

УДК 820

**МОНОДРАМА АЛЬФРЕДА ТЕННИСОНА «МОД»
В ПЕРЕВОДЧЕСКОМ ОСМЫСЛЕНИИ А.М. ФЁДОРОВА**

© 2009 г.

В.К. Чернин¹, Д.Н. Жаткин²¹ Ульяновский государственный педагогический университет им. И.Н. Ульянова² Пензенская государственная технологическая академия

ivb40@yandex.ru

Поступила в редакцию 10.04.2009

Впервые осуществлен сопоставительный анализ оригинального текста монодрамы Альфреда Теннисона Maud («Мод», 1855) и ее русского перевода, выполненного А.М. Федоровым («Магдалина (Maud)», 1895). Отмечается стремление переводчика максимально сохранить атмосферу теннисоновской монодрамы, передать не только сюжетную канву, но и все многообразие используемых художественных деталей, вариации чувств. В переводе отражены особенности творческой манеры Федорова, его взгляды на окружающий мир и место человека в нем, тяготение к темам природы, любви, человеческой души, социальной несправедливости, жестокости судьбы, впоследствии ставшим наиболее значимыми и в оригинальном творчестве этого русского поэта-переводчика.

Ключевые слова: А. Теннисон, русско-английские литературные связи, английский романтизм, художественный перевод, реминисценция, традиция.

Поэма Альфреда Теннисона Maud («Мод»), в ранней редакции озаглавленная несколько более точно – Maud, or Madness («Мод, или Безумие»), была впервые опубликована в 1855 г., а еще через два десятилетия, в 1875 г., была дополнена авторским подзаголовком «монодрама», одновременно подчеркивавшим монологизм и драматичность повествования, сконцентрированного на демонстрации аномальных явлений психики. Об интересе английской литературы XIX в. к психическим отклонениям, проявлениям помутненного сознания свидетельствуют, в частности, поэма Б. Корнуолла «Марциан Колонна» (Marcian Colonna, 1820), привлекая внимание А.С. Пушкина, сделавшего наброски ее перевода в период «Болдинской осени» 1830 г. [1, с. 141–144] или – по другим данным – в 1835 г. [2, с. 97]; стихотворение Р. Браунинга «Любовник Порфирии» («Porphyria's Lover», 1836), в котором герой, осознав неизбежность утраты любви под давлением общества и введенных им ограничений, душит возлюбленную и произносит пространственный монолог, держа ее мертвую голову на своем плече.

В отличие от Марциана Колонны, ловящего прощальную улыбку убитой им возлюбленной, и героя стихотворения Браунинга, воспринимающего убийство, совершенное в порыве умопомрачения, как единственную возможность сберечь миг счастья, полубезумный герой теннисоновской монодрамы, полюбивший красавицу

Мод – дочь богача, имевшего непосредственное отношение к разорению и смерти его отца, не покушается на жизнь своей возлюбленной, хотя и испытывает сильнейшие чувства ревности и унижения. Отказ Мод от выгодного брака в пользу искренней любви бедного и странного юноши не дает молодым людям счастья: герой, вызванный на дуэль братом девушки, которого не устраивает ее выбор, убивает его и спасается бегством. Мод умирает от потрясения, а лирический герой, оказавшийся вдали от Британии, на Бретонском берегу, заново переживает события прошлого, однако при этом не только не гибнет и не сходит с ума, но даже наоборот: достигает внутреннего психологического равновесия. По мнению Г.М. Кружкова, «Мод» – самая «браунинговская» из поэм Теннисона, а некоторым образом, даже самая «достоевская» [3, с. 33].

Монодрама «Мод», принадлежавшая к числу самых любимых произведений Теннисона, нередко декламировалась автором во время творческих встреч, однако так и не получила однозначной оценки английской публики. Например, поэт Дж. Хопкинс назвал ее в частном письме «перебранкой, недостойной джентльмена» («an ungentlemanly row») и добавил, что, несмотря на это, Теннисон остается великим поэтом, чьи вещи сделаны из золота и слоновой кости [4, р. 334–335]. Впоследствии поэма привлекла внимание не только литературных кри-

тиков, признавших ее одной из самых новаторских теннисоновских работ в поэзии, но и исследователей истории психиатрии, воспринявших ее в качестве одного из самых ранних и точных описаний маниакальной депрессии.

Поэму Теннисона, состоящую из двух частей, включающих двадцать два и шесть монологов героя соответственно, полностью перевел на русский язык только А.М. Фёдоров, заинтересовавшийся ее сложным психологизмом и авторским мастерством в передаче тончайших нюансов трансформации сознания. Перевод Фёдорова был опубликован отдельной книгой в 1895 г. под заголовком «Магдалина (Maud)», содержащим как английское имя героини, в дальнейшем тексте оставленное переводчиком в иноязычной транскрипции, так и оригинальную русскую его интерпретацию.

А.М. Фёдоров известен и как оригинальный поэт, и как переводчик произведений Шекспира (трагедии «Троил и Крессида», поэм «Венера и Адонис» и «Лукреция», сонетов; переводы опубликованы в серии книг «Библиотека великих писателей» под редакцией С.А. Венгерова), сочинений Роберта Бернса, поэмы Эдвина Арнольда «Свет Азии», стихотворений итальянской поэтессы Ады Негри и др. Становление творческих принципов и взглядов Фёдорова происходило в 1880-е – начале 1890-х гг., когда, наряду с еще продолжавшими свою литературную деятельность русскими поэтами предшествующего периода, появились авторы нового времени, быстро ставшие популярными. Поэтому произведения Фёдорова, как яркого представителя литературы этого времени, содержали и скорбные мотивы творчества восьмидесятников, и эпигонские черты реалистической поэзии либеральных народников, и эстетизм и экзотику приближавшегося Серебряного века.

Поэма открывается ужасающим своими подробностями описанием лощины, где погиб отец героя: покрытая вереском, подобно забрызганным кровью устам, с уступами, напоминающими сочащиеся кровью ребра, она ассоциируется с самой смертью: «Its lips in the field above are dabbled with blood-red heath, / The red-ribb'd ledges drip with a silent horror of blood» [5, p. 197] [Ее уста в полях над ней забрызганы кроваво-красным вереском, / Красно-реберные выступы сочатся безмолвным ужасом крови]. Фёдоров вводит в описание дополнительные детали, усиливает сцену упоминаниями о «ледяной печали», «запекшейся кровавой росе», однако при этом общая мрачная тональность все же несколько ослабевает («Там все полно печалью ледяной; / Кругом в полях мертво, и

только вереск тощий / Блестит запекшейся, кровавою росой. / В безмолвном ужасе то там, то здесь с уступа / Он вьется, точно кровь...») [6, с. 3]), что побуждает переводчика к несколько формальному усилению экспрессии путем повтора в финале первой и второй строф возгласа: «Смерть!».

Если Теннисон описывает труп, находящийся на дне лощины, с помощью причастий, дающих оценочные характеристики, но никоим образом не раскрывающих ни причины гибели отца героя, ни характер самого преступления («Mangled, and flatten'd, and crush'd, and dinted into the ground» [5, p. 197] [Искалеченный, и расплющенный, и раздробленный, и вдавленный в землю]), то Фёдоров уже в самом начале перевода говорит о самоубийстве и обусловивших его обстоятельствах: «С уступа острого несчастный мой отец / Сам в бездну ринулся, гонимый грозным роком» [6, с. 3]. У Теннисона герой только предполагает, что его отец покончил жизнь самоубийством («Did he fling himself down? who knows?...» [5, p. 198] [Сам ли он бросился вниз? кто знает?..]), но при этом отчетливо указывает на виновника происшедшего: «...that old man, now lord of the broad estate and the Hall» [5, p. 198] [...тот старик, сейчас хозяин обширного имения и Холла]; этого нет в русском переводе, где отброшены все иные версии случившегося, кроме суицида, а виновник едва упомянут и при этом напрямую не обозначен: «Уж не старик ли тот...» [6, с. 5].

В пространных рассуждениях теннисоновский герой соотносит собственные проблемы (самоубийство отца, горе матери, ничтожность своего существования) с кризисом общественной морали, утратой нравственных устоев, приводящей, в числе прочего, к культу денег, который толкает людей на преступления. Отмечая отсутствие у многих людей приемлемых условий для жизни, прежде всего обустроенного жилища, Фёдоров намеренно заменял теннисоновскую «бедноту» («the poor») «лучшими поборниками труда», тем самым подчеркивая, что жилья лишены настоящие труженики: «...the poor are hovell'd and hustled together, each sex, like swine» [5, p. 200] [...бедные загнаны в сарай и давятся вместе, оба пола, как свиньи] – «В убогих конурах, как загнанное стадо, / Ютятся лучшие поборники труда!» [6, с. 6]. Вместе с тем хозяевами жизни оказываются те, кто способен обманывать ближних при помощи всевозможных афер, например, создатель компании по производству поддельного вина, жертвой которого становятся как «растоптанные жены» («trampled wife»), так и собственно

человек, пораженный ядом бешенства и злобы: «...a company forges the wine. / And the vitriol madness flushes up in the ruffian's head, / Till the filthy by-lane rings to the yell of the trampled wife» [5, p. 200] [...компания подделывает вино. / И купоросное сумасшествие приливает в него-дя голову, / Пока грязная обочина не зазвенит воплем растоптанной жены] – «...жулик фабрикант, в обманах беспощадный, / Коварно продает поддельное вино. / И опьяняет мозг тот яд вина ужасный. / И зверем человек становится больной, / И в диком бешенстве он топчет с злобой страстной / Несчастных жертв своих...» [6, с. 6]. Не менее доходной оказывается и продажа беднякам под видом хлеба его своеобразных заменителей: мела («chalk»), квасцов («alum»), штукатурки («plaster»), причем Федоров усиливает звучание этого эпизода теннисоновского оригинала, называя «песок, известку, землю и квасцы», что в конечном итоге акцентирует внимание на подлой беспринципности любителей легкой наживы: «And chalk and alum and plaster are sold to the poor for bread» [5, p. 200] [И мел, и квасцы, и штукатурка продаются бедным вместо хлеба] – «И бедняки, как жалкие глупцы, / Песок, известку, землю и квасцы / Едят покорно вместо хлеба» [6, с. 6–7].

Наконец, как своеобразная вершина преступной пирамиды в сознании теннисоновского героя возникает синкретический образ Тамерлана-Мамоны (Timour-Mammon), неожиданно сочетающий черты великого самаркандского завоевателя и символизирующего богатство божества древних сирийцев и готового ради денег на самое страшное преступление: «When a Mammonite mother kills her babe for a burial fee, / And Timour-Mammon grins on a pile of children's bones» [5, p. 201] [Когда под властью Мамоны мать убивает своего малыша за похоронное пособие, / Тамерлан-Мамона ухмыляется на груде детских костей]. Федоров неточен в интерпретации этих строк, в частности опускает упоминаемый выше образ Тамерлана-Мамоны, вводит оригинальную характеристику смеха Тамерлана, однако от этого картина, предложенная английским поэтом, ни в коей мере не теряет ужасающей натуралистичности: «Мать убивает малого ребенка, / Чтоб получить на трату похорон / Пособие. Чудовище Мамон, / Как Тамерлан, смеется грубо, звонко / При виде маленьких детей / Над грудями изломанных костей» [6, с. 7].

И только в заключительных стихах первой главы мысль героя устремляется в Холл, где жил убийца его отца. Суэта, начавшаяся в Холле в ожидании возвращения из-за границы хо-

зяина и его семьи, становится фоном, оттеняющим воспоминания о детстве Мод: «Maud with her venturous climbings and tumbles and childish escapes, / Maud the delight of the village, the ringing joy of the Hall, / Maud with her sweet purse-mouth when my father dangled the grapes, / Maud the beloved of my mother, the moon-faced darling of all» [5, p. 203] [Мод с ее рискованными взбираниями и падениями, и детскими побегами, / Мод – восторг деревни, звенящая радость Холла, / Мод с ее милым бантиком ртом, когда мой отец дразнил виноградом, / Мод – любимая моей мамы, лунолицая любимица всех]. Федоров, отказавшись при переводе от многократного повтора имени Мод, дополнил описание сравнением героини с белочкой («...как белочка, цеплялась прихотливо / Она по веткам ив и по обрывам скал» [6, с. 9]) и обращением к ней как к «маленькому ангелу» («О, ангел маленький, я помню ротик твой, / Когда тянулась ты за кистью винограда, / Которую отец держал над головой» [6, с. 9]). В русском переводе опущено упоминание о любви родителей героя к Мод, подчеркивающее дружбу семей, договорившихся о помолвке своих детей. Если у Теннисона герой чувствует, что не сможет ненавидеть Мод так же, как ее отца, и пытается отгородиться от мыслей о ней («...the Devil may pipe to his own» [5, p. 203] [...Дьявол может играть на свирели для себя]), то в переводе Федорова герой уверен, что достаточно умен, чтобы суметь избежать любовных сетей: «Пусть дьявол танцевать под свой крикливый рог / Того, кто поглупей, зовет на стыд и муку!» [6, с. 9].

Используя лексически не сочетаемые наречия и прилагательные для характеристики внешности Мод, Теннисон передавал ее отчужденное восприятие воспаленным сознанием героя: «Faultily faultless, icily regular, splendidly null, / Dead perfection...» [5, p. 204] [Неправильно безупречные, холодно правильные, роскошно невыразительные, / Мертвое совершенство...]. Если в английском оригинале монолог героя постепенно переходил в бессвязный поток сознания, то в русском переводе была сделана попытка сохранить смысловое единство монолога, чему способствовало, в частности, использование сравнений при описании лица («...как мрамор, холодны / Черты лица ее и царственно спокойны» [6, с. 10]) и при характеристике глаз Мод («...они блестят, как сталь» [6, с. 10]).

При переводе фрагмента, показывающего восхищение героя песней Мод, опущено значимое для Теннисона пространное описание песни, сближаемой со «страстной балладой» («рас-

sionate ballad»), подобной боевому зову («A passionate ballad gallant and gay, / A martial song like a trumpet's call! / <...> / <...> of men that in battle array, / Ready in heart and ready in hand, / March with banner and bugle and fife / To the death, for their native land» [5, p. 213] [Страстная баллада, доблестная и радостная, / Военная песня, подобная зову трубы! / <...> / <...> о людях, что в битве выстраиваются, / Готовые сердцем и готовые рукой / Идти со знаменем, и рогом, и дудкой / На смерть, ради родной земли]), при этом внимание акцентировано на выраженных в песне чувствах Мод: «В той песне, светла как весна, / Любовью к несчастным, любовью к отчизне, / Казалось, пылала она» [6, с. 14]. Лаконичная характеристика самой песни сохраняется Федоровым только при интерпретации стиха «...of Death, and of Honour that cannot die» [5, p. 213] [...о Смерти и о Чести, что не могут умереть], которая предельно близка теннисоновскому оригиналу: «О смерти, о чести бессмертного героя» [6, с. 15].

Если Теннисон использует различные лексические средства, позволяющие показать, что герой не в силах слушать далее песню Мод («Silence» («Молчание»), «Be still» («Будь неслышен»), «Still!» («Утихни!») [5, p. 214]), то Федоров трижды повторяет: «Умолкни» [6, с. 15], тем самым по-своему нагнетая характерное для состояния героя эмоциональное напряжение, показывая дисгармонию между внутренней красотой Мод, искренностью ее песни и униженностью положения ее возлюбленного (одного из многих ему подобных), пытающегося утвердиться в мысли о любви не к девушке, а к ее голосу. Стремясь подчеркнуть желание героя убедить самого себя, Теннисон прибегает к повтору, нагнетающему мысль и усиливающему впечатление эмоционального возбуждения («Not her, who is neither courtly nor kind, / Not her, not her, but a voice» [5, p. 214] [Не ее, которая не церемонна, не добра, / Не ее, не ее, а голос]); в русском переводе повтор не сохранен, что несколько ослабляет пафосность описания: «Чтоб робко почтить не тебя обожаньем, / А голос чарующий твой!» [6, с. 15].

Встреча героя и Мод на морском побережье во время ее конной прогулки в сопровождении брата и жениха привела влюбленного юношу к осознанию того, что чувство неуклонно уходит, ускользает, погружая сознание в мучительную беспросветность. Именно отсюда и возникало теннисоновское сравнение любви с искрой, внезапно загоревшейся в ночи, но так же внезапно и погасшей, отняв надежду на новый свет: «Like a sudden spark / Struck vainly in the night, / And

back returns the dark / With no more hope of light» [5, p. 222] [Как внезапная искра / Зажглась напрасно в ночи, / И назад возвращается тьма, / И нет больше надежды на свет]; Федоров не до конца осознал теннисоновскую мысль, акцентировав внимание на подобии Мод «солнцу добра», скрывшемуся за горой: «Облако темное / Так скрывает звезду, как гора / Скрыла Maud, это солнце добра» [6, с. 21].

Раскрывая психологическое состояние теннисоновского героя, страдающего от ревности, Федоров допускает множество презрительных реплик по отношению к жениху Мод, причем использует их даже в тех случаях, когда автор английского оригинала вполне лоялен, например, «new-made lord» («новоиспеченный лорд») – «франтик, напыщенный лорд», «grandson, first of his noble line» («внук, первый по его благородной линии») – «глупый внук». Если у Теннисона первая характеристика звучит нейтрально и, более того, формирует представление о нем как о завидном женихе («Rich in the grace all women desire, / Strong in the power that all men adore» [5, p. 223] [Богатый в любезности, что все женщины желают, / Сильный во власти, что все мужчины почитают]), то у Федорова с самого начала возникает образ ничтожного, жалкого человека: «С умом и сердчишком ничтожнейшим, птичьим / Он женщин богатством своим покорял, / Мужчин подкупным и мишурным величьем, / А низших, глумясь, презирал» [6, с. 22]. Если Теннисон характеризует своего героя как собственника, для которого Мод отчасти такое же имущество, как и драгоценный камень («jewel»), который можно как обрести, так и потерять («What, has he found my jewel out?» [5, p. 224] [Что, если он нашел мой драгоценный камень?]), то Федоров, опуская упоминание о Мод как о собственности, выражает значительно большую обреченность героя на проигрыш в состязании с богатым лордом за свою невесту: «Мальчишка разведаль про клад драгоценный» [6, с. 23].

Переводчик также не прибегает к интерпретации теннисоновской анафоры, чтобы подчеркнуть нервное, болезненное состояние героя («Bound for the Hall, I am sure was he; / Bound for the Hall, and I think for a bride» [5, p. 224] [Скакал к Холлу, я уверен; / Скакал к Холлу, и я думаю, за невестой]), и опускает часть строфы, в которой герой жалеет самого себя. Именно здесь в произведении Теннисона возникают жесткие и вместе с тем меткие характеристики лорда, гиперболизируется внешняя непривлекательность («...a lord, a captain, a padded shape, / A bought commission, a waxen

face, / A rabbit mouth that is ever agape / <...> / <...> a wanton dissolute boy» [5, p. 224–225] [...лорд, капитан, набитое чучело, / Купленный чин, восковое лицо, / Кроличий рот, что всегда разинут / <...> / <...> распутный распущенный мальчишка]; Федоров не перевел многие из метких выражений Теннисона («a padded shape» («набитое чучело»), «a waxen face» («восковое лицо, маска»), «a rabbit face» («кроличий рот») и др.), однако при этом сохранил общий смысл и характерную презрительную интонацию: «С разинутым ртом, с головой бесполезной / И с купленным чином своим / <...> / <...> жалкого лорда, мальчишку» [6, с. 23].

Теннисон соотносил сон Мод с «фальшивой смертью» («false death»), наполнявшей пространство «безногими фантазиями» («footless fancies»): «But now by this my love has closed her sight / And given false death her hand, and stol'n away / To dreamful wastes where footless fancies dwell / Among the fragments of the golden day» [5, p. 241] [Но теперь к этому моменту моя любовь закрыла свои глаза, / И дала фальшивой смерти руку, и ускользнула / В полные сновидений пространства, где безногие фантазии обитают / Среди фрагментов золотого дня]; Федоров, называя сон «холодной смерти братом», передавал предчувствие трагического финала – смерти и брата, и сестры – и при этом использовал сравнение красоты с сияющим алмазом, говорил о «крыльях светлых грез», «свете души», «лучах умолкнувшего дня», создавая особый эффект внутреннего свечения, таинственной озаренности человеческого бытия: «Теперь закрыла Maud ресницы милых глаз / И руку подавала холодной смерти брату / И дивной красоты, сияя как алмаз, / На крыльях светлых грез умчалась к закату. / В тот мир фантазии, где свет души храня, / Пока закрыты сна невиннейшего двери, – / Витаешь ты в лучах умолкнувшего дня, / Моя небесная, мечтательная пери» [6, с. 35]. Представляется символическим появление в переводе образа «небесной, мечтательной пери», пришедшего в русскую литературу благодаря второй вставной поэме «Рай и Пери» («восточной повести» Томаса Мура «Лалла Рук», блестяще переведенной В.А. Жуковским («Пери и ангел»). Впоследствии этот образ встречается в творчестве А.С. Пушкина («Из Barry Cornwall», 1830), А.С. Грибоедова («Кальянчи», 1820-е гг.; «Телешовой», 1825), М.Ю. Лермонтова («Измаил-Бей», 1832; «Демон» (шестая и седьмая редакции), 1838), Д.П. Ознобишина («Ясновидящая», 1827), П.А. Вяземского («Вера и София», 1832), И.И. Козлова («Ее сиятельству княгине Зенеиде Александровне Волконской»,

1826; «Княжне Абамелек», 1832), А.И. Одоевского («Моя пери», 1826), А.И. Полежаева («Картина», 1835), А.Н. Майкова («Пери и Азраил», 1842; «Пери», 1857), Л.И. Пальмина («Падшая пери», 1867) и многих других русских писателей [см.: 7, с. 3–8].

В русском переводе героиня названа «королевой цветов», тогда как английский поэт был более конкретен, характеризуя Мод как королеву роз и лилий – именно тех цветов, что ассоциируются с настоящей и чистой любовью: «Queen rose of the rosebud garden of girls / <...> / Queen lily and rose in one» [5, p. 253] [Королева роза бутонов роз сада девственного / <...> / Королева лилия и роза в одной]. Все эмоции лирического героя переданы Теннисоном через разговор цветов: кричащей красной розы, рыдающей белой розы, прислушивающегося к ним шпорника, шепчущей лилии: «The red rose cries, «She is near, she is near», / And the white rose weeps, «She is late», / The larkspur listens, «I hear, I hear», / And the lily whispers, «I wait» [5, p. 254] [Красная роза кричит: «Она близко, она близко», / И белая роза рыдает: «Она поздно», / Шпорник прислушивается: «Я слышу, я слышу», / И лилия шепчет: «Я жду»]; Федоров заменил шпорник («darkspur») георгинами и ввел в теннисоновский полилог заключительную реплику юноши, обращенную к возлюбленной как к «царице победной»: «...Розы бессонные / Шепчут: «Близко она! Как светла, хороша!» / И от счастья плачут, влюбленные. / «Слышим! Слышим!» – твердят георгины в саду. / «Поздно», – роза промолвила бледная, / А печальная лилия шепчет: «Я жду...» / О, спешите к нам, царица победная!» [6, с. 45]. Именно эти стихи Льюис Кэрролл пародировал в своей сказке «Алиса в Зазеркалье» (Through the Looking Glass, 1869, опублик. в 1871 г.), создавая в главе II «Сад говорящих цветов» (The Garden of Live Flowers) образы болтливых Роз, Лилий и Маргариток: «She's coming!» cried the Larkspur. «I hear her footstep, thump, thump, thump, along the gravel-walk!» [8, p. 9] [«Она идет!» – закричал Шпорник. «Я слышу ее шаги, топ, топ, топ, по граввию!»]. Возможно, на появление этой реминисценции повлияло личное знакомство автора сказок о девочке Алисе с Теннисоном в конце 1850-х гг., когда молодой Чарльз Доджсон (настоящее имя Кэрролла), преподаватель математики и фотограф-любитель, приехал в гости к уже знаменитому поэту со штативами, реактивами и раскладным фотоаппаратом, сразу же очаровал его сыновей Хэллеме и Лионелем, фотографировал их, гулял с семьей и получил приглашение погостить в Фаррингфорде на острове Уайт.

Писатели последующего поколения (В. Йейтс, Р. Киплинг, Р. Хаусман и др.) старались максимально избавить английскую литературу от столь явственно проявившихся у Теннисона черт уходящей «викторианской эпохи»: рассуждений, морализаторства, подробностей в описаниях природы, политической риторики, интереса к патологическим явлениям психики. Однако при этом теннисоновские традиции и образы продолжали привлекать внимание, свидетельством чего стало, в частности, сравнение женской красоты с «хрупкой, изящной, бледной раковиной» («fragile, exquisite, pale shell») в песне-прологе к пьесе «Единственная ревность Эмер» (The Only Jealousy of Emer), созданной В. Йейтсом в 1919 г.: «A strange unserviceable thing, / – A fragile, exquisite, pale shell, / That the vast troubled waters bring / To the loud sands before the day has broken» [9, p. 28] [Странная бесполезная вещь, / – Хрупкая, изящная, бледная раковина, / Которую громадные беспокойные воды приносят / К звучным пескам до того, как день начался]. В этих стихах ощутима переключка с началом второй главы второй части монодрамы «Мод», где герой, блуждая по дюнам Бретани и думая о родной Англии и возлюбленной Мод, всматривается в море и видит красивую («lovely»), маленькую («small»), чистую («pure»), хрупкую («frail»), сделанную сказочно хорошо («made <...> fairly well») морскую раковину: «See what a lovely shell, / Small and pure as a pearl, / Lying close to my foot, / Frail, but a work divine, / Made so fairly well / With delicate spire and whorl, / How exquisitely minute, / A miracle of design!» [5, p. 259] [Смотри, какая красивая раковина, / Маленькая и чистая, как жемчужина, / Лежащая близко у моей ноги, / Хрупкая, но работа божественная, / Сделанная так сказочно хорошо / С изящными спиралью и завитком, / Как изысканно мала, / Чудо творения!]. В переводе Федорова сообщается не об одной, а о множестве ракушек, причем большинство их характеристик, в том числе упоминания об изящной спирали («delicate spire») и завитках («whorl»), опущены: «Что за восторг! У ног, взгляни, / Блестит раковин так много! / Прелестней жемчуга они, / Творенья маленькие Бога! / А между тем не встретишь ты / В них лишней мелочи черты!» [6, с. 49].

Если в теннисоновском оригинале герой со страхом осознает наступление собственной смерти, что подчеркивается многократным повтором лексемы «dead» («мертвый») в восклицательном предложении («Dead, long dead, / Long dead!») [5, p. 269] [Мертвый, давно мертвый, / Давно мертвый!]), то в переводе Федо-

рова мысль о смерти героя звучит как констатация закономерно свершившегося факта: «Сомнения нет. Я умер уж давно» [6, с. 57]. Чтобы усилить ощущение приближения смерти, Теннисон прибегает к анафоре («And my heart is a handful of dust, / And the wheels go over my head, / And my bones are shaken with pain» [5, p. 269] [И мое сердце – горстка праха, / И колеса едут над моей головой, / И мои кости сотрясаются с болью]) и к нарочитому повтору образа лошадей, бьющих копытами («And the hoofs of the horses beat, beat, / The hoofs of the horses beat, / Beat into my scalp and my brain» [5, p. 269] [И копыта лошадей бьют, бьют, / Копыта лошадей бьют, / Бьют в мой череп и мой мозг]); в переводе Федорова общий смысл сохранен, однако нет эмоционального напряжения: «И сердце в горсть земли Творцом превращено. / Над головой моей стучат колеса с силой, / И кости бедные болезненно дрожат / <...> / Копыта лошадей гремят над головой / И разбивают мозг <...>» [6, с. 57–58].

В больном воображении лирического героя возникает череда картин: сад, где алеют цветы, а может быть, кровь; садовник – убитый брат Мод. Герой снова пытается оправдать совершенное им преступление, видя основную причину случившегося в гордыне убитого, но при этом впадает в маниакальный бред, сопоставляет брата Мод с Султаном зверей («Sultan of brutes»): «For the keeper was one, so full of pride, / He linkt a dead man there to a spectral bride; / For he, if he had not been a Sultan of brutes, / Would he have that hole in his side?» [5, p. 272] [Ибо смотритель был тот, такой полный гордости, / Он соединил мертвеца там с призрачной невестой; / Ибо он, если бы он не был Султаном зверей, / Имел ли он ту дыру в своем боку?]. Федоров пытается сохранить мысль, сгладить сумбурность внутреннего монолога теннисоновского героя и даже придать бессвязному фрагменту определенную логику, однако допускает при этом существенные отклонения от подлинника, в частности, сопоставляет брата и отца Мод: «Но был садовник горд: рукой своей жестокой / С невестой призрачной сковал он мертвеца... / Когда б он не был зверь, похожий на отца, / Я раны в бок ему не сделал бы глубокой» [6, с. 61].

Внезапный уход болезни выражен автором через появление на небосклоне созвездий – Возничего (Charioteer), Близнецов (Gemini), подобных «блистательным коронам» («glorious crowns»), и Ориона (Orion): «...the face of night is fair on the dewy downs, / And the shining daffodil dies, and the Charioteer / And starry Gemini

hang like glorious crowns / Over Orion's grave low down in the west» [5, p. 274] [...лик ночи красив на росистых низах, / И светящийся бледно-желтый цвет исчезает, и Возничий / И звездные Близнецы висят, как блистательные короны, / Над Ориона могилой низко внизу на западе]. В переводе Федорова описание обретает большую художественную выразительность за счет использования тропов: эпитетов («ночь звездносная», «месяц золотой», «<...> древности волшебной, золотой»), сравнений (ночь как «яркая чалма», Близнецы как «славная корона»): «...царствует над степью / Ночь звездносная, – как яркая чалма / Земли-красавицы, печально увядает, – / Как месяц золотой в выси небес сияет, / Светлее звездочки Медведицы большой, / И над блестящею гробницей Ориона / Мерцают Близнецы, как славная корона / Далекой древности волшебной, золотой!..» [6, с. 62].

В произведении Теннисона Мод, явившись лирическому герою, указывала ему на войну как на единственный путь к спасению, и при этом соотношение утраты любви и желания принести себя в жертву на поле битвы представлялось вполне логичным. В свете сказанного следует отметить, что теннисоновская монодрама создавалась в период Крымской войны, когда пробуждение жертвеннических героико-патриотических настроений казалось оптимальным вариантом разрешения внутреннего кризиса молодого человека. Ранняя редакция монодрамы (1855) завершалась стихами, созвучными памятным страницам российской истории: «And now by the side of the Black and the Baltic deep, / And deathful-grinning mouths of the fortress, flames / The blood-red blossom of war with a heart of fire» [5, p. 276] [И теперь у Черного и Балтийского морей / И смертью оскалившегося рта крепости пылает / Кроваво-красный цвет войны с сердцем из огня]; Федоров опустил при переводе конкретные географические названия, тем самым устранив соотношенность описания с конкретным местом и временем действия: «...У берегов морских / Откроются ужасных пушек пасти, / И будут извергать из страшных недр своих / Кровавые цветы войны и дикой страсти!» [6, с. 64].

В 1856 г. Теннисон дополнил заключительную главу монодрамы строфой о смирении героя перед Богом и судьбой: «I embrace the purpose of God, and the doom assign'd» [5, p. 276] [Я прини-

маю волю Бога и судьбу predetermined]; в русском переводе та же мысль выражена без прямого соотнесения с волей высших сил: «И я не шлю тебе суровой укоризны, / Судьба жестокая моя!» [6, с. 64].

Как видим, в перевод монодрамы А. Теннисона А.М. Федоров привнес отсутствовавшие в английском оригинале художественные детали, отдельные мотивы и образы, средства поэтической выразительности. Русскому переводчику удалось, следуя за английским подлинником, обнажить внутренний мир человека, раскрыть противоречия в его душе, объяснить глубоко скрытыми мыслями и чувствами логику его поступков. В переводе теннисоновской монодрамы отразилось тяготение Федорова к темам природы, любви, человеческой души, социальной несправедливости, жестокости судьбы, впоследствии ставшим наиболее значимыми и в оригинальном творчестве этого русского поэта-переводчика, для которого определяющим началом явилась, по верному наблюдению литературного критика Е.А. Ляцкого, «творческая влюбленность в красоту» [10, с. 35].

Список литературы

1. Неизданный Пушкин (Собрание А.Ф. Онегина) // Труды Пушкинского Дома при Российской Академии наук. Пг.: Атеней, 1922. XVIII, 236 с.
2. Рукою Пушкина: Несобранные и неопубликованные тексты. М.; Л.: Academia, 1935. 418 с.
3. Кружков Г.М. «Я слышу голос, говорящий в ветре!»: Жизнь и поэзия Альфреда Теннисона // Теннисон А. The Lady of Shalott and Other Poems / Теннисон А. Волшебница Шалотт и другие стихотворения: [На англ. и рус. яз.]. М.: Текст, 2007. С. 10–41.
4. Tennyson A. Critical Heritage. London: L. Erlbaum, 1931. 580 p.
5. The Poetical Works of Alfred Tennyson. Vol. I. Leipzig: Hector, 1860. 388 p.
6. Теннисон А. Магдалина (Maud): Поэма / Пер. А.М. Федорова. М.: тип. Д.В. Байкова, 1895. 66 с.
7. Жаткин Д.Н., Долгов А.П. Пери в русской поэзии // Русская речь. 2007. № 3. С. 3–8.
8. Carroll L. Through the Looking Glass. London: MacMillan Education, 1971. 448 p.
9. Yeats W.B. Four Plays for Dancers. London: W.W. Norton and Company, 1921. 328 p.
10. Ляцкий Е.А. О стихах А.М. Федорова: [Рец. на кн.: Федоров А.М. Сонеты. – СПб., 1907; Федоров А.М. Стихи. – СПб., 1908] // Современный мир. 1907. № 12. С. 33–36.

ALFRED TENNYSON'S MONODRAMA «MAUD» IN THE INTERPRETATION OF A.M. FEDOROV

V.K. Chernin, D.N. Zhatkin

The article presents for the first time a comparative analysis of Alfred Tennyson's monodrama «Maud» (1855) and its Russian translation made by A.M.Fedorov («Magdalena (Maud)», 1895). The authors note the translator's desire to preserve fully the atmosphere of Tennyson's monodrama, to convey not only the plot, but also the variety of literary details used by the writer and emotional variations. At the same time, the peculiarities of Fedorov's creative manner, his outlook on the surrounding world and his views on a person's place in it, his inclination to the themes of nature, love, human soul, which later became most significant in the original creative work of the Russian poet and translator, are reflected in the interpretation.

Keywords: A. Tennyson, Russian-English literary relations, English Romanticism, literary interpretation, reminiscence, tradition.