–31.
88. Зотов, В.Р. История всемирной литературы в общих очерках, биографиях, характеристиках и образцах [Текст]: в 4 т. / В.Р. Зотов. – СПб. – М.: Т-во М.О.Вольф, 1882. – Т. 4. – 807 с.
89. Избранные поэты Англии и Америки. №1. Г.В. Лонгфелло, Елизавета Баррет Броунинг, Томас Гуд [Текст] / пер. В.Д. Костомарова. – СПб.: тип. Э.Метцига, 1864. – 87 с.
90. История английской литературы [Текст]: в 3 т. – М.: Изд-во АН СССР, 1955. – Т. II. – Вып. 2. – 444 с.
91. Кабанова, С. Русская литература XX века: общая характеристика [Электронный ресурс] / С. Кабанова. – Режим доступа: <http://www.habit.ru/20/94.html>
92. Казакова, Т.А. К определению художественного перевода [Текст] / Т.А. Казакова // *Studia linguistica*. – СПб.: РГПУ им. А.И.Герцена, 2005. – Вып. 14. Человек в пространстве смысла: слово и текст. – С. 76 – 84.
93. Казакова, Т.А. Художественный перевод. Теория и практика [Текст] / Т.А. Казакова. – СПб.: ИнЪязиздат, 2002. – 544 с.
94. Кирпичников, А.И. Очерк истории литературы XIX столетия [Текст] / А.И. Кирпичников // Всеобщая история литературы. Составлена по источникам и новейшим исследованиям при участии русских ученых и литераторов: в 4 т. / под ред. А.И.Кирпичникова. – СПб.: изд. К.Л.Риккера, 1892. – Т. 4. – С. 555–1048.
95. Клименко, Е.И. Английская литература первой половины XIX века (Очерк развития) [Текст] / Е.И. Клименко. – Л.: Изд-во ЛГУ, 1971. – 144 с.
96. Клименко, Е.И. Творчество Роберта Браунинга [Текст] / Е.И. Клименко. – Л.: Изд-во ЛГУ, 1967. – 228 с.
97. Комиссаров, В.Н. Общая теория перевода. Проблема переводоведения в освещении зарубежных ученых [Текст] / В.Н. Комиссаров. – М.: Международные отношения, 1999. – 134 с.
98. Комиссаров, В.Н. Слово о переводе (очерк лингвистического учения о переводе) [Текст] / В.Н. Комиссаров. – М.: Международные отношения, 1973. – 215 с.
99. Костицова, О.И. Переводческая критика, «критические переводы» и опыт освоения «чужого» [Текст] / О.И. Костицова // Вестник Московского университета. Серия 19. Лингвистика и межкультурная коммуникация. – 2003. – №2. – С. 159–167.
100. Костомаров, В.Д. Плач детей (Из поэмы Е.Баррот-Броунинг «The Cry of the Children») [Текст] / В.Д. Костомаров // Время. – 1861. – №8. – С. 451–452.

101. Костомаров, В.Д. Плач детей (из поэмы «The Cry of the Children») [Текст] / В.Д. Костомаров // Избранные поэты Англии и Америки. №1. Г.В. Лонгфелло, Елизавета Баррет Броунинг, Томас Гуд. – СПб.: Тип. Э.Метцига, 1864. – С. 28–31.
102. Кривинская, А. Любовь двух поэтов [Текст] / А. Кривинская // Северные записки. – 1913. – №9. – С. 138–144.
103. Кружков, Г.М. Пироскаф: Из английской поэзии XIX века [Текст] / Г.М. Кружков. – СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2008. – 688 с.
104. Кружков, Г.М. Предисловие к публикации сонетов из цикла Баррет Браунинг «Sonnets from the Portuguese» [Текст] / Г.М. Кружков // Флейта Евтерпы. – 2006. – №2. – С. 17.
105. Крупнов, В.Н. В творческой лаборатории переводчика [Текст] / В.Н. Крупнов. – М.: Международные отношения, 1976. – 232 с.
106. Кузнецов, А.Ю. Лирическое стихотворение и его перевод (от теории к практике лингвопоэтического исследования) [Текст] / А.Ю. Кузнецов // Вопросы филологии. – 2004. – №1. – С. 33–40.
107. Кузьмина, С.Ф. История русской литературы XX века: Поэзия Серебряного века [Текст] / С.Ф. Кузьмина. – М.: Флинта; Наука, 2009. – 396 с.
108. Куницына, Е.Ю. Художественный перевод: о приеме искусства как переводческой стратегии [Текст] / Е.Ю. Куницына, Л.К. Утяшова // Вестник Иркутского государственного лингвистического университета. Серия Лингвистика. – 2003. – №6. – С. 146 – 160.
109. Купреянова, Е.Н. Национальное своеобразие русской литературы [Текст] / Е.Н., Купреянова Г.П. Макогоненко. – Л.: Наука, 1976. – 413 с.
110. Левин, Ю.Д. П.И. Вейнберг – переводчик [Текст] / Ю.Д. Левин // Россия и Запад. Из истории литературных отношений / отв. редактор М.П.Алексеев. – Л.: Наука. 1973. – С. 220–257.
111. Левин, Ю.Д. Восприятие английской литературы в России: Исследования и материалы [Текст] / Ю.Д. Левин. – Л.: Наука, 1990.
112. Левин, Ю.Д. К вопросу о переводной множественности // Классическое наследие и современность [Текст] / Ю.Д. Левин. – Л.: Наука, 1981. – С. 365–372.
113. Левин, Ю.Д. Об исторической эволюции принципов перевода (к истории переводческой мысли в России) [Текст] / Ю.Д. Левин // Международные связи русской литературы. – М.–Л.: Наука, 1963. – С. 5–63.
114. Левин, Ю.Д. Проблема переводной множественности [Текст] / Ю.Д. Левин // Литература и перевод: проблемы теории: Международная встреча ученых и писателей (Москва, 27 февраля – 1 марта 1991 г.). – М.: Прогресс-Литера, 1992. – С. 213–223.
115. Левин, Ю.Д. Русские переводчики XIX в. и развитие художественного перевода [Текст] / Ю.Д. Левин. – Л.: Наука, 1985. – 300 с.
116. Литвин, С.И. Перевод и культура [Текст] / С.И. Литвин // Вопросы филологических наук. – 2005. – №2. – С. 75 – 79.
117. Лотман, Ю.М. Анализ поэтического текста. Структура стиха [Текст] / Ю.М. Лотман. – Л.: Просвещение, 1988. – 272 с.

118. Лотман, Ю.М. Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история [Текст] / Ю.М. Лотман. – М.: Языки русской культуры, 1999. – 464 с.
119. Макаренко, С. Книга сорока колец. Вольные переводы и мотивы «Сонетов с португальского» Э.Баррет-Браунинг [Электронный ресурс] / С. Макаренко. – Режим доступа: <http://s-makarenko.narod.ru/stihi10.html>
120. Макаренко, С. Цветаева и Сергей Эфрон. Судьба Ариадны [Текст] / С. Макаренко. – М.: Эксмо, 2007. – 276 с.
121. Макарова, Л.С. Переводческие преобразования поэтического текста [Текст] / Л.С. Макарова // Филологический вестник. – 2004. – №6. – С. 134–139.
122. Макарова, Л.С. Поэтический дискурс и перевод [Текст] / Л.С. Макарова // Вестник Адыгейского государственного университета. – 2005. – №2. – С. 110–112.
123. Макарова, Л.С. Стратегии художественного перевода [Текст] / Л.С. Макарова // Вестник Адыгейского государственного университета. – 2004. – № 3–4. – С. 156–158.
124. Малаховская, М.Л. Выявление интертекстуальных связей художественного текста при переводе [Текст] / М.Л. Малаховская // Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 9. Филология, востоковедение, журналистика. – 2007. – Вып. 1. – Ч. 2. – С. 64–66.
125. Мальчукова, Т.Г. Филология как наука и творчество [Текст] / Т.Г. Мальчукова. – Петрозаводск: Изд-во Петрозаводского ун-та, 1995. – 334 с.
126. Медведев, Ю.В. Фразеологические единицы в исходном тексте и языке перевода (на материале английской поэзии и русских переводов) [Текст] / Ю.В. Медведев // Вестник Чувашского университета. – 2007. – №1. – С. 255–258.
127. Мезьер, А.В. Русская словесность с XI по XIX столетие включительно: Библиографический указатель произведений русской словесности в связи с историей литературы и критикой [Текст]: в 2 ч. / А.В. Мезьер. – СПб.: Альтшулера, 1902. – Ч. 2. – 652 с.
128. Мешалкина, Е.Н. Модель пространственно-временных взаимоотношений текста оригинала и текста перевода [Текст] / Е.Н. Мешалкина // Вестник Московского государственного лингвистического университета. – М., 2005. – Вып. 506. – С. 53–66.
129. Милорадович, А.А. Стихотворения и переводы [Текст] / А.А. Милорадович, Л.А. Кологривова, В. Гордеева. – М.: Тип. А.Снегиревой, 1902. – 96, III с.
130. Милорадович, А. Сказки, переводы и стихотворения [Текст] / А. Милорадович. – М.: Тип. Т-ва И.Н.Кушнерев и К^о, 1904. – 250 с.
131. Минаев, Д.Д. Детский плач (из Э.Барретт-Броунинг, с английского) [Текст] / Д.Д. Минаев // Дело. – 1870. – №8. – С. 87–88.
132. Миронова, Н.Н. Билингвистические и бикультурные проблемы художественного перевода [Текст] / Н.Н. Миронова // Знание. Понимание. Умение. – 2004. – №1. – С. 108–116.
133. Михальская Н.П. Образ России в английской художественной литературе IX–XIX вв. [Текст] / Н.П. Михальская. – М.: МПГУ, 1995. – 152 с.
134. Моруа, А. Роберт и Элизабет Браунинг [Текст] / А. Моруа; пер. с фр. В.Меранова // Иностранная литература. – 2002. – №5. – С. 222–237.

135. Нелюбин, Л.Л. Толковый переводоведческий словарь [Текст] / Л.Л. Нелюбин. – М.: Флинта; Наука, 2009. – 320 с.
136. Нелюбин, Л.Л. История и теория перевода в России [Текст] / Л.Л. Нелюбин, Г.Т. Хухуни. – М.: Народный учитель, 1999. – 139 с.
137. Нелюбин, Л.Л. Наука о переводе (история и теория с древнейших времен до наших дней) [Текст] / Л.Л. Нелюбин, Г.Т. Хухуни. – 2-е изд. – М.: Флинта, 2008. – 416 с.
138. Нерсесова, М.А. Браунинг Элизабет Барретт [Электронный ресурс] / М.А. Нерсесова. – Режим доступа: http://bse.info-spravka.ru/bse/id_12825
139. Некрасов, Н.А. Из Гейне («Ах, были счастливые годы!..») [Текст] / Н.А. Некрасов // Полное собрание сочинений и писем: в 15 т. – Л.: Наука, 1981. – Т. 1. – С. 101, 489 (вариант).
140. Некрасов, Н.А. <К стихотворению «Плач детей»> [Текст] / Н.А. Некрасов // Пономарев С.И. Библиографические указания и дополнения к примечаниям // Некрасов Н.А. Стихотворения: в 4 т. – СПб.: Тип. М.Стасюлевича, 1879. – Т. IV. – С. LIX – LX.
141. Некрасов, Н.А. О погоде. <Часть первая>. Уличные впечатления [Текст] / Н.А. Некрасов // Полное собрание сочинений и писем: в 15 т. – Л.: Наука, 1981. – Т. 2. – С. 175–186.
142. Некрасов, Н.А. Плач детей [Текст] / Н.А. Некрасов // Полное собрание сочинений и писем: в 15 т. – Л.: Наука, 1981. – Т. 2. – С. 83–84, 283 (вариант).
143. Некрасов, Н.А. Подражание Шиллеру [Текст] / Н.А. Некрасов // Полное собрание сочинений и писем: в 15 т. – Л.: Наука, 1982. – Т. 3. – С. 214.
144. Некрасова, Е.А. Романтизм в английском искусстве [Текст] / Е.А. Некрасова. – М.: Искусство, 1975. – 256 с.
145. Нечаева, В.С. Журнал Ф.М. и М.М.Достоевских «Время». 1861–1863 [Текст] / В.С. Нечаева. – М.: Наука, 1972. – 320 с.
146. Некрасов, Н.А. Плач детей [Текст] / Н.А. Некрасов // Современник. – 1861. – №1. – С. 367.
147. Николаевская, Р.Р. Типология, стиль, перевод [Текст] / Р.Р. Николаевская // Вопросы филологических наук. – 2006. – №1. – С. 27–30.
148. Новикова, М.А. Проблемы индивидуального стиля в теории художественного перевода (стилистика переводчика) [Текст]: автореф. дис. ... д-ра филол. наук / М.А. Новикова. – Л., 1980. – 27 с.
149. Нуриев, В.А. Добавления в художественном переводе: прием или ошибка? [Текст] / В.А. Нуриев // Вопросы филологии. – 2007. – №2. – С. 67–73.
150. О подготовке М.О. Цетлиным к печати поэмы «Декабристы» и «Антологии английской поэзии» [Текст] // Русская книга (Берлин). – 1921. – №2. – С. 31.
151. Оболенская, Ю.Л. Диалог культур и диалектика перевода: судьбы произведений русских писателей XIX века в Испании и Латинской Америке [Текст] / Ю.Л. Оболенская. – М.: Изд-во МГУ, 1998. – 316 с.
152. Оболенская, Ю.Л. Художественный перевод и межкультурная коммуникация [Текст] / Ю.Л. Оболенская. – М.: Высшая школа, 2006. – 335 с.

153. Орел, М.А. Перевод как канал культурного влияния [Текст] / М.А. Орел // Вестник Московского университета. Серия 19. Лингвистика и межкультурная коммуникация. – 2007. – №4. – С. 214–218.

154. Пентаур <Брюсов В.Я.>. [Рец.:] А.Милорадович. Сказки, переводы и стихотворения. С рисунками. Мск., 1904 г. [Текст] // Весы. – 1904. – №4. – С. 63.

155. Пл. К. [Краснов П.Н.]. <Рецензия на кн.: Симондс Дж.-А. Данте, его время, его произведение, его гений. Пер. М.Корша. СПб., 1893> [Текст] // Всемирная иллюстрация. – 1893. – Т. 50. – №8 (1282; 14 авг.). – С. 131.

156. Плиева, Е.Б. К вопросу о сохранении национально-культурного колорита в процессе перевода [Текст] / Е.Б. Плиева // Вестник Московского государственного областного университета. Серия «Лингвистика». – 2006. – №1. – С. 118–121.

157. <Послесловие> [Текст] // Ледлау Дж. [Вуд Э.] Малолеток: [Рассказ]. – СПб.: тип. М.Н.Слепцова, 1907. – С.17–22. (Книжка за книжкой. Кн. 143).

158. По, Э.А. Ворон [Текст] / Э.А. По; пер. А.П.Оленича-Гнененко // Ворон / Изд. подготовил В.И.Чередниченко. – М.: Наука, 2009. – С. 83–86.

159. По, Э.А. Ворон [Текст] / Э.А. По; пер. М.А.Донского // Ворон / Изд. подготовил В.И.Чередниченко. – М.: Наука, 2009. – С. 103 – 106.

160. Поляков, М.Я. Вопросы поэтики и художественной семантики [Текст] / М.Я. Поляков. – М.: Сов. писатель, 1986. – 480 с.

161. Попович, А. Проблемы художественного перевода [Текст] / А. Попович. – М.: Высшая школа, 1980. – 200 с.

162. Португальские сонеты Елизаветы Баррэт Браунинг [Текст] / пер. М.Цетлина, И. Астрова; предисл. Г.Адамовича. – Нью-Йорк: Experiments, 1956. – 96 с.

163. Поэты всех времен и народов [Текст]: сборник / сост. В.Д. Костомаров, Ф.Н.Берг. – М.: тип. М.Н.Каткова, 1862. – [4], II, 176, IV с.

164. Псурцев, Д.В. К проблеме перевода и интерпретации художественного текста: об одном критерии адекватности [Текст] / Д.В. Псурцев // Вестник Московского государственного лингвистического университета. – 2002. – Вып. 463. – С. 16–26.

165. Реизов, Б.Г. Сравнительно-сопоставительное изучение литератур // Вопросы методологии литературоведения [Текст] / Б.Г. Реизов. – М.–Л.: Наука, 1966. – С. 171–196.

166. Рецензия на кн.: Симондс Дж.-А. Данте, его время, его произведение, его гений. Пер. М.Корша. СПб., 1893 [Текст] // Наблюдатель. – 1894. – №1. – Отд. II. – С. 33 – 95.

167. Рецензия на кн.: Симондс Дж.-А. Данте, его время, его произведение, его гений. Пер. М.Корша. СПб., 1893 [Текст] // Северный вестник. – 1893. – №9. – Отд. II. – С. 72.

168. Рецкер, Я.И. Теория перевода и переводческая практика: Очерки лингвистической теории перевода [Текст] / Я.И. Рецкер. – М.: Международные отношения, 1974. – 216 с.

169. Рид, Э. Жизнь и приключения капитана Майн Рида [Электронный ресурс] / Э. Рид. – Режим доступа: <http://lib.rus.ec/b/118118/read>

170. Робель, Л. Бахтин и проблема перевода [Текст] / Л. Робель // Новое литературное обозрение. – 1995. – №11. – С. 37 – 41.
171. Рогожева, Л. Вариант перевода XVII-го сонета из цикла Элизабет Баррет Браунинг «Sonnets from the Portuguese» [Электронный ресурс] / Л. Рогожева. – Режим доступа: <http://www.stihi.ru/2009/04/13/1818>
172. Рогожева, Л. Вариант перевода XVII-го сонета из цикла Элизабет Баррет Браунинг «Sonnets from the Portuguese» [Электронный ресурс] / Л. Рогожева. – Режим доступа: <http://www.stihi.ru/2009/04/12/6854>
173. Рогожева, Л. Вариант перевода XXII-го сонета из цикла Элизабет Баррет Браунинг «Sonnets from the Portuguese» [Электронный ресурс] / Л. Рогожева. – Режим доступа: <http://www.stihi.ru/2009/02/06/3281>
174. Рогожева, Л. Вариант перевода XXXVI-го сонета из цикла Элизабет Баррет Браунинг «Sonnets from the Portuguese» [Электронный ресурс] / Л. Рогожева. – Режим доступа: <http://www.stihi.ru/2009/03/24/1519>
175. Рогожева, Л. Вариант перевода XLII-го сонета из цикла Элизабет Баррет Браунинг «Sonnets from the Portuguese» [Электронный ресурс] / Л. Рогожева. – Режим доступа: <http://www.stihi.ru/2009/04/08/5676>
176. Рогожева, Л. Вариант перевода XLII-го сонета из цикла Элизабет Баррет Браунинг «Sonnets from the Portuguese» [Электронный ресурс] / Л. Рогожева. – Режим доступа: <http://www.stihi.ru/2009/04/07/1301>
177. Рогожева, Л. Вариант перевода XLIII-го сонета из цикла Элизабет Баррет Браунинг «Sonnets from the Portuguese» [Электронный ресурс] / Л. Рогожева. – Режим доступа: <http://www.stihi.ru/2008/12/30/1908>
178. Рогожева, Л. Два варианта перевода XXXII-го сонета из цикла Элизабет Баррет Браунинг «Sonnets from the Portuguese» [Электронный ресурс] / Л. Рогожева. – Режим доступа: <http://www.stihi.ru/2009/02/16/1951>
179. Рогожева, Л. История создания сонетов Элизабет Браунинг и переводы сонетов с английского языка [Электронный ресурс] / Л. Рогожева. – Режим доступа: <http://www.stihi.ru/2010/01/21/3136>
180. Рогожева, Л. Перевод XII-го сонета из цикла Элизабет Баррет Браунинг «Sonnets from the Portuguese» [Электронный ресурс] / Л. Рогожева. – Режим доступа: <http://www.stihi.ru/2009/03/14/2665>
181. Рогожева, Л. Перевод VI-го сонета из цикла Элизабет Баррет Браунинг «Sonnets from the Portuguese» [Электронный ресурс] / Л. Рогожева. – Режим доступа: <http://www.stihi.ru/2009/05/30/3805>
182. Рогожева Л. Пять переводов XXVIII-го сонета из цикла Элизабет Баррет Браунинг «Sonnets from the Portuguese» [Электронный ресурс] / Л. Рогожева. – Режим доступа: <http://www.stihi.ru/2009/01/24/1758>
183. Рогожева, Л. Три варианта перевода I-го сонета из цикла Элизабет Баррет Браунинг «Sonnets from the Portuguese» [Электронный ресурс] / Л. Рогожева. – Режим доступа: <http://www.stihi.ru/2009/03/21/2363>
184. Рогожева, Л. Три перевода III-го сонета из цикла Элизабет Баррет Браунинг «Sonnets from the Portuguese» [Электронный ресурс] / Л. Рогожева. – Режим доступа: <http://www.stihi.ru/2008/12/22/3730>

185. Рогожева, Л. Три перевода VI-го сонета из цикла Элизабет Баррет Браунинг «Sonnets from the Portuguese» [Электронный ресурс] / Л. Рогожева. – Режим доступа: <http://www.stihi.ru/2008/12/18/4313>
186. Рогожева, Л. Указание на наличие семи переводов Л.Рогожевой VI-го сонета из цикла Элизабет Баррет Браунинг «Sonnets from the Portuguese» [Электронный ресурс] / Л. Рогожева. – Режим доступа: <http://www.stihi.ru/avtor/kavardak&book=8#8>
187. Российский государственный архив литературы и искусства [Текст]. – Ф. 1823. – Оп. 3. – №174.
188. Русские писатели о переводе (XVIII—XX вв.) [Текст] / под ред. Ю.Д. Левина и А.В. Федорова. – Л.: Сов. писатель, 1960. – 696 с.
189. Рыскин, Е.И. Библиографические указатели русской литературы XIX века [Текст] / Е.И. Рыскин. – М.: Изд-во Всесоюзной книжной палаты, 1949. – 260 с.
190. Саришвили, В.К. Ухаживание леди Джералдины. Эпилог [Текст] / В.К. Саришвили // Э.-А. По. Ворон / Изд. подготовил В.И.Чередниченко. – М.: Наука, 2009. – С. 130 – 131.
191. Сборник стихотворений иностранных поэтов [Текст] / пер. В.Д. Костомарова и Ф.Н.Берга. – М.: тип. М.Н.Каткова, 1860. – 164, III с.
192. Сдобников, В.В. Проблемы теории, практики и критики художественного перевода [Текст] / В.В. Сдобников. – Н.Новгород: ДЕКОМ, 2000. – 297 с.
193. Сераковский, С.И. Заграничные известия [Текст] / С.И. Сераковский // Современник. – 1857. – Т. LXIII. – №5. – Отд. V. – С. 94 – 112.
194. Сидоренко, Е.А. Мысль изреченная и ее альтернативные переводы [Текст] / Е.А. Сидоренко // Противоречие и дискурс. – М.: ИФ РАН, 2005. – С. 123–144.
195. Симондс, Дж.-А. Данте, его время, его произведение, его гений [Текст] / Дж.-А. Симондс; пер. М.Корша. – СПб.: Тип. А.С.Суворина, 1893. – VII, 362 с.
196. Смит, Р. Роберт Браунинг и Елизавета Баррет. Утро их любви [Текст] / Р. Смит // Русская мысль. – 1913. – Кн. 7. – Отд. II. – С. 91–103.
197. Соловьева, Н.А. История зарубежной литературы XIX века [Текст] / Н.А. Соловьева. – М.: Высшая школа, 2007. – 656 с.
198. Солодуб, Ю.П. Теория и практика художественного перевода [Текст] / Ю.П. Солодуб, Ф.Б. Альбрехт, А.Ю. Кузнецов. – М.: Академия, 2005. – 304 с.
199. Столетний юбилей Элизабеты Баррет Броунинг [Текст] // Исторический вестник. – 1906. – №4. – С. 315 – 317.
200. Тарановский, К.Ф. О поэзии и поэтике [Текст] / К.Ф. Тарановский; сост. М.Л.Гаспаров. – М.: Языки русской культуры, 2000. – 432 с.
201. Терапиано, Ю.К. Елизавета Баррэтт-Браунинг. «Португальские сонеты» [Текст] / Ю.К. Терапиано; пер. М.Цетлина и И.Астрова. Предисловие Георгия Адамовича. Нью-Йорк, 1956 г. Стр. 96 // Опыты: Литературный журнал под редакцией Ю.П.Иваска (Нью-Йорк). – 1957. – Кн. 8. – С. 133–134.
202. Топер, П.М. Перевод в системе сравнительного литературоведения [Текст] / П.М. Топер. – М.: Наследие, 2001. – 254 с.

203. Топер, П.М. Перевод и литература: творческая личность переводчика [Текст] / П.М. Топер // Вопросы литературы. – 1998. – Вып. 6. – С. 178–199.
204. Топер, П.М. Традиции реализма (Русские писатели XIX века о художественном переводе) [Текст] / П.М. Топер // Вопросы художественного перевода. – М.: Сов. писатель, 1955. – С. 67–92.
205. Топоров, В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ [Текст] / В.Н. Топоров. – М.: Прогресс, 1995. – 624 с.
206. Топоров, В.Л. Сватовство леди Джеральдины. Эпилог [Текст] / В.Л. Топоров // По Э.-А. Ворон / Изд. подготовил В.И.Чередниченко. – М.: Наука, 2009. – С. 132 – 133.
207. Трубецкая, М.С. Сватовство леди Джеральдин [Текст] / М.С. Трубецкая // Семь веков английской поэзии: Англия. Шотландия. Ирландия. Уэльс: В 3 кн. – М.: Водолей Publishers, 2007. – Кн. 2. – С. 659–676.
208. Усенко, Д.В. Искусство любить [Текст] / Д.В. Усенко // Баррет Браунинг Э. Португальские сонеты / пер. И.В. Павловой. – М.: Амфора, 2003. – С. 8–29.
209. Успенский, Б.А. Поэтика композиции [Текст] / Б.А. Успенский. – СПб.: Азбука, 2000. – 348 с.
210. Успенский, Б.А. Семиотика искусства [Текст] / Б.А. Успенский. – М.: Языки русской культуры, 1995. – 360 с.
211. Федоров, А.В. Искусство перевода и жизнь литературы: Очерки [Текст] / А.В. Федоров. – Л.: Сов. писатель, 1983. – 352 с.
212. Федоров, А.В. Основы общей теории перевода (лингвистические проблемы) [Текст] / А.В. Федоров. – М.: Высшая школа, 1983. – 303 с.
213. Федоров, А.В. Русские писатели и проблемы перевода) [Текст] / А.В. Федоров // Русские писатели о переводе. XVIII – XX вв. / под. ред. Ю.Д. Левина, А.В. Федорова. – Л.: Сов. писатель, 1960. – С.6–27.
214. Фельдман, Я.А. Сонеты с португальского [Электронный ресурс] / Я.А. Фельдман. – Режим доступа: http://poetry_pearls.tripod.com/Poets/BrowningE.htm
215. Фенова, Е.А. Интерпретация поэтического текста [Текст] / Е.А. Фенова. – Уфа: Изд-во Башкирского ун-та, 2001. – 140 с.
216. Феокрит. Мосх. Бион. Идиллии и эпиграммы [Текст] / пер. и комментарий М.Е. Грабарь-Пассек. – М.: Изд-во АН СССР, 1958. – 327 с.
217. Флорин, С. Длина слова и перевод поэзии [Текст] / С. Флорин // Мастерство перевода. Сб. 13. – М.: Сов. писатель, 1990. – С.148 – 178.
218. Форштетер, М. Морис Сандоз: (Имитация «Португальских сонетов» Елизаветы Баррет Броунинг) [Текст] / М. Форштетер // Русская мысль (Париж). – 1958. – 18 февр. (№1175). – С. 5.
219. Хазан, В. «От книги глаз не подыму» (О личности и творчестве Михаила Цетлина) [Текст] / В. Хазан // Цетлин (Амари) М.О. Цельное чувство: Собрание стихотворений / Общ. ред., сост., подг. текста и комм. В.Хазана. – М.: Водолей, 2011. – С. 262–303.
220. Халтрин-Халтурина, Е.В. Поэтика «озарений» в литературе английского романтизма: Романтические суждения о воображении и художественная

практика [Текст] / Е.В. Халтрин-Халтурина. – М.: ИМЛИ им. А.М.Горького РАН, 2009. – 350 с.

221. Хухуни, Г.Т. Русская и западноевропейская переводческая мысль (основные тенденции развития до начала XX в.) [Текст] / Г.Т. Хухуни. – Тбилиси: Мецниереба, 1990. – 142 с.

222. Цетлин (Амари) М.О. Цельное чувство: Собрание стихотворений [Текст] / М.О. Цетлин (Амари); общ. ред., сост., подг. текста и комм. В.Хазана. – М.: Водолей, 2011. – 400 с.

223. Чайковский, Р.Р. Поэтический перевод в зеркале мнений [Текст] / Р.Р. Чайковский. – Магадан: Кордис, 1997. – 136 с.

224. Чарычанская, И.В. Перевод реалий как средство выражения коммуникативного намерения переводчика [Текст] / И.В. Чарычанская // Вестник Воронежского государственного университета. Серия «Лингвистика и межкультурная коммуникация». – 2003. – Вып. 1. – С. 74–79.

225. Чередниченко, В.И. «Ворон» Эдгара По как социокультурный феномен: от предпосылок к последствиям [Текст] / В.И. Чередниченко // По Э.-А. Ворон / Изд. подготовил В.И.Чередниченко. – М.: Наука, 2009. – С. 176 – 191.

226. Чернин, В.К. Русская рецепция Альфреда Теннисона [Текст]: дис. ... д-ра филол. наук / В.К. Чернин // Саратовский гос. ун-т им. Н.Г.Чернышевского. – Саратов, 2009. – 469 с.

227. Чикурова, Е. Ради любви: Элизабет Барретт Браунинг [Электронный ресурс] / Е. Чикурова // Суперстиль: Женский интернет-журнал. – 2010. – 18 февр. (№30 (1082)). – Режим доступа: http://www.superstyle.ru/18feb2010/radi_lyubvi

228. Чуковский, К.И. Высокое искусство: Принципы художественного перевода [Текст] / К.И. Чуковский. – СПб.: Авалонь; Азбука-классика, 2008. – 448 с.

229. Чуковский, К.И. Некрасов: Статьи и материалы [Текст] / К.И. Чуковский. – Л.: Кубуч, 1926. – 396 с.

230. Чюмина (Михайлова), О.Н. Новые стихотворения. 1898 – 1904 [Текст] / О.Н. Чюмина (Михайлова). – СПб.: тип. Товарищества «Общественная польза», 1905.

231. Чюмина, О.Н. Рапсодия жизни (Елизаветы Броунинг) [Текст] / О.Н. Чюмина // Женский альманах: Иллюстрированный научно-литературный сборник по вопросам женской жизни. – Одесса: Центральная тип., 1901. – С. 15–17.

232. Шарафадина, К.И. Дискурс «цветочного наречия» в культурно-бытовой практике и поэзии викторианской эпохи [Текст] / К.И. Шарафадина // Вестник Томского государственного университета. – 2008. – №311. – С. 50–53.

233. Швейцер, А.Д. Перевод в контексте культурной традиции [Текст] / А.Д. Швейцер // Литературный язык и культурная традиция. – М.: Наука, 1994. – С. 169 – 185.

234. Шерр, И. Иллюстрированная всеобщая история литературы [Текст]: в 2 т. / И. Шерр; под ред. П.И. Вейнберга. – М.: Типолитография Т-ва И.Н.Кушнерев и К^о, 1898. – Т. 2. – 612, LXI с.

235. Эткинд, Е.Г. О поэтической верности [Текст] / Е.Г. Эткинд // Мастерство перевода. – М.: Сов. писатель, 1963. – С. 97 – 150.

236. Эткинд, Е.Г. Об условно-поэтическом и индивидуальном [Текст] / Е.Г. Эткинд // Мастерство перевода. – М.: Сов. писатель, 1968. – С. 134–160.
237. Эткинд, Е.Г. Поэзия и перевод [Текст] / Е.Г. Эткинд. – Л.: Сов. писатель, 1963. – 432 с.
238. Яковлев, Н.В. Некрасов и Баррет-Браунинг («Плач детей») [Текст] / Н.В. Яковлев // Книга и революция. – 1921. – №2 (14). – С. 11 – 14.
239. Browning R. *The Ring and the Book*. – New-York – Chicago – Boston: Charles Scribners Sons, 1917. – 232 p.
240. *Earlier Poems of Elizabeth Barrett Browning. 1826 – 1833* / Ed. Richard Herne Shepherd. – London: Bartholomew Robson, 1878. – 260 p.
241. Horne R.N. *Reports on the Iron Trades and Other Manufactures of South Staffordshire and the Neighbouring Parts of Worcestershire and Shropshire* / *The House of Commons Parliamentary Papers*. – London, 1842 – 1843. – Vol. XIII – XV.
242. Johnstone Ch. *The Review of Poems* // *Tail's Edinburgh Magazine*. – 1844. – November. – P. 720–725.
243. Пое Е.А. *The Raven* // По Э.А. Стихотворения: [На англ. яз. с параллельным рус. текстом] / Сост. Е.К.Нестерова. – М.: Радуга, 1988. – С. 148 – 159.
244. *Poems by Elizabeth Barrett Browning: In 2 vol.* – L., 1844. – V. 1 – 2.
245. *Sonnets from the Portuguese by Elizabeth Barrett Browning*. – L.: George Bell, 1898. – 72 p.
246. *The Complete Poetical Works of Elizabeth Barrett Browning* / Edited by Harriet Waters Preston. – Cambridge: Houghton Mifflin, 1900. – 548 p.
247. *The Letters of Elizabeth Barrett Browning: In 2 v.* – London: Smith, Elder & C°, 1897. – V. 1 – 2.
248. *The Letters of Robert Browning and Elizabeth Barrett Browning. 1845-1846: In 2 v.* – New York: Harper and Brothers, 1898. – V. 1 – 2.
249. *The Poems of Elizabeth Barrett Browning*. – L., 1893.
250. Waddington P. *Russian Variations on an English Theme: The Crying Children of Elizabeth Barrett Browning* // *Studies in Browning and His Circle*. – 1997. – №21 (November). – P. 95 – 115.

Научное издание

Ионова Елена Леонидовна
Милотаева Ольга Сергеевна

ПЕРЕВОД И ЕГО РОЛЬ В ФОРМИРОВАНИИ ЯЗЫКОВОЙ
И МЕЖКУЛЬТУРНОЙ КОМПЕТЕНЦИЙ
Монография

В авторской редакции
Верстка Н.А. Сазонова

Подписано в печать 17.03.14. Формат 60×84/16.
Бумага офисная «Снегурочка». Печать на ризографе.
Усл.печ.л. 9,53. Уч.-изд.л. 10,25. Тираж 500 экз. 1-й завод 100 экз.
Заказ № 71

Издательство ПГУАС.
440028, г.Пенза, ул. Германа Титова, 28.