

УДК 82.091 Россетти

## РУССКИЕ ИНТЕРПРЕТАЦИИ СТИХОТВОРЕНИЯ К.ДЖ. РОССЕТТИ «WHEN I AM DEAD, MY DEAREST...»: ДИАЛЕКТИКА УТРАТ И ОТКРЫТИЙ

**О.В. Матвиенко,**

кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры зарубежной литературы, Донецкий национальный университет, 83001, Донецк, улица Университетская, 24, тел. +380 62 302 06 00, e-mail: matvizar@gmail.com

### **Аннотация**

**Матвиенко О.В. Русские интерпретации стихотворения К.Дж. Россетти «When I am dead, my dearest...»: диалектика утрат и открытий.**

В статье рассматриваются русские интерпретации стихотворения английской поэтессы-прерафаэлитки К.Дж. Россетти «When I am dead, my dearest...», в поэтике которого соединились черты любовной, религиозно-философской лирики, ламентации, эпитафии, завещания, песни. Перевод поэта Серебряного Века В.Я. Брюсова, одного из первых русских интерпретаторов Россетти, отмечен влиянием эстетики символизма и настроениями *fin de siècle*. Переводы представителей русскоязычной диаспоры в Европе (А. Блох) и США (Б.Н. Ривкин), переводчиков детской поэзии (Б.Н. Ривкин, Маша Лукашкина), прочтения классические и современные (Маша Лукашкина, О.В. Полей) проанализированы с использованием техники «пристального чтения» и сопоставлены на различных уровнях, от фонетического до концептуального. В анализируемых текстах выявлены приметы индивидуального переводческого стиля и смысловые акценты, отмечены переводческие удачи и потери.

**Ключевые слова:** интерпретация, классический перевод, поэтическая вольность, поэтика, лирика, стиль, К.Дж. Россетти.

### **Summary**

**Matvienko O.V. Russian Interpretations of «When I am Dead, my Dearest...» by C.G. Rossetti: The Dialectics of Gains and Losses in Translation.**

The present article is aimed at comparative analysis of Russian interpretations of the poem «When I am dead, my dearest ...» by English Pre-Raphaelite poet C.G. Rossetti. The poetics of the original text is proved to combine the artistic features of intimate, religious and philosophical lyric poetry, lamentation, epitaph, testament, and song. The interpretation suggested by Silver Age poet V.Ya. Bryusov, who evidently was the first to introduce Rossetti to the Russian audience, is influenced by Symbolism aesthetics and marked with *fin de siècle* atmosphere. The translations made by Russian Diaspora authors in Europe (A. Blokh) and USA (B.N. Rivkin), by children poetry translators (B.N. Rivkin, Masha Lukashkina), including both classical and modern (Masha Lukashkina, O. Poley) interpretations of the poem, have been scrutinized (by means of «close reading» technique) and compared at different levels (ranging from phonetics to conceptuality). All the texts under analysis reveal the unique signs of

*original style of their authors as well as conceptual emphases, showing what is gained and lost in translation.*

**Keywords:** *interpretation, classical translation, licentia poetica, poetics, lyric poetry, style, C.G. Rossetti.*

Хорошо известной на родине английской поэтессе *Кристине Джорджине Россетти* (1830–1894), представительнице братства прерафаэлитов, пока не повезло у нас ни с фундаментальными литературоведческими трудами, ни со сколько-нибудь представительным корпусом русских переводов. В советскую эпоху она не была востребована из-за суровой религиозности, духовного пафоса произведений, равнодушия к социальной тематике, позднее оставалась в тени прославленных современников, поэтов-викторианцев (Э.Б. Браунинг и Р. Браунинг, Д.Г. Россетти, А. Теннисон). Одной из пионерских работ в этой области стала монография харьковского филолога Е.С. Черноковой «Поэзия Кристины Россетти в контексте поэтики прерафаэлитизма» (2004) [12]. В последнее время издан ряд статей, посвященных переводческим трудностям интерпретации ее стихотворений, детской поэзии Россетти (Л.Я. Зиман), платонической традиции в ее лирике (Н.И. Соколова) [5; 6; 10]. Однако и до настоящего времени сохраняется разрыв между популярностью россеттиевского творчества и отсутствием надлежащего уровня отечественных исследований ее художественного наследия.

Данная статья ставит целью провести комплексный сопоставительный анализ русских переводов известного стихотворения Россетти **«When I am dead, my dearest...»**, опубликованного в 1862 г. в составе сборника *«Goblin Market and Other Poems»* («*Базар гномов и другие стихотворения*»). Лирика К.Дж. Россетти сосредоточена вокруг темы любви и смерти, не в откровенно эротических, но нередко причудливых, болезненных формах («*When I am dead, my dearest*», «*At home*», «*Remember*», «*After death*»). Очарование таинством смерти ощутимо и в этом стихотворении.

Россеттиевский текст, по-романтически протестический, обнаруживает жанровые приметы **любовной лирики** (лирические герои здесь – влюбленная пара), **религиозно-философской лирики** (медитации на вечные темы жизни, любви, смерти), **ламентации** (плача по умершему), **автоэпитафии** (высказывания, создаваемого на случай собственной смерти, используемого как надгробная надпись) и даже **завещания/завета** (программное стихотворение в форме послания живым). Сама же поэтесса в названии определяет жанр произведения как **песню** (song). Все эти признаки проявлены в различной степени и дают интерпретаторам и переводчикам простор для толкований.

С формальной, версификационной, точки зрения, стихотворный текст состоит из двух строк-восьмистиший (причем обе строфы образуют за-

вершенные сложносочиненные и сложноподчиненные предложения), каждое восьмистишие – из двух катренов с балладной рифмовкой abcb. В четных и нечетных строках соответственно по шесть и семь слогов (трехстопный ямб), кроме третьей строки в обоих восьмистишиях (восемь слогов, четырехстопный ямб). Мужские окончания четных строк чередуются с женскими в нечетных (кроме третьих строк обоих восьмистиший).

В содержательном аспекте две строфы стихотворения описывают два мира: земной и потусторонний. Согласно романтическому принципу двоemiрия они противостоят друг другу, как и герои стихотворения – влюбленная пара, разделенная гранью жизни и смерти. Мир живых наполнен буйной растительностью, тут зеленеют кипарис и травы, цветут розы, выпадают росы, идут дожди и ливни. В инобытии отвергается все связанное с жизнью: там нет тени, поскольку отсутствует светило; нет рос и дождей, так как нечему расти; там не поет соловей, потому что исчезает природа. Там приглушаются и стираются человеческие чувства и ощущения, любовь и боль.

Мы в дальнейшем по умолчанию будем рассматривать ситуацию как обращение лирической героини к возлюбленному, хотя с учетом грамматической специфики английского языка лирическое Я может принадлежать и герою (как раз этого требует поэтическая традиция), адресатом же могут выступать отец, мать, верный друг и др. Но именно ее послание к нему является самым вероятным и логически ожидаемым. Итак, в первых строках лирическая героиня просит любимого не скорбеть по ней после ее смерти. Речь о демонстративном поведении, общепринятом ритуале прощания, публичном проявлении чувств, – возможно, в ущерб их глубине. Исследовательница М. Степанова обращает внимание на то, что растениям, традиционно символизирующим любовь (роза) и траур (кипарис), К. Дж. Россетти противопоставляет естественную, а не искусственно культивируемую растительность (росистые травы) [11]. Искренняя, не напоказ, любовь ассоциируется у Россетти со смирением (трава, которую топчут люди) и вечным обновлением жизни (как трава прорастает после весенних дождей, так и память питается воспоминаниями, «воскрешающими» умерших). Расцвет природы, по мысли Россетти, призван смягчить тоску героя по утраченной возлюбленной, примирить с ее уходом. А христианская идея бессмертия души и любви воплощается через пантеистические образы природы (растительность, дождь/ливень, роса), которая сама с ее дневными, сезонными, ежегодными переменами, циклами обновления, расцвета и умирания становится залогом вечности.

Описание мира мертвых во второй строфе напоминает по своей подчеркнутой апофатике знаменитую поэму «*Сад Прозерпины*» А.Ч. Суинберна, которая была опубликована вскоре после появления россеттиев-

ского стихотворения, в 1866 г. Тройное «*I shall not...*», открывающее вторую строфу, делает выразительным это художественное средство, изображение посредством отрицания. Потусторонний мир существует вне времени, без рассветов и закатов, за пределами восприятия – зрения, слуха, прикосновения, там царство молчания, мрака, оцепенения, где властвует нескончаемый сон-забвение (именно эта идея пронизывает сунинберновский «*Сад Прозерпины*»). На лексическом и содержательном уровнях первая строфа связана со второй: героиня не увидит тени (отбрасываемой кипарисом), не ощутит дождя (слез), не услышит пения (ни грустных песен лирического героя, ни жалобы соловья). Итак, память, воспоминание становятся единственным возможным звеном, соединяющим миры живых и мертвых. Но только возможным: душа героини, свободная от ревности как приметы земной любви, предоставляет герою свободу выбора – помнить или забыть и, возможно, обрести счастье с другой, освобождает его от боли воспоминаний, от обещания быть верным до гроба. Так тема памяти/забвения превращается в смысловую ось стихотворения.

Легко узнаваемыми знаками в тексте выступают **роза, кипарис, соловей**. Роза как универсальная (или даже банализированная) эмблема любви не нуждается в комментариях и практически равнозначно интерпретируется в национальных европейских культурах. А вот кипарис, растущий в субтропических широтах, долгое время воспринимался в массовом сознании русских читателей как экзотическое южное дерево. Впрочем, уже в XIX веке кипарис, с его темным, строгим, четко очерченным силуэтом, превратился в своеобразную «визитную карточку» Южного Берега Крыма и прочно закрепился на страницах русской классики, в первую очередь поэзии (А.С. Пушкин, М.Ю. Лермонтов, В.А. Жуковский, К.Н. Батюшков, А.Н. Плещеев, Ф.И. Тютчев, А.А. Фет, А.К. Толстой и многие другие).

В античном мире (Древняя Греция и Рим) кипарис был посвящен богу подземного царства Аиду (Плутону) и связан с трауром и погребением. В диапазоне его символических значений – печаль и тоска, набожность, посмертное существование души. Роль «кладбищенского дерева» сохраняется за ним в западной культуре и донине. То же верно и относительно русской традиции: по наблюдению исследовательницы М.А. Прусовой, в поэзии К.Н. Батюшкова («*На смерть супруги Ф.Ф. Кокошкина*», «*На смерть И.И. Пнина*»), К.Ф. Рылеева («*Луна*», «*В долине вечных слез*») и П.А. Вяземского («*К Тиртею славян*», «*Роза и кипарис*») кипарис воспринимается как дерево траура, воплощение скорби [9].

Соловей же издавна считался воплощением «мук и экстаза любви», священной птицей поэтов и певцов. Проникнутое болью, но неслышное душе героини пение соловья делает наглядной мысль поэтессы о том,

что земной мир не средоточие чистых радостей, всеобъемлющей гармонии.

Упоминание о соловьином пении, как и просьба героини не петь над ней «печальных песен», подкрепляет установку на песенность, заявленную в названии. Трижды употребленное слово «*sing (song)*», образуя своего рода обрамление, приближает текст к традиции народной песни. Целиком в фольклорном духе звучат и тройственные отрицания-анафоры (начало второй строфы), и синтаксический параллелизм (завершение обеих строф: «*And if thou wilt, remember, / And if thou wilt, forget*», «*Haply I may remember, / And haply may forget*»), и контрасты с антитезами, которыми изобилует этот небольшой по объему текст.

Кроме того, напевность усиливается фонетической аранжировкой стихотворения. Это прежде всего многочисленные сонорные, которые, собственно, и обеспечивают **звукопись** благодаря своему промежуточному статусу между гласными и согласными звуками: **m**, ассоциирующийся с памятью/забвением (*am, my, me, remember, dreaming, may*), **n**, содержащий в себе отрицание и означающий небытие (*when, song, sing, no, not, nor, plant, green, rain, nightingale, on, in, pain*), раскатистый, рокошущий, резкий **r** (*dearest, roses, cypress, tree, green grass, showers, remember (2), forget (2), rain, hear, dreaming, through, rise*), доминирующий в первом восьмистишии, а во второй уступающий место певучему, нежному, ласковому **l** (*plant, wilt (2), shall (3), feel, nightingale, twilight, haply (2)*). Напевности способствуют и аллитерации в начале слов: «*dead, my dearest*», «*green grass*», «*sing no sad songs*». Широко употребляются также свистяще-шипящие согласные **s, z** и межзубные **•, p**, имитирующие то ли тихий шепот, то ли шелест трав и шорох листвы (*dearest, sing (2) no sad songs, roses, shady, cypress, grass, showers, dewdrops, shall (3), shadows, through, doth, that, rise, set*).

Овеянное настроением светлой печали и меланхолии из-за всепобеждающей и неизбежной смерти, стихотворение Россетти звучит как резиныция, отречение от всего земного, преходящего, бренного. Использование архаической лексики сообщает тексту торжественность и вселенский космизм: «*thou wilt*» («*you will*»), «*doth not*» («*does not*»), «*haply*» («*perhaps*»). Армянский филолог К. Г. Беджанян обращает внимание на двойное значение, реализуемое глаголом «*wilt*», фактически игру слов. Так, «*if thou wilt*» можно истолковать двояко: как «если ты хочешь» и как «если ты ослабеваешь, падаешь духом» [1]. Предваряя аналитику, заметим, что ни один из переводчиков не уловил и, следовательно, не попытался отобразить в русском тексте эту смысловую двузначность.

В маленьком лирическом шедевре Россетти проявились в полной мере особенности ее стиля, обусловленные складом характера и лично-

стью самой поэтессы: достоинство и внутренняя сила, «строгая одухотворенная красота» (В. Вулф), тихая созерцательность. Стихи рождаются под пером Россетти естественно, свободно и легко, без видимых усилий, что навело Вирджинию Вулф в эссе «Я – Кристина Россетти» на сравнение ее «стихов, ласкающих ухо», с «мелодиями Моцарта или напевами Глюка» [3]. Неудивительно, что этот яркий образец «итальянской музыкальности речи, ... английской сдержанности и глубины чувств» [цит. по: 12, с. 81], стал вызовом для нескольких поколений русских переводчиков.

Полным первооткрывателем поэзии Россетти оказался представителем Серебряного Века, русский поэт-символист, прозаик, драматург, литературовед, литературный критик, блистательный переводчик *Валерий Яковлевич Брюсов* (1873–1924). Его переводческие интересы представлены широчайшим диапазоном авторов: древнеримских (Вергилий, Авзоний), французских (Расин, Мольер, Гюго, Верлен, Роллан), бельгийских (Метерлинк, Верхарн), английских (Байрон, Уайльд), немецких (Гете), американских (По), армянских (легендарная антология «Поэзия Армении с древнейших времен до наших дней») и множества других.

Творчеством прерафаэлитов, «первооткрывателей послеромантической эпохи в европейской поэзии» [цит. по: 1] В.Я. Брюсов увлекся в 1890 г., как зафиксировано в его «Автобиографии». Живым свидетельством этому перевод «Песни» К.Дж. Россетти, начатый 5.10.1901 г. и опубликованный в 1903 г. в литературном приложении к газете «Русский листок» [4]. К сожалению, этот перевод остался единственным обращением Брюсова к лирике английской поэтессы.

Перед читателем текст, созданный рукой мастера. В.Я. Брюсов безупречно владеет техникой стихосложения, его отточенный, филигранный, четкий метрический рисунок везде послушно следует за оригиналом: размер и ритм (кроме третьих, удлинённых на стопу, строк восьмистиший), динамика, клаузулы, символическая антитеза в финале («*помни-позабудь*»). Воплощая в жизнь собственный тезис: «Переводы в литературе то же, что копия в живописи» (из письма к М. Волошину, 1907 г.) [цит. по: 1], Брюсов делает упор на техническую сторону перевода, совершенство формы. Его текст отличают лаконизм, вербальный минимализм, сдержанность в использовании художественных средств, присущие Россетти. Брюсов-переводчик отказывается от возвышенной лексики, поэтизмов и архаизмов (исключение – «*над прахом*»), снимая ощущение временной дистанции между своей старшей современницей Россетти и читателями (первоисточник и брюсовский перевод разделены промежутком в 40 лет).

Однако смысловые акценты, интонации, эмоциональные обертоны у Брюсова все же иные. В справке к собственному переводу он пишет о

Россетти: «...первые ее стихи проникнуты глубокой грустью; позднее она перешла к религиозным темам» [цит. по: 1]. Поэтому россеттиевская возвышенная печаль в переводе разрастается едва ли не до «мировой скорби», а дух мистицизма, альфа и омега ее поэтического мироощущения, улетучивается. Аналогично, отображая скрытую страстность ее лирики, Брюсов делает ударение на втором, подчас игнорируя первое.

Причина кроется в том резонансе, в который с постромантическим томлением попадают настроения конца века, эпохи декаданса. На «поэтических вольностях» брюсовского текста лежит явственный **декадентский** отпечаток: экзальтированный возлюбленный склонен убиваться и проливать слезы по героине (а не петь грустные песни, как у Россетти); слово «слёзы» дважды использовано как рифмообразующее. Словосочетание «над прахом» усугубляет атмосферу безнадежности, обреченности, непоправимости смерти; вместо «*трав и рос*» – «*холодный, влажный дерн*» (словарь С.И. Ожегова поясняет это слово так: «Дерн – густо заросший травой, скреплённый корнями многолетних растений верхний слой почвы, а также вырезанные пласты из этого слоя»), т.е. акцент с растительности смещен на почву, землю, могилу, в которой покоится героиня. Упоминание о «*больной груди*» прямо называет подлинную причину смерти Кристины Россетти, неведомую юной создательнице «Песни», – онкологию, рак груди; но и одновременно намекает на чахотку, одну из самых распространенных болезней русской и европейской интеллигенции и богемы в XIX в. Дарующие жизнь дожди и ливни в переводе сменяются бурными «*грозами*», а «*непреходящие сумерки*» сгущаются в «*мрак беспредельный*». Лирическая героиня Брюсова всей своей прекрасной, но хрупкой и уязвимой душой отвергает постылую действительность, стремится избежать любых соприкосновений с миром, пусть даже ценой собственной гибели: «*во мраке беспредельном / Хочу я потонуть*». Этим она отлична от героини Россетти, пребывающей по ту сторону мирских страстей и треволений. У английской поэтессы земное и посмертное, непреходящая память сердца и забвение уравновешены на весах вечности; у Брюсова же центр тяжести смещен в сторону небытия, беспамятства: «*Ты только, сердце, вспомни, / А лучше – позабудь*».

Эмоциональная напряженность ситуации влияет на синтаксическую структуру перевода. На 16 строк приходится 7 предложений различной длины, от катрена до строки. Так передается сбивчивая, прерывистая, задыхающаяся речь героини, что вызвано то ли душевным смятением, то ли близостью агонии.

Нагнетание драматизма сказывается и на цветовой гамме перевода. В противовес мягким, спокойным, почти пастельным цветам первоисточника (нежная зелень, розы, серые сумерки) читатель встречает у Брюсо-

ва «*алые розы*» – метафору пылкой, пламенной любви, страстей и страданий, резкие контрасты светотени во время грозы, почти апокалиптический «*беспредельный мрак*» в финале. Любопытно, что из текста вообще исчез зеленый цвет вместе с «травой». Так переводческой прихотью воссоздается «первичная триада», которая обозначает небо (белый цвет), землю (черный) и соединяющие их жизнь, тепло, огонь, энергию, любовь (красный). Что, в свою очередь, если не возвращает переводу утраченное им было вселенское, общечеловеческое измерение, за которым скрывается личный духовно-мистический опыт поэтессы, то, по крайней мере, отчасти, на уровне колористики, его компенсирует.

Следующую попытку прочтения «*When I am dead, my dearest...*» предпринял поэт и переводчик *Андрей Блох* (ок. 1896 – после 1930). Сведений о нем сохранилось досадно мало: жил в эмиграции во Франции, в начале 1920-х гг. служил во французском Иностранном легионе, печатался в основном в латвийской русскоязычной периодике в 1922-1930 гг., участвовал в парижских литературных собраниях «Зеленая лампа» (1929-1930) и «Кочевье» (1929); выпустил два поэтических сборника – «*Стихотворения*» (1927) и «*Поэмы и стихи*» (1929, оба – в Париже), в первом из которых и напечатан его перевод «Песни» Россетти [2].

Сам А. Блох писал религиозно-философскую лирику; одно из стихотворений финского поэта Вейкко Коскениеми «*Далекая, любимая моя...*» в его переводе удивительно созвучно поэзии Россетти [2]. Закономерно, что переводчик прежде всего откликается на мерцающее в глубинах россеттиевского текста переживание-озарение, озвучивает непоколебимое, чистое и сильное религиозное чувство английской поэтессы. Заметим, что Брюсов-переводчик очарован другим – мастерством поэтической формы Россетти, ее острым, не без горечи, чувством красоты и тщеты мира.

Текст А. Блоха обладает многими достоинствами брюсовского перевода: ритмико-метрической четкостью и стройностью, словесной краткостью без украшательства и вычурности, а сдержанность в применении тропов у него граничит с аскетизмом. В сравнении с ним стиль Брюсова может показаться несколько эстетским, манерным, болезненно-изломанным. Принесенная В.Я. Брюсовым в угоду форме жертва стиля оборачивается в конечном счете и концептуальной жертвой. Блоховская же манера непринужденная, безыскусная, «простая и вольная».

Сложно сказать, был ли он знаком с переводом своего предшественника и учитывал ли его при работе над оригиналом. Вернее всего, был, и рифма «*слёз-роз*» косвенное тому подтверждение. У Блоха такой же, как и у Брюсова ритмо-метрический узор перевода, он тоже пренебрегает удлинённой третьей строкой восьмистиший. Оба пользуются исключительно точными рифмами, во вкусе XIX столетия. Вместо брюсовской пары

«помни-позабудь» у Блоха встречаем удачную переводческую находку – антитезу «вспомнишь (вспомню) или нет», нечаянно (или по наитию?) попадающую в рифму с английским «forget» оригинала и подкрепляющую апофатику загробного мира. Речь героини, уложенная в 3 предложения, течет ровно, размеренно, без препятствий, что отвечает исходному ритму (для сравнения: у Россетти предложений всего 2, у Брюсова – 7).

Источник вдохновения Блоха-переводчика не имеет отношения к высокому стилю словесности. Рискнем предположить, что строки «Травой простой и вольной / Пусть зарастет мой след», несмотря на литературную «возгонку», облагороженность книжной традицией, уходят корнями в русский фольклор. Сравним, к примеру, с народной песней: «Позарастали стёжки-дорожки, / Где проходили милого ножки. / Позарастали мохом, травую, / Где мы гуляли, милый, с тобою...» или с песней казачьей: «Пойду я в садочек, / Сорву я листочек, / Тай понакрываю / Милого следочек».

У Брюсова получился «настроенческий» перевод, где лейтмотивом сквозит усталость героини от жизни, подспудное желание укрыться, отгородиться, уйти прочь от мира. У Блоха же лейтмотивом выступает **сон**. Первая строфа не столько рисует последний приют героини, сколько намекает на трогательную, почти любовную сцену. Траурный кипарис недаром исчез из перевода, а тень над героиней похожа на полог кровати, заботливо задернутый, чтобы солнце не будило спящую ранним утром (ср.: «На заре ты ее не буди...»). Розы у изголовья ассоциируются с любовным подарком. А вторая строфа, напротив, говорит о невозможности пробудиться от смертного сна: «я не очнусь...не услышу...видя сон загробный / сквозь вечный полусвет». Брюсовская героиня с самого начала предупреждает о тщете попыток вернуть ее к жизни: «не трать, мой милый, слез». У Блоха эти «бесплодные усилия любви» проступят лишь во второй строфе: в затуманенном сознании героини еще жива память о земном (телесное ощущение резкой свежей прохлады после дождя, потребность отозваться на плач соловья, как мать инстинктивно откликается на плач ребенка). Но загробный сон обессиливает ее, вводит в оцепенение, в едва теплящемся сознании героини воспоминания становятся смутными, блекнут и угасают. Фигурально выражаясь, героиня Брюсова только наклоняется над подземной рекой в порыве забыть земное, а душа блоховской героини успела почувствовать вкус летейских вод забвения.

Продолжил переводческую эстафету представитель русской диаспоры в США Борис Наумович Ривкин, уроженец Беларуси (г. Гомель), медик по образованию (закончил Смоленский мединститут). Он известен переводами детских стихов, англо-американских поэзии У.Б. Йейтса, У. Сти-

венса, С. Тисдейл, прозы У.С. Моэма. С 1978 г. живет в эмиграции в Нью-Йорке. Ему принадлежат подборки переводов из К.Дж. Россетти, напечатанные в ЖЗ («Базар гоблинов» в журнале «Слово» № 67 за 2010 г., ряд сонетов «Неназванная дама» в журнале «Интерпоэзия», № 2 за 2011 г. и «Поэзия Кристины Россетти», включая «Песню», в «Слове» за 2008, № 57). Так что его выбор «Песни» для перевода случайным не назовешь.

**Песенностью** проникнут и сам перевод. Борис Ривкин, один из немногих, сохраняет упоминание о песнях в зачине: «... *грустных песен / Ты мне не посвящай*». Его лирический герой, скорее, похож на оплакивающего утрату музыканта или поэта, чья скорбь глубока и долговечна: он способен не просто петь, но посвящать памяти возлюбленной грустные песни, не только приносить букеты роз к надгробью, как герои Брюсова или Блоха, но высаживать цветы на могиле. Кстати, Ривкин избегает слов вроде брюсовских «умру», «прах» или блоховских «умру», «могила», «загробный»: о смерти здесь напоминают метонимия «ограда» и перифраз «там, где не дышит грудь».

Выразительнее и четче, чем у обоих предшественников, у Ривкина прописаны синтаксический параллелизм и анафоры, также сближающие перевод с народно-песенной традицией: зачин «*грустных песен... / не посвящай*», «*ни роз, ни кипарисов... / не сажай*» (хотя это и приводит к нежелательной грамматической, глагольной, рифме), целый катрен в середине: «*От ливня озорного / Мне больше не страдать, / От боли соловьиной / Мне больше не рыдать...*» и финал: «*Я рада буду помнить / И рада позабыть*». В катрене примечательно инфинитивное односоставное предложение «*мне больше не страдать*», которое, в отличие от обычного будущего времени, передает значение неизбежности, предопределенности, озвучивает «голос судьбы».

Переводчик без потерь воспроизводит цветочно-древесный ряд Россетти: розы, кипарис, травы. Однако слова «*вспомнать*» (в значении «*вспомнить*»), «*дрема*» (ср. с «*дремотой*»), «*озорной*» (а не «*шаловливый*»), «*позабыть*» (вместо «*забыть*») относятся к разговорной лексике, и это даже заметнее, чем в переводе Блоха, создает уклон в сторону народной речи, просторечья. Заметим, что фонетически слово «*дрёма*» максимально близко английскому «*dream(ing)*» оригинала. Как и А. Блох, Б. Ривкин в переводе ограничивается тремя предложениями, попутно утверждая синтаксический стандарт разговорной речи – бессоюзные связи (использовано всего два сочинительных союза **а**, **и** против четырех **and** в оригинале).

Уязвимое место перевода Ривкина – его психологический рисунок. Трудно представить себе «*озорной ливень*», причиняющий муки лирической героине, – слишком уж разухабисто, в стиле «частушечных страданий»

переведен этот фрагмент. Скромная, сдержанная, владеющая собой героиня Россетти вряд ли способна надрывно рыдать от «*боли соловьиной*», как истерические, неуравновешенные натуры. Пребывая в «*дреме бесконечной*» и состоянии расслабленности и покоя, напрасно пытаться «*ловить бывшего нить*»: само занятие, уловление, предполагает alertность, сосредоточенность, быструю реакцию, наконец, усилие. Этот разноречивой мешает отдельным удачным находкам переводчика сложиться в выразительное и цельное – с художественной и психологической точек зрения – изображение. Причину неудачи можно усмотреть в ошибочно избранной переводческой стратегии: то, что годится для перевода детской лирики Россетти, к примеру, поэмы «Базар гоблинов», далеко не всегда срабатывает в лирике любовной и религиозно-философской. Кроме того, судя по публикации, перевод написан сравнительно недавно, в эмиграции. Не исключено, что длительное пребывание вне живой стихии родного языка могло вызвать потерю ощущения языковой нормы, нарушение словесного чутья, особенно значимого для переводчика поэзии.

Если женская лирика смогла так заинтересовать переводчиков-мужчин, переводчицы тем более не могли оставаться в стороне. Среди талантливых интерпретаторов поэзии Россетти есть и наша современница, российская поэтесса, сказочница и переводчица *Маша (Мария Михайловна) Лукашкина* (род. 1961 г., Москва). Математик по образованию, Маша Лукашкина участвовала в творческом семинаре Ю. Коваля, работала литературным редактором в газете; с 1990-х гг. она занимается сочинением детских стихов и рассказов, переводы подписывает своим детским именем. В ее активе на сегодняшний день – книга переводов шотландских песен, детских стихов Р.Л. Стивенсона и Джанни Родари, юношеской поэзии Джека Лондона, сказок Доктора Сьюза и, разумеется, большая подборка стихотворений К.Дж. Россетти (включая «Базар гоблинов») для детей и взрослых.

В комментариях к своему переводу Маша Лукашкина обращает внимание на обстоятельства появления «*Песни*»: Кристине тогда было всего 19 лет, она только что оправилась от тяжелой болезни, много размышляла о смерти, на что указывает ряд стихотворений: «*Когда я умру*» («*Песня*»), «*Помни*», «*После смерти*». Ее заботила мысль о том, как «достоинно встретить смерть, утешить близких, облегчить расставание» [7]. Но в переводе Маши Лукашкиной проявлений скорби гораздо больше, чем в подлиннике: «*Не мучайся лишней виной, / Не плачь над моею могилой / И песен печальных не пой*». Лирическая героиня Лукашкиной – трепетная, чуткая, ранимая натура, скорее всего, воображающая картину своей будущей смерти, всеобщего горя и запоздалого раскаяния, как это бывает в фантазиях обиженных детей. С той же легкостью и непоследовательнос-

тью героиня готова отказаться от фантазий: «*А нет – и не надо, забудь*».

Такой психологический рисунок подсказан опытом работы Маши Лукашкиной с детской поэзией, собственной и переводной. «Детскость» российской поэтессы и переводчицы, проявившаяся, в том числе, и в выборе уменьшительного имени Маша вместо полного имени-отчества, поневоле вступает в диссонанс с необычной для юных лет серьезностью английской поэтессы-викторианки. Сожаления об оставленном мире, с его земными радостями и чувственной полнотой бытия, – это, несомненно, голос **юной души**, не успевшей вволю насладиться счастьем существования, тем более – пресытиться жизнью: «*Уж мне не дано насладиться...*». Героиня Россетти, изначально наделенная внутренней зрелостью, хранит молчаливое знание о том, что каждого отзывают в свой срок. Героиня Лукашкиной медлит переступить роковую черту, оглядываясь назад. В ней слишком живы воспоминания о свиданиях с возлюбленным: «*Ни щебетом птичьим, как прежде, / В рассветные наши часы...*». Выразительный намек на ночные встречи немислим у целомудренной, воспитанной в пуританской морали Россетти, хотя у читателя он может вызвать ассоциации и с альбой – утренней песней или со сценой в комнате Джульетты, где шекспировская героиня, вслушиваясь в птичий щебет, гадает, длится ли еще ночь (соловей) или уже наступило утро (жаворонок), остаться Ромео или уходить. Романтически-выспренный призыв к возлюбленному перевоплотиться в часть природы, чтобы остаться поближе к ней: «*Взойди травой надо мною, / Сосною высокою будь*», по-видимому, результат буквального прочтения оригинала, где просьба в дословном переводе звучит вполне реалистично: «*пусть надо мной будет зеленая трава, влажная от ливней и капель росы*».

Как видим, Маша Лукашкина решительно перестраивает исходный символический ряд: на могиле нет роз, щемящая до боли песня соловья превращается в невинный «*птичий щебет*» (генерализация), тенистый кипарис сменяется «*высокой сосной*». Замена кипариса привычной для читателя сосной, приметой русского пейзажа, освящена национальной литературной традицией. По наблюдениям исследовательницы М.А. Прусовой, сосна в качестве защитного кладбищенского дерева фигурирует, к примеру, в поэзии В.А. Жуковского (в «*Сельском кладбище*» скромный памятник спрятан «*в приюте сосн густых*», «*под кровом черных сосн и вязов*»), Н.М. Языкова (в стихотворении «*Памяти А.Д. Маркова*» над могилой друга склонились «*широким пологом*» «*гробовые сосны*», «*мрака полны*») [9]. Сосна близка кипарису по траурной символике: это дерево смерти, поскольку, однажды срубленное, не дает побегов; оно устойчиво к разложению и гниению, поэтому часто высаживается вокруг могил. Вместе с тем сосна, как хвойное вечнозеленое дерево, – неперемный атрибут

рождественских празднеств, она символизирует смену времен года, возрождение природы, неувядающую жизнь, бессмертие. В этом смысле сосна представляет более жизнеутверждающую, в духе гётевского девиза «*Stirb und Werde!*» – «*Умри – и возродись!*», альтернативу кипарису.

Ориентация на детскую поэзию, с присущей ей динамикой, мешает Маше Лукашкиной выбрать верное решение финала: «*Но, может быть, там, в полудреме, / К незримому берегу гребля...*». В дремотном состоянии трудно грести – можно дрейфовать, плыть по течению, точно так же, как нельзя в дреме «*ловить былого нить*» (ср. перевод Б. Ривкина). Эта подробность противоречит и античной традиции, согласно которой душе умершего отведена пассивная роль: через подземную реку Стикс (другая версия – Ахерон) мертвых переправляет страж царства Аида лодочник Харон. Фонетика фрагмента вполне соответствует идее движения, скопления согласных создают эффект напряжения, физических усилий, как будто от взмахов весел при гребле: «*в полудреме*», «*к незримому берегу гребля*» – но атмосфера сонного царства при этом нарушается.

Переводчице не всегда удастся выдержать единый стилистический тон: так, несколько жеманный романсовый оборот: «*уж мне не дано насладиться...*» вступает в противоречие с простодушно-сердечными восклицаниями героини: «*а нет – и не надо, забудь*», «*а нет – так забуду тебя*».

К ритмо-метрическому решению перевода Лукашкиной тоже возникают вопросы. Его метр тяготеет к трехстопному амфибрахию (вместо оригинального трехстопного ямба), что автоматически удлиняет каждую стопу на слог и, с одной стороны, помогает справиться с пресловутой английской краткостью, но, с другой – «разбавляет» перевод, замедляет его темп. Возможно, для усиления мелодичности, напевности это и неплохо, если бы не пропуски слогов в первой и четвертой строках. Конечно, такие слоговые сбои встречаются и в оригинале (особенно это заметно в строке: «*Be the green grass above me*»), однако для английского слуха, привычного к тонике, небольшая разница в количестве слогов между ударениями не критична, при условии требуемого количества ударений. А вот славянское ухо, сформированное силлабо-тонической традицией, этот разный воспринимает как досадную ритмическую неряшливость. Заметим, что в переводе «*Базара гоблинов*» у Маши Лукашкиной или Б. Ривкина акцентный (тонический) стих, в том числе прибауточный (укороченный) раешник, был совершенно уместен; в «*Песне*» же примесь тоники вносит путаницу в ритм.

И напоследок – недавний перевод *Ольги Викторовны Полей*, выпускницы Красноярского государственного университета (факультет филологии и журналистики), переводчика и литературного редактора различных

издательств, победительницы нескольких международных конкурсов художественного перевода. Помимо прозаика У. Сарояна, к избранному кругу ее авторов принадлежат Т. Гарди, Р.Л. Стивенсон, Р. Грейвз, С. Тисдейл, Р. Макгоф, С. Смит. Ее перевод, вошедший в тематический сборник «Поэтический мир прерафаэлитов» [8], близок первоисточнику краткостью, смысловой емкостью, точностью в выборе лексики. Кажется, О. Полей работает над текстом по микеланджеловской формуле: «берет глыбу мрамора и отсекает все ненужное». С буквалистской точки зрения, красноярская переводчица жертвует слишком многими деталями: в ее переводе нет «*печальных песен*», «*тенистого кипариса*», «*зелени, влажной от ливней и капель росы*», «*сумеречной дремоты*»; о «тени» отдаленно напоминают глагол «*укроет*» и оборот «*не потревожит...зной*». Взамен появляется другое – смысловой камертон, акцент, единожды избранный, верно выдержанный, облеченный в единственно возможные слова. Это иссякание жизненной силы, усталость от земного. Убывание жизни видно уже в начальной строке: «*когда меня не станет...*», отличающейся от зачина прочих переводчиков: «*когда (я) умру...*». Ощутимо это и в подспудном желании героини в смерти защититься от мира: «*пускай трава могильный холм / Укроет вместо роз*», в нарочитом отказе от обета верности, обременительного для обоих героев. Земное для героини не просто утрачивает привлекательность, – оно выводит из блаженного состояния оцепенения, бесчувственности: «*не потревожит*», «*не тронет песня... / отчаянной мольбой*». Героиня Россетти отрешенно и бесстрастно признается, что чувственное восприятие теперь ей недоступно («*я не увижу, не почувствую, не услышу*»). Героиня Маши Лукашкиной ностальгирует, тоскует по утраченному земному миру: «*уж мне не дано насладиться...*». Героиня О. Полей почти сознательно закрывается в безмятежности инобытия от смущающих покой земных впечатлений.

Тексту сибирской переводчицы свойственна почти безукоризненная формальная точность: размер – трехстопный ямб, как и в оригинале, с удлинением на стопу третьей строкой в каждой из строф (последнее, кстати, утеряно в остальных переводах), балладная рифма, почти дословно повторенные финальные афористичные строки. О. Полей пользуется только ее точными рифмами, отдавая дань поэтической традиции XIX века, хотя ее версификационный арсенал шире (окказиональная неточная рифма «*полночь*» – «*вспомню*»). При этом переводчица, похоже, была знакома с работами предшественников, на что указывают рифма «*слёз-роз*» (В.Я. Брюсов, А. Блох), опорное слово финала «*нет*» (А. Блох).

О. Полей счастливо избегает лексико-стилистических крайностей, не впадая ни в рафинированную, высокопарную литературность, ни в обывленность или просторечие. Конечно, на выражениях: «*верности*

*обет», «не тронет... / отчаянной мольбой»* есть легкий налет книжности, но это не вредит чувству вкуса и стиля, не умаляет общего впечатления изящества, тонкости, безупречности выражения, сдержанности чувств и силы. Перевод О. Полей подтверждает читателю правоту английской писательницы-эссеистки Вирджинии Вулф, восторженно писавшей о Россетти и ее поэзии: «Ты была скромна и вместе с тем решительна, ты не сомневалась ни в своем даре, ни в правильности своего видения. Твердой рукой ты правила рисунок своих стихов, придирчивым ухом вслушивалась в их музыку. Ничто несовершенное, лишнее или неуместное не портило впечатления от твоей работы. Словом, ты была художником. И потому... тебя навещала пламенная гостья, благодаря которой слова в твоих стихотворных строчках плавилась, становясь единым целым, так что выудить их оттуда не сумела бы ничья рука» [3].

Таким образом, можно сделать вывод, что в русских переводах «Песни» К.Дж. Россетти нашел отражение национальный историко-литературный процесс, в первую очередь, эпоха модерна/*fin de siècle* (В.Я. Брюсов), литературные традиции русской и русскоязычной диаспоры (А. Блох, Б.Н. Ривкин), советская и постсоветская школа перевода детской поэзии (Б.Н. Ривкин, Маша Лукашкина). Примечательно, что опыт перевода стихов для детей, скорее, создает переводчикам помехи, чем помогает, а опыт, связанный с духовной поэзией, оказывается однозначно полезным (А. Блох). В каждом из проанализированных текстов проявился индивидуальный переводческий стиль: изысканно-утонченный, «настроенческий» – у В.Я. Брюсова, исполненный внутреннего достоинства, сдержанно-строгий – у А. Блоха, подражающий фольклорно-песенным интонациям – у Б.Н. Ривкина, сердечный и по-детски непосредственный – у Маши Лукашкиной, с затаенной печалью, отстраненно-философский – у О.В. Полей. Но во всех них светится чистая, беспримесная поэзия первоисточника.

Рассмотренными текстами список русских версий россеттиевской «Песни», разумеется, не исчерпан. Существуют еще талантливое прочтение молодого переводчика В. Малахова, любопытная интерпретация математика, программиста и переводчика из диаспоры Якова Фельдмана, поэтическое переложение петербурженки А.Д. Величкевич, вариация Бориса Вайханского на тему «Песни», положенная на музыку. Собрание русских переводов Россетти в последнее время усиленно пополняется различного качества любительскими текстами. Но все это материал уже для другой публикации.

**Christina Georgina Rossetti**  
**«When I am dead, my dearest»**  
**(song)**

*When I am dead, my dearest,  
Sing no sad songs for me;  
Plant thou no roses at my head,  
Nor shady cypress tree:*

*Be the green grass above me  
With showers and dewdrops wet;  
And if thou wilt, remember,  
And if thou wilt, forget.*

*I shall not see the shadows,  
I shall not feel the rain;  
I shall not hear the nightingale  
Sing on, as if in pain:*

*And dreaming through the twilight  
That doth not rise nor set,  
Haply I may remember,  
And haply may forget.*

**Х. Россетти**  
**Когда умру, над прахом...**  
**(Песня)**

*Когда умру, над прахом  
Не трать, мой милый, слез.  
Не надо кипарисов,  
Не надо алых роз.*

*Холодным, влажным дерном  
Покрой больную грудь,  
И, если хочешь, – помни,  
А хочешь – позабудь.*

*Я не увижу теней,  
Я не услышу гроз  
И соловьиной песни,  
Как будто полной слез.*

*Во мраке беспредельном  
Хочу я потонуть.  
Ты только, сердце, помни...  
А лучше – позабудь.*

Перевод В.Я. Брюсова (1903)

### **Кристина Россетти**

\* \* \*

*Когда умру я, милый,  
Не нужно мне ни слез,  
Ни тени надо мною,  
Ни к изголовью роз.*

*Травой простой и вольной  
Пусть зарастет мой след,  
И ты меня, как хочешь,  
Припомнишь или нет.*

*Я не очнусь в могиле  
От свежести дождей,  
Я ночью не услышу,  
Как плачет соловей,*

*И, видя сон загробный  
Сквозь вечный полусвет,  
Я, может быть, припомню,  
А может быть, и нет.*

Перевод Андрея Блоха (1927)

### **К.Дж. Россетти**

#### **Песня**

*Мой милый, грустных песен  
Ты мне не посвящай,*

*Ни роз, ни кипарисов  
В ограде не сажай.*

*Пусть колосятся травы  
Там, где не дышит грудь.  
Захочешь – так вспомнешь,  
А нет – навек забудь.  
От ливня озорного  
Мне больше не страдать,  
От боли соловьиной  
Мне больше не рыдать,*

*И, в дреме бесконечной  
Ловя былого нить,  
Я рада буду помнить  
И рада позабыть.*

Перевод Бориса Ривкина (без даты)

**К. Дж. Росетти  
Когда меня не станет**

*Когда меня не станет,  
Не трать ни слов, ни слез.  
Пусть трава могильный холм  
Укроет вместо роз.*

*И ни к чему, любимый,  
Мне верности обет:  
Ты, если хочешь, помни,  
А если нет – так нет.*

*Там, где не потревожит  
Меня ни дождь, ни зной,  
Не тронет песня соловья  
Отчаянной мольбой,*

*Где не наступит полночь  
И не придет рассвет, –*

*Я, может, буду помнить,  
А может быть, и нет.*

*Перевод О. Полей (опубл. 2013)*

**К.Дж. Россетти**  
**Когда я умру, мой милый...**

*Когда я умру, мой милый,  
Не мучайся лишней виной,  
Не плачь над моею могилой  
И песен печальных не пой.*

*Взойди травой надо мною,  
Сосною высокою будь,  
Меня, если вспомнюсь я, вспомни,  
А нет – и не надо, забудь.*

*Уж мне не дано насладиться  
Ни каплями свежей росы,  
Ни щебетом птичьим, как прежде,  
В рассветные наши часы...*

*Но, может быть, там, в полудреме,  
К незримому берегу гребя,  
Тебя я, незримого, вспомню,  
А нет – так забуду тебя.*

*Перевод Маши Лукашкиной (опубл. 2007)*

**Список использованных источников**

1. Беджанян К.Г. Стихотворение К.Дж. Россетти «Песня» в переводе В.Я. Брюсова [Электронный ресурс] // Брюсовские чтения 2002 года. Ереван: Лингва, 2004. С. 246-252. – Режим доступа: URL: <http://uchebana5.ru/content/2399941-p7.html> (дата обращения 21.03.2016)
2. Витковский Е.В. Андрей Блох [Электронный ресурс] // Век перевода. Русский поэтический перевод XX-XXI веков. – Режим доступа: URL: <http://www.vekperevoda.com/1887/bloch.htm> (дата обращения 21.03.2016)

3. Вулф В. Я – Кристина Россетти. Эссе; перевод с англ. Маши Лукашкиной [Электронный ресурс] // Иностранная литература, 2012, №12. – Режим доступа: URL: <http://old.magazines.russ.ru/inostran/2012/12/v21.html> (дата обращения 21.03.2016)

4. Жаткин Д.Н. Д.Г. Россетти в восприятии и осмыслении К.И. Чуковского [Электронный ресурс] // XXI век: итоги прошлого и проблемы настоящего плюс. 2015. Т.2, №1(23). С.199-206. – Режим доступа: URL: <http://www.chukfamily.ru/Kornei/Biblio/jatkin.html> (дата обращения 21.03.2016)

5. Зиман Л.Я. Нравственная чистота – и игровое начало (К 180-летию со дня рождения английской писательницы Кристины Россетти) [электронный ресурс] // Школьная библиотека: информ.-метод. журнал. М.: Школьн. б-ка, 2010. №5, С. 64–70. – Режим доступа: URL: <http://rusla.ru/rsba/reading/actuality/files/aktual-voprosy-det-cht-sc5-2010-ziman.pdf> (дата обращения 21.03.2016)

6. Зиман Л.Я. Перевод двуязычного поэтического текста (на примере стихотворений Кристины Россетти) // Актуальные проблемы лингвистики, литературоведения и лингводидактики: межкафедр. сб. науч. ст. [сост. и отв. ред.: О.В. Афанасьева, О.В. Вострикова]; Департамент образования г. Москвы, Гос. бюджет. образоват. учреждение высш. проф. образования г. Москвы «Моск. гор. пед. ун-т» (ГБОУ ВПО МГПУ), Ин-т иностр. яз., каф. англ. филологии. М., 2013. С.18–28.

7. Лукашкина Маша. Кристина Россетти. К 175-летию со дня рождения [Электронный ресурс] // Иностранная литература, 2005, №9. – Режим доступа: URL: <http://magazines.russ.ru/inostran/2005/9/ro4.html> (дата обращения 21.03.2016)

8. Поэтический мир прерафаэлитов. Новые переводы = The Poetic World of Pre-Raphaelites. New Translations [на русск. и англ. языках] (Предисл. Анны Гениной и Григория Кружкова; биограф. справки С. Лихачевой, В. Сергеевой). М.: Центр книги Рудомино, 2013. 372 с.: с илл.

9. Прусова М.А. Реализация мотива защиты «вечного дома» в русской поэзии первой половины XIX века [Электронный ресурс] // Культура народов Причерноморья. Т.15. Проблемы материальной культуры. Филологические науки. – Режим доступа: URL: [http://elib.crimea.edu/index.php?option=com\\_content&task=view&id=65](http://elib.crimea.edu/index.php?option=com_content&task=view&id=65) (дата обращения 21.03.2016)

10. Соколова Н.И. Восприятие представлений Платона в поэзии К.Д. Россетти. [Электронный ресурс] // Преподаватель. XXI век. М.: Моск. пед. гос. ун-т, 2015. Т.2, №4. С.407-417 // Режим доступа: URL: <http://xn--c1arjr.xn--p1ai/wp-content/uploads/2015/05/Sokolova.pdf> (дата обращения 21.03.2016)

11. Степанова М.И. Особенности языкового выражения концептуальной метафоры любовь=растение в мужской и женской поэзии на матери-

але английского языка [Электронный ресурс] // Вест. Челябин. гос. пед. ун-та, 2013, №2. – Режим доступа: URL:<http://cyberleninka.ru/article/n/osobennosti-yazykovogo-vyrazheniya-kontseptualnoy-metafory-lyubov-rastenie-v-muzhskoy-i-zhenskoj-poezii-na-materiale-angliyskogo-yazyka> (дата обращения 21.03.2016)

12. Чернокова Е.С. Поэзия Кристины Россетти в контексте поэтики прерафаэлитизма. Харьков: Крок, 2004. 208 с.