

## Пятистопный ямб Джона Мильтона в русских переводах: проблема эквиритмичности оригиналу\*

**Владислав Бортников**

Уральский федеральный университет,  
Екатеринбург, Россия

## John Milton's Iambic Pentameter in Russian Translations: The Problem of Equirhythmic Correspondence to the Source Text

**Vladislav Bortnikov**

Ural Federal University,  
Yekaterinburg, Russia

The author of this article compares two Russian poetic translations of J. Milton's *Paradise Lost* by O. Chyumina (1899) and A. Steinberg (1976). The comparison is based on the rhythmic specific features of the introduction to the poem. The article aims to identify the translators' strategies when working with the rhythmic structure of each poetic line as a peculiar case of meter (iambic pentameter) realisation. Obviously, preserving iambic pentameter does not mean making the text sound the way it does in the original in the target language. Consequently, when comparing two poetic variants of the text, it is necessary to consider the individual characteristics of each verse: pyrrhic feet, rhythmic italics, etc. The author proposes the term "equirhythmicity" for the degree of approximation to absolute rhythmic equality of the original. It is assumed that "equirhythmicity" can serve as a qualitative and quantitative characteristic of a translation and, therefore, as a basis for comparing translations. This assumption is tested with reference to the introduction to *Paradise Lost*, which occupies 26 lines in the English original and 35 (O. Chyumina) and 28 (A. Steinberg) lines in the Russian translations. This increase in text volume is not only due to the fact that Russian words are longer than those in English but also the absence of rhyme and regular stanzas and different translation strategies in general. The table of lexical correspondences

---

\* Citation: Bortnikov, V. (2023). John Milton's Iambic Pentameter in Russian Translations: The Problem of Equirhythmic Correspondence to the Source Text. In *Quaestio Rossica*. Vol. 11, № 4. P. 1166–1181. DOI 10.15826/qr.2023.4.840.

Цитирование: Bortnikov V. John Milton's Iambic Pentameter in Russian Translations: The Problem of Equirhythmic Correspondence to the Source Text // *Quaestio Rossica*. 2023. Vol. 11, № 4. P. 1166–1181. DOI 10.15826/qr.2023.4.840 / Бортников В. Пятистопный ямб Джона Мильтона в русских переводах: проблема эквиритмичности оригиналу // *Quaestio Rossica*. 2023. Т. 11, № 4. С. 1166–1181. DOI 10.15826/qr.2023.4.840.

proposed by the author demonstrates that O. Chyumina cares about rendering all words as fully as possible, thus not seeing any problem in syllabic inequality and, consequently, in the extension of the text. This occurs in the number of her lexical additions, which is 2.5 times higher than A. Steinberg's. On the contrary, the latter tries to compensate for the syllabic expansion using lexical omissions and choosing the shortest possible equivalents. Based on the calculated average coefficients of syllabic correspondence and qualitative equirhythmic analysis, the author draws a conclusion about a more considerable formal correspondence of Steinberg's translation to the original (as compared to Chyumina's), with minimal lexical and semantic losses. Both Russian versions come to be "equirhythmic" and reflect the corresponding trends in the history of Russian translation.

*Keywords:* poetic rhythm, J. Milton, *Paradise Lost*, translation strategy

Рассмотрены два стихотворных перевода поэмы Дж. Мильтона «Потерянный рай» – О. Чюминой (1899) и А. Штейнберга (1976). Сопоставление осуществляется в проекции на ритмическую специфику вступления к поэме. Цель работы – идентификация переводческих стратегий при работе с ритмической структурой каждой стихотворной строки как частным случаем воплощения метра (пятистопного ямба). Известно, что сохранить пятистопный ямб еще не значит заставить произведение звучать на языке перевода так, как оно звучит в оригинале. Следовательно, при сопоставлении необходимо учитывать индивидуальные особенности каждого стиха: пиррихии, ритмические курсивы и т. д. Степень приближения к абсолютному ритмическому равенству оригиналу (эквиритмии) предлагается обозначить термином «эквиритмичность». Выдвигается предположение о том, что эквиритмичность может служить качественно-количественной характеристикой перевода, а значит, и основанием для сопоставления двух текстов. Проверяется это предположение на вступлении к «Потерянному раю», занимающем в английском подлиннике 26 строк, а в русских переводах – 35 (О. Н. Чюмина) и 28 (А. А. Штейнберг) стихов. Обнаруженному увеличению текстового объема, следствием которого является, в частности, снижение эквиритмичности, способствует не только бóльшая длина русских слов по сравнению с английскими, но и отсутствие рифмы и регулярных строф, и разные переводческие стратегии в целом. Таблица лексических соответствий показывает, что для О. Н. Чюминой, заботящейся о возможно полной передаче всех слов, слоговое неравенство и, как следствие, растягивание русского текста не представляется проблемой. Об этом же свидетельствует число переводческих добавлений, в 2,5 раза превышающее количество добавлений у А. А. Штейнберга. Он, наоборот, стремится компенсировать слоговое расширение объема путем лексических опущений и подбора возможно более коротких эквивалентов. В опоре на вычисленные усредненные коэффициенты слогового соответствия и качественный эквиритмический анализ делается вывод о большей близости штейнберговского перевода оригиналу сравнительно с чюминским по формальным показателям при минимальных лексико-семантических

потерях перевода 1976 г. относительно варианта 1899 г. Обе русские версии соответствуют тенденциям, доминировавшим на соответствующих этапах истории отечественного перевода, и при этом в той или иной мере эквивалентны оригиналу.

*Ключевые слова:* ритм в поэзии, Дж. Мильтон, «Потерянный рай», переводческая стратегия

Ритм в предельно широком понимании – «временная структура любых воспринимаемых процессов; чередование соизмеримых повторяющихся явлений» [Васильева, с. 551]. Исследователи указывают, что ритмизация нашей речи так же закономерна, как биение сердца, пульс, дыхание, ходьба [Эткинд; Ритм прозы]. Типичные примеры речевой ритмизации – повторяющиеся акцентные структуры, интонационные контуры, синтаксические конструкции и др.

Особую роль ритм приобретает в поэзии, где представляет собой «второе субстанциальное начало стиха, диалектически дополняющее субстанциальность метра» [Шапир, с. 93]. Применительно к конкретной стихотворной строке, согласно М. Л. Гаспарову, это «реальное звуковое строение конкретной стихотворной строки», частный случай воплощения метра как абстрактной модели, в опоре на которую может быть создано бесконечное множество стихотворных строк [Гаспаров, 1987, с. 326]. Диалектичность ритма, отмечаемая в определении М. И. Шапира, состоит в том, что и метр, в свою очередь, может быть частным случаем воплощения ритма («Ритма с большой буквы» [Там же]) как общей упорядоченности звукового строя стихотворной речи, «способа смыслообразования в поэтическом тексте» [Шутемова, с. 157].

Передача ритма при переводе стихотворения на другой язык – сложнейшая задача. Л. Л. Нелюбин пишет: «великая миссия переводчика состоит в том, чтобы слышать биение сердца поэта, которое отдается в его стихах, суметь перенести это биение в стихи на языке своего народа и тем самым осуществить неосуществимое: перевести, не расплескав, поэзию с языка одного народа на язык другого народа» [Нелюбин, с. 162]. Важно, что «биение сердца» создается в произведении не исключительно звуковым ритмом, а «в единстве с синтаксическим и семантическим строением текста» [Гаспаров, 1987, с. 326].

В статье на основе сопоставления двух русскоязычных стихотворных вариантов вступления к поэме «Потерянный рай» поднимается проблема восприятия переводчиками индивидуального ритмического рисунка каждой отдельной строки подлинника. Выдвигается понятие *эквивитмичность* как степень, мера ритмического соответствия перевода оригиналу. Оговоримся, что в истории науки о переводе уже звучал термин *эквивитмия* – «точная передача переводчиком ритмических особенностей каждого отдельного стиха оригинала» [Словарь иностранных слов, с. 585]. Как некий абсолют эквивитмия и экви-

линейность (равенство строк) были выдвинуты в 1920–1930-е гг. в противовес «разгульному своеволию, которое бесконтрольно царило в переводах минувшей эпохи» [Чуковский, с. 449]. Отмечая и положительные стороны такого формализма, К. Чуковский указывал на многочисленные злоупотребления новой нормой: «Какая уж тут музыкальность, какая уж тут естественность живых интонаций, какая уж тут поэтичность, если слова перевода насильственно втиснуты в такие тесные схемы, куда втиснуть их никак невозможно» (о переводах В. Д. Меркурьевой английского поэта П. Б. Шелли) [Там же, с. 318]; «чтобы соблюсти равностроиче, она [Анна Радлова] выбрасывает из Шекспира десятки эпитетов, беспощадно ломает шекспировский синтаксис, делает чуть не из каждой шекспировской фразы беспорядочную груду словесных обрубков» [Там же, с. 447] и т. д. Таковы следствия попыток абсолютного стопроцентного воспроизведения ритма и строк оригинала при переводе с английского языка на русский.

Почему же идеально «уложить» русские слова в стихотворную строку так же, как английские, не получается? Исследователи указывают, во-первых, на большую длину среднего русского слова (по результатам одного из подсчетов на выборке в 10 млн буквенных символов – примерно на 21 %, то есть более чем на 1/5 по сравнению с английским [Бойков, Жукова, Романова, с. 48]); во-вторых, на большее число словоформ, содержащих «удлиняющие» морфемы (окончания, формообразующие аффиксы), в парадигме русского словоизменения [Шувалова]; в-третьих, на разный характер синтаксических связей в обоих языках – в частности, на разные механизмы выражения падежных отношений [Скулачева]. При всех этих различиях представляется возможным говорить не об эквиритмии как абсолютном ритмическом соответствии, но об эквиритмичности как степени приближения ритма перевода к ритму оригинала. Разница между эквиритмией и эквиритмичностью аналогична разнице между содержательной точностью перевода как недостижимым абсолютом и эквивалентностью как мерой содержательного соответствия подлиннику.

Отечественная тенденция передавать подобное подобным (гекзаметр – гекзаметром, хорей – хореем) коснулась и русских стихотворных переводов поэмы Дж. Мильтона «Потерянный рай», двум из которых (О. Н. Чюминой, 1899, и А. А. Штейнберга, 1976) посвящена данная статья. Достаточно редкий для нашей поэзии пятистопный ямб (по сравнению, например, с 4-стопным [см.: Гаспаров, 2012, с. 458]) был для Мильтона данью национальной эпической традиции и, вероятно, поэтому сохранен обоими переводчиками (в отличие, например, от Е. А. Жадовской, чей перевод 1859 г. написан как раз четырехстопным ямбом). Любопытно, что сам А. А. Штейнберг (1907–1984) когда-то ознакомился с поэмой именно в переложении О. Н. Чюминой (1864/1865–1909), ср. запись в его воспоминаниях:

Тринадцатилетним подростком прочел «Потерянный рай» в переводе О. Чюминой. Поэма произвела на меня ошеломляющее впечатление и сыграла огромную роль в формировании моего мироощущения; в дальнейшем по мере повышения уровня понимания существа поэзии и знакомства с оригиналом я осознал всю недостаточность этого перевода, его бойкого ямба и усредненного, гладкого и бесцветного языка; понял, что стихотворная информация о содержании – это еще далеко не Мильтон, что поэма должна быть не только переведена, но и пережита [Штейнберг].

Соответственно, его перевод, изданный в 1976 г. в серии «Библиотека всемирной литературы», создавался на протяжении 11 лет как своего рода рецепция перевода 1899 г.

Хотя проблема удлинения отдельных словоформ и «укладки» их в ямбическую строку решается каждым переводчиком по-своему, основных путей выхода из нее представляется два: опущение наименее значимых лексем и расширение текстового объема. Второе было бы невозможно для «строгих строфических форм» типа сонета [Орлицкий, с. 49], где выход за пределы 14 строк означает разрушение и композиции, и жанра произведения. Эпическая поэма, однако, допускает и даже подразумевает «разбухание» некоего предания, лежащего в основе сюжета, и, соответственно, разрастание собственного объема (см.: [Тетерина]). Переводчикам же при растяжении текста помогает и отсутствие рифмы. Как следствие, 798 строк оригинала «Песни первой» в переводе А. А. Штейнберга стали 946 стихами, а в переводе О. Н. Чюминой – 973. Обратим внимание, что соотношение 973 : 798 примерно равно 1,21 – тому самому показателю 21 %, различающему среднюю длину слова в русском и английском языках; при этом без опущений, как будет показано ниже, не обошлись оба переводчика.

Для установления эквиритмичности выбранных для сопоставления переводов оригиналу остановимся на вступлении к поэме – первых 26 строках, после которых в издании 1674 г. следует первый абзацный отступ<sup>1</sup>:

Of Mans First Disobedience, and the Fruit  
Of that Forbidden Tree, whose mortal taste  
Brought Death into the World, and all our woe,  
With loss of Eden, till one greater Man  
Restore us, and regain the blissful Seat,  
Sing Heav'nly Muse, that on the secret top  
Of Oreb, or of Sinai, didst inspire

<sup>1</sup> Первое издание оригинала поэмы в десяти книгах датируется 1667 г.; каноническим считается второе и последнее прижизненное издание 1674 г., «лишь слегка переработанное и дополненное» [Мильтон, 1976, с. 509], где книги 7 и 10 были разделены пополам. При цитировании в данной статье сохраняются орфография и пунктуация издания 1674 г., доступного в интернет-архивах [Paradise Lost].

That Shepherd, who first taught the chosen Seed,  
 In the Beginning how the Heav'ns and Earth  
 Rose out of Chaos: Or if Sion Hill  
 Delight thee more, and Siloa's Brook that flow'd  
 Fast by the Oracle of God; I thence  
 Invoke thy aid to my adventrous Song,  
 That with no middle flight intends to soar  
 Above th' Aonian Mount, while it pursues  
 Things unattempted yet in Prose or Rhime.  
 And chiefly Thou O Spirit, that dost prefer  
 Before all Temples th' upright heart and pure,  
 Instruct me, for Thou know'st; Thou from the first  
 Wast present, and with mighty wings outspread  
 Dove-like satst brooding on the vast Abyss  
 And mad'st it pregnant: What in me is dark  
 Illumine, what is low raise and support;  
 That to the highth of this great Argument  
 I may assert th' Eternal Providence,  
 And justify the wayes of God to men  
 [Paradise Lost, p. 2–3].

Сюжетное наполнение вступления в общих словах таково: поэт обращается к Музе (маркер следования эпической традиции, знак подражания Гомеру и Вергилию) и Святому Духу (дань христианскому канону) с просьбой о вдохновении. Каждое обращение представляет собой отдельное предложение; весь отрывок, таким образом, состоит всего из двух предложений впечатляющего объема – 16 и 10 строк соответственно. При этом мильтоновская «Муза горная» – ... в конечном счете, возможно, Сам Бог, вдохновлявший Моисея «с вершин таинственных Синая иль Хорива», или же, как говорит поэт несколькими строками ниже, Святой Дух» [Горбунов, с. 115]; оба предложения обнаруживают значительные семантические пересечения.

В переводе О. Н. Чюминой вступление содержит уже восемь предложений и 35 строк; обращение к Святому Духу отделено от обращения к Музе отбивкой (пропуском строки):

Поведай нам, божественная муза,  
 О первом ослушанье человека  
 И дерева запретного плоде,  
 Смертельный вкус которого принес  
 На землю смерть и все страданья наши.  
 Мы светлый рай утратили, покуда,  
 Спасая мир, из смертных Величайший  
 Нам не вернул блаженное жилище.

И не тобой ли, муза, на вершине  
 Таинственной Хорива иль Синая  
 Священного был Пастырь вдохновен,  
 Поведавший избранникам впервые  
 О том, как мир из хаоса восстал?  
 Иль, может быть, с Сионскими холмами  
 Тебе милей источник Силоамский,  
 Где чудеса Господни совершались?  
 Тогда тебя оттуда призываю  
 На помощь я к моей отважной песне,  
 Которая превыше Геликона  
 Поднимется, стремяся к высотам,  
 Досель стиху и прозе недоступным.

Найтием Ты вразуми меня,  
 О Дух Святой! Великолепным храмам  
 Ты чистые сердца предпочитаешь,  
 Ты ведаешь начало мирозданья;  
 Над пропастью бездонною парил,  
 Как голубь, Ты на крыльях распростертых  
 И даровал пучине плодородье.  
 Молю Тебя: все темное во мне  
 Ты просвети, все низкое возвысь  
 И укрепи мой дух, дабы достойно  
 Я справился с задачей высокой  
 И смертному я дал уразуметь  
 Величие и благость Провиденья  
 И оправдал Всевышнего пути  
 [Мильтон, 2013, с. 8–9].

Даже без специального анализа внимание в этом переводе привлекает прежде всего установка на чрезмерную пространность повествования. Каждое предложение «дотягивается» до конца строки; если какой-то компонент не влез в строку, он переносится ниже, а переводчица добавляет к нему другие слова так, чтобы целая строка оказалась заполнена. Эта особенность встраивает чюминский перевод в парадигму XIX в. в целом, когда, как отмечал К. Чуковский, переводчик мог «распоряжаться стихами... как вздумается и растягивать и кроить их по своему произволу так, чтобы из одного стиха выходило полтора или два, а порою и три и четыре. <...> И никто даже не возражал против этого, так как в ту пору это было в порядке вещей!» [Чуковский, с. 449]. Добавим, что расширение происходит и на ритмико-метрическом уровне: при сохранении 5-стопного ямба О. Н. Чюмина активно задействует возможность его расширения на один безударный слог в конце (так называемые женские клаузулы завершают 24 из 35 строк вступления, в то время как у Мильтона



все клаузулы без исключения «мужские», то есть метрическое ударение падает на последний слог в 26 строках из 26<sup>2</sup>).

Иным путем – в русле традиции уже своей эпохи – идет А. А. Штейнберг. 26 мильтоновских строк у него превращаются в 28, а «мужские» клаузулы сохраняются почти во всех случаях (только три строки из 28 – 8-я, 16-я и 19-я – заканчиваются безударным слогом). Стих приближается к мильтоновскому не только по звучанию, по упругости, но и по содержанию:

О первом преслушанье, о плоде  
Запретном, пагубном, что смерть принес  
И все невзгоды наши в этот мир,  
Людей лишил Эдема, до поры,  
Когда нас Величайший Человек  
Восставил, Рай блаженный нам вернул, —  
Пой, Муза горняя! Сойди с вершин  
Таинственных Синая иль Хорива,  
Где был тобою пастырь вдохновлен,  
Начально поучавший свой народ  
Возникновенью Неба и Земли  
Из Хаоса; когда тебе милей  
Сионский холм и Силоамский Ключ,  
Глаголов Божьих область, – я зову  
Тебя оттуда в помощь; песнь моя  
Отважилась взлететь над Геликоном,  
К возвышенным предметам устремясь,  
Нетронутым ни в прозе, ни в стихах.

Но прежде ты, о Дух Святой! – ты храмам  
Предпочитаешь чистые сердца, —  
Наставь меня всеведеньем твоим!  
Ты, словно голубь, искони парил  
Над бездною, плодотворя ее;  
Исполни светом тьму мою, возвысь  
Все брненное во мне, дабы я смог  
Решающие доводы найти  
И благодать Провиденья доказать,  
Пути Творца пред тварью оправдав  
[Мильтон, 1976, с. 28].

Любопытно, что Штейнберг сохранил чюминский отступ, разделяющий обращения к Музе и Святому Духу (у Мильтона в соответ-

<sup>2</sup> Это расхождение, по М. Л. Гаспарову, может отчасти объясняться «разницей языков»: «разница между господством мужских окончаний в английском стихе и равновесием мужских и женских окончаний в русском стихе объясняется только тем, что в английском языке больше односложных слов, дающих мужские окончания» [Гаспаров, 2012, с. 458].



ствующем месте абзацный отступ отсутствует). В конце вступления, наоборот, у Штейнберга отбивки (пустой строки) нет, а у Чюминой есть. Объяснить это можно, вероятно, продолжающимся и далее после 28-й строки перевода обращением к Святому Духу: *Открой сначала...* (продолжение глагольного ряда: *Наставь...* – строка 21; *Исполни... возвысь...* – строка 25).

Соотношение количества строк во вступлении – 35 : 26 у О. Н. Чюминой и 28 : 26 у А. А. Штейнберга – достаточно сильно отличается от суммарного по «Песни первой» (напомним, 973 : 798 и 946 : 798 соответственно). В переводе 1899 г. вступление объемнее мильтоновского более чем на 34,6 %, а в переводе 1976 г. – лишь на 7,7 % (показатель в 21 % находится как раз примерно посередине между этими числами). Напрашивается вывод, что расширение объема в обоих переводах происходит *н е р а в н о м е р н о*. Попытаемся предложить методику количественного анализа и качественной интерпретации этой неравномерности.

Количественные подсчеты меры отклонения поэтического перевода от оригинала должны учитывать разные уровни организации стиха: слоговой, словесный, собственно стиховой (деления на строки), строфический [см.: Эткинд, с. 204]. В случае с «Потерянным раем» о регулярных строфах (катренах, октавах) говорить не приходится, о соотношении количества строк сказано выше, а вот меру слогового и словесного соответствия переводов оригиналу позволяет выявить следующая таблица.

**Лексические соответствия переводов оригиналу  
поэмы Дж. Мильтона «Потерянный рай»**

Транслатама <sup>3</sup> (словоформа, синтагма, фраза) в ори- гинале	Перевод О. Н. Чюми- ной	Кэффици- ент слогового соответствия в переводе О. Н. Чюминой	Перевод А. А. Штейн- берга	Кэффици- ент слогового соответствия в переводе А. А. Штейнберга
of	о	1	о	1
Mans	человека	4	–	0
First	первом	2	первом	2
Disobedience	ослушанье	1	преслуша- нье	1
and	и	1	о	1
the Fruit	плоде	1	плоде	1
of... Tree	дерева	1,5	–	0

<sup>3</sup> Транслатама – единица, выделяемая в процессе сегментации текста при переводе его на другой язык, это «то, что переводчик стремится обнаружить и с чем он работает... то есть единица ориентирования» [Семенова, с. 140]. Транслатама может равняться одному слову, если перевод пословный (ср. *of Mans First Disobedience* → перевод Чюминой: *о первом ослушанье человека*, где *of* → *о*, *Mans* → *человека*, *First* → *первом*, *Disobedience* → *ослушанье*), а может быть и меньше (случаи транскрипции/транслитерации типа *Satan* → *Сатана*), и больше одного слова: *the Fruit of Tree* → *плод дерева*, где *the Fruit* → *плод*, *of Tree* → *дерева*), соответствовать даже целой синтагме: *one greater Man* → *из смертных Величайший*.

Окончание табл.

Транслатама <sup>3</sup> (словоформа, синтагма, фраза) в ори- гинале	Перевод О. Н. Чюми- ной	Коэффици- ент слогового соответствия в переводе О. Н. Чюминой	Перевод А. А. Штейн- берга	Коэффици- ент слогового соответствия в переводе А. А. Штейнберга
that	–	0	–	0
Forbidden	запретного	1,33	запретном	1
whose	которого	4	–	0
mortal	смертель- ный	1,5	пагубном	1,5
taste	вкус	1	–	0
brought	принес	2	принес	2
Death	смерть	1	смерть	1
into	на	0,5	в	0
the World	землю	1	этот мир	1,5
and	и	1	и	1
all	все	1	все	1
our	наши	2	наши	2
woe	страданья	3	невзгоды	3
with	–	0	–	0
loss	утратили	4	лишил	2
of Eden	светлый рай	1	Эдема	1
till	покуда	3	до поры когда	5
one greater Man	из смерт- ных Вели- чайший	1,75	Величай- ший Чело- век	1,75
Restore	–	0	восставил	1,5
Us	нам	1	нас	1
And	–	0	–	0
Regain	не вернул	1,5	вернул	1
the Seat	жилище	1,5	Рай	0,5
Blissful	блаженное	2	блаженный	1,5
Sing	поведай нам	4	пой	1
Heav'nly	божествен- ная	2,5	горняя	1,5
Muse	муза	2	Муза	2
Итого	–	55,08	–	39,75

*Примечание.* Коэффициент слогового соответствия рассчитывается как отношение количества слогов переводного соответствия к количеству слогов исходной транслатеми.

Это лишь фрагмент таблицы слоговых и лексических соответствий – в полном виде только для вступления к поэме она содержит 160 строк (по числу выделенных в процессе сопоставления транслатем). Но уже этот фрагмент при значительных совпадениях использованных переводчиками эквивалентов позволяет увидеть две разные стратегии: стремление сохранить как можно больше лексических единиц оригинала, сколько бы добавочных слогов это ни «стоило» (перевод Чюминой), и стремление компенсировать добавленные слоги, силлабически выровнять перевод относительно оригинала (перевод Штейнберга). Для 34 приведенных соответствий сумма коэффициентов составляет 55,08 и 39,75 соответственно, то есть средняя транслатема в чюминском переводе более чем в 1,5 раза длиннее оригинала, а в штейнберговском – лишь в 1,17 раза. Тот же усредненный коэффициент, рассчитанный для всех 160 транслатем вступления, показывает, что, несмотря на значительное выравнивание (примерно 1,251 у О. Н. Чюминой и 1,014 у А. А. Штейнберга), в целом стратегии остаются те же.

Таблица лексических соответствий не включает переводческие добавления. В исходном тексте слоговая длина эквивалента любого добавленного переводчиком слова равна нулю, что делает невозможным вычисление коэффициента слогового соответствия (делить на ноль нельзя). Учитывать эти случаи, однако, тоже нужно: вряд ли значительно большее расширение объема вступления в переводе 1899 г. (сравнительно с 1976 г.) объясняется лишь более длинными русскими словами. Подсчеты показывают, что в чюминском переводе всего вступления добавлены 24 слова, а в штейнберговском – только 10. Почти во всех случаях переводчики использовали прием добавления в разных местах. С некоторой вероятностью из этого следует, что почти все добавления не обусловлены смыслом и синтаксисом – например, недостаточностью контекста, необходимостью заполнения обязательной валентности и т. д., а значит, субъективны. Особенно заметен этот субъективизм у Чюминой:

And chiefly Thou O Spirit, that dost prefer  
Before all Temples th' upright heart and pure...

**Найтием Ты вразуми меня,**  
О Дух Святой! Великолепным храмам  
Ты чистые сердца предпочитаешь...

Или:

What in me is dark  
Illumine, what is low raise and support...

**Молю Тебя:** все темное во мне  
**Ты** просвети, все низкое возвысь...

Не учитывает приведенная выше таблица лексических соответствий и комбинаторику слов внутри фразы, также создающую определенный ритм. Для сопоставления каждой отдельной синтагмы (не всегда совпадающей со стихотворной строкой из-за известной «борьбы» стиха и предложения в этом аспекте, см.: [Норман]), а также с позиции «ритмической структуры» как частного воплощения метрической модели [Красноперова, с. 3] мы осуществили качествен-

ный эквиритмический анализ всего вступления к поэме по следующему плану:

1. Выделение в оригинале и двух сопоставляемых переводах взаимно соответствующих синтаксических отрезков.

2. Идентификация ритмической структуры (ударных и безударных слогов, пиррихий) в сопоставляемых синтагмах.

3. Сопоставление полученных ритмических рисунков. Определение частных приемов, использованных каждым переводчиком для сохранения метра, а во многих случаях – и ритма конкретного стиха.

Приведем фрагмент проведенного анализа по данному плану. Первая строка варианта О. Н. Чюминой соответствует началу мильтоновской 6-й (!) строки: *Sing Heav'nly Muse...* (запятая перед обращением в издании 1674 г. отсутствует). Дело в том, что оригинал поэмы начинается с предлога *of*, поэтому и *Mans First Disobedience* («первое преслушание человека»), и *the Fruit / Of that Forbidden Tree* («плод того запретного дерева») со всем дальнейшим распространением в правом контексте оказываются синтаксически зависимы именно от глагола *sing*. Видя эту связь и, вероятно, опасаясь, что на русском она не будет прочитываться в силу запутанности предложения, переводчица выносит в самое начало обращение к музе, растягивая две стопы оригинала до целой строки (4 слога до 11):

ú            '            U            '            ...  
Sing   Heav'n-   ly   Muse,   ...

U            '            U            '            U            '            U            '            U            '            U  
По-       ве-       дай   нам,   бо-   жест-   вен-   на-   я   му-   за<sup>4</sup>

Соответствие *sing* → *поведай* удлиняет перевод на два слога, *Heav'nly* → *божественная* – на 3, *Muse* → *муза* – на 1. Еще один слог появляется в строке за счет добавления *нам*. Стих написан, конечно, пятистопным ямбом и в этом смысле «эквиметричен» оригиналу, но не отражает собственно ритмический рисунок исходной фразы. Глагол *sing*, будучи знаменательным односложным словом в начале строки, получает добавочное ударение (наподобие русского **Швед, русский колет, рубит, режет...**), так что первая стопа из ямбической становится спондеической. Этот «ритмический курсив» Мильтона у О. Н. Чюминой не передан.

У А. А. Штейнберга обращение к Музе остается синтаксически там же, где оно и было у Мильтона, – после перечисления основных предметов, которые подлежат воспеванию Музой. Строка это не 6-я, а 7-я от начала; удлинение предшествующих стихов с данной фразой никак не связано. «Ритмический курсив» угадан, прочитан переводчиком и передан по-русски:

<sup>4</sup> Знаком U традиционно обозначается метрически слабый (не предполагающий ударения) слог, — — метрически сильный (предполагающий ударение, но иногда его не несущий из-за пиррихий) [Красноперова, с. 8].

$\acute{U}$      $\acute{U}$      $U$      $\acute{U}$     ...  
*Sing* *Heav'n-* *ly* *Muse,* ...

$\acute{U}$      $\acute{U}$      $U$      $\acute{U}$      $U$      $\_$   
*По́й,* *Му-* *за* *гор-* *ня-* *я!*

Две стопы оригинала стали в переводе тремя; добавление двух слогов объясняется невозможностью передать английское *Muse* русским односложным словом и поставить в соответствие англ. *Heav'nly* русское двусложное прилагательное (в полных формах прилагательных два слога «отбирает» только окончание женского рода *-ая/-яя*; минимален из возможных, таким образом, лишь трехсложный эквивалент – *горняя*). Односложный императив *sing* передан односложным императивом *пой*, вследствие чего и на русском воссоздается спондеическая стопа. Сообразно акцентной специфике выбранных лексем (*Му́за* и *го́рняя* – у обоих слов ударение на первом слоге) Штейнберг меняет порядок слов: *Heav'nly Muse* → *Муза горняя*. Без этой трансформации получилась бы переакцентуация (*\*По́й, го́рняя Му́за*).

Проведенный таким образом анализ всего вступления к поэме показывает, что английский белый пятистопный ямб воссоздан в двух переводах «Потерянного рая», выбранных для сопоставления, поразному. Размер и О. Н. Чюмина, и А. А. Штейнберг, конечно, сохранили – в этом смысле оба русских варианта «эквиметричны» оригиналу. Различной представляется работа переводчиков с ритмом каждой конкретной строки как индивидуальным воплощением метрической модели. О. Н. Чюмина делает ставку на лексически полноценное воспроизведение подлинника. Сколько бы слогов ни занимал выбранный ею эквивалент, он будет поставлен в стихотворную строку, а если нужно, то не заполненные в стихе позиции будут заполнены переводческими добавлениями либо другими растянутыми словами. Если нужно, О. Н. Чюмина идет и на повторы, которых нет у Мильтона: тавтология *смертельный – смерть*; удвоенное обращение к Музе в 1-й и 9-й строках перевода и др. Такой подход вполне соответствует традиции XIX в., отмеченной еще К. И. Чуковским. При этом нельзя назвать чюминский перевод абсолютно неэквиритмичным оригиналу: коэффициент слогового соответствия многих слов равен 1. Встречаются и ритмические соответствия целых фраз.

Перевод А. А. Штейнберга по формальным показателям ближе к английской версии поэмы: этот вариант короче перевода О. Н. Чюминой, автор выбирает более короткие эквиваленты, так что усредненный коэффициент слогового соответствия стремится к 1. При вынужденных удлинениях А. А. Штейнберг «выравнивает» перевод, применяя прием опущения (*о плоде* вместо *о плоде дерева, пагубном* вместо *смертельный вкус которого* и т. д.). Любопытно, что в общей

сложности потерь в «Потерянном рае» 1976 г. ненамного больше, чем в варианте 1899 г. (по нашим подсчетам, 49 и 43 транслатемы соответственно). Вступление в переводе А. А. Штейнберга длиннее, чем в мильтоновском оригинале, лишь на две строки; вероятно, соответствующие места квалифицированы переводчиком как содержательно важные и потому не подлежащие опущению.

Зафиксированный в воспоминаниях Штейнберга факт знакомства с «Потерянным раем» в переводе Чюминой, оценка будущим переводчиком чюминского языка как «гладкого и бесцветного» (см. выше) позволяют говорить о своеобразном диалоге – и даже полемике! – между сопоставляемыми вариантами поэмы. Установка Штейнберга принципиально другая: максимально сохранить не все лексемы подлинника, но смысл каждого минимального контекста, каждой фразы, синтагмы. Читатель при восприятии вступления понимает, о каком *плоде* идет речь, в опоре на соседний контекст (*О первом преслушанье, о плоде*), так что конкретизатор *дерева* оказывается не нужен. Точно так же читательская рецепция контекста обращения к Святому Духу *Возвысь всё бренное во мне* не становится менее полноценной от опущения второго сказуемого *support – поддержи* (глагол *возвысить* подразумевает и ‘поддержать’, и ‘сделать выше’). Строгий отбор лексических компонентов позволяет А. А. Штейнбергу сохранять и формальные особенности оригинала – «мужские» окончания строк, пиррихии, ритмические курсивы. Тем самым переводчик как бы доказывает предшественникам, что и ритмически поэма может звучать на русском так же или почти так же, как она звучит на английском.

Подсчет эквиритмичности как одного из показателей соответствия перевода оригиналу должен, вероятно, учитывать, помимо силлабического, еще и тонический аспект. Однако установление степени совпадения силы ударений в русском и английском ямбе – задача значительно более сложная, чем подсчет слоговой длины отдельных лексических соответствий. Для реализации данной задачи необходимы данные о вероятной тонированности каждой из пяти стоп в эпической поэзии на обоих языках (напомним: в английском стихе возможен пиррихий и на последней стопе). Поэтому числовое определение эквиритмичности переводов «Потерянного рая» пока представляется возможным лишь в далекой перспективе.

### Библиографические ссылки

Бойков В. В., Жукова Н. А., Романова Л. А. Распределение длины слов в русских, английских и немецких текстах // Мир лингвистики и коммуникации. 2005. № 1. С. 46–49.

Васильева В. В. Ритм // Эффективное речевое общение (базовые компетенции) : словарь-справ. / под ред. А. П. Сковородникова. Красноярск : Сиб. федер. ун-т, 2014. С. 551–552.

Гаспаров М. Л. Ритм // Литературный энциклопедический словарь / под общ. ред. В. М. Кожевникова и П. А. Николаева. М. : Сов. энцикл., 1987. С. 326.

Гаспаров М. Л. Русский ямб и английский ямб // Гаспаров М. Л. Избр. тр. М. : Языки славян. культуры, 2012. С. 457–464.

- Горбунов А. Н.* Три великих поэта Англии. Донн, Милтон, Вордсворт. М. : Изд-во Моск. ун-та, 2012. 320 с.
- Красноперова М. А.* Основы сравнительного статистического анализа ритмики прозы и стиха. СПб. : Изд-во С.-Петерб. ун-та, 2004. 152 с.
- Мильтон Дж.* Потерянный Рай. Стихотворения. Самсон-борец / вступ. ст. А. Аникста, прим. И. Одаховской. М. : Худож. лит., 1976. 574 с.
- Мильтон Дж.* Потерянный и возвращенный рай / пер. с англ. О. Чюминой. СПб. : Азбука, 2013. 416 с.
- Нелюбин Л. Л.* Толковый переводоведческий словарь. М. : Флинта : Наука, 2016. 319 с.
- Норман Б. Ю.* Борьба стихотворной строки с предложением в поэтическом тексте // Изв. Урал. федер. ун-та. Сер. 2: Гуманитарные науки. 2020. Т. 22, № 3 (200). С. 198–210. DOI 10.15826/izv2.2020.22.3.053.
- Орлицкий Ю. Б.* Строгие строфические формы в современной русской поэзии // Гуманитар. исслед. 2007. № 3 (23). С. 48–62.
- Ритм прозы от Карамзина до Чехова / под ред. Г. Н. Ивановой-Лукиной. М. : Моск. гос. лингвист. ун-т, 2017. 336 с.
- Семенова М. Ю.* Сегментирование текста как проблема современного переводоведения // Индустрия перевода. 2018. Т. 1. С. 139–143.
- Скулачева Т. В.* К вопросу о взаимодействии ритма и синтаксиса в стихотворной строке (англ. и рус. 4-ст. ямб) // Изв. Акад. наук СССР. Сер. литературы и языка. 1989. Т. 48, № 2. С. 156–165.
- Словарь иностранных слов. 18-е изд., стереотип. / [зав. ред. В. В. Пчелкина ; вед. ред. Л. Н. Комарова]. М. : Рус. яз., 1989. 624 с.
- Тетерина Е. Н.* Эпические традиции в «Потерянном рае» Дж. Мильтона и проблема специфики жанра : дис. ... канд. филол. наук. М. : [Б. и.], 2004. 191 с.
- Чуковский К. И.* Высокое искусство // Чуковский К. И. Собр. соч. : в 6 т. М. : Худож. лит., 1966. Т. 3. С. 237–627.
- Шапир М. И.* Universum versus. Язык – стих – смысл в русской поэзии XVIII–XX веков : в 2 кн. М. : Языки рус. культуры, 2000. Кн. 1. 535 с.
- Штейнберг Арк.* О себе самом // WayBack Machine : Internet Archive [website]. URL: <https://web.archive.org/web/20020115100724/http://a88.narod.ru/901.html> (accessed: 28.08.2023).
- Шувалова Е. Д.* Ритм и части речи: русский, немецкий и английский четырехстопный ямб // Тр. Ин-та рус. яз. им. В. В. Виноградова. 2017. № 14. С. 169–183.
- Шутемова Н. В.* Объективация глубинных поэтических смыслов оригинала в ритмической структуре перевода // Вестн. Челябинск. гос. ун-та. 2008. № 36. С. 157–163.
- Эткинд Е. Г.* Ритм // Эткинд Е. Г. Проза в стихах. СПб. : Знание, 2001. С. 181–231.
- Paradise Lost. A Poem in Twelve Books. The Author John Milton. The Second Ed., Revised and Augmented by the Same Author. L. : Printed by S. Simmons, 1674. 333, VI p.

## References

- Boikov, V. V., Zhukova, N. A., Romanova, L. A. (2005). Raspredelenie dliny slov v russkikh, angliiskikh i nemetskikh tekstakh [The Distribution of Word Length in Russian, English, and German Texts]. In *Mir lingvistiki i kommunikatsii*. No. 1, pp. 46–49.
- Chukovsky, K. I. (1966). Vysokoe iskusstvo [High Art]. In Chukovsky, K. I. *Sobranie sochinenii v 6 t.* Moscow, Khudozhestvennaya literatura. Vol. 3, pp. 237–627.
- Etkind, E. G. (2001). Ritm [Rhythm]. In Etkind, E. G. *Proza v stikhakh*. St Petersburg, Znanie, pp. 181–231.
- Gasparov, M. L. (1987). Ritm [Rhythm]. In Kozhevnikov, V. M., Nikolaev, P. A. (Eds.). *Literaturnyi entsiklopedicheskii slovar'*. Moscow, Sovetskaya entsiklopediya, p. 326.
- Gasparov, M. L. (2012). Russkii yamb i angliiskii yamb [Russian Iambus and English Iambus]. In Gasparov, M. L. *Izbrannye trudy*. Moscow, Yazyki slavyanskoi kul'tury, pp. 457–464.



Gorbulov, A. N. (2012). *Tri velikikh poeta Anglii. Donn, Milton, Vordsvort* [Three Great Poets of England: Donne, Milton, Wordsworth]. Moscow, Izdatel'stvo Moskovskogo universiteta. 320 p.

Ivanova-Lukyanova, G. N. (Ed.) (2017). *Ritm prozy ot Karamzina do Chekhova* [The Rhythm of Prose from Karamzin to Chekhov]. Moscow, Moskovskii gosudarstvennyi lingvisticheskii universitet. 336 p.

Krasnoperova, M. A. (2004). *Osnovy sravnitel'nogo statisticheskogo analiza ritmiki prozy i stikha* [Comparative Statistical Analysis of the Rhythm of Prose and Verse]. St Petersburg, Izdatel'stvo Sankt-Peterburgskogo universiteta. 152 p.

Milton, J. (1976). *Poteryannyi Rai. Stikhotvoreniya. Samson-borets* [Paradise Lost. Poems. Samson Agonistes] / introd. by A. Anikst, notes by I. Odakhovskaya. Moscow, Khudozhestvennaya literatura. 574 p.

Milton, J. (2013). *Poteryannyi i vozvrashchennyi rai* [Paradise Lost and Regained]. St Petersburg, Azbuka. 416 p.

Nelyubin, L. L. (2016). *Tolkovyi perevodovedcheskii slovar'* [Explanatory Dictionary of Translation]. Moscow, Flinta. 319 p.

Norman, B. Yu. (2020). Bor'ba stikhotvornoj stroki s predlozheniem v poeticheskom tekste [Conflict between the Line and the Sentence in a Poetic Text]. In *Izvestiya Ural'skogo federal'nogo universiteta. Seriya 2: Gumanitarnye nauki*. Vol. 22. No. 3 (200), pp. 198–210. DOI 10.15826/izv2.2020.22.3.053.

Orlitsky, Yu. B. (2007). Strogie stroficheskie formy v sovremennoi russkoi poezii [Strict Strophic Forms in Modern Russian Poetry]. In *Gumanitarnye issledovaniya*. No. 3 (23), pp. 48–62.

*Paradise Lost. A Poem in Twelve Books. The Author John Milton. The Second Ed., Revised and Augmented by the Same Author.* (1674). L., Printed by S. Simmons. 333, VI p.

Pehelkina, V. V., Komarova, L. N. (Eds.). (1989). *Slovar' inostrannykh slov* [The Dictionary of Foreign Words]. 18<sup>th</sup> Ed. Moscow, Russkii yazyk. 624 p.

Semyonova, M. Yu. (2018). Segmentirovanie teksta kak problema sovremennogo perevodovedeniya [Text Segmenting as a Modern Translation Studies Problem]. In *Industriya perevoda*. Vol. 1, pp. 139–143.

Shapir, M. I. (2000). *Universum versus. Yazyk – stikh – smysl v russkoi poezii XVIII–XX vekov v 2 kn.* [Universum versus. Language – Verse – Meaning in Russian Poetry of the 18<sup>th</sup> – 20<sup>th</sup> Centuries. 2 Books]. Moscow, Yazyki russkoi kul'tury. Book 1. 535 p.

Shutemova, N. V. (2008). Ob'ektivatsiya glubinykh poeticheskikh smyslov originala v ritmicheskoi strukture perevoda [Objectification of the Implicit Poetic Concepts of the Source Text in the Rhythmic Structure of the Translation]. In *Vestnik Chelyabinskogo gosudarstvennogo universiteta*. No. 36, pp. 157–163.

Shuvalova, E. D. (2017). Ritm i chasti rechi: russkii, nemetskii i angliiskii chetyrekhstopnyi yamb [Rhythm and Parts of Speech: The Russian, German, and English Iambic Tetrameter]. In *Trudy Instituta russkogo yazyka im. V. V. Vinogradova*. No. 14, pp. 169–183.

Skulacheva, T. V. (1989). K voprosu o vzaimodeistvii ritma i sintaksisa v stikhotvornoj stroke (angl. i rus. 4-st. yamb) [On the Question of the Interaction of Rhythm and Syntax in a Poetic Line (English and Russian Iambic Tetrameter)]. In *Izvestiya Akademii nauk SSSR. Seriya literatury i yazyka*. Vol. 48. No. 2, pp. 156–165.

Steinberg, A. (N. d.). O sebe samom [About Myself]. In *WayBack Machine: Internet Archive* [website]. URL: <https://web.archive.org/web/20020115100724/http://a88.narod.ru/901.html> (accessed: 28.08.2023).

Teterina, E. N. (2004). *Epicheskie traditsii v „Poteryannom rae” Dzh. Mil'tona i problema spetsifiki zhanra* [Epic Traditions in J. Milton's *Paradise Lost* and the Problem of Genre Specificity]. Dis. ... kand. filol. nauk. Moscow, S. n. 191 p.

Vasilieva, V. V. (2014). Ritm [Rhythm]. In Skovorodnikov, A. P. (Ed.). *Effektivnoe rechevoe obshchenie (bazovye kompetentsii). Slovar'-spravochnik*. Krasnoyarsk, Sibirskii federal'nyi universitet, pp. 551–552.

*The article was submitted on 21.03.2023*