

“LYRIC RUSSIA”

как отражение души и совести великой нации

«Мы до сих пор не научились гордиться замечательной лирикой наших поэтов XIX и XX веков, плохо и поверхностно знаем их и потому не испытываем к ней тех благоговейных, восторженных чувств, которые издавна заслужены ею».

Корней Чуковский

«Чтобы ни говорили о недостатках переводческой работы, труд переводчика остаётся одним из важнейших и достойнейших дел, связующих воедино вселенную».

Иоганн Вольфганг Гёте

«Поэзии быть посредственной не позволят ни люди, ни боги, ни книжные лавки».

Гораций

ПАРАДОКС, КОТОРОГО НИКТО НЕ ЗАМЕТИЛ

Считаю логичным начать с парадокса, который трудно было ожидать в истории культуры, но который, тем не менее, имел место.

Когда я начал серьёзный «абордаж» русской лирики (это было ещё в университетские годы – с 1950 по 1955), стремясь создать универсальный (то есть для нашей эпохи – *английский*) вариант сотен опусов выдающихся русских поэтов-романтиков пушкинской и послепушкинской (обогащённой А. С. Пушкиным) поэзии, я, естественно, должен был окунуться в то, что было сделано на Западе. Простудировав свыше 15 антологий и изрядное число других источников, я столкнулся с поразительным явлением: в Великобритании раньше, чем у нас, поняли значение и, я бы сказал, серьёзный политический смысл русской поэзии для читателей. Так, в 1935 году литератор Оливер Элтон, в предисловии к своей книге “Verse from Pushkin and others”, сетовал на то, что, если русский роман уже давно открыт английскому и вообще западному читателю, то «с русской поэзией он знаком значительно меньше, а душа и гений нации наилучшим образом видны именно в поэзии». Через девять лет переводчица русской лирики Фрэнсис Корнфорд, изложив в предисловии к книге своих переводов “Poems from the Russian” (Lnd. 1944) собственные принципы переводческого дела, завершила предисловие пожеланием, чтобы был создан «постоянно действующий Синдикат по Переводу русского стиха»...

Как вам понравится такое милое положение: в то время как русские умники помалкивают, сидя на мешках с поэтическими гениями, англичане радеют о судьбах русского стиха! Впору было бы упразднить русское Министерство культуры и передать его полномочия британским коллегам!

К великому сожалению, этот Синдикат не был создан. Английские переводчики уже в конце 50-х годов надолго (почти до конца XIX века) перестали браться за труд преодоления «особых трудностей», встающих перед интерпретаторами русской лирики. Но дело не только в этом. В 1946 году к «особым трудностям» перевода добавилось обстоятельство, поставившее русскую поэзию в переводах английских

мастеров на грань выживания, – этим обстоятельством была печально знаменитая фултоновская речь Черчилля и, как следствие, начало «холодной войны» против России... Британские переводчики были деморализованы, русские переводчики, как всегда, считали, что “there is no hurry” (нет причин торопиться).

Лично для меня речь Черчилля, которую я внимательно и, вместе с тем, с немалым содроганием слушал по радио, подействовала весьма странно. Я хорошо понимал, что злополучная речь британского премьера есть досадное политическое недоразумение. Вместе с тем я отдавал себе отчёт в том, что деморализация англичан затянется и что переводчики разве что шевельнут мизинцем, если, разумеется, будет гарантия вознаграждения за труды.

НА КОГО УПОВАТЬ? РОЛЬ М. ЛОЗИНСКОГО И МОСКОВСКОЙ ПРОФЕССУРЫ

На российских переводчиков уповать было трудно. Во-первых, все те, кто был занят переводческой работой, делали переводы на русский язык и, естественно, мало заботились о том, чтобы великая русская поэзия предстала перед миром во всём своём прекрасном облике. Кстати, чтобы сие обличье стало реальностью, необходимо было сделать так, чтобы вся армада русской лирики была сделана на английском языке *одним* переводчиком. Как показывает практика, это единственное условие успеха в работе. Этого требует единство стиля, голосоведения, экспрессии, лексической стороны и так далее. Можно понять и оценить тот факт, что за *весь* перевод «Божественной комедии» Данте взялся один человек, не побоявшийся «протирать» штаны в ленинградской библиотеке имени Салтыкова-Щедрина в течение многих лет и благодаря сочетанию таланта и упорства добившийся выдающихся результатов. Этим феноменальным энтузиастом был Михаил Леонидович Лозинский, покоривший «Божественную комедию» к концу 1945 года и получивший Сталинскую премию в конце 1946 года. Одной из первых перевод дантовской трилогии восторженно приветствовала Анна Ахматова, расценившая этот труд как настоящий подвиг.

Положение с «Lyric Russia» было ещё труднее ввиду богатства русской лирики, особых трудностей русской речи и её идиоматики и других препятствий на пути к успеху.

Из наличных российских фигур, которые могли бы «потянуть дело», я не видел никого, а бросаться к зарубежным «гениям» я считал невозможным ввиду их профессиональных неурядиц – плохое владение русским языком, отсутствием опыта перевода и так далее. Не знаю, смог ли бы М. Л. Лозинский взяться за работу по переводу на английский язык многих сотен русских лирических жемчужин после «Божественной комедии», но этот литературный гигант скончался в январе 1955 года. Тем не менее, он до середины 50-х годов был дееспособен, и когда профессора филологического факультета МГУ – в частности, Роман Михайлович Самарин и Валентина Васильевна Ивашёва – убедились в том, что я способен создавать английские шедевры из русских шедевров, что я основательно «выездил свою лошадь» (по выражению Бетховена), переведя треть творений английского гения Джона Китса

(1795-1821гг.), весь цикл сонетов елизаветинца Эдмунда Спенсера* “Amoretti” (1552-1599 гг.), солидную часть творений ирландского барда Томаса Мура** (1779-1852 гг.) и решили связать меня в самом конце 40-х годов именно с М. Л. Лозинским (русская “Comedia Divina” уже была готова). Судьба подарила мне около десятка этих встреч в Петербурге, на которых мы обсуждали в основном перспективы переводческого дела в России и в частности мои переводы английских поэтов, особенно Киплинга. Я был бесконечно воодушевлён примером создания подобных огромных поэтических полотен одним мастером, то есть одним сердцем и двумя руками.

Оставалось создавать литературный памятник, который мог бы составить всемирную славу русскому поэтическому гению и подарить миру бесценное сокровище Слова.

Несмотря на большую личную потерю – уход из жизни М. Л. Лозинского – я решил не терять присутствие души и твёрдо идти по намеченному пути. Лозинский оставил уникальное наследие в виде прекрасных переводов из Киплинга, Мольера, Шекспира, Ромена Ролана, Фирдоуси и других. Я поставил перед собой задачу, учитывая весь опыт этого мастера, внедрить единый подход ко всему многоголосому материалу «Лирической России» – на это ушли годы, а общая временная дистанция этой работы превысила пятьдесят лет. Далеко не всё удалось обсудить в общении с ленинградским маэстро и не со всеми материалами я успел его ознакомить. Сосредоточив внимание на Тютчеве и Лермонтове, я «упустил» Пушкина и Фета. В Пушкинском доме в Ленинграде меня всячески успокаивали на этот счёт. К сожалению, великий эрудит Р. М. Самарин, тщательно следивший за моей работой, вскоре после Лозинского тоже отбыл в мир иной. Но идея о «Лирической России» не умерла с ними. Её начали поддерживать профессора Мокульский, Бонди, Томашевский, Пуришев и другие.

Говорят, мир полон компенсаций. Благодаря моему близкому другу Кириллу Кнорре я вошёл в очень плодотворный контакт с московским поэтом Давидом Самойловым – очень вдумчивым стилистом, аккуратнейшим мастером рифмовки, голосоведения и работы с эпитетами. В целом это был одновременно смелый и осторожный лирик, у которого я перенял немало приёмов «доведения» строки. Поразительно было и его упорство в достижении цели. Кстати, именно этому поэту принадлежит меткое в своей шутливости определение переводческой работы как «сладкой каторги». Работал он соответственно «определению».

Среди лиц, которым невозможно не воздать должное, нельзя не упомянуть имя замечательного филолога и лингвиста Эсфири Максимовны Медниковой. В университетские годы на семинарах она прилагала массу усилий к тому, чтобы выходящее из-под пера переводчика возымело бы ту «ударную» силу, без которой муза немощна и бесполезна. Во всём блеске талант этой стилистки и лексикографа проявился в

* Edmund Spenser, Cycle of 88 sonnets, “Grail publications”, М., 2001

** Thomas Moore, “The Irish Bard of Love and Freedom”, М., 2006 (149 opuses)

80-е годы в работе по созданию Большого трёхтомного англо-русского словаря (250 тысяч слов) в рамках коллектива под руководством академика Ю. Апресяна.

Наконец, сыграли свою роль также эпизодические контакты с московским поэтом Николаем Семеновичем Тихоновым и его супругой, который с большим вниманием отнёсся ко мне как к молодому переводчику и способствовал моему профессиональному росту.

НОБЕЛЕВСКИЕ ЛИТЕРАТУРНЫЕ ПРЕМИИ XX ВЕКА СПОР И. БУНИНА С Д. МЕРЕЖКОВСКИМ

Поскольку на моих глазах русской литературной премии был удостоен М. Л. Лозинский, считаю интересным коснуться вопроса о том, кому вообще в XX веке были присуждены литературные Нобелевские премии. Первым номинантом среди русских был Лев Николаевич Толстой. Маститый писатель от премии весьма торжественно отказался, сославшись на то, что «служащие делу мира и Бога в премиях не нуждаются»... В 1902 году номинантом стал А. Ф. Кони, который помимо профессии юриста обладал и даром писателя; в 1914 году академии Н. А. Котляревский выдвинул кандидатуру Д. С. Мережковского; в 1918 году номинантом был Максим Горький. В 1923 году Ромен Роллан выдвинул на рассмотрение сразу три кандидатуры писателей-эмигрантов: К. Бальмонта, И. Бунина и Максима Горького. В конце 20-х годов в знак признания роли российской словесности в мировой культуре необходимость присуждения Нобелевской премии русскому литератору была осознана многими участниками «Нобелевского процесса». В 1930 году настойчиво выдвигались кандидатуры И. Бунина и Дм. Мережковского. В 1931 и 32 годах номинантам на премию с подачи Томаса Манна и Германа Гессе выдвигался также и И. С. Шмелёв.

Итак, доминировали двое – Мережковский и Бунин. Однако премию в 1932 году присудили англичанину Джону Голсуорси (говорят, Бунин встретил это известие евангельской сентенцией: «птицы небесные не сеют, не жнут, а сыты бывают»).

Вопрос о соперничестве Бунина и Мережковского – вопрос «высокой температуры». Так, И. Бунин до конца своей жизни был убеждён, что творения Мережковского – это профанация художественной прозы, а Мережковский называл Бунина не писателем, а «о-писателем» и откровенно заявлял, что считает бунинскую «Деревню» безопасным чтивом до 20-й страницы, а после неё «читатель погружается в беспробудный сон».

Премия 1933 года была всё же присуждена Бунину, хотя в довоенный период Мережковский был единственным из всех как эмигрантских, так и советских писателей, наиболее выдающейся фигурой в Нобелевском процессе. Кстати, может поразить воображение любого человека удивительная плодотворность парижского 15-летия Мережковского (1920-35 годы). Даже для большого мастера объём и качество созданного Мережковским уникальны и рядом с ним некого поставить.

Стоит упомянуть любопытный факт, который не умаляет достоинства И. Бунина как творца, но свидетельствует о вывертах и причудах литературных судеб: сразу

после получения премии Буниним советской «Литературной газеты» возвела Ивана Бунина в ранг «матера волка контрреволюции». Ещё один факт: поскольку Дм. Мережковский имел все основания ожидать присуждения премии себе и прекрасно осознавал своё превосходство над соперником, он предложил Бунину разделить премию пополам, у кого бы из двух она не оказалась, – на что последовал категорический отказ Бунина, начальные слова которого были следующие: «Ну уж нет, Дмитрий Сергеевич...» Не будем отнимать деньги у Бунина. Отнимем только одно – порядочность. Думается, в глазах разумных ценителей Бунин загнал себя в «тёмную аллею»...

ОБЩЕНИЕ С БРИТАНСКИМ ПРОФЕССОРОМ ЭНТОНИ БРИГГСОМ

Более 130 лет тому назад легендарный герой А. К. Толстого – Козьма Прутков – резонно заметил в своих афоризмах, что поощрение также нужно таланту, как ка-нифоль – смычку виртуоза. В 70-80-е годы прошлого века я получал из-за рубежа самые лестные отзывы на свой труд переводчика, но среди русистов, отозвавшихся на мою работу, я никого не могу поставить рядом с Энтони Бриггсом (Anthony Briggs) – профессиональным русистом Бристольского университета. Он является автором ряда переводов из А. С. Пушкина («Граф Нулин», «Гаврилиада» и др.), а также статей о Пушкине (например, о его «Моцарте и Сальери»). В ответ на моё обращение к нему весной 1987 года Э. Бриггс направил мне ответное письмо 6 апреля 1987 года, которое я хочу привести почти полностью.

Dear Alexander,

Let me say what a pleasure it was to receive your letters and see those lovely poems...

You certainly wrote to the right person. Not only am I very interested in the translation of poetry, but I actually did my ph. D. on A.A.Fet. So I know the mid-nineteenth-century poets rather well, and especially the 806 poems of Fet's lirika. Your translations appeal to me very much...

You capture the feeling, spirit and the sound value (звукоспись) of all the poems surprisingly well. They read fluently and persuasively and succeed in transmitting much of what the original poet had in mind. The ones which I particularly admired were, oddly enough, all by Tyutchev: "С поляны коршун поднялся...", "Чародейкою зимою..." and "Так, в жизни есть...". I wonder why you seem to have a particular affinity for this poet. It seemed to me that it was in these poems that you sustained the poetic flow, without lapses, throughout the piece.

The second point is that from time to time you do light upon a delicious line of poetry which remains in the memory. For example, "Worked up by the inflaming Spring", "Upon the juvenescent earth", "And vivid memories are flitting through my mind", and "And fling your hooves upon the rock / and shatter into splashes" - the last example reminding me of Tennyson, especially the Brook.

Thirdly, you have a good eye and ear for rhymes which can be a bug bear for the translator. There are few "femine" rhymes in English, so that "measure / pleasure" formulations tend to be banal, boring or inappropriately amusing. Thus your intelligent, inventive femi-

nine rhymes struck me as particularly successful. There are plenty of examples: “gloomy/to me”, “outrageous/gracious”, “nothing/rebuffing”, “spirit / near it”, “ethereal/material”, “boisterous/sorceress”, and so on ...

On the whole, then it was a pleasure to read your accomplished translations.

Дорогой Александр!

Позвольте мне сказать, какое большое удовольствие было получить Ваши письма и все эти чудесные стихотворения.

Вы, несомненно, написали письмо тому, кому следует. Я не только интересуюсь поэтическим переводом, но и фактически писал свою диссертацию на доктора философии по А.Фету. Так что, я довольно хорошо знаю поэтов середины 19 века и особенно 806 опусов фетовской лирики. Ваши переводы очень тронули и привлекли меня.

Вы ухватываете чувство, дух и звуковые достоинства (звукопись) всех стихотворений удивительно хорошо. Они читаются легко и убедительно, и им удается передавать многое из того, что поэт имел в виду. Переводы, которыми я особенно восхищаюсь, как это ни странно, все из Тютчева: “С поляны коршун поднялся...”, “Чародейкою зимою...” и “Так, в жизни есть...”. Удивительно, что у Вас, кажется, особая близость к этому поэту. И мне показалось, что именно в этих стихотворениях Вы сохраняете поэтическое движение и поток без всяких ляпсусов на протяжении всего опуса.

Второй пункт – в том, что время от времени Вы создаете восхитительную поэтическую строку, которая остается в памяти. Например, “Worked up by the inflaming Spring”, “Upon the juvenescent earth”, “And vivid memories are flitting through my mind”, and “And fling your hooves upon the rock / and shatter into splashes” - последний пример напоминает мне Теннисона, особенно его “Ручей”.

В-третьих, у Вас хороший глаз и хорошее ухо на рифмы, которые могут быть проблемой для переводчика. В английском языке немного “женских” рифм, так что конструкции “measure/pleasure” тяготеют к банальности, скуке или неуместно забавны. Так что Ваши умные, изобретательные “женские” рифмы поразили меня как особенно успешные. Примеров множество: “gloomy/to me”, “outrageous/gracious”, “nothing/rebuffing”, “spirit / near it”, “ethereal/material”, “boisterous/sorceress”, и т.д. ...

В целом, мне доставило удовольствие читать Ваши совершенные переводы.

Энтони Бриггс, вместе с тем, отметил отдельные минусы (в окончательном варианте моих переводов эти замечания Бриггса были учтены); однако, как он пояснил, “none of this detracts greatly from the high quality of your translations” (“ничто из этого не снижает существенно высокое качество Ваших переводов”).

Естественным желанием Э. Бриггса, выраженным в конце письма (6 апреля 1987 года), является просмотр всего материала квалифицированным английским стилистом, который может «снять» всё, что звучит неприемлемо для современного английского читателя.

ИТОГИ 50-ЛЕТНЕЙ ПЕРЕВОДЧЕСКОЙ И ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКОЙ РАБОТЫ НАД СЕРИЕЙ “LYRIC RUSSIA”

Коснусь итогов моей работы. Если к концу 1980-х годов мне удалось перевести на английский язык свыше 450 опусов из девяти русских поэтов, то к началу XXI столетия число переведённых опусов перевалило за 670. Считаю нужным кратко перечислить, сколько именно было сделано из каждого поэта:

1. 42 опуса А. С. Пушкина, включая «Пророка»;
2. 36 опусов М. Ю. Лермонтова, включая «На смерть поэта»;
3. 134 стихотворения Ф. И. Тютчева. Книга носит название «Неисчерпаемый содержанием дух» (слова Ф. М. Достоевского о Тютчеве) – это второй, расширенный вариант том «80 звёзд из галактики Тютчева», опубликованного в 2003 году на мои средства в издательстве «Грааль» тиражом 2000 экземпляров к 200-летию Тютчева. Книга разошлась в основных англоговорящих странах, и пользуется успехом;
4. Около 100 опусов А. К. Толстого, включая 2/3 его лирики, все его «Крымские очерки», поэму «Иоанн Дамаскин», сатирическую поэму «Сон Попова», монологи из «Дон-Жуана». Книга называется «Рыцарское сердце России»;
5. 26 опусов Е. Баратынского;
6. 20 стихотворений А. Н. Апухтина;
7. 134 опусов А. А. Фета. Книга называется «Зов задушевный»;
8. 75 опусов недавно извлечённого на свет Божий из запасников Пушкинского Дома в Петербурге Великого князя Константина Константиновича Романова (К.Р.). Книга содержит ещё 75 переводов из А. Фета и называется «‘Трепетный факел’ в руках ‘вестника света’» и посвящена прекрасному содружеству двух прекраснейших русских поэтов, аналогов которому едва ли мы найдём в истории литературы;
9. Более 120 стихотворений замечательной поэтессы В. М. Тушновой. Стихи этой поэтессы никогда не выходили на английском языке. Название книги – «Сердце на ладони».

Итого около 700 опусов

В дальнейшем серия «Lyric Russia» может и должно пополниться творениями таких поэтов, как Яков Полонский, Дм. Веневитинов, Н. Языков, П. Вяземский, Н. Плещеев и других. М. Л. Лозинский и профессора МГУ советовали всю серию «Lyric Russia» выполнить руками одного мастера – для сохранения единого стиля и вообще всякого единства. Более того, мы не можем рассчитывать на деятельность иностранных переводчиков, при всём уважении к их труду.

Наблюдая в течение более 50 лет, с начала 60-х годов, деятельность английских переводчиков русской лирики, высоко оценивая отдельные достижения этих искренне любящих Россию лиц и, вместе с тем резко отрицательно относясь к недостаткам и зачастую прямым катастрофам на этом поприще, я пришёл к выводу, что создавать английский эквивалент этой лирики должны представители российской

поэтической культуры. Западному читателю не нужны ни посредственность в ореоле вымученной гениальности, ни плоский ширпотреб в роли «зеркала русской души». Поэтическая культура России, выношенная в сердцах поистине громадных личностей, заслуживает того, чтобы влиться в мировую литературу и культуру как «Душа в Заветной Лире» (А. С. Пушкин). Тут нужны, по Ф. М. Достоевскому, всечеловечность русского человека, всечеловеческий диапазон личности, а не пестрящая ошибками сальеристская «алгебра» творчества. Кстати, что касается характеристики личности, пригодной для переводческой и вообще литературной деятельности, то нелишне привести парадоксальную мысль того же Ф. М. Достоевского: «...можно быть чудеснейшим человеком и чрезвычайно мало смыслить в русской литературе». Иными словами, для «трансплантации» одной культуры в облик другой требуется не только блестящее знание языков, но и уникальная комбинация свойств, в которой интуиция и талант не существуют друг без друга, а дар не сводится к голой способности попугайски пересаживать на другой язык то, что выношено гениями переводимого языка. И мы снова возвращаемся к гётевским критериям той личности, которые пригодны для достижения высокой планки переводческого дела*. В определённом смысле это дело есть дело несравнимо труднейшее, но нелеп тот, кто возьмётся за него без сознания, что это – «сладкая каторга» (по выражению Давида Самойлова) во имя свободы и престижа всех наций в мире.

Должен сказать прямо, что будущие энтузиасты пропаганды русской лирики в английском переводе неизбежно встанут перед нелёгкими проблемами, в том числе перед проблемой отыскания переводчиков, в равной мере владеющих обоими языками, причём от лица, владеющего русским языком, потребуются уникальное знание особенностей поэтического языка плюс энциклопедический уровень владения лексикой (в последующем анализе этой стороны дела в этой статье можно ясно понять, каких «чудес» следует избегать при переводе).

ТРЕБОВАНИЯ К ПЕРЕВОДЧИКАМ. ДЕМАРШ «РАДУГИ»

Считаю нужным вернуться к парадоксу британского призыва к созданию «Синдиката» по переводу русского стиха. Мы, скажу без обиняков, своих «синдикатов» создавать не торопились. В 40-х, 50-х и 60-х годах процветала обломовщина худшего типа. Фолианты русской лирики на русском языке благополучно пылились на стеллажах «Пушкинского Дома» (этот дом, кстати, был создан немногим более 100 лет тому назад – в 1907 году по инициативе Великого Князя Константина Констан-

* «Бесспорно, в искусстве и поэзии личность – это всё, однако среди критиков и ценителей искусства в новейшее время были слабые личности, которые этого не хотели признавать и пытались рассматривать великую личность творца лишь как своего рода незначительный придаток к творениям поэзии и искусства. Но, конечно, чтобы ощущать крупную личность и чтить её, нужно и самому быть кое-чем» (П. Эккерман, «Разговоры с Гёте», стр.551, 14 февраля 1831 г.)

Мысль Гёте следует признать как безоговорочно гениальную, применимую не только к самим творениям поэзии, но и к переводчикам... Если бы, кстати, наши переводчики творений Дж. Китса (1795-1821) вдумались в эту гётевскую мысль, они не совершили бы роковой ошибки, взявшись за перевод творений *такой* личности, не будучи сами практически ничем.

тиновича Романова, – см. в перечне переведённых мною поэтов), а англоговорящие туристы до сих пор ищут на полках российских и иностранных магазинов то, что должно было вселить в них «душу и гений» русского народа.

Наступили 70-е годы... В начале этого десятилетия великие мэтры нашей завоевавшейся культуры сообразили, что въезжать в литературный рай в пустых дилижансах как-то неловко. Начали скрести по сусекам и нанимать обленившихся волонтеров из переводческой братии.

В итоге появился в 1973 году в издательстве «Радуга» том-«сиротка» под названием “Russian 19th Century Verse”, в который вошли переводы на английский язык из 8 русских поэтов – от Пушкина до Фета. Особое рвение проявила составительница и главный редактор тома Ирина Железнова, сделавшая более 2/3 переводов. Из восьми переводчиков половина была нерусского происхождения. Вообще, по сложившейся мировой практике считается более целесообразным, чтобы перевод зарубежных авторов осуществлялся бы так называемыми «носителями языка», то есть теми, для кого язык является «родным». В нашем случае работу перевода должны были бы осуществлять англичане или англоязычные профессионалы. Я беру на себя смелость доказать на примере критического разбора образцов из этого тома, что итог работы этих мастеров весьма далёк от того, что нам особенно дорого в произведениях наших поэтов-классиков.

Нам предстоит «продегустировать» до 40 переводов классических опусов самых выдающихся русских поэтов XIX века, сделанных как отечественными, так и зарубежными литераторами. Досмотру будет подвергнуто всё – от структуры, рифмовки и других формальных моментов до логики и смысла образов, правдоподобий ситуаций, уместности терминов и словосочетаний и прочего поэтического арсенала. «Дегустиация» будет дотошной, ибо того требует характер и значение оригиналов для понимания того духа поэтического творения, который принято называть «русским менталитетом».

ФЁДОР ИВАНОВИЧ ТЮТЧЕВ

Возьмём хрестоматийный опус Ф. Тютчева «**Весенняя гроза**».

ВЕСЕННЯЯ ГРОЗА

Люблю грозу в начале мая,
 Когда весенний, первый гром,
 Как бы резвяся и играя,
 Грохочет в небе голубом.
 Гремят раскаты молодые,
 Вот дождик брызнул, пыль летит,
 Повисли перлы дождевые,
 И солнце нити золотит.

SPRINGTIME THUNDERSTORM

I like a storm in early May
 When thunder-claps with thrilling grace,
 As if in friskiness full gay,
 Are rolling through the azure space.
 Fresh, ringing, youthful peals resound,
 Dust flies, rain pearls on leaves hang down,
 While threads of drops stretch to the ground,
 All gilded by the piercing Sun.

С горы бежит поток проворный,
В лесу не молкнет птичий гам,
И гам лесной, и шум нагорный –
Всё вторит весело громам.

Ты скажешь: ветреная Геба,
Кормя Зевесова орла,
Громокипящий кубок с неба,
Смеясь, на землю пролила.

Quick streams run down the nearby hills,
And chirping birds in forests swarm, –
Both forest din and noisy rills
Are merry echoes to the storm.

You'll say: That's Hebe, frivolous girl,
While feeding Zeus' eagle, in good mirth,
Has spilt a thunder-boiling bowl
Upon the juvenescent earth.

Присмотримся к «фоновой» образности опуса. Даже беглый взгляд на данный текст обнаруживает форменное засилие однообразных терминов и перегруженность эпитетами.

Так, например, у Тютчева очень экономно расходуется «весёлая» гамма образов: гром у Тютчева грохочет «резвяся и играя», «гремят раскаты молодые» и «всё вторит весело громам». В сущности, это – всё. У переводчицы применяется кавалькада из 8 «весёлых» терминов: глаголы “growl” (рычать) и “roar” (реветь) (очевидно, по линии состязания с жизнерадостными хищниками в зоопарке), “boisterous”, “gleeful”, “cheering”, “youthful”, “merry”; кроме того, громá “gaily wander” (весело бродят).

Далее, у Тютчева в плане реакции природы фигурируют «птичий гам» (он же «гам лесной») и «шум нагорный». Что мы видим в переводе? Поток с холмов “goes rushing reckless” (“reckless”, кстати, здесь совершенно неуместный термин), “birds rejoice” (ещё один радостный «прицеп»), и, наконец, целая тавтологическая вереница: “din” (назойливый шум, грохот), “clamour” (несмолкаемый шум, крик, гомон, стук), “noise” (шум). Оглохнуть можно!

Данный перевод, пожалуй, ярчайшая демонстрация того, как очень сдержанная, ёмкая (и тем особенно выразительная) фактура Тютчева на глазах превращается в своего рода новогоднюю ёлку, обвешанную «блестящими» побрякушками, рассчитанными на внешний эффект, параллельно с грубым извращением важнейших образов и самого смысла опуса.

Самое интересное, однако, затаилось в конце опуса, конкретно – в последнем четверостишии перевода:

You'll say: 'tis laughing, carefree Hebe –
She fed her father's eagle, and
The Storm Cup brimming with a seething
And bubbling wine dropped from her hand.

Если бы это четверостишие прочитал в английском переводе древний грек, он был бы крайне удивлён (вместе с Гебой), узнав, что «Storm Cup» («грозовая чаша») в руках Гебы наполнена до краёв (brimming) искрящимся и булькающим вином, тем более, в «грозовой чаше» (!!), – боги предпочитали в качестве напитка амброзию из рук Гебы, этот напиток даровал им бессмертие...

Удивляться приходится и другому: Если в оригинале Геба этот громокипящий кубок, «смеясь, на Землю пролила» (!), причём сам этот кубок остался в её руках

(для других okazji), то в переводе сказано, что милая и шаловливая дочь Зевса не пролила на Землю содержимое кубка, а просто уронила (dropped) его из своей руки – на радость скаутам-следопытам и любителям небесных даров. Заинтригованные свидетели этого могут задать и такой вопрос: каким образом кубок с пузырящимся вином может вызвать «гром и молнии», приобретая вдруг возможности и полномочия «Storm Cup»? Или у папаша Зевса есть способность мгновенно превращать вино во взрывчатую субстанцию? Думается, тут даже библейский Соломон оказался бы «швах». Впрочем, до такой глупости не додумался бы вероятно никто.

Возьмём тютчевское стихотворение «**Цицерон**» в переводе Питера Темпеста.

ЦИЦЕРОН

Оратор римский говорил
Средь бурь гражданских и тревоги:
“Я поздно встал – и на дороге
Застигнут ночью Рима был!”

Так! но, прощаясь с римской славой,
С Капитолийской высоты
Во всем величье видел ты
Закат звезды ее кровавой!..

Счастлив, кто посетил сей мир
В его минуты роковые!
Его призвали всеблагие
Как собеседника на пир.

Он их высоких зрелищ зритель,
Он в их совет допущен был –
И заживо, как небожитель,
Из чаши их бессмертье пил!

CICERO

Rome's orator did thus indict
His age of civil storm and travail:
"I rose too late and in mid-travel
Was overtaken by Rome's night!"

Yes! – but, relinquishing Rome's glory,
You witnessed from the Capitol
Its star in solemn splendour fall
To the horizon, great and gory!

O blessed is the man who lives
When Earth's own fate must be decided!
To dine with gods he is invited!
And counsel at their table gives.

While yet alive, he is a zealous
Spectator of their pageantry
And from the cup of heaven-dwellers
He drinks of immortality.

Первая же строка перевода этого редкостного по силе опуса Тютчева содержит глаголы “indict”, то есть «обвинять», «предъявлять обвинения». Речь идёт в переводе об «обвинении» в адрес “age of civil storm and travail” («века гражданской бури и родовых мук»). Сразу скажем, что никакого обвинения Цицерон в оригинале не выражал, «родовых мук» и «тяжкого труда» тут также нет. Есть «тревога» и «буря» как предвестие некоего краха.

Второе замечание следует сделать в адрес сочетания “in solemn splendour”, («в торжественном великолепии»). «Великолепие», да ещё «торжественное» тут не годится, ибо разговор идёт о совсем не великолепии и отнюдь не торжественном процессе разверзающегося краха целого социума. Тютчев применяет для этого процесса комбинацию «во всём величии», что может быть совершенно точно и без «торжественного вели-

колепия» передано словами “in all its *grandeur*”. Именно величие и грандиозность свершающегося исторического процесса, а не его «великолепие»!

Третье замечание к тому же образу: “fall” (падение) вместо тютчевского «заката». Почему «закат» куда предпочтительнее? Да потому, что «падение» – это процесс быстрый и порой внезапный, тогда как «закат» – это достаточно протяжённый процесс, и он в данном случае совершенно уместен. Не совсем уместно “great” («великая») применительно к звезде, которая тут же справедливо именуется «кровавой».

Третье четверостишие переводчик начинает с фразы «О блажен человек, который живёт, когда должна быть решена собственная судьба Земли». Совершенно неясно, почему переводчик не пошёл по линии точного смысла оригинала: «кто посетил сей мир // В его минуты роковые!». Всем читающим Тютчева в оригинале просто бросается в глаза многочисленное употребление слова «роковой». «Роковой» значит переломный, неизбежный, неумолимый, причастный к Провидению, не зависящему от земных дел и решений. Судьбы мира, по мнению Тютчева, мало или вообще не зависят от каких-то человеческих решений – события, как правило, разворачиваются с неумолимостью рока... Опускание термина «роковой» становится поистине роковым для смысла и уровня данного перевода...

Далее, к вопросу, о «всеблагих», то есть о богах. Никакого эпитета к богам у переводчика нет, но пройдем мимо этого. Важнее другое: “*To dine with gods he is invited!*”, то есть «он приглашён *обедать* с богами». Ни в одном источнике мы не найдём упоминаний об *обедах* у богов. Боги имеют только *пиры*, то есть нечто премного возвышеннее (вообразите себе Афродиту с салфеткой и вилкой в руках!). Вместо призыва на *пир* прозаическое приглашение *отобедать* (разница колоссальная – на пир идут совсем с другим настроением). Понятие «собеседника» у переводчика тоже отсутствует. Наконец, тютчевскую фразу «Он в их совет допущен был» переводчик передаёт следующим образом: «И совет за их столом даёт» (“*And counsel at their table gives*”). Присутствовать на «совете» богов и «давать им совет» – вещи абсолютно разные. Второй вариант отдаёт *бесцеремонностью*, что для приглашённого не очень учтиво.

Тютчевское стихотворение «**Как хорошо ты, о море ночное...**» в переводе Ирины Железновой.

Как хорошо ты, о море ночное, –
Здесь лучезарно, там сизо-темно...
В лунном сиянии, словно живое,
Ходит, и дышит, и блещет оно...

На бесконечном, на вольном просторе
Блеск и движение, грохот и гром...
Тусклым сияньем облитое море,
Как хорошо ты в безлюдье ночном!

Зыбь ты великая, зыбь ты морская,
Чей это праздник так празднуешь ты?

Волны несутся, гремя и сверкая,
Чуткие звёзды глядят с высоты.

В этом волнении, в этом сиянье,
Весь, как во сне, я потерян стою –
О, как охотно бы в их обаянье
Всю потопил бы я душу свою...

*

Sparkling and sighing and shifting and heaving,
Here touched by moonlight, there murky and grey,
Magical sea, sea of night, sea of evening,
You are alive and forever at play!

Peopleless, vast, knowing rest not or slumber,
Bathed in a silvery, simmering light,
All ceaseless movement and crashes of thunder,
You fill my heart, sea, with joy and delight.

Speak, mighty deep, why so restless ;and eager?
Is it a fete that you rush to attend?
Great, wakeful stars, while you toss in a fever,
Watch from above and their light to you lend.

Dazed by your brilliance, your passion and fury,
As in a dream stand I near you alone.
O with what joy, of resisting them weary,
In you the whole of my soul I would drown!

В переводе этого замечательного тютчевского опуса уже на старте допущено структурное неблагообразие. Оригинал, как мы видим, сразу же даёт читателю возможность столкнуться с прямым лирическим предметом опуса – с ночным морем. Восторженное восклицание поэта («Как хорошо ты, о море ночное!») вполне логично и естественно, как всякая первая реакция на грандиозное в своей красоте зрелище. Переводчица предпочла продержаться читателя в неведении, о чём, собственно, идёт речь, до 3-й строки, где, наконец, появляется сам предмет восторга (“magical sea, sea of night, sea of evening”). Едва ли, кстати, хорошо сначала говорить о ночном море, а потом сразу же делать ремарки о море вечером.

В той же строфе начинаются и другие ремарки, мало совместимые с объективной истиной. Так, например, говорится о том, что море «forever at play» («вечно играющее»). Вслед за этим (1-я строка 2-го четверостишия) даётся, среди прочих, и такое определение морю, что оно «knowing rest not or slumber» (то есть «не знает покоя и сна»). Определение «restless» (неугомонное, не знающее отдыха) фигурирует и в 1-ой строке 3-го четверостишия. Ещё ранее приводится фраза «All ceaseless movement» («всё оно в непрерывном движении»). Заметим, что в тексте Тютчева нет ни единого упоминания о том, что оно «вечно», «непрестанно». «бессонно»,

«беспокойно», находится в состоянии волнения и грохота. Поэт созерцает море в состоянии «движения, грохота и грома», но это совсем не значит, что оно всегда и в любое время пребывает в таком волнении. На море бывает и мёртвый штиль, то есть состояние прямо противоположное тому, что наблюдает Тютчев. Оба состояния равноправны и прекрасны по-своему, и ни одно из них нельзя подводить под рубрику «forever» («вечно, навсегда»). Именно это и сделано переводчицей вопреки элементарном здравому смыслу и «наперекор стихиям».

Примерно то же самое относится к понятию «безлюдие», ибо Тютчев созерцает море один, кругом никого нет, но это не значит, что море всегда и всюду «peopleless» (именно такой странный вывод можно сделать, находясь под навязанным гипнозом слова «forever»).

В 3-м четверостишии у Тютчева есть великолепная строка «Чей это праздник так празднуешь ты?». Вопрос имеет, так сказать, космический размах и в лирическом отношении производит очень сильное впечатление. Что фигурирует в переводе? «Is it a fete that you rush to attend?» («Присутствовать ли на праздник ты спешишь?»). Чтобы не усложнять дело, заметим только одно: по фактуре переводчицы «спешка» на праздник самим праздником ещё не является!!

Можно было бы поговорить и о таком очаровательном фрагменте, как «resisting them weary» (то есть «устав сопротивляться блеску страсти и ярости моря»), но это уже затягивает разбор.

Возьмём другой «бриллиант из переводческой шкатулки» Ирины Железновой: исполненное трагических эмоций одно из стихотворений денисьевского цикла, где Тютчев присутствует при последних минутах жизни Елены Александровны Денисьевой:

Весь день она лежала в забытьи,
И всю её уж тени покрывали.
Лил тёплый летний дождь – его струи
По листьям весело звучали.

И медленно опомнилась она,
И начала прислушиваться к шуму,
И долго слушала – увлечена,
Погружена в сознательную думу...

И вот, как бы беседуя с собой,
Сознательно она проговорила
(Я был при ней, убитый, но живой):
"О, как всё это я любила!"

.....

Любила ты, и так, как ты, любить –
Нет, никому ещё не удавалось!
О Господи!... и это пережить..
И сердце на клочки не разорвалось...

*

All day she quiet lay, lost in a trance,
 The closing shadows all of her embracing...
 The madcap rain of summer frisked and pranced,
 At leaves it drummed, down garden paths went racing.

And slowly, slowly she revived and sought
 To hear its voice, its warm and merry patter.
 Absorbed, withdrawn, plunged deep in conscious thought,
 She lay and listened to the fall of water.

Then suddenly she spoke, and I... I heard...
 (I was alive, alive through force of habit)
 The softly whispered, broken, simple words:
 "O how I loved it all, O how loved it!"

.....

You loved... you loved... None other durst
 To love so well... And this, to be it ceases...
 To watch you die, and live!.. How did my heart not burst,
 O God, into a thousand bleeding pieces!

В этом стихотворении фоном выступает «тёплый, летний дождь» за окном, о чём поэт лаконично пишет: «его струи // по листьям весело звучали». Видимо, контраст между зрелищем умирающей женщины и весёлым дождём показался переводчице недостаточно ярким, и она решила добавить «перца»: оказывается, «Сорванец летний дождь *резвился и скакал* // по листьям он барабанил, вниз по садовым тропам мчался». Далее в переводе говорится, что женщина стала слушать «его голос, его тёплый и весёлый стук», а в конце второго четверостишья снова говорится, что она лежала и слушала «падение воды» ("fall of water"). Создаётся впечатление, что три четверти внимания автора обращены на живописные проделки весёлого дождя и лишь одна четверть – зрелищем умирающей любимой...

Наконец, ещё один «чудесный» элемент: тютчевскую строку «Я был при ней, *убитый, но живой*» переводчица передаёт следующим образом: «I was alive, alive through force of habit», то есть «Я был живой, живой в *силу привычки*». Тут не знаешь, что и сказать.

Не касаясь прочих моментов перевода, отметим последний штрих – разрыв сердца на «thousand bleeding pieces» («на тысячу кровавых /кровоточащих/ кусков»). С точки зрения «выразительности» это, может быть, и «колоритно», но мог ли Тютчев с его сдержанной палитрой «увлекать» читателя такой кровавой натуралистической картиной, не говоря уже о том, что Тютчев говорит о данном разрыве фигурально, отнюдь не призывая читателя к созерцанию физической разорванности.

Возьмём перевод другого мастера ещё одного удивительного по экспрессии тютчевского опуса – «**Конь морской**»:

КОНЬ МОРСКОЙ

О рьяный конь, о конь морской,
С бледно-зелёной гривой,
То смиренный, ласково-ручной,
То бешено-игривый!

Ты буйным вихрем вскормлен был
В широком Божьем поле;
Тебя он прядать научил,
Играть, скакать на воле!

Люблю тебя, когда стремглав,
В своей надменной силе,
Густую гриву растрепав
И весь в пару и мыле,

К берегам направив бурный бег,
С весёлым ржаньем мчишься,
Копыта кинешь в звонкий брег
И – в брызги разлетишься!..

THE SEA HORSE

O fiery horse with pale green mane,
O swift horse of the sea,
Now placid, running gently tame,
Now plunging fierce and free!

The stormy winds your pastures blessed
On God's wide grazing grounds,
They taught you how to arch your crest,
To run and know no bounds!

I love you when, upon the wind,
In all your lordly might,
Your coarse mane streaming out behind
In foam and lather while.

You bear down hard upon the strand
Full tilt with merry neigh,
Set hoof upon the sounding sand
And – shatter into spray!

В рамках этого достаточно приятно звучащего опуса допущены несколько промахов, резко снижающих и смысл, и экспрессию оригинала. Во-первых, неясно, почему не использован естественный термин “steed” (конь!), а вместо него фигурирует бытовой термин “horse” (лошадь). Таким образом, стихотворение начинается с прозаизма, на который поэт, естественно, не ориентировался. Одновременно применяется эпитет “fiery” (огненный, жгучий, пламенный, горячий). В *водной* стихии столь же возможно было бы применение сочетания «пламенный бурун» или «пылкие волны».

Второе четверостишие буквально переводится так: «штормовые ветры благословили твои пастбища (pastures) на широких пастбищных территориях (grazing grounds) Бога». Получается так, что «пастбища» существуют на «пастбище» (в оригинале фигурирует только «божье поле»). Разве «твои пастбища» не являются «божьим пастбищем», то есть одним и тем же? Отметим и такую деталь, что «буйный вихрь» *вскормил* коня, то есть *создал* его, тогда как в переводе эти штормовые «ветра» (stormy winds) «благословили твои пастбища». Что значит «благословить пастбища»? абсолютно неясно.

Самые удивительные вещи приберегаются к концу текста, когда удалая «лошадь» ставит *копыто* (почему-то одно – “set hoof”) на «звучный песок», ранее летя к “strand”, то есть к берегу, и «разлетается в брызги» (“spray”). У Тютчева на пути коня – «звонкий брег», и нетрудно догадаться, что это такое: это берег явно со скалами, камнями и т.п. – именно от удара о них «морской конь» разбивается в брызги и происходит шумный разлёт этих брызг. Становится непонятным, как можно разлететься в брызги даже на «звучном песке» (которого в оригинале нет).

Ещё деталь: термин “spray”. По толкованию любого словаря это «брызги, водяная пыль». Всё дело в том, что по сути “spray” – это водяная субстанция, жидкость в

виде мелких брызг, вплоть до аэрозоли, то есть нечто получающееся при распылении пульверизатором, опрыскивателем. Невелика честь для «морской лошади» сводить свою “lordly might” (надменную силу) до уровня распылителя, пульверизатора...

Представлю вашему вниманию перевод стихотворения Тютчева «**Брат, столько лет сопутствовавший мне...**» (11 декабря 1870 г.), сделанный Юджином М. Кейденом.

Брат, столько лет сопутствовавший мне,
И ты ушёл, куда мы все идём,
И я теперь на голой вышине
Стою один, – и пусто всё кругом.

И долго ли стоять тут одному?
День, год-другой, – и пусто будет там,
Где я теперь, смотря в ночную тьму
И – что со мной, не сознавая сам...

Бесследно всё – и так легко не быть!
При мне иль без меня – что нужды в том?
Всё будет то ж – и вьюга так же выть,
И тот же мрак, и та же степь кругом.

Дни сочтены, утрат не перечеть,
Живая жизнь давно уж позади,
Передового нет, и я, как есть,
На роковой стою очереди.

Dear brother, best of all my friends,
Like you, I go to meet my death
Alone – in emptiness, – alone
Upon a vast and barren heath.

There now I wait. And yet how long?
Day follows day, but, fathomless,
The darkness gathers at my feet.
Here I stand lost in emptiness...

Where not a trace of conscious life
Survives, where all at last seems vain
Save for the howling winter storm,
The darkness, and the empty plain.

My days are brief, the past I loved
Too poor for grief; the future, stern
And dark, as I in darkness here
Alone must await my fated turn.

Учитывая особую экспрессию этого стихотворения, можно было бы ожидать, что «средней руки» переводчики, осознавая как свои возможности, так и реакцию читателей, а также понявшие, после первых же попыток, хилость всех своих возможностей, неотвратимость провала, должны были бы оставить этот опус в покое. Но практика наглядно показывает, что переводческий зуд не считается ни с чем, кроме назойливости самого этого зуда.

Посмотрим, что получилось в данном случае.

Перевод должен был строиться по схеме «абба» (по петраркистскому канону, или канону Петрарки), как в оригинале. Однако, если оригинал строго выдержан в этой схеме, то перевод упраздняет все «а», то есть оставляет без внимания половину рифмованных строк оригинала. Кем надо родиться, чтобы совершить этот «подвиг», если учесть, в адрес кого он совершается...

В канве и терминах тютчевского опуса есть повторы основных трагических моментов. Так, например, окружающая «пустота» упомянута в оригинале два раза: в 4-й строке 1-го четверостишия (катрена) и во 2-й строке 2-го катрена. У переводчика «пустота» (“emptiness”) появляется три раза: в 3-й строке 1-го катрена, далее она есть в 4-й строке 2-го катрена и в третий раз (“empty”) стоит в конце 3-го катрена. Далее, «тьма» в оригинале стоит во 2-й строке 2-го катрена и «мрак» – в конце 3-го катрена. В переводе «мрак» (“darkness”) появляется во 2-м катрене, далее – в 3-м катрене и ещё раз – в 4-м. Снова – два на три. Аналогичная история – с «одиночеством».

В итоге этого разбазаривания пространства не нашлось места для таких важнейших оборотов, как «столько лет сопутствовавший мне», «и что со мной, не со знавая сам», и особенно – «Дни сочтены, утрат не перечеть // Живая жизнь давно уж позади». Исчезли самые экспрессивные моменты оригинала, а без них опус анемичен и никому не нужен.

Рассмотрим перевод стихотворения Тютчева «**Когда дряхлеющие силы...**», сделанной Эврил Пайман.

Когда дряхлеющие силы
 Нам начинают изменять
 И мы должны, как старожилы,
 Пришельцам новым место дать, –

Спаси тогда нас, добрый гений,
 От малодушных укоризн,
 От клеветы, от озлоблений
 На изменяющую жизнь;

От чувства затаённой злости
 На обновляющийся мир,
 Где новые садятся гости
 За уготованный им пир;

От желчи горького сознанья,
 Что нас поток уж не несёт
 И что другие есть призванья,
 Другие вызваны вперёд;

Ото всего, что тем задорней,
 Чем глубже крылось с давних пор, –
 И старческой любви позорней
 Сварливый старческий задор.

*

When faltering energies betray
 Us old inhabitants, and we
 Must see newcomers gain the day
 And yield them place — good Genius, free

Us from all fear of their approach,
 From unkind words and bitterness,
 From impotent and vain reproach
 Against life in her changefulness;

May we, by secret malice ridden,
 Not grudge the world's new guests their share
 At that great feast to which they're bidden
 And which stands ever new prepared;

And let us we not resent our falling
 Out of the mainstream, swept ashore...

Nor yet that there are other callings
And other men called to the fore;

And free us from the shameful promptings
The graceless wish to 'have and hold...
Worse than an old man's amorous longings
Is cross-grained malice in the old.

Прежде всего, перевод с точки зрения структуры рифм идёт неровно, ибо в первых двух четверостишиях рифмы «а» мужские, а в последующих трёх четверостишиях те же рифмы «а» женские (в оригинале эти рифмы сплошь женские). Качество самих рифм в целом выдержано, кроме двух случаев: *ridden – bids them, promptings – longings*.

В 1-м четверостишии хороша 1-я строка, однако со 2-й строки начинается резкий стилистический срыв, ибо глагол “betray” стоит в 1-й строке, а “us” – в следующей, что поэтически весьма неэффектно. Столь же неэффектно выглядит разрыв “we” (2-я строка) и “must” (3-я строка). Очередной стилистический разлом можно наблюдать в конце 1-го четверостишия, где повисла одинокое “free”, а относящееся к нему “us” оказывается уже во 2-м четверостишии.

Не вдаваясь в разбор фактуры 2-го четверостишия, обратим внимание на любопытную стилистическую особенность 3-й строфы, где сказано буквально следующее: «И пусть мы, одержимые *тайной злобой*, не пожалеем для новых гостей мира их доли на том великом пиру...» и так далее. Вопреки всем благим намерениям переводчицы, получается довольно странный поворот мысли. В той же 3-й строфе не совсем понятно “And which stands *ever new* prepared...” (если учесть, что “which” относится к пиру). Возможно, однако, что переводчица имеет в виду «всё новые и новые» пиры, которые жизнь устраивает для всё новых и новых поколений, но на это можно сказать лишь то, что каждый старый человек в принципе может созерцать лишь одно для него молодое поколение и так или иначе относиться к нему; впрочем, это деталь не существенная.

В 4-й строфе неплохо звучат первые полторы строчки: «И пусть мы не будем обижаться (негодовать) на то, что мы выпали из основного потока (mainstream)...», однако сразу далее идёт “swept ashore”, то есть «выброшенные на берег». По логике вещей, выпасть из *основного* потока ещё не означает быть выброшенным на берег, – можно просто плыть не по центру и с меньшей скоростью. Если же мы «выброшены на берег», то незачем было вообще говорить о потоке.

Последняя – пятая – строфа в переводе акцентирует «постыдные побуждения», от которых, де, надо освободиться в старости, тогда как мысль оригинала, обобщая содержание всего предшествующего материала стихотворения, напирает лишь на «сварливый старческий *задор*». Именно «задор» Тютчев дважды упоминает в тексте и это не случайно, ибо именно такое – «петушиное», заносчивое и злобное – качество зарвавшегося старческого духа поэт считает позорнее и постыднее, чем даже «старческая любовь». Анализируя перевод последней строфы, мы не найдём как раз именно «задора», – вместо него стоит “cross-grained malice”, то есть «брюзгливое зло (вред,

озорство, проделки)». Переводчицу отчасти извиняет то, что в английском языке чрезвычайно трудно подобрать точный эквивалент тому понятию, которое таится в русском слове «задор», однако можно подыскать комбинации английских слов, максимально приближающиеся к русскому оригиналу.

Наконец, если взять всю панораму голосоведения, то нельзя не отметить того, что в оригинале стоит упорное «от» в каждом из четверостиший, начиная со 2-го (это «от» повторено пять раз!). Создаётся своего рода непрерывная стилистическая «лестница» понятий, от которых «добрый гений» должен нас избавить. Что же мы имеем в переводе? В переводе оборот «спаси нас от» (free us from) упомянут на старте, далее идут две конструкции “may we”, выпадающие стилистически из общего тютчевского перечисления (из его, так сказать, mainstream), и лишь в последней строфе снова возвращается “free us from” («спаси нас от»). Нагнетаемая Тютчевым экспрессия единого потока на глазах дробится, расчленяется и перестаёт действовать на читателя.

Разберём, как перевела тютчевский шедевр **«Смотри, как на речном просторе»** всё та же английская переводчица Эврил Пайман.

Смотри, как на речном просторе,
По склону вновь оживших вод,
Во всеобъемлющее море
За льдиной льдина вслед плывёт.
На солнце ль радужно блистая,
Иль ночью, в поздней темноте,
Но все, неизбежимо тая,
Они плывут к одной мете.

Все вместе – малые, большие,
Утратив прежний образ свой,
Все – безразличны, как стихия, –
Сольются с бездной роковой!..

О, нашей мысли оболыценье,
Ты, человеческое Я,
Не таково ль твое значенье,
Не такова ль судьба твоя?

See how down the wide river floating
In the new wakened water's tow
Towards the all-embracing ocean
The ice is sailing, flow on flow.
And whether through the night like spectres
Or incandescent in the sun,
They still, inevitably melting,
To the same goal go sailing on.

So, great and small, but all together,
Dissolving shapes, they coalesce,
And, formless, faceless as the water,
Merge in the pre-destined abyss!

Oh, “Thou” an “I”, our thought's delusion,
Poor human personality:
Are you not, even as these, illusion?
And is not such your destiny?

Во-первых, рифмы. Теоретически их в данном стихотворении восемь. Практически в переводе поэтическим требованиям удовлетворяют лишь три: “tow-flow”, “delusion-illusion” и “personality-destiny”. Остальные рифмы не выдерживают пробы на прочность. Такие комбинации, как “specters-melting” или “floating-ocean” претендуют на звание «рифм» лишь ввиду наличия общих ударных гласных или дифтонгов, а рифмы типа “sun-on”, “coalesce-abyss” не имеют даже и этого, ограничиваясь единством последних согласных. Эта картина рифмовки очень типична для всей продукции, помещённой в томе. Дело, естественно, не в том, что слабые или упрощённые рифмы не имеют права на существование. Они допустимы как единичные исключения или как частный случай предпочтения переводчиком *смысла* чисто формально-

му элементу, но массовое употребление и нагнетание ослабленных до предела рифм, если их доля составляет свыше 60-70%, ставят переводческое произведение за рамки искусства. Никто из читателей не поверит, что в оригинале у великого классика стиха дело обстоит и таким же образом... А если поверит, тем хуже для всех...

Во-вторых, ритмические особенности структуры стиха. В переводе данного стихотворения артикль “the” трижды попадает в *ударное* положение (строки 1, 2 и 8), и это неприемлемо, как акустически, так и с точки зрения акцентирования смысла, поскольку соседние с артиклем слова автоматически попадают в безударное положение и воспринимаются приглушенно, смазано, безэкспрессивно. Нелишне отметить в данном переводе и случай ритмически неправильной диспозиции слова “predestined” в конце 3-го четверостишия. По естественному метру строки это слово вынуждено ударяться на “pre-”, тогда как в любом словаре оно имеет ударение на “des” – [pre'destind]. Переводчик ставит читателя в трудное положение.

Можно было бы провести детальный анализ смысловой фактуры перевода, но это излишне.

Вот пример перевода шедевра из так называемого «денисьевского цикла», сделанный Ириной Железновой.

Чему молилась ты с любовью,
Что, как святыню, берегла,
Судьба людскому суесловью
На поруганье предала.

Толпа вошла, толпа вломилась
В святилище души твоей,
И ты невольно постыдилась
И тайн и жертв, доступных ей.

Ах, если бы живые крылья
Души, парящей над толпой,
Её спасали от насилья
Бессмертной пошлости людской!

All you revered and venerated,
All that you worshipped and adored
By idle tongues was desecrated,
By coarse hearts – so fate willed it – scorned.

The sanctum of your soul was sullied,
Was broken into by the herd;
Its meddling left you shamed and humbled,
To its abuse exposed you were.

O, if its living wings could only
Rescue the soul the soul as soars it high
Above the herd from man's eternal
His sickening vulgarity!..

В переводе этого выдающегося по экспрессии и трагизму опуса Тютчева мы имеем неравный баланс доброкачественных и негодных рифм, – классичны лишь две из шести: “venerated-desecrated”, “high-vulgarity”. Особенно плохо обстоит дело с “only-eternal” и “sullied-humbled”.

Однако дело не только в рифмах. В общей *глагольной системе перевода* есть малозаметный, но очень важный просчёт. Переводчица, говоря о том, как поступила «толпа» и «людское суесловие» с любящей женщиной, употребляет обороты “was desecrated”, “by coarse hearts scorned”, “was sullied”, “was broken into by the herd” и т.д., то есть использует Past indefinite, тогда как по психологической и этической логике вещей следовало использовать Present perfect, поскольку факты третирования и поругания крайне болезненно воспринимаются *в настоящем*, дополняют это настоящее и являются, так сказать, актами реально разворачивающимися на

глазах трагедии, а не неким «историческим», ушедшим в былое делом, о котором можно было бы говорить и вспоминать в плане Past indefinite. К этому толкованию призывает не только этика самого стихотворения, но и вся применённая поэтом система глагольных форм – «предала», «вошла», «вломилась» и т.д., весь яростный тембр неприятия «бессмертной пошлости людской», «насилии» этой пошлости. Кстати, переводчик обязан в передаче этого последнего комплекса проявить и максимум ударного лаконизма и точности и сделать это целиком и полностью в последней строке. «Насилья» в переводе вообще нет, а комбинация “man’s eternal // His sickening vulgarity!..” как минимум, опускает термин «бессмертной» (слово «вечный» не заменяет особой экспрессии слова «бессмертной»). Кроме того, стилистически “man’s” и далее “his” звучат коряво.

Наконец, можно отдельно упомянуть 7-8 строки перевода, где даётся примитивное и плоское толкование оригинала.

Невозможно пройти мимо перевода одного из самых выдающихся творений Тютчева – «От жизни той, что бушевала здесь...», написанного 17 августа 1871 года во время поездки в брянское село Вщиж, где в XII веке бушевали междоусобные войны и где сохранились древние курганы, свидетели и ровесники тех событий... Перевод выполнен Ириной Железновой.

От жизни той, что бушевала здесь,
От крови той, что здесь рекой лилась,
Что уцелело, что дошло до нас?
Два-три кургана, видимых поднесь...

Да два-три дуба выросли на них,
Раскинувшись и широко, и смело,
Красуются, шумят, – и нет им дела,
Чей прах, чью память роют корни их.

Природа знать не знает о былом,
Ей чужды наши призрачные годы,
И перед ней мы смутно сознаём
Себя самих – лишь грёзою природы.

Поочерёдно всех своих детей,
Свершающих свой подвиг бесполезный,
Она равно приветствует своей
Всепоглощающей и миротворной бездной.

*

Of that tempestuous life that once was here,
Of that hot blood that flowed here in a stream,
To us a mound or maybe two remain
That in the steppe all but forgotten rear;

And too a clump of oaks that, bold and free,
Reach skyward from atop the mounds, and share
Their secrets with the winds, and little care
Whose dust their roots disturb and memory.

For nature of the past is unaware
And of our phantom years... Deep in our hearts,
Ourselves we know that we, her children, are
Of her vague dreams a dim and transient part.

To all of us who tread life's tortuous
Path, and perform our useless deeds, she it
A harbinger of peace: she offers us
The sanctum of her fathomless abyss.

В 1-й же строфе перевода начисто отсутствует внутренняя рифма «бб» (слова «stream» и «remain» не имеют даже общей ударной гласной или общего дифтонга). Это резко смазывает художественное достоинство строфы, но в ней есть и другие существенные дефекты. Во-первых, по непонятной причине количество курганов уменьшено до «одного, или, может быть, двух» вместо «двух-трёх» в оригинале. Во-вторых, Тютчев в трёх первых строках задаёт прямой вопрос, звучащий как естественный поэтический оборот мысли, причём после этого вопроса следует ёмкий и *однострочный* ответ, который бьёт в цель *тем вернее, чем он короче и проще*, – в этом особая экспрессия концовки строфы, вводящая в общий «сюжет» стихотворения и дающая ему сразу же трагическую силу констатации всеуничтожающей силы времени, своего рода беспощадной «насмешки» этого времени над всем буйством человеческих страстей и рек пролитой крови... В переводе строфы получился прозаический и безэкспрессивный пересказ общего смысла оригинала.

Во 2-ой строфе перевода наличествует комбинация “a clump of oaks” (группа дубов), которая “reach skyward from atop the mounds” («тянется к небу с вершук курганов»). Получается странная визуальная картина, когда одна группа (a clump) дубов тянется с вершин нескольких курганов (mounds). Это примерно то же самое, что “кучка” косичек на головах нескольких девочек.

Далее, по общей стилистической конструкции двух первых строф, вместе взятых, получается так, что дубы тоже остаются, наряду с курганами, от той самой жизни, которая «бушевала здесь» и от той самой крови, которая «здесь рекой лилась». Это совмещение под одной крышей разных вещей, игнорирующее многоточие после первой строфы оригинала, делает лирическую панораму перевода стихотворений путаной и вводит читателя в недоумение. В рамках этой путаной картины становятся относительно неважными хотя бы такие подробности, как игнорирование переводчицей терминов «раскинувшись», «красуются, шумят...» Потерю термина «красуются» едва ли можно компенсировать введением оборота «делятся своими

секретами с ветрами», красующейся жизнью, жизнью природы, полностью безразличной «призрачным годам» человека.

Кстати, именно этот момент безразличия, *равнодушия* природы следовало особо подчеркнуть при переводе строки Тютчева: «Природа *знать не знает* о былом...» В переводе стоит термин “*unaware*”, что формально передаёт смысл («незнающий», «неподозревающий»), но передаёт отнюдь не с той силой, какая звучит в тютчевской строфе («знать не знает», по существу, есть мощная экспрессивная формула *полного равнодушия*, а не просто «незнания»). Не случайно далее Тютчев (кстати, в стилистически отдельной строке) выражает идею равнодушия термином – «чужды» («Ей чужды наши призрачные годы»). Что и говорить, мощная словесная гамма.

Та же 3-я строфа перевода, кроме всего прочего, являет нам, начиная со 2-ой строки, пример лексического нагромождения однотипных слов:

of our phantom years... Deep in our hearts, // Ourselves we know that we, her children, are // Of her...

Наконец, последняя строка 3-го четверостишия содержит, так сказать, *смутность, помноженную на смутность*, или смутность в рамках смутности. В самом деле, как ещё понять комбинацию «мы, её дети, являемся *туманной* и преходящей частью её и *смутных* грёз?» почему не следовало допускать такого умножения смутности? Во-первых, потому, что идея двойной смутности способна лишь смутить воображение и ничего не сказать ему по сути. Во-вторых, сама идея «смутности» в тютчевском оригинале относится лишь к осознанию человеком того, что он есть «грёза природы» («И перед ней мы смутно сознаём // Себя самих – лишь грёзою природы»), тогда как никакой смутности в грёзах природы у Тютчева нет.

Наконец, последнее четверостишие природы являет собой своего рода финал развала экспрессии всего стихотворения. Даём дословный перевод:

Всем нам, которые шагают по жизненной извилистой
Тропе и совершают наши бесполезные деяния, она есть
Провозвестница мира; она предлагает нам
Святылище (убежище) своей неизмеримой (бездонной) бездны.

Начать с того, что Тютчев в этом последнем четверостишии, обобщая весь трагический смысл совершающегося, уже не говорит о «нас», а идёт дальше – он говорит обо *всех* детях природы, разделяющих одну и ту же судьбу, причём говорит о том, с какой равномерностью и последовательностью природа «забирает» своих детей. Поэтому очень важен тут термин «поочерёдно».

Далее, абсолютно недопустимо было дробить или размазывать мысль последней строки, где к «бездне» у Тютчева применены два великолепных и грандиозных в своём трагизме эпитета – «всеобъемлющей и миротворной». Переводчик был обязан любой ценой сохранить оба эти термина именно в завершающей строке, придав ей *ту же неотразимую меру воздействия на читателя*. Перевод полностью игнорирует идею «всепоглощения» и обрывает идею «умиротворения», которую несёт с собой бездна, от самой бездны, выражает эту идею в другом месте. В итоге последняя строка перевода, где упоминается бездна, сохраняет лишь тавтологический

оборот “*fathomless abyss*” (бездна как таковая именно бездонна и незачем было её украшать эпитетом “*fathomless*” – «бездонная»).

Далее, термин “*sanctum of ... abyss*”, то есть «святилище ... бездны», если вдуматься, есть даже нечто желанное и священное (может быть, для самоубийц?), а отнюдь не трагичное.

Перевод, по сущности, неожиданно и полностью «детрагедизирует» мысли поэта. Этой же детрагедизации неминуемо соответствует и глагол “*offers us*”, то есть «предлагает нам» «святилище бездны», – так сказать, особая любезность в наш адрес! Нелишне заметить, что у Тютчева природа «*равно* приветствует» своей бездной всех, и оба эти наиболее страшных слова оригинала также отсутствуют в переводе. Без них впечатляющая сила строки, особенно если учесть развал перевода последней её строки, вообще отсутствует.

Завершая этот разбор, не могу преодолеть желания ещё раз обратить внимание читателя на факт выброса двух эпитетов в последней строке.

Этот тютчевский опус, который мы видели в переводе И. Железновой, предстаёт нам в другом облике – кейденовском (Эджин М. Кейден).

Знакомство начнём с «мелкого» обстоятельства: в переводе Эджин М. Кейдена есть лишь одна единственная рифма “*scheme – dream*”. Днём с огнём ищи – больше нет. Опус начинается с отсутствующего у Тютчева заголовка-эпиграфа – «Какое наследство (наследие) – наше?». В самом деле, какое?

Translated by Vladimir Nabokov

Летний вечер

Уж солнца раскаленный шар
С главы своей земля скатила,
И мирный вечера пожар
Волна морская поглотила.
Уж звезды светлые взошли
И тяготеющий над нами
Небесный свод приподняли
Своими влажными главами.
Река воздушная полней
Течёт меж небом и землею,
Грудь дышит легче и вольней,
Освобожденная от зною.
И сладкий трепет, как струя,
По жилам пробежал природы,
Как бы горячих ног ея
Коснулись ключевые воды.

NIGHT EVENING

Down from her head the earth has rolled
the low sun like a red-hot ball.
Down went the evening's peaceful blaze
and seawaves have absorbed it all.
Heavy and near the sky had seemed.
But now the stars are rising high,
they glow and with their humid heads
push up the ceiling of the sky.
The river of the air between
heaven and earth now fuller flows.
The breast is ridded of the heat
and breathes in freedom and repose.
And now there goes through Nature's veins
a liquid shiver, swift and sweet,
as though the waters of a spring
had come to touch her burning feet.

«Слёзы»

Translated by Vladimir Nabokov

Люблю, друзья, ласкать очами
Иль пурпур искромётных вин,
Или плодов между листьями
Благоухающий рубин.

Люблю смотреть, когда созданье
Как бы погружено в весне,
И мир заснул в благоуханье,
И улыбается во сне!..

Люблю, когда лицо прекрасной
Весенний воздух пламенит,
То кудрей шёлк взвеваёт сладострастный,
То в ямочки впивается ланит!

Но что все прелести пафосския царицы,
И гроздий сок, и запах роз,
Перед тобой, святой источник слез,
Роса божественной денницы!..

Небесный луч играет в них
И, преломясь о капли огневые,
Рисует радуги живые
На тучах жизни громовых.

И только смертного зениц
Ты, ангел слез, дотронешься крылами –
Туман рассеется слезами,
И небо серафимских лиц
Вдруг разовьётся пред очами.

Friends, with my eyes I love caressing
the purple of a flashing wine,
nor do I scorn the fragrant ruby
of clustered fruit that leaves entwine.

I love to look around when Nature
seems as it were immersed in May;
when bathed in redolence she slumbers
and smiles throughout her dreamy day.

I love to see the face of Beauty
flushed with the air of Spring that seeks
softly to toy with silky ringlets
or deepen dimples on her cheeks.

But all voluptuous enchantments,
lush grapes, rich roses – what are you
compared to tears, that sacred fountain,
that paradisaal morning dew!

Therein divinest beams are mirrored,
and in those burning drops they break,
and breaking – what resplendent rainbows
upon Life's thunderclouds they make!

As soon as mortal eyes thou touchest,
with wings, Angel of Tears, the world
dissolves in mist, and lo! a skyful
of Seraph faces is unfurled.

«Святая ночь»

Translated by Vladimir Nabokov («THE ABYSS»)

Святая ночь на небосклон взошла,
И день отрадней, день любезней,
Как золотой покров она свила,
Покров, накинутый над бездной.

И, как виденье, внешний мир ушёл...
И человек, как сирота бездомный,
Стоит теперь и немощен и гол,
Лицом к лицу пред пропастию тёмной.

When sacred Night sweeps heavenward, she takes
the glad, the winsome day, and folding it,
rolls up its golden carpet that had been
spread over an abyssmal pit.

Gone vision-like is the external world,
and man, a homeless orphan, has to face
in utter helplessness, naked, alone,
the blackness of immeasurable space.

На самого себя покинут он –
 Упразднен ум, и мысль осиротела –
 В душе своей, как в бездне, погружён,
 И нет извне опоры, ни предела...

И чудится давно минувшим сном
 Ему теперь всё светлое, живое...
 И в чуждом, неразгаданном, ночном
 Он узнаёт наследье родовое.

Upon himself he has to lean; with mind
 abolished, thought unfathered, in the dim
 depths of his soul he sinks, for nothing comes
 from outside to support or limit him.

All life and brightness seem an ancient dream –
 while in the very substance of the night,
 unravelled, alien, he now perceives
 a fateful something that is his by right.

Translated by Dmitry Mirsky

На мир таинственный духов,
 Над этой бездной безымянной,
 Покров наброшен златотканый
 Высокой волею богов.
 День – сей блистательный покров
 День, земнородных оживленье,
 Души болящей исцеленье,
 Друг человеков и богов!

Но меркнет день – настала ночь;
 Пришла – и, с мира рокового
 Ткань благодатную покрыва
 Сорвав, отбрасывает прочь...
 И бездна нам обнажена
 С своими страхами и мглами,
 И нет преград меж ей и нами –
 Вот отчего нам ночь страшна!

DAY AND NIGHT

Over the mysterious world of spirits,
 Over that nameless abyss,
 A gold-embroidered veil is thrown
 By the high will of the gods.
 Day – this dazzling veil –
 Day – the enlivening of the sons of Earth,
 The healing of the sick soul
 The friend of men and of gods.

But Day darkens, Night comes –
 She comes – and tearing from off the fatal world
 The blessed fabric of the veil
 She casts it aside.
 And the abyss is uncovered to our eyes,
 With its terrors and mists,
 And there is no barrier between it and us –
 This is why the night is fearful to us.

Чарльз Томлинсон

* * *

Осенней позднею порою
 Люблю я Царскосельский сад,
 Когда он тихой полумглою,
 Как бы дремотою объят,
 И белокрылые виденья
 На тусклом озера стекле
 В какой-то неге онеменья
 Коснеют в этой полумгле...

AT THE IMPERIAL VILLAGE

Autumn advancing to the close,
 That garden draws me: stilled
 In its nether sleep nor waking,
 The apparitional twilit while
 As swanshapes, never breaking
 The lake's dull calm,
 Loom on its glass
 In a delight dumbness.

И на порфирные ступени
Екатерининских дворцов
Ложатся сумрачные тени
Октябрьских ранних вечеров –
И сад темнеет, как дубрава,
И при звездах из тьмы ночной,
Как отблеск славного былого,
Выходит купол золотой...

Shade settles there
On palace porphyry,
In the October early evening
Climbs Catherine's stair;
And, as the garden darkens like a wood,
Star-lit against its deepened ground
The past's gold image
Reflects from a still-emerging cupola...

Подробнее анализировав то, что уже достигнуто в переводе трёх русских поэтов, я понял, что нужно браться за новую работу, учитывая как многочисленные промахи, так и отдельные достижения в старых переводах. Пока же хочу упомянуть несколько *особо удачных*, на мой взгляд, переводов Тютчева, опубликованных до середины XX века. Это переводы *Сесил Киш* “О, как убийственно мы любим...”, “Весь день она лежала в забытьи...”, “Любовь, любовь, гласит преданье...”; перевод неизвестного автора “Пошли, Господь, свою отраду...”; переводы *Д. Филимора* “Не верь, не верь поэту дева...”, перевод *В. Набокова* “Святая ночь на небосклон взошла...”.

В целом же, среди недостатков, которые можно отметить в серии английских переводов, сделанных самими англичанами, прежде всего бросается в глаза сам подбор стихотворений, в которых на первом плане настроения омраченности, трагизма, душевного надрыва, что создаёт ущербное представление о творчестве поэта и о характере русского романтизма вообще (речь не идёт о нескольких хрестоматийных опусов, которых обойти невозможно, например, “Люблю грозу в начале мая...”). Есть даже примеры углубления и усугубления этих минорных мотивов. Так, в переводе второй половины стихотворения “День и Ночь” (“На мир таинственных духов...”):

Но меркнет день – настала ночь;
Пришла – и с мира рокового
Ткань благодатного покровы
Сорвав, отбрасывает прочь...
И бездна нам обнажена
С своими страхами и мглами,
И нет преград меж ей и нами –
Вот почему нам ночь страшна!

Переводчица Бабетт Дойч даёт такую версию:

But Day wanes; Night, shrouded in dusk
Stalks forward, and with gesture gruff
Crumbles and rends the priceless stuff,
And casts it down like any husk...
Then the abyss is bare to sight, –
Its terrors grim, its shadows vast;

We shrink back, desperate, aghast.
Hence men, beholding, fear the night.

Таким образом, ночь у переводчицы “**грубым жестом**” “раздробляет” (?) и “разрывает” драгоценную материю и отбрасывает её, как “любую скорлупу”. Затем взору обнажается “бездна” – её “**мрачные ужасы**”, её “**огромные тени**”, и мы “**сжимаемся, отчаянные, поражённые ужасом** (страхом)”. Сгущение красок здесь настолько явно, что у читателя будет искушение на ночь глядя принять порцию транквилизатора, а у влюблённых пропадёт охота к ночным прогулкам...

Подобных примеров усугубления мрака можно привести десятки.

Второй отрицательный момент – резкое снижение того, что Фет отмечал у Тютчева:

Здесь духа мощного господство,
Здесь утонченный жизни цвет...

Переводчиков заботит паче всего передача вербального смысла, а не динамизм, пластика стиха, возвышенность и утонченность мысли (вербального смысла порой тоже не получается). Фактура и стилистическая ткань зачастую становятся “рыхлыми”, синтаксис, не справляясь с русским голосоведением, приобретает вычурный вид, появляются лишние и ничего не значащие слова, “висящие в воздухе” конструкции. Бытуют обороты и лексика, облегчённые до веса “мушиного пера”.

Формальные моменты не менее поразительны. Очень много так называемых “анжамбеманов”, то есть переносов с одной строчки на следующую – типа:

A year ago it was, or <u>even</u>	...miracles, for <u>all</u>
<u>Less</u> – of your...	<u>The</u> lessons, and the truth...
...who to the end held <u>on to</u>	... strains <u>wildly</u>
<u>Faith</u> , faith and trust...	<u>To</u> fly ...
... – good genius, <u>free</u>	... fill the <u>whole</u>
<u>Us</u> from...	<u>Of</u> me ...
And the dash <u>of</u>	
<u>Rain</u> ...	

Рифмические моменты в доброй половине случаев – на уровне приближений или даже без приближения. Рифмуются такие, например, слова: “breast – cast”, “muffled – suffer”, “Enchantment – tramped”, “spectres – melting”, “garbed – garden”, “Lord – prod”, “madness – shadows”, “There is – universe”, “descend – friends”, “believe – speech”, “bereaved – breeze”, etc. etc.

Спрашивается, какие могут быть “мощь духа” и “утончённой жизни цвет”, если на поэтических грядах “цветут” такие цветочки?