

**КНИГА ПЕРЕВОДОВ М. ЦЕТЛИНА И И. АСТРОВА
«ПОРТУГАЛЬСКИЕ СОНЕТЫ ЕЛИЗАВЕТЫ БАРРЭТ
БРАУНИНГ» (НЬЮ-ЙОРК, 1956) В ИСТОРИИ РУССКОГО
ВОСПРИЯТИЯ ТВОРЧЕСТВА АНГЛИЙСКОЙ ПОЭТЕССЫ¹**

Аннотация. В статье осуществлен анализ перевода сонетного цикла Элизабет Баррет Браунинг «Sonnets from the Portuguese», выполненного поэтами Русского Зарубежья М. Цетлиным и И. Астровым и опубликованного в Нью-Йорке в 1956 г. М. О. Цетлин и И. Астров впервые полностью интерпретировали для русского читателя поэтический цикл, являющийся одним из наивысших достижений английской литературы середины XIX в. Отмечается, что, хотя переводчики и допустили некоторые опущения, лишив оригинальный текст характерной для него глубины, и в ряде мест ушли от трактовки отдельных художественных деталей, им удалось не только сохранить большинство значимых реалий сонетного цикла, но и точно воссоздать чувства лирической героини, образы, созданные Баррет Браунинг.

Ключевые слова: Элизабет Баррет Браунинг, русско-английские литературные связи, художественный перевод, поэзия, рецепция, компаративистика, межкультурная коммуникация.

Abstract. The article contains the analysis of interpretation of the sonnet cycle by Elizabeth Barrett Browning «Sonnets from the Portuguese» done by the Russian translators living abroad, M. Tsetlin and I. Astrov. It was published in New York in 1956. M. Tsetlin and I. Astrov were the first to interpret the whole poetic cycle being one of the greatest literary achievements of the English literature in the middle of the 19th century. It is noted that despite the fact that the translators omitted some details depriving the text of its characteristic depth, and in some parts failed to interpret certain details they managed to retain most meaningful traits of the sonnet cycle as well as to convey the exact feelings and images created by Barrett Browning.

Key words: Elizabeth Barrett Browning, Russian-English literary relations, literary interpretation, poetry, reception, comparative study, intercultural communication.

Книга переводов М. О. Цетлина (Амари) – И. Астрова (Раппопорта-Ястребцева) «Португальские сонеты Элизаветы Баррэт Браунинг», вышедшая в свет в нью-йоркском издательстве «Experiments» в 1956 г. [1], сразу стала значительнейшим событием в истории русского восприятия творчества английской поэтессы. Если в прежние годы внимание русских переводчиков привлекали отдельные произведения Баррет Браунинг, то благодаря М. О. Цетлину и И. Астрову впервые оказался интерпретированным целый поэтический цикл, к тому же традиционно воспринимаемый в качестве одного из наивысших достижений английской литературы середины XIX в.

Поэты и переводчики М. О. Цетлин и И. Астров, давшие русскому читателю первый полный перевод «Sonnets from the Portuguese», были людьми разных поколений (их разделяло более четверти века), однако их сближали

¹ Статья подготовлена в рамках реализации научно-исследовательского проекта по Федеральной целевой программе «Научные и научно-педагогические кадры инновационной России» (госконтракт 16.740.11.0760 от 31.10.2011).

чуткость, утонченность в восприятии художественной культуры, осознание литературных занятий в общем контексте увлеченности миром искусства с его проявлениями возвышенного и идеального. Цетлин в разное время дружески общался с такими художниками, как П. Пикассо, Д. Ривера, Э.-А. Бурдель, В. А. Серов, Л. Н. Бакст, Маревна (М. Б. Воробьева-Стебельская), но особенно сблизился с супружеской четой – Н. С. Гончаровой и М. Ф. Ларионовым, с которыми познакомился во Франции еще в дооктябрьские годы [2, с. 52–67]. Именно художникам-супругам Цетлин посвятил свои стихотворения «Сезанн» и «Ван Гог», вошедшие в его авторский сборник «Прозрачные тени. Образы» (М., 1920), проиллюстрированный Н. С. Гончаровой. По наблюдению В. Хазана, поэт тяготел не только к живописи, соединяя звуковой образ экфрастичных стихов с образом пластическим, соприкасаясь «с живой материей искусства, сокровищницей великих мастеров», но и к музыке, будучи ее «тонким знатоком и просвещенным любителем», – это особенно проявилось в созданном в конце его жизни собрании биографий композиторов «могучей кучки» «Пятеро и другие» (Нью-Йорк, 1944), представляющем собой «не просто талантливый опыт исторической беллетристики, но и текст, написанный автором, имеющим добротную музыковедческую подготовку» [3, с. 290].

Замысел перевода «Португальских сонетов» относится к последним годам первой французско-швейцарской эмиграции Цетлина, который, состоя в партии эсеров, активно участвовал в революционных событиях 1905–1907 гг., был привлечен к дознанию как член редакционной комиссии книгоиздательства «Молодая Россия» и, скрываясь от полиции, бежал за границу, где пробыл до Февральской революции 1917 г. В период первой эмиграции жизнь Цетлина характеризовалась активным меценатством и благотворительностью, в его парижском салоне бывали многие видные деятели литературы, искусства и культуры, а также отдельные политики. В 1915 г. Цетлин субсидировал создание в Москве издательства «Зерна», в котором публиковались книги людей, знакомых ему по парижскому салону, – М. А. Волошина («*Anno mundi ardentis*»), И. Г. Эренбурга («Стихи о канунах») и др. Именно в «Зернах», по указанию В. Хазана, первоначально планировалось осуществить публикацию интерпретации сонетного цикла Баррет Браунинг [3, с. 276], интерес к которому был заметно активизирован появлением блестящего французского перевода Э.-М. Рильке. Впоследствии замысел трансформировался в «Антологию английской поэзии», о работе Цейтлина над которой сообщал в 1921 г. берлинский критико-библиографический журнал «Русская книга», редактировавшийся А. С. Яценко [4, с. 31]; однако и эта идея не получила воплощения.

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

позволивших под иным углом зрения рассматривать творчество Цетлина, был и перевод «Sonnets from the Portuguese».

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

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

Лирическая героиня «Sonnets from the Portuguese», уже подготовившаяся к смерти, но неожиданно познавшая влюбленность, в первых произведениях цикла пытается оправдать свою нерешительность в развитии отношений тем обстоятельством, что Бог якобы наложил запрет на ее чувство. Цетлин и Астров, упростив сложную условную конструкцию II сонета, раскрывавшую смысл высшего запрета, при помощи эпитета «карающе-суров» сместили акцент на образ самого Бога, ср.: «...and replied / One of us <...> *that* was God, <...> and laid the curse / So darkly on my eyelids, as to amerce / My sight from

seeing thee, – that if I had died, / The deathweights, placed there, would have signified / Less absolute exclusion» [5, p. 26] [...и ответил / Один из нас <...> то был Бог, <...> и наложил запрет / Так зловеще на мои веки, чтобы отвратить / Меня от вида твоего, – что, если бы я умерла, / Груз смерти, наложенный на них, значил бы / Менее абсолютное отлучение] – «...**Карающе-суров**, / Один из нас – то был Господь – ответил. / Исчез видений мир, что был так светел. И образ твой окутал тьмы покров» [6, с. 221].

В том же сонете Баррет Браунинг использовала излюбленный ею параллелизм с отрицанием «ног» («ни»): «Men could not part us with their worldly jars, / **Nor** the seas change us, **nor** the tempests bend» [5, p. 26] [Люди не могли бы разлучить нас своим суетным раздором, / **Ни** моря не изменят нас, **ни** бури не согнут]; в русском переводе эта особенность оригинала оказалась утраченной, что привело к некоторому эмоциональному опрощению, ослаблению характерной пафосности: «Людские были б не страшны угрозы! / Моря ведь не зальют любви, и грозы / Ее не сломят...» [6, с. 221]. Нагнетание отрицаний характеризовало и XXXIX сонет Баррет Браунинг, в котором признавалась неспособность могущественных сил, изначально противостоявших человеку, сдерживать напор его чувств и эмоций: «...because **nor** sin **nor** woe, / **Nor** God's infliction, **nor** death's neighbourhood, / **Nor** all which others viewing, turn to go, / **Nor** all which makes me tired of all, self-viewed, – / Nothing repels thee, <...> dearest, teach me so / To pour out gratitude, as thou dost good!» [5, p. 63] [...так как **ни** грех, **ни** горе, / **Ни** Божья кара, **ни** близость смерти, / **Ни** все, что другие, видя, отворачиваются, / **Ни** все, что утомляет меня, при размышлении, – / Ничто не сдерживает тебя, <...> дорогой, научи меня так / Изливать благодарность, как у тебя получается!]; синонимический ряд противопоставлений, в основном сохраненный Цетлиным – Астровым, был, однако, значительно ими сокращен, что снизило экспрессивность звучания переводного произведения, но никоим образом не воспрепятствовало раскрытию его оригинального замысла: «И раз тебя не могут оттолкнуть / **Ни** Божий гнев, **ни** близкой смерти жуть, / **Ни** все, что осуждали лицемерно / Другие, от чего устала я, / Хочу, чтобы признательность моя / Была, как доброта твоя, бесценна» [6, с. 240].

В XXXVII и XXXIX сонетах обращает на себя внимание привнесенное русскими переводчиками сравнение героини с татью (вором), не соотносимое ни с духом, ни с содержанием оригинальных текстов: «Лик ангела презревшего стихии / И небеса стяжавшего, **как тать**» (сонет XXXVII) [6, с. 240]; «В мир красоты вошла я **словно тать**, / Не отрешась житейского уродства» (сонет XXXIX) [6, с. 239]. Также в XXXVII сонете отказ интерпретаторов от буквальности трактовки способствовал облагораживанию художественного образа – морская свинья, млекопитающее отряда китообразных, «*porpoise*» была названа дельфином: «As if a shipwrecked Pagan, safe in port, / His guardian sea-god to commemorate, / Should set a sculptured **porpoise**, gills a-snort / And vibrant tail, within the temple-gate» [5, p. 61] [Как потерпевший кораблекрушение язычник, в безопасности в порту, / Чтобы почтить своего морского бога-хранителя, / Установил бы скульптуру **морской свиньи**, жабры дышащие / И трепещущий хвост, в храме] – «Так, кораблекрушенье потерпев, / Но выброшен на берег, скиф-язычник / Благословлял заступников привычных / *И бормотал им гимны нараспев. / И резал в камне неуклюжей лапницей /*

Дельфина в честь морского бога в капище» [6, с. 239]. К тому же, как видим, фрагмент расширен Цетлиным – Астровым с четырех до шести стихов за счет привнесения деталей, призванных подчеркнуть косноязычие героини, ее неспособность выразить словами восхищение своим возлюбленным, – тем самым основная идея сонета раскрыта в несколько ином ракурсе.

Привнесение Цетлиным – Астровым дополнительной детали в VIII сонете – сравнения жизни героини со старой циновкой – усиливает унизительно-презрительное отношение к земному бытию в его бледной пустоте, ничтожности, ненужности и горькой беспросветности, ср.: «...For frequent tears have run / The colours from my life, and left so dead / And pale a stuff, it were not fitly done / To give the same as pillow to thy head» [5, p. 32] [...Ибо частые слезы обесцветили / Мою жизнь и сделали ее такой мертвой / И бледной ненужной вещью, она совсем не подходит, / Чтобы положить ее как подушку тебе в изголовье] – «...но до того / Бедна вся жизнь моя и так бледна... / От слез бесчисленных выцвела она. / И в изголовье положить неловко / Ее тебе, *как старую циновку*» [6, с. 224].

Г. В. Адамович, высоко оценивший переводы Цетлина – Астрова из «Баррет Браунинг», в своем предисловии к изданию 1956 г. обращал внимание на допущенные вольности и приходил к выводу, что «за дословной верностью тексту переводчицы <...> вообще не гнались, не останавливаясь перед отступлениями» [7, с. 7]. По его мнению, отход от буквализма был, с одной стороны, вынужденной данью несовместимости законов и феноменов английского и русского языков, а с другой – выражал совершенно сознательную волю интерпретаторов. М. Форштетер в 1958 г. на страницах «Русской мысли» отзывался о предисловии Г. В. Адамовича как о «прекрасном», но отмечал при этом точность и бережность переводчиков [8, с. 5]. Согласно Ю. К. Терапиано, стремясь «главным образом сохранить самое важное, т.е. дух каждого сонета, общую его эмоциональную атмосферу, смысл главнейших образов», переводчицы пожертвовали тем, что было, на их взгляд, менее важным, прежде всего «абсолютной близостью к подлиннику, как в смысле размера, так и в отношении дословности перевода», позволили себе «ряд отступлений, пропусков или, наоборот, добавление каких-нибудь слов с целью яснее передать своеобразный, сложный, порой даже прихотливый, насыщенный религиозными отвлечениями и восторженностью текст подлинника» [9, с. 133]. Как видим, вольности Цетлина – Астрова в восприятии критиков русского зарубежья представлялись во многом оправданными и закономерными, преимущественно обусловленными спецификой языковых возможностей. Вместе с тем сама потребность в сопоставительном анализе во многом возникала благодаря билингвальной книге «Португальские сонеты Елизаветы Баррет Браунинг», в которой «издательство поместило против каждого русского перевода английский текст, предоставив тем самым возможность сличить каждую русскую строчку с оригиналом» [9, с. 133].

Примеры использования Цетлиным – Астровым «свободных» эквивалентов, а также привнесения переводчицами дополнительных художественных деталей в описания достаточно многочисленны, однако даже в тех случаях, когда отклонения меняют смысл того или иного фрагмента, не всегда можно говорить об интерпретационных ошибках и заблуждениях. Например, в VII сонете с помощью антонимичных понятий показано преобразование всего окружающего мира вместе с появлением возлюбленного в жизни героини:

«...*Дальние* берега / *Близки*, лишь ступит там твоя нога. / И станет край *чужой* страной *нашей*» [5, p. 224]. В XII сонете переводчики использовали оригинальный образ «инога края», чужбины [об использовании этого образа в русской литературе см.: 10, с. 5–6], помогавший достаточно образно и лаконично сказать о неведомом прежде любовном переживании, избежав при этом трактовки крайне сложного для интерпретации экспрессивного описания чувств в подлиннике Баррет Браунинг, ср.: «I should not love withal, unless that thou / Hadst set me an example, shown me how, / When first thine earnest eyes with mine were crossed, / And love called love...» [5, p. 36] [Я бы не любила тем не менее, пока ты / Не подал мне пример, не показал мне как, / Когда впервые твои искренние глаза с моими встретились, / И любовь вызвала любовь...] – «Мне б это чувство в душу не вошло, / Когда бы взор твой не открыл светло / Мне *край иной, казавшийся чужбиной*» [6, с. 226].

Сознавая необходимость более отчетливой прорисовки отдельных деталей, Цетлин – Астров нередко дополняли описания контрастными образами, насыщали их изобразительными и выразительными эпитетами, что, например, можно видеть в XXVII сонете, где в рассказе о чудесных изменениях в судьбе героини использовался контраст лужайки, на которой растут асфодели, и леса, причем в первом случае употреблялся эпитет «златоокий», а во втором – «темный», что подчеркивало авторские симпатии: «Как тот, кто проникает в мир чудес, / С *лужайки златооких асфоделей* / Оглядывается на *темный лес* / Земных страстей в покинутом пределе» [6, с. 234]; в оригинальном тексте преобладали скорее спонтанно-эмоциональные, нежели продуманные, выверенные детали, что придавало мыслям лирической героини определенную сумбуриность, оправданную в силу ее психологического состояния: «As one who stands in dewless *asphodel* / Looks backward on the tedious time he had / In the upper life...» [5, p. 51] [Как тот, кто стоит среди *асфоделей*, сухих без росы, / Оглядывается на утомительные времена, которые были у него / В прежней жизни...].

При переводе первых строк XXV сонета, ассоциирующих горести героини с украшением – «нитью жемчужин» («A heavy heart, Belovèd, have I borne / From year to year until I saw thy face, / And sorrow after sorrow took the place / Of all those natural joys as lightly worn / As *the stringed pearls*, each lifted in its turn / By a beating heart at dance-time...» [5, p. 49] [Тяжелое сердце, Любимый, несла я / Из года в год, пока я не увидела твоего лица, / И печаль за печалью занимала место / Всех тех естественных радостей, что легко носятя / Как *нить жемчужин*, каждая из которых в свою очередь поднимается / Биением сердца во время танца...]), Цетлин – Астров считают необходимым сделать более отчетливым едва намеченное в подлиннике противопоставление героини и окружающих ее людей, в результате чего возникает контекстуальная антонимия образов ожерелья скорби и нити алмазов веселья: «Я сердце, как тяжелый груз, несла. / Со скорбью скорбь сплеталась в *ожерелье*. / Так у других, чья жизнь не тяжела, / На *нить алмазы* нижутся веселья, / И эта нить вздымается, светла, / От сердца легкого биенья...» [6, с. 233].

При сравнении героини, которой трудно поверить в реальность своего счастья, с церковным служкой, потерявшим сознание во время совершения обряда, Цетлин – Астров в XXX сонете предложили ряд дополнительных нюансов, позволивших скорректировать нарочитую прерывистость и спутанность описания Баррет Браунинг, придать ему большую отчетливость по-

средством выпуклого противопоставления света («светлый хор») и мрака («мрак неведомых пустынь»), вступивших в борьбу за человеческую душу, ср.: «...The acolyte / Amid the chanted joy and thankful rite / May so fall flat, with pale insensate brow / On the altar-stair. I hear thy voice and vow, / Perplexed, uncertain, since thou art out of sight, / As he, in his swooning ears, the choir's amen» [5, p. 54] [...Служащий / Среди радостных песнопений и обрядов благодарности / Может так упасть с бледным бесчувственным челом / На ступени алтаря. Я слышу твой голос и клятву, / Спутанные, неясные, так как ты невиден, / Как он, в обмороке, аминь хора] – «Как будто **светлый хор** поет, пророка / Блаженство в храме, озаряя тьму / Молящихся, но в ладанном дыму / Вдруг служба оземь грохнется, точь-в-точь я. / Еще звучит торжественно аминь. / Но всюду **мрак неведомых пустынь**, / Хоть в отдаленье голосу я внемлю» [6, с. 235].

Подобным же образом отмеченная в XIII сонете неготовность героини к стремительному развитию отношений с возлюбленным («...I stand unwon, however wooed, / And rend the garment of my life, in brief, / By a most dauntless, voiceless fortitude» [5, p. 37] [...Я стою незавоеванная, однако оказавшая расположение, / И срываю облачение моей жизни, грубо, / С самой бесстрашной, безгласной стойкостью]) усиливается в переводе благодаря мотиву преддверья, который позволяет, несмотря на утрату экспрессии подлинника, выразительно и вместе с тем емко, лаконично передать основную мысль: «Еще стою я робко у **преддверья**, / Проникнуть в новый мир не пробил час» [6, с. 227]. Впоследствии (в XXXVI сонете) русскими переводчиками используется еще один образ, во многом близкий «преддверью» в новый, чудесный мир, – это образ окна, обращенного в расцветший весенний сад; и вновь героиня боится двинуться навстречу судьбе, растворить окно: «Но свет небесный был еще так нов, / Что я боялась растворить **окно** / В весенний сад, внезапно весь расцветший» [6, с. 238]; в английском оригинале мысль передана при помощи образа «позолоченной светом бегущей вперед тропы» («light that seemed to gild the onward path»), более буквально соотносимого с понижающим сонет мотивом жизненного пути: «...I rather thrilled, / Distrusting every light that seemed to gild / The onward path, and feared to overlean / A finger even...» [5, p. 60] [...Я была скорее объята трепетом, / Не доверяя свету, который, казалось, золотил / Тропу впереди, и боялась согнуть / Палец даже...].

Идея отказа от прошлого в стремлении к другому, совершенно новому будущему, выраженная Баррет Браунинг в XLII сонете («*My future will not soru fair my past*» [5, p. 66] [«*Мое будущее не повторит точно моего прошлого*»]), раскрывается Цетлиным – Астровым посредством обширного толкования, в которое введены оригинальный мотив пророчества и две пары контекстуально антонимичных понятий («творчество» – «разруха», «красота» – «безобразье»): «*Меж будущим и прошлым нету связи*» / <...> / <...> и в этой фразе / **Пророчество** для нас звучало двух: / Рожденье **творчества** среди **разрух**, / Виденье **красоты** среди **безобразья**» [6, с. 241]. Восходящий к Библии образ посоха, на котором появляются зеленые листья (в русском переводе – «побеги весны»), усыпанные жемчужинами росы, символично показывает перемены в душе и в жизни лирической героини Баррет Браунинг. Выразительность эпизода усилена в переводе введением двух контрастных эпитетов – «тернистый» (в синтагме «тернистый путь») и «пыльный» (в синтагме «пыльный посох»), призванных акцентировать всю невзрачность окружаю-

щего мира и тем самым еще сильнее раскрыть авторское восприятие цветения посоха как большого светлого чуда: «И я, пройдя *тернистый* путь земли, / Узрела, как расцвел мой *пыльный посох* / Побегамы весны в жемчужных росах» [6, с. 241]; для английского оригинала значима обыденность ситуации, предварявшей чудо, в связи с чем используются упоминание «привычных проблем» («natural ills») и соотнесение образа героя и пилигрима («pilgrim»): «...Then I, long tried / By *natural ills*, received the comfort fast, / While budding, at thy sight, my *pilgrim's staff* / Gave out *green leaves with morning dews impearled*» [5, p. 66] [...Потом я, долго испытываемая / Привычными проблемами, быстро получила успокоение, / Тогда как, набухая при виде тебя, мой посох пилигрима / Дал зеленые листья в жемчужинах утреней росы].

Испытывая боязнь и сомнения в своей неожиданной любви, пытаюсь доказать невозможность искренних отношений, лирическая героиня представляла образы, разводившие ее с возлюбленным по разным полюсам, – «a guest for queens to social pageantries» («гость королев на светских церемониях»), «chief musician» («главный музыкант») и «a poor, tired, wandering singer» («бедный, уставший, скитающийся певец»), «lattice-lights» («светлый плен») и «the dark» («тьма»). В IV сонете статусные различия показаны через противопоставление дворца («palace») возлюбленного и собственного убогого жилища девушки: «Look up and see the casement broken in, / The bats and owlets builders in the roof! / My *cricket* chirps against thy mandolin» [5, p. 28] (подобную параллель см.: [11, с. 205]) [Взгляни и увидишь, оконная створка сломана, / Летучие мыши и совы обустроились под крышей! / Мой *сверчок* верещит на фоне твоей мандолины]. Цетлин – Астров сократили фрагмент за счет пропуска отдельных деталей, таких как сломанная оконная створка, пение сверчка, а также заменили мандолину – реальный музыкальный инструмент – на «звонкую лиру» как символ и атрибут поэтов: «Здесь гнезда сов. Летучие здесь мыши / Кружатся под навесом ветхой крыши. / К чему тут лира звонкая?..» [6, с. 222]. Вместе с тем контраст в переводном тексте усилен характеристикой дома девушки – «жилища мрачного, приюта скуки» [6, с. 222], тогда как в оригинале говорится лишь о бедности щеколды на входной двери («this house's latch too poor» [5, p. 28] [«щеколда этого дома слишком бедна»]).

В XX сонете, в котором лирическая героиня соглашается оставить свои мысли о духовной идеальной жизни и задержаться на земле, чтобы любить, высказывается предположение о возможности сосуществования возлюбленных не только на небесах («...In mounting higher, / The angels would press on us and aspire / To drop some golden orb of perfect song / Into our deep, dear silence...» [5, p. 46] [...При подъеме выше, / Ангелы торопили бы нас и устремляли бы / Бросать золотой шар совершенной песни / В нашу глубокую, милую тишину...]), но и в земной реальности, где искренность чистых душ обязательно окажется сильнее всех пагубных людских прихотей и пороков: «...Let us stay / Rather on earth, Belovèd, – where the unfit / Contrarious moods of men recoil away / And isolate pure spirits, and permit / A place to stand and love in for a day» [5, p. 46] [...Давай останемся / Лучше на земле, любимый, – где негодные / Пагубные людские прихоти отступают / И выделяют чистые души и уступают / Место, чтобы остаться и любить днем]. Цетлин – Астров, изначально обозначая две возможные сферы существования душ – «край долъ-

ний» и «горный край» («Из *края дальнего*, любимый, не спеши / Проникнуть в *горный край*, что брезжит вслед могилы» [6, с. 231]), подробно характеризуют земной предел, причем посредством перечисления, вполне соответствующего желанию героини остаться, нарочито затягивают действие («Мне любо здесь пока побыть в земной глуши, / Вне звездных совершенств, ценя уют наш милый. / Уйдем в *молчание*, в *бескрылие*, в *застой*» [6, с. 231]) и далее, посредством пафосной концовки, характеризующейся нагромождением метафор («гром <...> торжественных созвучий», «шар песни золотой», «водопад гармонии певучей») воссоздают идеальный мир: «Пред тем как в *гром* войти *торжественных созвучий*, / Где сонмы ангелов *шар песни золотой* / Бросают в *водопад гармонии певучей*» [6, с. 231].

Признавая лирическую героиню побежденной в любовной схватке, Баррет Браунинг обращается в XVI сонете к военной теме, наполняя лирическое произведение лексемами и синтагмами соответствующего тематического ряда, такими как «crushing low» («разящий удар»), «vanquished soldier» («побежденный солдат»), «sword» («меч»), «bloody earth» («окровавленная земля»), и акцентируя внимание на мотивах борьбы и завоевания: «...conquering / May prove as lordly and complete a thing / In lifting upward, as in crushing low! / And as a vanquished soldier yields his sword / To one who lifts him from the bloody earth, – / Even so, Belovèd, I at last record, / Here ends my strife» [5, p. 40] [...завоевание / Может оказаться благородным и совершенным / В подъеме, так же как и в разящем ударе! / И как побежденный солдат отдает свой меч / Тому, кто поднимает его с окровавленной земли, – / Даже так, возлюбленный, я, наконец, пишу, / Здесь заканчивается моя борьба]. Русские переводчики следуют английскому автору, однако несколько нарушают логику событий, утверждая, что поражение героини, уступающей возлюбленному, приводит к обретению любви, которая облагораживает, спасает, поднимает ее дух, тогда как дух побежденного солдата в любой другой ситуации вряд ли мог быть на высоте: «...Победы нет светлей, / Чем милость к побежденным. Пожалей / И ты меня, *чей дух тобою поднят*. / Как к ратнику во прахе и в крови, / Склонись великодушно, и тебе я / Отдам свой гордый меч» [6, с. 228].

Сохранив большинство значимых реалий сонетного цикла, переводчики вместе с тем допустили и отдельные опущения, лишившие оригинальный текст характерной для него глубины. Так, Баррет Браунинг напоминает об *Аорне* – естественном укреплении на скале, взятие которого было необычайно трудной, но необходимой задачей во время военного похода Александра Македонского в Индию, начатого в 327 г. до н.э.; овладение скалой стало одним из подвигов Александра, согласно преданию превзошедшего самого Геракла, вынужденного в свое время отступить: «This weary minstrel-life that once was girt / To climb *Aornus*, and can scarce avail / To pipe now 'gainst the valley nightingale / A melancholy music...» [5, p. 35] [Эта изнуряющая жизнь менестреля, который однажды был наделен божественной силой / Покорить *Аорн*, и может вряд ли помочь / Теперь соловью в долине, играя на свирели / Унылую музыку...]. Как видим, *Аорн* упомянут в сонете в переносном значении при характеристике постижения чего-либо непреодолимого посредством обретения божественной силы. Этот аспект описания полностью утрачен Цетлиным – Астровым, отметившими лишь усталость менестреля от блужданий, от бесконечных поисков в жизни: «...Не на предельном рубеже ли /

Стою, блуждающий, усталый менестрель? / Трель соловьиная глушит мою свирель» [6, с. 226].

В концовке XI сонета Баррет Браунинг интерпретирует дарованную свыше благодать, милость («ггасе»), используя для этого параллельные конструкции, характеризующиеся внутренним противопоставлением: «*To live on still in love, and yet in vain, – / To bless thee, yet renounce thee to thy face*» [5, p. 35] [*Продолжать жить* все еще в любви, и *все же* напрасно, – / *Благословлять тебя, все же* отвергать тебя в лицо]. В переводе Цетлина – Астрова своеобразии синтаксической структуры оригинала не сохранено, однако, благодаря нагнетанию глаголов, подчеркивавших действия героини во имя любви к поэту, описание не только передало характерный психологизм, но и стало более напряженным, эмоционально насыщенным: «*Любить тебя* и жить, хотя бы и напрасно, / *Благословлять тебя*, молиться за тебя, / Но отрицать в глаза любовь мою, любя» [6, с. 222].

Уход от интерпретации отдельных реалий приводил Цетлина – Астрова не только к опрощениям в трактовке оригинальных произведений, но и к вольностям, которые вряд ли можно считать допустимыми. Так, в XI сонете упомянуты очевидные проявления жестокости, такие как безжалостность мусульман и гяуров, прикрывающих улыбку платком, и соскальзывающий с ореха «белый зуб Полифема» – персонажа древнегреческой мифологии, жестокого киклопа, сына Посейдона и нимфы Фоосы, влюбленного в Галатею, но, согласно Феокриту, отвергнутого ею: «...Mussulmans and Giaours / Throw kerchiefs at a smile, and have no ruth / For any weeping. Polypheme's white tooth / Slips on the nut if, after frequent showers, / The shell is over-smooth...» [5, p. 64] [...Мусульмане и гяуры / Прикрываются платком при улыбке и не испытывают жалости / К плачу. Белый зуб Полифема / Соскальзывает с ореха, если, после обильной слюны, / Скорлупа слишком гладкая...]. Эта цепочка образов необходима Баррет Браунинг для противопоставления жестокости мира еще более страшному – жестокости внутренней сущности человека, способной «превратить то, что называют любовью, в то, что ненавидят или предают забвению» («will turn the thing called love, aside to hate or else to oblivion» [5, p. 64]). Русские переводчики не только опустили цепочку значимых образов, но и коренным образом переакцентировали описание, сделав основополагающей мысль о необходимости самопожертвования в любви и используя новые мотивы – пылания и пепла, тягот оков и страха перед будущим: «Но если в ней <в любви> самопожертвованья нет, / Пылание страстей сулит лишь пепла грудю. / Пусть горе и болезнь тяготами оков / Страшат дрожащего перед судьбою грозной» [6, с. 222].

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

Отмечая заслугу Цетлина и Астрова, ставших «авторами первого перевода на русский язык одного из выдающихся произведений английской поэзии девятнадцатого века», Ю. К. Терапиано признавал, что результат их работы не совершенен – «кое-что сдвинуто, кое-что сокращено и пропущено», но при этом «основная нота, чувство и основные образы сохранены и, <...> в основном, переданы верно» [9, с. 134]. Не менее высокой оказалась и конечная оценка Г. В. Адамовича, отметившего вклад Цетлина и Астрова в развитие русского поэтического перевода: «<...> перевод стихов именно стихами – русская литературная традиция, установленная еще Жуковским, и, переложив на русский язык один из памятников английской поэзии прошлого века, Михаил Цетлин и Игорь Астров оказались этой традиции верны и заслужили особую благодарность всех тех, кому в подлиннике сонеты Елизаветы Баррэт Браунинг недоступны» [7, с. 7]. Подобные отклики свидетельствовали о том, что появление «Португальских сонетов Елизаветы Баррэт Браунинг» стало значимым событием в литературе русского зарубежья конца 1950-х гг. К сожалению, долгое время первый русский перевод «Sonnets from the Portuguese» оставался известен лишь в эмигрантской среде; его публикация в России состоялась только в 2011 г. [6, с. 219–243].

Список литературы

1. Португальские сонеты Елизаветы Баррэт Браунинг / пер. М. Цетлина, И. Астрова ; предисл. Г. Адамовича. – Нью-Йорк : Experiments, 1956. – 96 с.
2. **Винокур, Н.** «Всю нежность не тебе ли я несу...»: Альбом Марии Самойловны Цетлиной / Н. Винокур // Наше наследие. – 2004. – № 4 (72). – С. 52–67.
3. **Хазан, В.** «От книги глаз не подыму» (О личности и творчестве Михаила Цетлина) / В. Хазан // Цетлин (Амари) М. О. Цельное чувство: Собрание стихотворений / общ. ред., сост., подгот. текста и ком. В. Хазана. – М. : Водолей, 2011. – С. 262–303.
4. <О подготовке М. О. Цетлиным к печати поэмы «Декабристы» и «Антологии английской поэзии»> // Русская книга. – Берлин, 1921. – № 2. – С. 31.
5. Sonnets from the Portuguese by Elizabeth Barrett Browning. – L. : George Bell, 1898. – 72 p.
6. **Цетлин (Амари), М. О.** Цельное чувство: Собрание стихотворений / М. О. Цетлин (Амари) ; общ. ред., сост., подгот. текста и ком. В. Хазана. – М. : Водолей, 2011. – 400 с.
7. **Адамович, Г. В.** Предисловие / Г. В. Адамович // Португальские сонеты Елизаветы Баррэт Браунинг / пер. М. Цетлина, И. Астрова. – Нью-Йорк : Experiments, 1956. – С. 5–8.
8. **Форштетер, М.** Морис Сандоз: (Имитация «Португальских сонетов» Елизаветы Баррет Броунинг) / М. Форштетер // Русская мысль. – Париж, 1958. – 18 февр. (№ 1175). – С. 5.
9. **Терапиано, Ю. К.** Рец. на кн.: Баррэтт-Браунинг, Е. Португальские сонеты / пер. Михаила Цетлина и Игоря Астрова ; предисл. Георгия Адамовича. – Нью-Йорк, 1956 г. – 96 с. / Ю. К. Терапиано // Опыты : литературный журнал / под ред. Ю. П. Иваска. – Нью-Йорк, 1957. – Кн. 8. – С. 133–134.
10. **Жаткин, Д. Н.** Ода сельскому уединению / Д. Н. Жаткин // Русская речь. – 2009. – № 5. – С. 3–11.
11. **Жаткин, Д. Н.** Традиции творчества Дж.-Г. Байрона и байронические мотивы в лирике И. И. Козлова / Д. Н. Жаткин, С. В. Бобылева // Вестник Пятигорского государственного лингвистического университета. – 2010. – № 4. – С. 203–206.

Жаткин Дмитрий Николаевич

доктор филологических наук, профессор,
заведующий кафедрой перевода
и переводоведения, Пензенская
государственная технологическая
академия, академик Международной
академии наук педагогического
образования, член Союза писателей
России, член Союза журналистов России

E-mail: ivb40@yandex.ru

Zhatkin Dmitry Nikolaevich

Doctor of philological sciences, professor,
head of sub-department of interpretation
and translation science, Penza State
Technological Academy, fellow
of the International Academy of sciences
of pedagogical education, Russian
Writers' Union member, Russian
Journalists' Union member

Ионова Елена Леонидовна

старший преподаватель, кафедра
иностраных языков, Пензенский
государственный университет
архитектуры и строительства

E-mail: ivb40@yandex.ru

Ionova Elena Leonidovna

Senior lecturer, sub-department of foreign
languages, Penza State University
of Architecture and Construction.

УДК 820

Жаткин, Д. Н.

Книга переводов М. Цетлина и И. Астрова «Португальские сонеты Елизаветы Баррэт Браунинг» (Нью-Йорк, 1956) в истории русского восприятия творчества английской поэтессы / Д. Н. Жаткин, Е. Л. Ионова // Известия высших учебных заведений. Поволжский регион. Гуманитарные науки. – 2012. – № 4 (24). – С. 77–88.