

MEC—Middle English Compendium. URL: <https://quod.lib.umich.edu/m/middle-english-dictionary> (accessed 04.08.2023).

OED — Online Etymology Dictionary. URL: <https://www.etymonline.com/> (accessed 10.08.2023).

Pritzel G., Jessen C. Die Deutschen Volksnamen der Pflanzen. Hannover : Verlag von Philipp Cohen, 1882. 465 p.

Suhonen P. Suomalaiset Kasvinnimet // *Annales Botanici Societatis Zoologicae-Botanicae Fennicae Vanamo*. Vol. 7, no. 1. Helsinki : Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Kirjapainon Oy, 1936.

Исследования

Бродский И. В. Названия растений в финно-угорских языках : дис. ... канд. филол. наук : 10.02.20, 10.02.02. Институт лингвистических исследований РАН. СПб, 2006. 311 с.

Копталева Ю. Э. Финская народная лексика флоры (становление и функционирование). Петрозаводск : Карельский научный центр РАН, 2007. 287 с.

3.9. Сонет У. Вордсворта «London, 1802» в русских переводах

Уильям Вордсворт — один из самых знаменитых сонетистов в английской поэзии. К этой форме он пришел лишь во второй период творчества, после «Лирических баллад», и не через любовную ренессансную «шекспировскую» линию национального сонета, а через гражданскую барочную, связанную с деятельностью Джона Милтона. Поездка во Францию в 1802 году актуализировала в его сознании политическую тему, а случайно прочитанные сестрой сонеты Милтона вдохновили на собственные опыты в этом жанре. Одним из первых написанных им сонетов и стало стихотворение «London, 1802», обращенное к Милтону как образцу гражданских добродетелей, особенно остро воспринимаемому на фоне их утраты современным английским обществом.

Milton! thou shouldst be living at this hour;
England hath need of thee: she is a fen

Of stagnant waters: altar, sword, and pen,
Fireside, the heroic wealth of hall and bower;
Have forfeited their ancient English dower
Of inward happiness. We are selfish men;
Oh! raise us up, return to us again;
And give us manners, virtue, freedom, power.
Thy soul was like a Star, and dwelt apart;
Thou hadst a voice whose sound was like the sea:
Pure as the naked heavens, majestic, free,
So didst thou travel on life's common way,
In cheerful godliness; and yet thy heart.
The lowliest duties on herself did lay.

[Вордсворт, р. 328]

Первый русский перевод его был напечатан Константином Бальмонтом в 1893 году под заглавием «К Мильтону» и долгое время оставался единственным.

Мильтон? Зачем тебя меж нами нет?
Британии ты нужен в дни паденья!
Везде заветов прошлого забвенья,
Погибла честь, померкнул правды свет.
Родимый край под гнетом тяжких бед,
В оковах лжи, тоски, ожесточенья.
О, пробуди в нас честные стремленья,
Стряхни могильный сон, восстань, поэт!
Твоя душа была звездой блестящей,
Твой голос был как светлый вал морской —
Могучий, и свободный, и звенящий;
Ты твердо шел житейскою тропой.
Будь вновь для нас зарею восходящей,
Будь факелом над смутною толпой!

[Вордсворт, с. 551]

В 1975 году, в соответствующем томе «Библиотеки Всемирной Литературы», появился перевод Аркадия Штейнберга:

Как нынче, Мильтон, Англии ты нужен!
Она — болото; меч, перо, амвон,
Село и замок впали в мутный сон.
Мы себялюбцы, и наш дух недужен.
Вернись же к нам, дабы тобой разбужен
Был край родной и к жизни воскрешен!
Пусть мощным, вольным, властным станет он
И с добродетелью исконной дружен.
С душой, как одинокая звезда,
И речью, словно гул стихии водной,
Как небо чист, могучий и свободный,
Ты бодро-благочестным был всегда,
Взвалив на сердце, в простоте безгневной,
Убогий труд работы повседневной.

[Поэзия английского романтизма XIX века, с. 252]

В двуязычном сборнике 1990 года «Английский сонет XVI–XIX веков» опубликован перевод Виктора Топорова:

Нам нужен, Мильтон, — ты! Отчизна ждет.
Трясина дней, стоячее болото
Священника, солдата, рифмоплета,
Пустопорожных мнений и хлопот —
Таков, порвавший с прошлым, этот год,
Поправший нашу праведность. Забота
Лишь о себе к нам ломится в ворота.
Вернись! верни свободу и почет,
Былую доблесть и благу силу.
Ты был звездой, сиявшей с высоты.
Реченья, величавы и просты,
На берег Альбиона набегали,
Как волны, — но послушные кормилу.
Ты понимал и низкие печали.

[Английский сонет XVI–XIX веков, с. 343]

Наконец, в первой на русском языке отдельной книге Вордсворта 2001 года, кроме всех этих трех, увидел свет и перевод Михаила Зенкевича:

О, Мильтон, должен жить ты в эти годы!
Ты нужен Англии; она сейчас
Стоячее болото; в ней угас
Дух радости, закал былой породы.
Алтарь, перо и меч, очаг, зал, своды
Покинул он. В корысти мир погряз.
О, к нам приди и подними всех нас,
Верни нам доблесть, мужество свободы.
Твой дух сиял звездой одиноко,
А голос твой звучал прибоем бурь,
Свободен, величав, чист, как лазурь.
Ты странствовал среди житейских нужд
Божественно-светло, но дух высокий
Обязанностям низким не был чужд.

[Вордсворт, с. 552]

Сведений о времени его создания нет, но, поскольку Зенкевич умер в 1973 году, можно поставить его хронологически на второе место.

Наш разбор в целом опирается на методику сравнительного анализа переводов, предложенную А. К. Жолковским [Жолковский, с. 490–512].

Сонет Вордсворта построен как риторический призыв к Джону Милтону вернуться в Англию, мотивируемый плачевным состоянием страны, упадком духа нации, а также достоинствами и добродетелями самого Милтона (см. об этом подробнее: [Штерн]).

1. Строфика и композиция

Стихотворение представляет собой сонет итальянского типа, характерный для той разновидности английского сонета, который берет начало именно от Милтона. Рифмовка октета стандартна: abba

abba. Рифмовка секстета отличается от стандартной петрарковской и вообще очень редка, у Милтона не встречается: cdd ece.

Выделяется трехчастная семантическая структура. «Тройное членение сонета: I — описание Англии; II — всех англичан; III — одного англичанина — выдержано в духе политических сонетов Мильтона» (Э. Краснова, Комментарии в кн. Английский сонет, с. 656)

Композиционное распределение частей по тематике и риторике таково. 1 строка — обращение к герою (Милтону) и выражение желания видеть его в Англии сейчас. 2–6 строки — обоснование этого желания. Начало 2 строки — утверждение того, что страна испытывает в нем нужду, далее — мотивация этого утверждения, характеристика плачевного состояния Англии. Конец 6 строки — негативная характеристика «нас» — англичан. 7–8 строки — призыв к Милтону исправить «нас» — нацию. 9–14 строки — характеристика самого Милтона: 9 — души, 10–11 — голоса, 12 и часть 13 — манеры жизни, вторая часть 13 и 14 — сердца.

В максимально далеко разведенных рифмующихся 9 и 13 строках речь идет о душе и сердце — понятиях смежных, в то время как в 10–12 аналогичных нет совсем. Во вторых половинах обеих строк синтаксически выделяются заключительные фрагменты из двух стоп (4 слога), начинающиеся анафорически и завершающиеся рифменным созвучием (“and dwelt apart” — “and yet thy heart”); других анафор в сонете нет.

Схему октета выдерживают все переводчики, но рифмовке секстета следуют только Зенкевич и Топоров; Бальмонт предлагает один из петрарковских вариантов на двух тройных созвучиях: cdc dcd; Штейнберг — не столь простую, но все же симметричную схему терцетов cdd see, в которой схема первого совпадает с оригиналом (кстати, обе эти схемы использовал Милтон; различием между мужскими и женскими рифмами в данном случае можно пренебречь). У Топорова схема воспроизведена чисто формально, содержание 9 и 13 строк совершенно не соответствует оригиналу (9-я передает смысл 8-й, а образы и семантика 13-й вообще не имеет аналога у Вордсворта). Зенкевич по сравнению с ним почти абсолютно точен: 9-ю строку о «твоем духе», сравниваемому со звездой, он даже завершает словом «одинок», соответствующим оригинальному

apart. Не повторяется лишь конструкция из двух ямбических стоп с анафорой; в рифмующейся 13-й строке Зенкевич ее схему все-таки воспроизводит («но дух высокий»), но без предыдущей теряется сам параллелизм и анафора. Можно предположить, что, не сумев воспроизвести эту связь между самыми далекими друг от друга рифмующимися строками, переводчик попытался компенсировать это, передав ключевые образы этих строк *soul* и *heart* одним и тем же словом «дух».

Трехчастное членение (Англия — англичане — англичанин) — казалось бы, самая очевидная особенность композиции сонета — ни одним из переводчиков не выдержано полностью. Особенно это касается самой лаконичной второй части. Прямая характеристика англичан («нас» — “We are selfish men”) — занимает лишь половину 6 строки, в следующих двух она косвенная. Но важность прямой подчеркнута тем, что ею Вордсворт начинает одно из трех предложений, составляющих сонет. Бальмонт совсем выпускает эту прямую характеристику, как и паузу в середине строки. Зенкевич формальную структуру строки сохраняет, но вместо «нас» говорит о «мире» («В корысти мир погряз»), не сужая, а расширяя предмет высказывания и тем самым ломая его авторскую логику, восходящую к милтоновскому образцу. У Штейнберга и Топорова логика в целом сохраняется за счет смещения этого пункта в композиции стихотворения — назад либо вперед, причем у Топорова характеристика «нас», как и у Бальмонта, остается только косвенная и не в той форме, как в оригинале.

Пассаж во 2–6 строках о плачевном состоянии страны и нации Топоров продляет до конца 7-й строки, Штейнберг сокращает до конца 4-й. Двухчастная структура 2 и 3 строк, обусловленная паузами в их середине, выдержана только у Зенкевича («Ты нужен Англии; она сейчас / Стоячее болото; в ней угас...») Штейнберг из этих двух пассажей оставляет только второй, перенося его из 3-й во 2-ю строку (смысл при этом сохраняется).

Две последние строки октета выделяются в соответствии с оригиналом синтаксически и содержат призыв к Милтону вернуться и исправить «нацию» у всех переводчиков, кроме Топорова, который сдвигает этот пассаж на строку вперед, в результате чего он

завершает октет и начинает секстет, образуя своеобразный межстрофический анжамбман, явно ощутимый, несмотря на наличие синтаксической паузы между строками. У Штейнберга в октете композиция вообще смещена: содержание 6 строк оригинала он без особых смысловых потерь уместил в 4, в результате содержание 7 и 8 пришлось растянуть на весь второй катрен. Второе двустушие в нем все же синтаксически выделяется, только объектом желательного исправления предстает не нация («мы»), а «край родной», что довольно существенно искажает авторскую логику. У Топорова этот объект не эксплицирован, его пассаж с почти равным правом может быть отнесен как к нации, так и к стране, и лишь контекст предшествующих строк делает слегка убедительнее первую версию.

Мотивно-тематическое распределение характеристик Милтона в секстете близко передано только Зенкевичем и Штейнбергом, правда, первый нивелировал разницу между *soul* и *heart*, переведя и то, и другое как «дух», а второй характеристику манеры поведения в 12 строке риторически оформил как характеристику личности. Бальмонт первые 4 строки секстета довольно точно следует за оригиналом, но в последних двух мотив низких обязанностей убирает вовсе, возвращаясь к риторике призыва к герою и используя образы, у Вордсворта отсутствующие (заря, факел, смутная толпа). Топоров, вынужденный сократить этот пассаж на целый стих из-за продленного предыдущего, из четырех составляющих сумел сохранить только «реченья» (соответствующие *voice*), развернув краткое авторское сравнение их с морем на целиком придуманную 12 строку и вторую часть 13-й. В его последнем стихе «понимание низких печалей» вряд ли соответствует вордсвортовскому «выполнению низких обязанностей».

2. Синтаксис, пунктуация

Сонет состоит из трех сложных предложений, два первых укладываются в октет, третье в секстет. Простых предложений (грамматических основ) в их составе — 13.

Самый характерный синтаксический прием — ряды однородных членов. 3–4 строки — 5 однородных подлежащих («*altar, sword, and pen, / Fireside, the heroic wealth of hall and bower*»), предметов и яв-

лений, метонимически обозначающих составные части нации (последнее в виде управляемых членов развернутого словосочетания). 8 строка — 4 однородных дополнения («manners, virtue, freedom, power»), обозначающих качества, которые мог бы вернуть Англии Милтон. 11 строка — 3 однородных определения, описывающих «голос» Милтона («Pure as the naked heavens, majestic, free»).

В сонете активно используется анжамбман. Стихоразделы 2–3 и 5–6 разрывают синтаксические связи в однотипных словосочетаниях («a fen / Of stagnant waters»; «dower / Of inward happiness»), в обоих случаях после этих словосочетаний следует сильная синтаксическая пауза перед новым предложением — отдельным или в составе сложного. Стихораздел 13–14 разделяет подлежащее и сказуемое. Вообще в октете, где речь идет о недостатках Англии, анжамбманские разрывы сильные, в секстете, где речь о достоинствах Милтона, — значительно слабее.

Та же тенденция в экспрессивности интонации: в октете два восклицания, но и в других местах поддерживается высокий тон, передающий крайнее отчаяние и надежду. В секстете, где характеризуется сам Милтон, тон спокойнее и выражает не столько экстатическое восхищение героем, сколько спокойную констатацию его высоких достоинств.

Пунктуацию оригинала не соблюдает никто из переводчиков, но это объяснимо языковыми традициями: в английской поэтической речи финальные знаки предложений заменяются точками с запятой и двоеточиями гораздо чаще, чем это возможно в русской без создания эффекта громоздкости синтаксиса. У Бальмонта и Топорова 8 предложений, у Зенкевича 7, у Штейнберга 6. Только Штейнберг не делит на предложения секстет. Только Зенкевич и Топоров воспроизводят точку в середине 6 строки. Количество простых предложений: Бальмонт — 12, Зенкевич — 11, Штейнберг и Топоров по 9.

Из трех рядов однородных членов Бальмонт адекватно воспроизвел лишь последний: в той же 11 строке три прилагательных, характеризующих «голос», два из которых точны вполне (majestic — могучий, free — свободный), третий можно считать концептуальным (pure — звенящий). Первый ряд отсутствует совсем, а второй, не-

достающие положительные качества нации, Бальмонт заменяет перечнем отрицательных качеств. Зенкевич все три перевел довольно точно, лишь слегка сократив ряды количественно и сдвинув первый чуть вперед. Интересно, что и он вслед за Бальмонтом не обошелся без отсутствующего в таком виде в оригинале перечня недостатков Англии, правда, не в виде однородных членов, а в виде коротких простых предложений. У Штейнберга третий передан абсолютно точно, первый сдвинут на строку назад, но так же, как в оригинале, расположен во второй половине одной строки и первой — следующей (этого нет у Зенкевича); во втором же прямые дополнения — существительные заменены определениями — прилагательными с сохранением смысла. У Топорова первые два ряда воспроизведены, хотя довольно вольно семантически и грамматически, а третий сокращен до двух прилагательных, притом соединенных союзом «и», и как ряд почти не воспринимается.

Бальмонт от анжамбманов отказывается совсем. Зенкевич воспроизводит их почти в абсолютной точности; если грамматическая связь на некоторых стихоразделах чуть слабее, чем в оригинале, это компенсировано сильными анжамбманами на 3–4 и на 12–13 строках, где в оригинале он едва заметен. Лишь первый из этих слабых анжамбманов (разрыв на стихоразделе конца длинного перечня однородных подлежащих) остался в первом катрене у Штейнберга. Во втором катрене он воспроизведен точно, но в секстете анжамбманов нет совсем, как и у Топорова, который в октете этот прием соблюдает довольно тщательно, с незначительными сдвигами по месту.

Экспрессивный тон первой части и его некоторое снижение к концу стихотворения характерно для всех четырех переводов практически в равной степени.

Начальное положение обращения в первой строке оригинала представляется принципиальным. Его воспроизводят только Бальмонт и Зенкевич — предшествующее ему у последнего междометие «О» функционально и грамматически неотделимо от вокатива и не нарушает принципа начальности, а обойтись без него было нельзя из-за того, что в советское время уже невозможно было произносить фамилию Мильтона с ударением на последнем слоге,

что было естественно для Бальмонта в конце 19-го века. Штейнберг и Топоров сдвигают фамилию на третью позицию, причем последний переконструирует фразу так («Нам нужен, Мильтон, — ты!»), что логическое ударение переносится с «нужен» на «ты», существенно искажая мысль автора. Восклицательный знак все переводчики, кроме Бальмонта, переносят в конец первой строки, Бальмонт же меняет ее интонацию на вопросительную и ставит соответствующий знак не только в конце строки, но и после фамилии героя (при том, что общий ее смысл передан вполне адекватно).

3. Метрика и ритмика

Стихотворение написано пятистопным ямбом. Спондеев нет. 4 пиррихия в 5, 6, 13 и 14 строках (все — на 3 стопе). 5 ритмических инверсий в 1, 2, 4, 11 и 12 строках; первых 4 — на первой стопе (где они слабее всего ощущаются как нарушение ритма), пятая на стыке 3 и 4 стоп, но ее (как и 4-ю) образуют два односложных слова и ее атрибуция вообще сомнительна в контексте всей строки. Все это в совокупности не создает ощущения ритмической «негладкости» стихотворного текста, но все же можно отметить, что большинство нарушений приходятся на начало и конец сонета — первый катрен и второй терцет, а в середине (7–10 строки) заметных нарушений ритма нет вовсе.

Пятистопный ямб сохранен всеми переводчиками. У Бальмонта нарушения — только 11 пиррихийев. Распределение их напоминает оригинал тем, что число их возрастает к концу, и их совсем нет в строках 8–10. У Зенкевича 10 пиррихийев, два спондея (один очень сильный, на неначальной стопе: «Алтарь, перо и меч, очаг, зал, своды») и одна сильная ритмическая инверсия, также на неначальной стопе (Свободен, величав, *чист, как лазурь*). По композиционным частям они распределены почти равномерно. У Штейнберга 12 пиррихийев, спондеев и инверсий нет. Распределение также равномерное. У Топорова целых 19 пиррихийев и одна слабая инверсия. Количество нарушений в начале и особенно в конце несколько превышает средний уровень, совпадая с тенденцией, отмеченной в оригинале, но пассажа из нескольких строк в середине совсем без нарушений или хотя бы с явным падением их количества у него нет.

4. Морфология

Рассмотрим соотношение в стихотворении предметов (существительных), признаков (прилагательных и качественных наречий) и действий (смысловых глаголов в разных формах).

	Сущ.	Прил. и кач. нар.	Смысловые глаголы	Всего
Оригинал	29	13	8	50
Бальмонт	26	14	6	46
Зенкевич	28	10	10	48
Штейнберг	24	17	5	46
Топоров	27	10	7	44

Взяв общую сумму лексем, относящихся к этим частям речи, за 100, можно подсчитать их процентное соотношение в текстах.

Оригинал — 60:25:15. Бальмонт — 56:31:13. Зенкевич — 58:21:21. Штейнберг — 52:37:11. Топоров — 61:23:16.

Отсюда можно сделать следующие выводы. Доля существительных в оригинале в полтора раза выше суммы долей двух других групп. У Топорова этот разрыв даже еще немного больше, зато у всех остальных не столь велик. В оригинале соотношение прилагательных и глаголов 5:3, у Топорова примерно так же. У Бальмонта разрыв примерно в 2,5 раза, у Штейнберга более чем в 3 раза, зато у Зенкевича он вообще отсутствует: признаков и действий у него поровну.

Итак, по этому показателю ближе всего к оригиналу Топоров, дальше всего Штейнберг, у которого наименьшие доли существительных и глаголов, зато самая большая — прилагательных и наречий, а сумма долей признаков и действий (48 %) почти равна доле предметов (52 %). Стоит отметить также Зенкевича, у которого самая высокая доля глаголов и самая низкая — прилагательных и наречий.

5. Лексика

У Вордсворта преобладает возвышенная лексика, грамматика слегка архаизирована (используются местоимения и формы глаголов 2 лица единственного числа), это в равной степени характерно для

всех четырех строф. Все переводчики в целом следуют этому принципу на лексическом уровне. Выделяется Топоров, который в октете использует три лексемы с явно сниженной стилиевой окраской: *пустопорожный, рифмоплет, ломится*, за счет чего создается эффект повышения интонации от первой ко второй половине сонета.

Скорректировав применительно к нашему случаю известную методику Михаила Гаспарова (см.: Гаспаров, с. 361–372), мы подсчитали показатели точности и вольности при передаче лексики в анализируемых переводах. Бальмонт: ПТ 0,31, ПВ 0,61; Зенкевич: ПТ 0,70, ПВ 0,19; Штейнберг: ПТ 0,48, ПВ 0,36; Топоров: ПТ 0,28, ПВ 0,57. По этому показателю бесспорным лидером оказывается Зенкевич, в переводе которого воспроизведено 70 % значимой лексики оригинала и лишь 19 % лексем перевода не имеют соответствия в подлиннике. Аутсайдеры — Бальмонт и Топоров, у которых «лишних» лексем примерно вдвое больше, чем точно переданных.

Лексический уровень в наименьшей степени приспособлен для использования стандартных схем при сравнительной оценке переводов. Здесь чаще всего обнаруживаются уникальные случаи употребления слов и образов, которые вне контекста компаративного анализа могли бы и не привлечь внимания. Отметим несколько примечательных случаев передачи лексики в нашем материале.

1) В конце 1 строки Вордсворт обозначает время, требующее присутствия Милтона в Англии, словосочетанием «at this hour». Понятно, что временное существительное употреблено в иносказательном, метонимическом смысле, и конкретизировать его значение, уточнить подразумеваемый временной интервал было бы непросто и потребовало бы массы сведений об общественно-политических взглядах поэта. Для наших же целей в этом нет необходимости, поскольку все поэты, воспроизводя этот прием, используют разные временные лексемы, пригодные для передачи семантики «в наше время». У Бальмонта это «дни паденья», у Зенкевича «эти годы» (хотя можно отметить, что появляющееся в следующей строке наречие «сейчас», в оригинале не эксплицированное, но подразумевающееся, добавляет точности переводу этого элемента). Штейнберг вводит наречие «нынче», сохраняя смысл, но теряя образ. Топоров, перекомбинируя фрагменты, переносит перевод этого

слова в 5 строку и передает его словосочетанием «этот год». Чисто формально это точнее вариантов Бальмонта и Зенкевича тем, что здесь, как и в оригинале, единственное число, а у тех множественное. Но формальная точность оборачивается серьезным семантическим искажением. Создается впечатление, что все перечисляемые беды и несчастья относятся именно к этому 1802 году, тем более что он фигурирует и в названии сонета. Возможно, переводчик полагал именно так, но нам эта интерпретация представляется крайне сомнительной, поскольку никаких существенных событий исторического плана, которым можно было бы приписать резкое падение нравов в стране, этот год не принес, а в заглавии он относится скорее не к истории Англии, а к биографии поэта, став действительно рубежом для его мировоззрения и творчества.

2) Пять однородных подлежащих в 3–4 строках оригинала представляют собой или содержат иносказательные метонимические образы, обозначающие ключевые составляющие жизни нации¹⁴: altar (алтарь — «церковь»), sword (меч — «армия»), pen (перо — «искусство»), fireside (домашний очаг — «семья»), hall and bower (зал и беседка — «город и деревня» либо «дворец и хижина»). Бальмонт этот фрагмент не переводит вообще. Зенкевич первые пять компонентов переводит абсолютно точно («Алтарь, перо и меч, очаг, зал») и лишь для шестого многозначного слова bower не находит подходящего эквивалента, поскольку «своды», хотя и сохраняют архитектурную тематику, но с сельскими строениями ассоциируются никак не сильнее, чем с городскими зданиями. Штейнберг также совершенно точно воспроизводит меч и перо, altar передает вполне равнозначным «амвоном», fireside выпускает, но зато сохраняет обособленность пары hall and bower, ставя ее после стихораздела, объединяя, как и в оригинале, союзом, и передавая контекстуальными антонимами «село и замок». Оригинальное решение избрал Топоров, сохраняя метонимию, но обозначая сферы деятельности нации не их эмблематическими атрибутами, а их представителями — «Священника, солдата, рифмоплета», притом из ряда синонимов

¹⁴ А. Дудко вполне обоснованно видит в них реминисценции на легенды артурианы [Дудко, с. 84].

выбирая многосложные, что заставило ограничиться только тремя образами из шести оригинальных.

3) В заключительном терцете Вордсворт делает акцент на широте диапазона личности Милтона, охватывающего, с одной стороны, высокие божественные интересы и нравственный уровень (*cheerful godliness*), с другой — низкий земной долг (*lowliest duties*). Бальмонт, несмотря на то, что весь этот пассаж-характеристику заменяет призывом, построенным на императивах, в некоторой степени передает этот образный контраст, сравнивая героя с «зарей восходящей» и «факелом», поднятым над низменной «смутною толпой». Топоров выпускает «верхнюю» часть образа, оставляя лишь «низкие печали», очень приблизительно передающие подлинник. У Штейнберга «нижнюю» часть вполне адекватно передал бы «убогий труд работы повседневной», но в противоположной он ограничился нравственной характеристикой «бодро-благочестным был всегда», теряя семантику противопоставления «низа» «верху». Сохранил ее, и даже усилил, только Зенкевич, поставив по соседству прямые антонимы: «дух высокий / Обязанностям низким не был чужд».

6. Фонетика

В оригинале мы не обнаружили на этом уровне ничего примечательного, но в некоторых переводах элементы эвфонии присутствуют. По наблюдениям А. Дудко, у Бальмонта имеются «аллитерация на [с] и [з] («Везде заветов прошлого забвенье...», «О, пробуди в нас честные стремленья...», «Страхни могильный сон, восстань, поэт...»), грамматически однородная рифма с фонической анафорой (тропой — толпой) и даже элементы тавтограммы («Ты твердо шел житейскою тропой...») [Дудко, с. 84]. У Топорова находим явную аллитерацию на согласные [п], [р] и [в]: «Таков, порвавший с прошлым, этот год, / Поправший нашу праведность» (строки 5–6). На этом фоне не выглядят случайными и другие созвучия в одной строке: вернись — верни (8), былую — благую (9), на берег — набегали (12).

При всей изысканности приема он не может быть признан достоинством перевода, так как в оригинале не используется и создает о нем неадекватное представление.

Подведем итоги.

Бальмонт близок к оригиналу: а) количеством простых предложений; б) начальным положением обращения; в) отсутствием ритмических нарушений в средних строках. Отступления от оригинала: а) рифмовка секстета; б) вопросительная интонация первой строки; в) отсутствие характеристики нации; г) отсутствие мотива «низких обязанностей»; д) отсутствие анжамбманов; е) один ряд однородных членов вместо трех; ж) эвфонические эффекты.

Сильные места перевода Зенкевича: а) схема рифмовки; б) начальная позиция обращения; в) тщательное соблюдение композиции анжамбманов, синтаксические паузы в середине 2, 3, 6 и 13 строк при их отсутствии в конце предыдущих; г) разнообразие ритмических нарушений; д) самая высокая точность лексических соответствий. Из слабых можно отметить лишь неоправданное семантическое расширение в 6 строке, но вообще мы не нашли ни одного параметра, по которому этот перевод был бы хуже остальных.

Достоинство перевода Штейнберга, которого нет у других, — сохранение синтаксического единства секстета. Недостатки: а) схема рифмовки; б) неначальное положение обращения; в) смещение композиции октета; г) отсутствие концепта нации («край родной» вместо «мы» во втором катрене); д) самое далекое от оригинала соотношение предметов, признаков и действий.

Топоров, кроме сохранения, подобно Зенкевичу, схемы рифмовки и точки в середине 6 строки, сумел достичь самой близкой к оригиналу пропорции предметов, признаков и действий. Недостатков у него значительно больше: а) неначальное положение обращения и смещение логического ударения в первой фразе, б) «анжамбман» между октетом и секстетом, в) сильно сокращенная характеристика героя в конце (1 пункт вместо 3); г) наличие сниженной лексики; д) самая низкая точность лексических соответствий; е) отсутствующие в оригинале аллитерации и звуковые повторы.

Проведенный нами анализ может претендовать не только на академическую, но и на чисто практическую значимость для оценки разных переводов при составлении русскоязычных подборок стихотворений Вордсворта. Конечно, для подобных целей едва ли не наиважнейшим критерием должна быть неverified «по-

этичность» текста. Но в данном случае все четыре перевода можно считать по этому параметру примерно равноценными. В такой ситуации актуализируются факторы, которые поддаются анализу и зачастую даже количественной оценке. Анализ четырех переводов сонета Вордсворта, осуществленных общепризнанными мастерами, в квалификации которых не приходится сомневаться, заставляет признать самым удачным из всех перевод Михаилу Зенкевича и рекомендовать при публикациях использовать именно его. Наиболее далекими от оригинала — по-разному, но практически в равной степени — оказываются самый старый перевод Бальмонта и самый новый Топорова. Вариант Штейнберга в целом хорош, но по ряду достаточно значимых параметров уступает версии Зенкевича.

Источники

Английский сонет XVI–XIX веков. М. : Радуга, 1990. 700 с.

Вордсворт У. Избранная лирика = Selected Verse. М. : Радуга, 2001. 592 с.

Поэзия английского романтизма XIX века. М. : Художественная литература, 1975. 672 с.

Исследования

Гаспаров М. Л. О русской поэзии. Анализы. Интерпретации. Характеристики. М., Азбука, 2001. 480 с.

Дудко А. Э. Сонет В. Вордсворта «London, 1802» и концепция поэтической антологии К. Д. Бальмонта // Ученые записки Орловского гос. ун-та. 2016. № 1 (70). С. 82–86.

Жолковский А. К. Поэтика Пастернака. М. : НЛО, 2011. 608 с.

Штерн А. Вордсворт и Мильтон [Электронный ресурс]. URL: <https://proza.ru/2022/01/16/21> (дата обращения: 01.07.2023).