Ф.А. АУТЛЕВА

**АНГЛИЙСКИЕ БАЛЛАДЫ
И РОМАНТИЧЕСКАЯ ПОЭЗИЯ
В РУССКИХ ПЕРЕВОДАХ**

**учебное пособие
для студентов
гуманитарных факультетов**

Аутлева, Ф.А.

Английские баллады и романтическая поэзия в русских переводах: учебное пособие для студентов гуманитарных факультетов. [Электронный ресурс]: учебное электронное издание /Ф.А. Аутлева – Электрон. дан. (1,6 Мб). – Майкоп: ЭлИТ, 2016. – 1 электрон. опт. диск (CD-R).

Публикуется по решению научно-методического совета
Адыгейского государственного университета

Научный редактор: доктор филологических наук, профессор, Адыгейский государственный университет
Т.М. Степанова

Рецензенты: доктор филологических наук, профессор, Адыгейский государственный университет
Л.И. Демина
кандидат филологических наук, доцент,
Кузбасская государственная педагогическая академия
З.А. Аутлева

Настоящее учебное пособие посвящено характеристике особенностей английских баллад и романтической поэзии, а также их русским переводам. стихотворные переводы рассматриваются в качестве примеров межкультурной коммуникации.

Данное издание рекомендовано для студентов гуманитарных факультетов, преподавателей высших и средних учебных заведений.

УДК 882.09 (07)
ББК 83.3 (2=Рус) 6

Оглавление

<i>Предисловие</i>	<i>4</i>
<i>Английские и шотландские баллады в русских переводах</i>	<i>5</i>
<i>Поэзия английского предромантизма, романтизма и неоромантизма в интерпретации С.Я. Маршака</i>	<i>18</i>
<i>Место поэзии Р.Бернса в формировании фольклоризма английской классической поэзии.</i>	<i>26</i>
<i>Жизнь, личность, творчество Р. Бернса как свидетельство народности литературы</i>	<i>32</i>
<i>Восприятие фольклоризма поэзии Р. Бернса в России</i>	<i>59</i>
<i>Заключение</i>	<i>63</i>
<i>Библиография</i>	<i>66</i>

Предисловие

К числу выдающихся произведений мировой литературы (и, одновременно, памятников английского языка) относятся английские и шотландские народные баллады, а также поэзия английского предромантизма, романтизма и неоромантизма. Переводы этих произведений на русский язык, принадлежащие великим русским поэтам В.А. Жуковскому, А.С. Пушкину, М.Ю. Лермонтову, А.А. Блоку и другим, также вошли в золотой фонд мировой литературы. Большое место в их ряду занимают переводы С.Я. Маршака.

Данное учебное пособие ставит своей задачей сообщить основные сведения по теории и истории английских народных баллад и особенностям их переводов в России.

Эти сведения необходимы студентам для более полного и всестороннего представления об особенностях поэзии страны изучаемого языка и путях переводов этой поэзии на другие языки.

Предлагаемое пособие призвано служить формированию навыков самостоятельного и творческого изучения художественного текста и его переводов, умения ориентироваться в потоке научной информации.

Оно имеет значение в плане разработки анализа явлений межкультурной коммуникации и диалога культур.

Данное издание рекомендовано в качестве пособия для студентов гуманитарных факультетов, преподавателей высших и средних учебных заведений.

Английские и шотландские баллады в русских переводах

Перевод принадлежит к интереснейшим и далеко еще не изученным феноменам человеческой жизни. В науке о переводе можно назвать несколько самостоятельных концепций, которые выдвинуты и разрабатываются учеными разных стран. Накопление опыта теоретических разработок идет через развитие уже найденного и через сочетание все новых концепций.

Распространение искусства слова за пределы той языковой среды, в которой оно создано, а тем самым заимствование и взаимообогащение литератур, становится возможным благодаря переводу, одному из главных проводников культурного обмена между народами.

Созданный Маршаком на протяжении длительного периода свод переводов англоязычной поэзии представляет собой значительное по объему наследие. В нем можно выделить несколько основных жанровых типов:

- английские и шотландские баллады;
- сонеты В. Шекспира;
- лирика Р. Бернса;
- поэзия романтизма:
 - а) У.Блейк;
 - б) поэты озерной школы;
 - в) Байрон, Шелли, Китс;
- поэзия «неоромантизма» (А. Теннисон, Р. Киплинг, Р.-Л. Стивенсон);
- Э.Лир и поэзия «нонсенса».

По степени влияния фольклора на жанры переводов можно построить следующую схему: 1).Баллады; 2). Р. Бернс; 3). Детская поэзия; 4). Поэзия романтизма; 5).Поэзия Шекспира. Наибольший акцент будет сделан на народной поэзии и творчестве Р.Бернса, значении переводов этих произведений, сделанных С.Я. Маршаком.

Существует немало высоких оценок переводов англоязычной поэзии, принадлежащих Маршаку. Приведем лишь одну из них, сделанную вскользь американской исследовательницей Маргарет Томпсон. В связи с характеристикой переводов на другие языки поэзии А.Твардовского она цитирует его же слова: «Быть переведенным (и неиспорченным!) с русского языка на другой язык - большое и

редкое счастье [...] Пушкин еще не имеет своего Маршака (я имею в виду конгениальные переводы С. Маршака из Бернса)».¹ Продолжая эту мысль, доктор М.Томпсон заключает: «Возможно, его (Твардовского-Ф.А.) лирика окажется более долговечной, как только она обретет «своего Маршака», способного передать его поэзию на английском и других западных языках».²

Перевод начинается с выбора текста. Но за этим стоит любовь к языку, стране, народу, этносу. Необходим абсолютный слух к звучанию языка, выбор той «ноты», «камертона», который позволит поэзии зазвучать на другом языке. Всякое открытие, любая находка в области того или иного жанра в творчестве С.Я.Маршака не оставались без влияния на другие жанры. То, что освоено в одном поэтическом роде, он переносит в другие. Благодаря переводческой работе Маршака многие английские и шотландские народные баллады, не утратив своей национальной окраски, прозвучали для русского читателя как русские оригинальные стихи. Наряду с этим в ритме и размере баллады сам Маршак написал много оригинальных стихов.

Первые маршаковские автографы переводов английских баллад относятся к 1913—1914 годам, — времени учебы в Лондонском университете. В 1915 году Маршак знакомится с молодым литературоведом — приват-доцентом Петроградского университета В.М.Жирмунским, который помог начинающему переводчику баллад ценными советами. В 1916 году в октябрьском номере петроградского журнала «Северные записки» появились переводы Маршака четырех баллад со вступительной статьей В. Жирмунского «Английская народная баллада», до сих пор сохранившей научный интерес для исследователей проблемы художественного перевода. В 1917 году были опубликованы переводы баллады «Женщина из Ашерс Велл» и песни английских моряков «Русалка»; в 1918 году в екатеринодарской газете «Утро Юга» был напечатан первый вариант перевода баллады «Король и пастух».

Глубокий интерес к английским и шотландским балладам Маршак сохранил на всю жизнь. Другие творческие задачи порой вытесняли на второй план работу над балладами, но поэт вновь возвращался к их переводам. В 1941 году, в канун войны, выходит сборник «Английские баллады и песни». В годы войны Маршак, до предела

¹ Томпсон М. Александр Твардовский – переводчик и переводы его произведений. Творчество М.В. Исаковского, А.Т.Твардовского, Н.И. Рыленкова в контексте русской и мировой культуры. Смоленск. 2000. С.141-158.

² Там же. С. 157.

загруженный работой в центральной и военной периодике, выпускает новые издания сборника (1942, 1944). В 1946 году публикуется новый цикл переводов из английских баллад и песен, в который вошли и «Три баллады о Робин Гуде». В 1957 году Маршак обратился к своим переводам 1915—1916 гг. и никогда не публиковавшимся.

Незадолго до смерти в беседе с критиком В. Лакшиным С. Я. Маршак говорил о жанре баллады: «Я понял, что такое баллада, когда начал переводить англичан. Это не аристократический жанр, как можно подумать, читая Жуковского, а разговор, короткий рассказ при встрече на улице или среди друзей в таверне, за кружкой эля. Английская народная баллада проста, естественна, как и английский детский фольклор, который я очень люблю».¹ Самый их выбор для перевода был обусловлен постоянным интересом Маршака к народной поэзии, к ее суровой героике, непосредственной лирике, к лаконичной и напряженной действенности.

Слово «баллада» происходит от франко-норманнского слова «баллатис», до XV—XVI веков этот жанр народного творчества, особенно во Франции и в Италии, имел строгую форму, с определенными повторами и припевами. В XV веке поэт Ф.Вийон достиг высокого мастерства в балладах, ставших образцом для многих.

Однако английские и особенно шотландские баллады постепенно отошли от канонической формы и превратились в драматизированные, остросюжетные повествования, положенные на музыку. Ритмы этих баллад разнообразны, их лексическая ткань пронизана традиционными эпитетами, сходными с «устойчивыми» эпитетами русского фольклора («добрый молодец», «красная девица»). В шотландских балладах не только повторяются многие «бродячие сюжеты», отраженные в фольклоре всех времен и народов, но в них особенно часто встречается изложение реальных исторических событий — доблестных подвигов народных героев. Понятно, почему интерес к этому поэтическому жанру особенно возрос к началу XVIII века, когда во всех европейских странах происходит подлинное «открытие» фольклора, древних памятников национальной старины (ср. открытие «Слова о полку Игореве», деятельность Кирилла Данилова, Гёте, позже братьев А. и В.Гримм, И.фон Арним и К.Брентано).

В Англии и Шотландии жанр баллады возник в IX—X веках. Баллада сначала

¹ Маршак С.Я.Беседа с критиком В. Лакшиным. «Юность», 1966, № 6. С. 102-120.

была песней, сопровождаемой танцем, точнее, пантомимическим действием. Отсюда — типичная для английской народной баллады напевность. Баллады передавались от одного поколения менестрелей к другому путем устной передачи, что приводило к появлению новых вариантов. Систематически собирать и изучать баллады начали в XVIII веке, в эпоху зарождения романтизма с его глубоким интересом к народному творчеству.

Многие стилистические приемы баллады роднят ее с другими жанрами народной поэзии — постоянные эпитеты, традиционные образы, сравнения, эпические повторы, припев (рефрен), потерявший свое первоначальное значение и сохранивший лишь музыкальный, чисто звуковой характер, то подчеркивающий и лирически осмысляющий действие и варьирующий от содержания строф. Баллады подразделяют на лирико-эпические (исторические) и лирико-драматические. С.Я. Маршак переводил в основном последние, стремясь передать и поэтическое содержание, и самый дух, особенности формы, музыкальность.

В XVIII веке и в Шотландии вышли первые собрания старинных песен и баллад Аллана Рамзея (1684-1758). Как и Р. Бернс, он знал, кроме английского, и шотландский диалект. В 1765 году вышло обширное собрание шотландских баллад епископа Перси «Relics of Ancient English Poetry». В 1769 году было издано собрание Дэвида Херда. Если Рамзей, «дабы не оскорблять слух прекрасных исполнительниц», как он писал в предисловии, адаптировал народный язык баллад, то Д. Херд старался не отступать от подлинного их текста. Р. Бернс в Эдинбурге сотрудничал в изданиях «Музыкальный музей» Джонсона и «Собрание баллад» Томпсона. В конце XVIII века собиранием баллад занялся молодой Вальтер Скотт («Песни шотландской границы»¹ (1802 — 1803г.))

Кроме рассказов об исторических событиях, с реальными прототипами, многие баллады связаны с остатками языческих верований («old religion»), сохранившихся в обрядах, народных играх, суевериях и приметах. Например, Рай, упоминаемый во многих балладах, отнюдь не библейский сад, а языческий рай северных легенд — Авалон, «страна яблок». Отсюда и символическое яблоко, которое дает Королева эльфов Томасу Рифмачу. У врат Авалона росли те березы, из которых сделаны шапки

¹W. Scott, «Minstrelsy Of the Scottish Border», 1802, v. II.

рыбаков, возвращающихся с того света на землю («Женщина из Ашерс Белл»), а в балладе «Леди и кузнец» сохранились черты языческих игрищ в Иванову ночь. Средневековые инкубы и суккубы нашли своего двойника в водяном (который, как и они, становится отцом ребенка земной женщины). Сказания о шабашах ведьм, оборотнях и вурдалаках пародирует Бернс в балладе «Тэм О'Шентер».

В русской поэзии балладная традиция представлена В.А.Жуковским, Ф.И.Глинкой, К.Ф.Рылеевым, Н.М. Языковым, И.И. Козловым, А.С.Пушкиным, М.Ю.Лермонтовым, А. К. Толстым, А.А. Фетом... Все они в этом отношении были предшественниками С.Маршака. Такова баллада «Ворон к ворону летит» («The Three Ravens, The Twa Corbies»). Пушкин перевел более поздний вариант «The Twa Corbies».¹

Метафорические единицы - важный компонент языковых средств изображения. Они наиболее ярко отражают жизненную и творческую философию того или иного мастера художественного слова, его эстетические взгляды, своеобразное видение автора. В структуре художественного произведения метафорические образы несут определенную познавательную, эмоциональную и эстетическую нагрузку, которую, по возможности, необходимо воссоздать в переводе. Иначе перевод окажется невыразительным, безликим и лишенным художественности. Метафорическое словоупотребление делает художественную речь образной, емкой, при этом возникают неожиданные контекстуальные словосочетания, расширяются семантические реалии слова.

Переводы С. Маршаком баллад «Джордж Кемпбелл» («Bonny James Campbell»), «Верный сокол» («The Gay Gawshawk»), Русалка («The Mermaid») — соединяют несколько вариантов XVIII века. Сюжет баллады «Верный сокол» («The Gay Gawshawk») отчасти напоминает сюжет французской народной песни «Belle Isambourg».

Перевод баллады «Клятва верности» («Sweet William's Ghost») сделан по тексту, опубликованному в книге А.Рамзея.² Тема баллады — тема «Леноры» Бюргера, известной русскому читателю по переводу В.Жуковского, — обошла всю

¹ W. Scott, «Minstrelsy Of the Scottish Border», 1802, v. II.

² A. Ramsey, «A Tea-Table Miscellany», London, 1740, впервые под названием «Тень милого Вильяма» напечатан в журнале «Северные записки», Пг. 1916, № 10.

романтическую литературу Европы. Однако в самой народной балладе, как и в переводе Маршака, отсутствует зловещий фантастический колорит; баллада оканчивается моральным посрамлением мертвеца — жениха, нарушившего свою клятву. Перевод баллады «Леди и кузнец» («The Twa Magicians») — вольный пересказ текста. Сюжет баллады связан с праздником, который справляли приверженцы Старой веры (Old Religion) в Иванову ночь; в ритуальной игре «дьявол» или «кузнец», одетый в черное, с руками и лицом, покрытыми сажей, преследовал женщину-«ведьму». На одном из процессов против шотландских ведьм баллада с аналогичным сюжетом фигурировала в качестве доказательства способности ведьм менять свой облик.

Важным фактором, определяющим характер отношения "автор — исходный художественный текст", является система культурно-исторических ценностных ориентиров. Именно под ее воздействием в исходном тексте появляются определенные имена собственные, тематика, логика рассуждений, характеры, ассоциативно-образные структуры, оценки и т. п. Положительный коммуникативный эффект отношения "автор — исходный художественный текст" достигается лишь в том случае, если указанные выше факторы образуют общий коммуникативный фон, объединяющий автора и получателя исходного текста.

Шотландскую балладу «Томас Рифмач» («Thomas Rymer») С. Маршак перевел в 1915 году (сохранился автограф), в 1957 году возвратился к старому переводу. Герой баллады, Томас Лирмонт (или Лермонт из Эрсельдауна)—шотландский поэт XIII века, реальное лицо. В шотландских хрониках упоминается как прорицатель и поэт, знаменитый поэтическими пророчествами, народная молва сделала его бессмертным и связала с его именем ряд легенд, одна из которых послужила источником баллады. По легенде, Томасу через семь лет разрешено было возвратиться из королевства фей к людям, но с условием вернуться назад, к феям, — так объясняла легенда пророческий дар поэта. Одна из редакций баллады была опубликована Вальтером Скоттом в сб. «Порубежные баллады» (1830). По этой книге балладу о Томасе Рифмаче знал М. Ю. Лермонтов, и она увлекала его, тем более, что прозвище шотландца «Лермонт» давало ему повод видеть в Томасе основателя своего рода.

Перевод баллады «Молодой Тэмлейн» («Young Tamlane») —сделан по тексту,

опубликованному в книге Дж. Джонсона¹, с указанием, что текст сообщен составителю Робертом Бернсом. Первые упоминания о сказке на этот сюжет относятся к XVI веку. Сюжет баллады связан с шотландскими языческими поверьями, однако в нем нашли отражение и более древние мотивы. Как известно, практически нет слов, совершенно одинаково метафоризирующихся в различных языках. Но наряду с этим чрезвычайно редки метафоры уникальные, единственные в своем роде. По утверждению В. Г. Гака, сходство образов и параллелизм в метафорических переносах проявляются в пространстве и во времени. В пространстве это выражается в том, что разные языки независимо друг от друга прибегают к одинаковым метафорическим переносам.² Можно предположить, что определенные ассоциативные поля вряд ли характерны для всего человечества, но они не принадлежат исключительно одному языку, т. к. являются составной частью языковой картины мира одной из культурных общностей. Западноевропейские языки обладают сходными ассоциативными полями, и потому в их метафорических системах много общего. В отношении своего метафорического фонда русский язык также близок языкам Западной Европы. Таким образом, довольно много общих метафор выявляется при сопоставлении английского и русского языков.

Обратимся к примерам. О замечательном по своим достоинствам человеке говорят, что у него золотое сердце: *A charming woman with a heart of gold. Очаровательная женщина, золотое сердце.* Бездушного человека, лишённого чуткости, называют бессердечным: *You'd think he was just heartless, but he wasn't, he was upset just as much as I was. Можно подумать, что он был совсем бессердечный, но он не такой, ему было так же тяжело, как и мне.*

Даже в первых переводах Маршака чувствуется, как заботился он о том, чтобы передать в сжатых и точных словах энергию балладного сюжета, напряженность повествования, которое начинается тревожно, без вступления:

*Мисс Маргарет мчится на белом коне,
Лорд Вильям — на сером за ней.
В руке его меч, на поясе рог,
И оба торопят коней.*

¹ J. Johnson, «The Scots Musical Museum», 1787—1803.

² Гак В. Г. Языковые преобразования. М. 1998. С. 492.

Признаки фольклорной поэтики в этом переводе проявляются в наличии повторов: *мой лорд, мой супруг*, лаконичных эпитетов: *на белом коне...* *на сером за ней* и предметных деталей: В руке его *меч*, на поясе *рог*... В процитированной балладе «Трагедия Дугласов» («The Douglas Tragedy») переведен вариант из книги В. Скотта.¹

*Не долго искал он во мраке ночном
На воле бродивших коней.
В ножнах его меч, и на поясе рог.
Он медленно едет за ней.*

«Трагедия Дугласов» — одна из популярнейших старинных баллад в Англии. В XVI веке английский поэт Филипп Сидней (1554—1586) писал о ней: «Когда я слышу старинную балладу о Дугласах, — балладу, которую поет слепой бродячий сказитель, сердце мое замирает, как при звуке трубы».

Перевод С. Маршака «Прекрасная Анни из Лох-Роян» («The Lass of Lochroyan») аналогичен сюжету, использованному Бернсом для баллады «Лорд Грегори». В переводе этой баллады, как и в оригинале, отчетливо слышны мотивы рыцарской поэзии, культа Прекрасной Дамы, но они согреты теплом народного этикета.

*— Кто застегнет ваши башмачок,
Перчатку вашу на руке?
Кто слезы вам сотрет со щек,
Когда я буду вдалеке?*

*— Мать застегнет мне башмачок,
Перчатку — младший братец мой.
Сотрете слезы вы со щек,
Когда воротитесь домой!*

Перевод баллады «Король и пастух» впервые под названием «Король Джон и епископ» с первой строкой «Послушайте песню старинных времен...» был опубликован в газете «Утро Юга» (Екатеринодар, 1919). Маршак трижды обращался к нему. Сначала он перевел ее четырехстопным амфибрахией. Первый вариант отличался от последующих более пространством концом:

*— Что ж!—молвил пастух, взглядев простовато.—
Ты думаешь, сударь, что видишь аббата.
Меж тем пред тобой его бедный пастух...
Прости заодно и помилуй нас двух!
Король рассмеялся.
— Клянусь тебе мессой!
Отныне аббатом ты будешь, повеса.*

¹ W. Scott, Minstrelsy Of the Scottish Border , 1803, v. III, p. 246.

— Прости, государь, но позволь мне сказать,
Что я отродясь не учился читать!
— За то, что задачи решил ты занятно,
С моим кошельком поезжай ты обратно.
За шутку твою и аббат твой прощен...
Пусть ведают люди, как милостив Джон!

Второй вариант перевода был выполнен двухстопным амфибрахией. В 1936 году в Ленинграде в первом номере организованного при участии Маршака журнала «Костер» появился третий вариант перевода. Среди изменений в нем отметим коренную переработку строфы, содержащей ответ пастуха на первый вопрос короля — о цене его царственной особы. В первом варианте (1918—1919) ответ пастуха был следующий:

— Изволь, я скажу, государь-повелитель:
За тридцать лишь пенсов был продан спаситель,
За милость твою двадцать девять я дам,
На пенс ты дешевле, — ты знаешь и сам.

Во втором варианте (1926) Маршак заменил «пенсы» на более привычные «копейки». Однако с течением времени ссылка на библейский сюжет о *тридцати серебряниках* становилась все более неуместной для советских читателей и критиков, и Маршак в третьем варианте перевода (1936) отказывается от традиционного текста и предлагает свой вариант ответа пастуха — в духе безвестных поэтов-сказителей из народа, создавших эту балладу:

— Цены я не знаю
Коронам и тронам.
А сколько ты стоишь,
Спроси свою знать,
Которой случалось
Тебя продавать!

Деятельность неодушевленного предмета или явления может быть такой же многообразной, как и деятельность человека. В контексте в значении лексемы субъекта-тропа появляются такие конкретизирующие семы, как "способность думать", "видеть", "кричать", "передвигаться". Одной из важных функций тропа "метафора-олицетворение" является функция индивидуализации предмета описания. Индивидуализирующая функция часто приводит к актуализации в контексте тропа

семьи "способность обладать внешними признаками человека".

Олицетворение в переводах близко по своей роли к психологическому параллелизму: жизнь окружающего мира, привлеченного к соучастию в душевной жизни героя, наделена признаками подобия человеку; через олицетворенные проявления природной жизни раскрываются душевные движения человека, который воспринимает окружающую среду через призму своих мыслей, переживаний. Олицетворение, как никакой другой художественный прием, позволяет познать мир как цельный живой организм, где все равно всему, все как бы перетекает друг в друга. Чувства, мысли и действия персонифицированных образов передаются автором так мастерски, что читатель воспринимает их естественно и органично как свойства самого образа, а не художественные условности.

Антропоморфизация используется для передачи внутреннего состояния персонажа. Автор с помощью антропоморфичности приписывает окружающему миру человеческие черты, а действующие лица романа раскрываются посредством сравнения их с природными явлениями, неодушевленными предметами. Опредечение может выступать для более яркой передачи их эмоционального и психического состояния. Сюжет баллады «Джонни Фаа, владыка Малого Египта» («Johnny Faa, The Lord of Little Egypt») связан с характерным для романтиков интересом к экзотике. Цыгане появились на Британских островах в XVI веке. В 1540 году король Иаков V дал их вожаку титул «владыки Малого Египта», даровав ему соответствующие привилегии. Имя Джонни Фаа носили несколько цыганских вожаков, казненных в разное время. После этого возникли легенды, приписывавшие ему различные приключения. Например, варианты баллад «Трагедия Дугласов» и «Капитан Кар», где он показан главным действующим лицом. В Эйршире, на родине Бернса, существовало предание, связывающее имя Фаа с историей бежавшей от мужа графини Кэссилис. Баллада известна во множестве вариантов, в том числе имеющихся в лубочных изданиях начала XVIII века.

С.Маршаку принадлежат также переводы трех баллад — «Рождение Робин Гуда», «Робин Гуд и шериф», «Робин Гуд и мясники». Балладный цикл о Робин Гуде насчитывает более четырех десятков баллад, повествующих о различных приключениях героя. Время возникновения баллад о Робин Гуде предположительно

XI век, время завоевания Англии норманскими рыцарями. Самые поздние варианты относятся к XV веку. На уровне мышления человека происходят сложные операции сравнения, признания сходств и различий, установления связей. Переработанные и переосмысленные знания о мире каким-либо новым образом оформляются в языковые структуры. В разных языках мира существует своеобразный спектр всевозможных систем образов и ассоциаций. Метафоризация, один из видов сравнения, связана с концептуальной системой носителей языка, с их стандартными представлениями о мире, с их системой оценок. При переводе слова не сохраняют тот переносный смысл, который они имеют в языке-оригинале: каждый язык обладает своими образными выражениями.

«Народные баллады, — писал А. М. Горький, — рисуют Робин Гуда врагом угнетателей-норманнов, любимцем поселян, защитником бедняков, близким всякому, кто нуждался в его помощи. И в благодарность за это поэтическое чувство народа сделало из простого, может быть, разбойника героя, почти равного святому»¹. Согласно одним легендам, Робин Гуд был по происхождению йоменом (вольным крестьянином); согласно другим — знатным дворянином. В варианте баллады, переведенном С. Маршаком, его мать — дочь графа. «В этом желании сделать во что бы то ни стало своего любимца человеком знатного рода скрыто наивное желание простых людей сказать аристократии: «Чем наши хуже ваших?»² — писал об этом А. М. Горький.

Маршаку было присуще яркое чувство юмора, которое он находил в фольклорных текстах и охотно воспроизводил в своих переводах. Таковы: «Старуха, дверь закрой! («Get up and Bar the Door!»), «Баллада о мельнике и его жене» («Our Goodman»)³. Публикация баллады в «Правде» была приурочена к пушкинским дням — столетию со дня смерти поэта — и сопровождается следующей заметкой: «Шотландская баллада С. Маршака является обработкой старинной шотландской народной песни, которая представляет для нас сейчас особенный интерес, потому что в свое время послужила источником для известного стихотворения Пушкина «Воротился ночью мельник».

¹ Горький А.М., Предисловие к сб. «Баллады о Робин Гуде», Пг. 1919, С. 12.

² Горький А.М. Предисловие к сб. «Баллады о Робин Гуде», Пг. 1919. С. 12.

³ Впервые опубликована под названием «Шотландская баллада» в газете «Правда», 1937, № 38 (8 февраля).

В шотландской балладе — 6 строф. «Муженек», вернувшись домой, находит у себя оседланную лошадь (в первой строфе), сапоги со шпорами (во второй), далее — саблю, парик, кафтан и, наконец, своего соперника. Пушкин ограничился свободной переработкой второй строфы — «сапоги»¹. В последующих публикациях Маршака баллада печаталась под названием «Мельник».

*Вернулся мельник вечерком
На мельницу к себе
И вдруг увидел молодца
За пологом в избе.
— Хозяйка, что за чудеса!
Что вижу я сейчас?
Лежит мужчина молодой
За пологом у нас!
— Лежит мужчина, говоришь?
— Мужчина, говорю!
— Зачем лежит он, говоришь?
— Зачем, я говорю!*

*— Да что ты мелешь, старый плут,
Ни сесть тебе, ни встать!
Ко мне на праздники сестру
Вчера прислала мать!
— Прислала мать, ты говоришь?
— Прислала, говорю!
— Сестру прислала, говоришь?
— Прислала, говорю!
Сестер немало я видал,
Но, право, до сих пор
Завитых пальцами усов
Не видел у сестер.*

Идущее из фольклорной поэтики приписывание персонажам свойств неодушевленных предметов и "оживление" природы, расширение семантики слов путем метафорической антропоморфизации и антропоморфных сравнений выражают авторское отношение к описываемому, усиливают эмоциональность, рождают художественный образ. При формировании текста перевода переводчик старается подобрать такой эквивалент, который наиболее полно и точно отражает авторскую идею и вызывает соответствующую ассоциацию в сознании читателя.

Другой пример — крестьянская баллада «Женщина из Ашерс-Велл» («The Wife of Usher's Well»), быть может, лучший из переводов молодого Маршака сделан по тексту, опубликованному в книге В. Скотта². Тут что ни строфа, то новый поворот событий:

*Жила старуха в Ашерс Велл,
Жила и не грустила,
Пока в далекие края
Детей не отпустила.*

¹ Там же.

² W. Scott, *Minstrelsy Of the Scottish Border.*, 1802, v. II, p. III. и напечатан в журнале «Русская мысль», 1917, № 9—10, с. 171.

Те же устойчивые фольклорные приемы (повторы) в данном случае передают и протяженность действия во времени, и напевность народного стиха.

Энергичный «зачин» прямо вводит нас в драматически напряженный сюжет. Из второй строфы мы узнаем о гибели сыновей, из третьей — о материнском заклинании, из четвертой — о возвращении сыновей и т.д. Но самый мотив чудесного возвращения с его чудесными «нездешними» приметами дается на фоне простых, будничных картин деревенского быта. Здесь нет героических атрибутов рыцарской баллады. Кора березы, которая росла у входа в рай на острове Авалон, служила пропуском на выход из царства мертвых. Все очень просто. И в то же время какой грустью и психологической глубиной овеяно последнее прощание сыновей с родительским домом, как сильно дан образ скорбящей матери.

Изучение сюжетной поэзии, где точное, конкретное слово, свободное от вычурных метафор и риторических фигур, сразу становится действием, а стих отличается гибкостью, богатством и разнообразием музыкальных ритмов, открывало Маршаку путь и к детской поэзии, и к творчеству Р.Бернса. Сообщая в исходном художественном тексте об эмоционально-интеллектуальном состоянии своих взаимоотношений с миром, С. Маршак объективно подчиняется воздействию целого ряда условий. Менее жестким воздействием обладает система литературных традиций, которая заставляет автора использовать принятую в данном языковом коллективе норму литературных форм речи и стереотипов художественного текста. Эта система усваивается автором как через личный опыт литературной коммуникации, в том числе и за пределами художественных текстов, так и искусственным путем (через специальное обучение, литературное ученичество, подражание и т.д.). Наиболее существенное осложнение для перевода в этом аспекте составляет использование автором исходного текста образных сравнений.

Переводя английские народные баллады «Женщина из Ашерс-Велл», «Анни из Лох-Роян», «Тень милого Вильяма», проникнутые духом суровой простоты и мужества, он обращался к тем же произведениям, на которых учился молодой Бернс.

Поэзия английского предромантизма, романтизма и неоромантизма в интерпретации С.Я. Маршака

Вильям Блейк (1757—1827)— поэт и художник, непризнанный современниками, был «открыт» во второй половине XIX века и высоко оценен как предшественник английских романтиков. Именно Маршаку принадлежит заслуга открытия творчества Блейка для русского читателя. С произведений Блейка начал он свой путь переводчика англоязычной поэзии и работал над ним до последних дней. В статье 1962 года «Над чем я работаю» он сообщает: «Перевожу стихи замечательного английского поэта Вильяма Блейка, которого до меня переводил только Бальмонт. Переводами из Блейка занимаюсь с 1913 года и надеюсь подготовить в недалеком будущем сборник избранных его произведений. Стихи Блейка ... кажутся более современными и по форме и по содержанию, чем многие стихи, появившиеся на Западе после него».¹ Первые четырнадцать переводов стихов из сборников Блейка были опубликованы в журнале «Северные Записки» (1915, № 10 и 1916, № 3).

Этой публикации Маршак предпослал краткое введение, в котором пишет о том, что Блейк дождался своего признания на родине только «в наши дни, хотя писал во времена Французской революции, до Вордсворта и Озерной школы. Вторая, вполне зрелая и оригинальная книга Блейка «Songs of Innocence»— «Песни невинности» появилась в 1789 году, то есть за три года до рождения Шелли и спустя год после рождения Байрона».² Живое, необычное для того времени чувство природы, простота и ясность формы, глубина мистицизма и смелость воображения, - продолжает Маршак — все это оказалось выше понимания современников Блейка... «Блэк зарисовывал свои удивительные видения, являвшие ему образы демонической силы и ангельской нежности, беседовал с патриархами и пророками».³ О желании издать книгу избранных стихотворений Блейка Маршак впервые написал И. И. Горбунову-Посадову 31 января 1917 года: «Небольшую книжку Блэка я понемногу готовлю, а

¹ Маршак С.Я. Собр. соч. Т.6. С.435.

² Там же. Собр. соч. Т.6. С.87.

³ «Северные записки», 1915, октябрь, № 10, С. 73.

также статью о нем и его отношении к ребенку».¹ «Очень хочется собрать переводы стихов Блейка, — это замечательный поэт, которого перевожу около пятидесяти лет и которого у нас почти не знают», - писал Маршак А.В.Македонову уже 16 июля 1961 года.²

Из книги «Поэтические наброски», первого сборника стихов Блейка, Маршак выбирает три стихотворения - «Песня» («Князь любви»), «Король Гвин» и «Игра в жмурки». Описание игр деревенской молодежи переведено четырехстопным ямбом. «Песни невинности» с их ясностью и оптимистическим восприятием жизни и природы близки творческому складу Маршака, поэта и переводчика. Стихотворение «Заблудившийся мальчик»:

*Где ты, отец мой?
Помедли немного.
Трудно с тобой мне идти.
Милый отец, отзовись, ради бога!
Мальчик не знает пути.*

В этом переводе отчетливы интертекстуальные связи с переводом В.А.Жуковского баллады И.В. Гете «Лесной царь». Отрывок «Из «Колыбельной песни»³ был издан в сокращении. Три последние строфы, имеющие Рождественский смысл, переведенные Маршаком, зачеркнуты им в автографе:

*Милый мальчик, образ твой
Мне напомнил лик святой,
Лик того, кто, слаб и мал,
В яслях некогда лежал.
Тихо плакал он во сне
О тебе и обо мне.*

*И теперь глядит, любя,
Он с улыбкой на тебя.
Он смеется всем, кто мал.
Он для них младенцем стал.
Детский смех — небесный смех —
В царство мира манит всех.*

Этот перевод - дополнительное свидетельство того, что тексты Священного писания не оставляли поэта равнодушным к ним на протяжении всей жизни, но по цензурным соображениям не могли быть опубликованы. Во втором цикле У. Блейка «Песни опыта» жестокий опыт жизни разрушает идиллию неискuschenного, радостного детства. Маршак перевел всего двенадцать стихотворений из двадцати восьми. В «Святом четверге» («Чем этот день весенний свят...») библейская символика и

¹ Маршак С.Я. собр. соч.: В 8 т. М. 1972. т.8. С. 86.

² Там же. Т.8. С. 397.

³ Впервые в «Литературной газете», 1957, 28 ноября.

семантика Святого четверга служит отражению социально-нравственного конфликта. Произведение, созданное в фольклорно-религиозном стиле духовного стиха, не перегружено сакральными образами: *день господень свят, светлый луч, божий свет*. Здесь отчетливо переплетаются принципы христианского и народного гуманизма с традициями сентиментализма.

Под названием «Пророческих книг» объединяют написанные в разное время десять аллегорических поэм Блейка, где в фантастичной форме поэт стремится передать свои размышления о судьбах человечества, о прошедшем и будущем, об извечной борьбе добра и зла. Сложная библейская и мифологическая символика поздних произведений Блейка, их пророческий пафос, мистика поэтических откровений не были чужды Маршаку. Однако он переводит лишь «Книгу Тэль» и три отрывка из поэмы «Мильтон». Большой интерес вызвали у Маршака написанные в те же годы философские и сатирические «Прорицания невинности» и «Пословицы ада». «Книга Тэль» стоит в стороне от других «Пророческих книг». Самая ранняя из поэм Блейка, она по прозрачности и простоте языка перекликается с «Песнями невинности» и «Песнями опыта».

Переводы из книги «Бракосочетание Неба (в других переводах - Рая – Ф.А.) и Ада» «Ринтра ревет, потрясая огнями...» — были впервые опубликованы в журнале «Иностранная литература».¹ При переводе сохранен сложный метрический строй и аллитерации оригинала (напр., «р» и «п» в первой и второй строфах). Ср.: 1) *Rintrah roars and shakes his fins | in the burden'd air Ринтра ревет, потрясая огнями, | В обремененном воздухе*. 2) *Once meek and a perilous path | The just man kept his course along. По опасной тропе праведный шел человек, | пробираясь долиной смерти*.

Афоризмы Блейка составляют три цикла: «Пословицы ада» (1793), «Прорицания невинности» (1803) и «Вечно-сущее Евангелие» (1818). «Пословицы ада» написаны в прозе, в лаконичной форме, часто в виде эпиграмм, Блейк высказывает свои политические, философские, религиозные взгляды. Из 70 афоризмов оригинала Маршак перевел 68. Из 66 двустуший «Прорицаний невинности» - 56: «Тигры гнева мудрее, чем клячи наставления». «Жди яда от стоячей воды». «Тот, кто желает, но не действует, плодит чуму...» «Правда, сказанная злобно, лжи отъявленной подобна».

¹«Иностранная литература», 1957, № 10.

«Всегда будь готов высказать, что у тебя на уме, и негодяй будет избегать тебя». «Солнце, знай оно сомненья, не светило б ни мгновенья». По этому поводу сын С.Маршака, И.С. Маршак, писал: «Бурный, а потому необычайно трудный для окружающих, пламенный, неумный характер отца особенно хорошо знали его близкие. Этот характер не обрисуешь несколькими словами или даже подробным перечислением его черт. Пожалуй, чтобы его как-то представить себе, лучше всего внимательно перечитать цикл переведенных отцом стихов и афоризмов удивительно созвучного ему поэта В.Блейка. Эти и другие афоризмы Блейка были как бы кодексом поведения отца в повседневной жизни».¹

По сравнению с народной поэзией стихи Блейка могут показаться причудливыми и темными. Маршак разглядел под мистико-символической оболочкой многих стихов народную основу его поэзии и сумел передать в переводе свойственную этому большому поэту силу стихийно-синтетического восприятия жизни. Маршак писал в октябрьском номере «Северных записок» за 1916 год, что «в стихах английского поэта, в его детски-ясных «Песнях невинности» радует живое, необычное для того времени чувство природы, простота формы, смелость воображения». Вообще, в отличие от Р.Бернса, певца зеленой, крестьянской Шотландии, В.Блейк — поэт неуютного, угрюмого города. Стоит вспомнить похожие на сумрачные гравюры стихи о Лондоне, предвосхитившие творчество поэтов-урбанистов. В своеобразных, обгоняющих свое время произведениях Блейк одним из первых в английской поэзии нарисовал образы нищих, обездоленных детей.

В ранних переводах Маршака легко заметить условные обороты, архаизмы — ему еще не всегда хватало мастерства, для того, чтобы отыскать в родном языке единственно точное, определенное, адекватное оригиналу слово. Сравнивая варианты переводов, видишь, как вырабатывался стих Маршака, как впоследствии, при редактировании, поэт добивался большей точности, художественной убедительности. Однако существо перевода при этом оставалось неизменным: менялись слова, но не стиль. Вот строфы одного из самых известных стихотворений Вильяма Блейка — «Тигр» (1915г. «Северные записки»):

¹ «Я думал, чувствовал, я жил». Воспоминания о Маршаке. М. Советский писатель. 1988. С.74-109.

*Tyger! Tyger! Burning bright
In the forests of the night,
What immortal hand or eye
bould frame thy fearful symmetry?*

*In what distant deeps or skies
burnt the fire of thine eyes?
uni what wings dare he aspire?
at the hand dare seize the fire?*

*Тигр, о тигр, светло горящий
В жуткой тьме пустынной чащи,
Чьим искусством, чьей рукой
Создан стройный образ твой? ..*

*Что за мастер, полный силы,
Свил твои тугие жилы
И почувствовал меж рук
Сердца первый тяжкий стук?*

Первая строфа, в отличие от следующей, упругой и мускулистой, где слово тщательно выбрано и взвешено, менее ясная и чеканная. Тут есть еще лишенная поэтической конкретности строка «В жуткой тьме пустынной чащи», а слово «образ» сопровождается ординарным эпитетом «стройный». Через 30 лет, редактируя «Тигра» для сборника избранных переводов, Маршак оставил строфу о мастере, а первой придал большую точность:

*Тигр, о тигр, светло горящий
В глубине полночной чащи!
Кем задуман огневой
Соразмерный образ твой?*

Решительным изменениям подверглись две предпоследние строфы.

В 1915 году они читались так:

*А потом, когда в ночи
Звезды кинули лучи
И покрыла небеса
Их дрожащая роса, —
Испытал ли наслажденье,
Завершив свое творенье,
Твой создатель? Кто же он?
Им ли агнец сотворен?*

А в 1947 году:

*А когда весь купол звездный
Оросился влагой слезной, —
Улыбнулся ль наконец
Делу рук своих творец?
Неужели та же сила,
Та же мощная ладонь
И ягненка сотворила
И тебя, ночной огонь?*

Пантеистическое восприятие природы претерпело эволюцию в истории перевода стихотворения «Тигр». Б. Галанов справедливо отмечает: «Стих подобрался, стал энергичнее, исчезла риторичность, резче даны противопоставления, архаический «агнец» заменился простым словом «ягненок». Насколько новая редакция оказалась ближе к оригиналу, сильнее первого маршаковского варианта стихотворения и, кстати,

довольно манерного и тяжеловесного бальмонтовского перевода «Тигра» с его расслабленным ритмом и многочисленными словесными шероховатостями»¹:

*Он, создание любя,
Улыбнулся ль на тебя?
Тот же ль он тебя создал,
Кто рожденье агнцу дал'²*

В художественном тексте мысль автора может быть в высшей степени своеобразной. Для выражения новизны мировосприятия писателя служит общий язык, но с индивидуальными модификациями, одним из проявлений которых оказывается олицетворение. Если олицетворяемому понятию приписываются признаки человека, то в этом случае возникают антропоморфные олицетворения, если приписываются признаки животного, то речь идет о зооморфных олицетворениях. В плане реализации олицетворения можно рассматривать такое языковое явление, как метафоризация. Метафора-олицетворение является переходным синкретическим тропом, объединяющим свойства метафоры и олицетворения. Неодушевленный предмет или явление не только уподобляется человеку или животному внешне, но и наделяется способностью совершать активные физические или психические действия подобно одушевленному существу. Следовательно, определенные существительные являются субъектами тропа "метафора-олицетворение".

Все, чего достиг в дооктябрьском творчестве Маршак в области лирической поэзии, сатиры, перевода, было подготовкой к той литературной деятельности, когда полностью определилось лицо поэта. Народные и классические формы нужны поэту не для стилизации... Хороводную песню Маршак вводит в пьесу, а в песню, в стихотворную сказку или в повесть – живой драматургический диалог, соприкосновение с лирикой Шекспира, Вордсворта, Китса, Гейне, с песнями Бернса и народными песнями помогло Маршаку расковать собственный стих.

Именно у английских романтиков было распространено явление, когда в их переводах иноязычной поэзии не указывался автор подлинника. Это не было технической или иной небрежностью по отношению к автору оригинала, а свидетельствовало об особой типологической близости между поэтами,

¹ Б. Галанов. С.Я. Маршак. Очерк жизни и творчества. М. 1957. С.24.

² Бальмонт К. Стихи, поэмы, переводы. М. 1990. С. 430.

интертекстуальных связях между авторами этих текстов (С.Кольридж и У. Вордсворт, чрезвычайно интересовавшиеся немецким романтизмом, обычно на своих переводах произведений И. фон Арнима или К. Брентано просто писали: «Из немецкой поэзии»). По свидетельству А. Твардовского и других современников, Маршак придерживался подобной традиции, иногда настаивая на том, чтобы в выходных данных сделанных им переводов стояло: «С.Я. Маршак. Из У.Шекспира (или Р. Бернса)». Эта авторизация переводов говорит об исключительной внутренней ответственности их авторов.

К поэзии Вильяма Вордсворта (1770—1850) Маршак обратился также в начале своего творческого пути. Им переведен поэтический цикл «Люси», очень типичный для романтической любовной лирики Вордсворта. Переводчику надо было самому глубоко пережить стихи, посвященные так рано покинувшей мир девушке Люси, чтобы проникновенно передать по-русски всю свежесть, скромную простоту и значительность этого маленького цикла, завершающегося столь печально и торжественно:

*Забывшись, думал я во сне,
Что у бегущих лет
Над той, кто всех дороже мне,
Отныне власти нет.*

*Ей в колыбели гробовой
Вовеки суждено
С горами, морем и травой
Вращаться заодно.*

С той же лирической сосредоточенностью и глубиной передает Маршак сонет Джона Китса, написанный Китсом в Шотландии при посещении домика Бернса:

*И все же, как подарок, мне дано
Твой дом измерить мерными шагами
И вдруг увидеть, приоткрыв окно,
Твой милый мир с холмами и лугами.
Ах, улыбнись! Ведь это же и есть
Земная слава и земная честь.*

У поэта-переводчика впечатления от стихов Китса соединялись с впечатлениями, навеянными реальной жизнью, и это помогло ему создать стихи, которые передают национальный дух другого народа и одновременно являются русскими стихами. Большинство переводов Маршака из Дж.Китса написаны в форме сонета.

В одном из писем Маршак писал: «Байрона я очень люблю, но переводил его мало... К сожалению, Байрону у нас не повезло. Хороших — равноценных подлиннику — переводов мало. Можно перечесть их по пальцам: переводы Лермонтова, Огарева, Ивана Бунина (поэмы «Каин» и «Манфред»), Бориса Пастернака, Татьяны Гнедич, В. Левики» (19/1 1963 г.). Из «Еврейских мелодий» Байрона Маршак перевел стихотворения «Она идет во всей красе» и «Ты плачешь — светятся слезой...».

Из переводов текстов Перси Биши Шелли (1792—1822) наше внимание привлекает стихотворение «Зима», в котором поэт создает метафорические антропоморфные образы природы:

*Грустила птица о любви своей,
Одна в лесу седом.
Замерзший ветер крался меж ветвей,
Вода шуршала льдом.*

Обращает на себя внимание датировка первых публикаций многих переводов английской и шотландской поэзии, сделанных С. Маршаком. Это 1910-е, 20-е, 30-е, 40-е, 50-е, начало 60-х годов. Широкое знакомство русскоязычного читателя со стихами иностранных авторов (переводы печатались не только в «Литературной газете», «Иностранной литературе», но и в «Огоньке» и даже «Крокодиле» и «Пионере») опровергает во многом представление о наличии железного занавеса в те годы и вызывает мысль о железном занавесе для зарубежной классики в наши дни.

В переводах из А.Теннисона (1809—1892), Р.Браунинга (1812—1889) — английских поэтов послеромантического периода — Маршак также остается верен своему интересу к народной традиции в их творчестве («Дочь мельника», «Орел» (1947). «Флейтист из Гаммельна» - обработка средневековой легенды, ставшей распространенным литературным сюжетом).

То же самое можно сказать и о переводах поэтов следующего литературного поколения - Данте Габриэля Россетти (1828—1882)—английского поэта и живописца, одного из основателей школы «прерафаэлитов»¹ и Роберта Льюиса Стивенсона (1850—1894)— «Вересковый мед».

¹ Его «Баллада» была впервые напечатана в газете «Утро юга», Екатеринодар, 1919, 15 декабря.

Место поэзии Р.Бернса в формировании фольклоризма английской классической поэзии.

Маршак не только много переводил Бернса. Великий поэт Шотландии сам стал живым героем его книг. Во всяком случае, в строках переводов Маршака мы всегда ощущаем глубочайшее обаяние щедрой, великодушной, открытой природы Бернса. Маршак не был «первооткрывателем» Бернса в России. Но переводы отдельных стихов могли дать лишь слабое представление о поэзии Бернса. И не только потому, что Маршак перевел больше всех, поэзия Бернса оказалась ему внутренне близка, он сумел передать не только ритм, строй, но и душу его поэзии.

«Во всей мировой литературе трудно, вероятно, найти другого поэта, который так смело, естественно и непосредственно, как Бернс, привел на вершины поэзии своих соседей — фермеров и батраков, угольщиков и бродячих лудильщиков, поэтов без гроша в кармане — словом, весь «простой, веселый, честный люд», - отмечает Б. Галанов. Можно возразить, назвав имена А.Кольцова, С.Есенина, Т.Шевченко. Пожалуй, у любого народа есть подобный певец. Но не всякому национальному народному поэту удастся достичь вершин мировой поэзии. В данном случае очень значительна роль переводчика, сумевшего «вывести» поэта за пределы родного языка и культуры.

Поэтический мир Р. Бернса — деревня Аллоуэй в юго-западной Шотландии, где он родился в глинобитной хижине, живописные берега рек Нит, Дун и Афтон, милые его сердцу зеленые пологие холмы, суровые горы и цветущие поля. Тут все полно особого значения — и маленький, скромный цветок маргаритки, смятый тяжелым плугом пахаря, и подбитый охотником заяц, и заросли цветущего вереска, и звонкий говор лесного ручья, и коноплянка, вся покрытая поутру росой, точно серебром. Ему по душе простые, неподдельные радости, непродажные чувства, независимые и великодушные люди: скромная и полная достоинства босая девушка, смелый горский парень в пестром пледе, солдат, возвращающийся после войны домой с пустой походной сумой, но чистой совестью, и веселая подружка угольщика, которая не променяет любовь ни на золото, ни на жемчуг богача, и энергичная девчонка,

отданная в жены глухому старику, но умеющая за себя постоять. Мир этот не так как будто велик, но это мир великого поэта, в сердце которого вместились вся его родина.

*Кто честной бедности своей
Стыдится и все прочее,
Тот самый жалкий из людей,
Трусливый раб и прочее.
При всем при том,
При всем при том,*

*Пуškai бедны мы с вами,
Богатство —
Штамп на золотом,
А золотой —
Мы сами*

Мы привели строки одного из тех программных стихотворений Бернса, которое в переводе Маршака стало у нас едва ли не самым популярным произведением шотландского поэта. Оно характерно для Бернса и по мысли и по форме. Форма эта при всей ее самобытности ближе всего к шотландской народной балладе и лирической песне. «Магия» музыкальных повторов была усвоена им вместе с народной поэзией. Он не раз указывал на эту связь, говоря, что от старых народных песен, услышанных в детстве, прорастали дремавшие в нем зерна поэзии и что мелодия всегда является у него раньше стиха. Народно-песенную основу стихов Бернса глубоко почувствовал Гёте. «Что сделало его великим? ... старые песни его предков были живы в устах народа, ему пели, еще когда он был в колыбели, мальчиком он вырастал среди них, он сроднился с высоким совершенством этих образцов и нашел в них ту живую основу, опираясь на которую мог пойти дальше»? ¹

Переводчику Бернса, следовательно, очень важно передать на другом языке эту народно-песенную стихию, настолько органичную для Бернса, что созданная им песня возвращалась к поэту из уст фермера, идущего за плугом, девушек и парней, пляшущих на сельской вечеринке. Непринужденность, задушевность песенных размеров Бернса, глубочайший лиризм при сложной строфике и щедрой рифмовке — все это создает такие сложности при переводе Бернса на другие языки, что прочно утвердилось мнение о «непереводимости» его стихов. Даже в советском литературоведении еще в предвоенные годы можно было встретить весьма категорические суждения: «Разумеется, не может быть и речи о точной передаче в переводе бернсовского размера, ритма и сохранении в то же время смысла во всей его

¹ И П Эккерман. Разговоры с Гете М.—Л., «Academia», 1984. С. 715.

точности».¹ Но вот несколько строк из любовной шуточной лирики Бернса, в переводе Маршака:

*А если мы встретимся в церкви, смотри:
С подругой моей, не со мной говори,
Украдкой мне ласковый взгляд подари,
А больше — смотри — на меня не смотри!
А больше — смотри — на меня не смотри!*

Смысл стихов здесь передан точно. И хотя поэту понадобилось мало слов, в озорном, шаловливом совете возлюбленному можно угадать и возраст, и характер девушки. А ритм стиха, как и у Бернса, сам собой переходит в мелодию песни. Вот другая песня девичьей любви, трогательная, печальная:

<i>Ты меня оставил, Джеми, Ты меня оставил, Навсегда оставил, Джеми, Навсегда оставил. Ты шутил со мною, милый,</i>	<i>Ты со мной лукавил, — Клялся помнить до могилы, А потом оставил, Джеми, А потом оставил!</i>
---	---

Очарование этой простой девичьей песенки, настойчиво и скорбно повторяющей все одни и те же горькие слова, именно в этих музыкальных жалобных повторениях, таких типичных для всякого рода причитаний и плачей, в которых народ выражает горе. К горю нелегко привыкнуть, и много раз надо назвать его по имени, чтоб осознать до конца. Емким оказывается здесь слово «милый», оно говорит о силе неостывшего чувства, о девичьей верности и преданности, несмотря на измену возлюбленного!

Верно заметил А. Твардовский, что эту незатейливую песенку, эти простые слова робкого упрека и глубокой печали нельзя прочесть, не положив их про себя на музыку.² Благодаря взыскательной работе над переводами Бернса Маршаку удалось добиться русского звучания бернсовского стиха. И выполнены переводы Маршака в том поэтическом ключе, который, по мнению Твардовского, мог быть угадан «только в пушкинском строе стиха, чуждом каких бы то ни было излишеств, строгом и верном законам живой речи, пренебрегающей украшательством, но живописной, меткой и

¹ См. предисловие к книге: Роберт Бернс, Избранная лирика Перевод с английского Т. Л. Щепкиной-Куперник. М, Гослитиздат, 1936. С. 17.

² А. Твардовский. Роберт Бернс в переводах С. Маршака. «Новый мир», 1951, № 4. С. 228.

выразительной».¹ Столь характерный для Бернса песенный подхват последних слов строфы следующей строфою создает и в переводе песенную непрерывность, почти магическое нарастание энергии:

*Сильнее красоты твоей
Моя любовь одна.
Она с тобой, пока моря
Не высохнут до дна.*

*Не высохнут моря, мой друг,
Не рушится гранит,
Не остановится песок.
А он, как жизнь, бежит.*

В стихотворном переводе, даже вполне добросовестном, редко удастся сохранить все богатство подлинника — свободу и непринужденность интонаций, неожиданность рифм, игру слов, эпиграмматический блеск острот. Как правило, в таких переводах мы чувствуем заботу только о том, чтобы как-нибудь, с наименьшими жертвами передать смысл и размер оригинала. А сколько поэтической свободы и щедрости в переводе заздравного тоста:

*У которых есть, что есть, —
те подчас не могут есть,
А другие могут есть, да сидят без хлеба.
А у нас тут есть, что есть,
да при этом есть, чем есть,
Значит, нам благодарить остается небо!*

Это полноценные русские стихи. Переводчик талантливо «перевыразил» (употребляя меткое слово Пушкина) то, что выразил в оригинале поэт. Каждая строка стихотворения необходима для целого и в то же время живет самостоятельной жизнью, а не служит только подпоркой для параллельной, рифмующейся с ней строки. Ни один самый внимательный исследователь не установит, какая строка возникла в сознании поэта раньше и повлекла за собой другую. Вполне оригинальными выглядят и стихи о злой жене Шелле О'Нил. Они «сверкают» аллитерациями, каламбурными рифмами. В таком стихе работает не только слово, но и каждый звук:

*Нет в мире кинжала
Острее, чем жало
Безжалостной женичины —
Шеллы О'Нил!*

¹ Там же. С. 227.

И в других стихах мысль доведена до самого краткого и наиболее точного выражения:

*Последний тот из нас, друзья,
Кто первый ступит за порог,
А первый тот, кого струя
Из нас последним свалит с ног!*

Своеобразие бернсовской строфики и ритмики не затрудняет Маршака, несмотря на то что русские слова, как мы уже говорили, обычно длиннее английских, а стихотворные формы, излюбленные Бернсом, требуют виртуозной техники. Такова, например, шестистрочная строфа, в которой три первые строчки рифмуются между собой и с пятой строкой, а четвертая, короткая, рифмуется с шестой, столь же короткой. Излюбленные Бернсом поэтические послания почти все написаны этим редким и требующим совершенного владения стихотворной техникой размером, который, кстати говоря, напоминает размер пушкинского «Обвала». Приведем очень энергичные строки из стихотворения «Новогодний привет старого фермера его старой лошади»:

*Перевалив за три десятка,
Ты ходишь медленно и шатко.
С каким трудом дорогой краткой
Ты возишь кладь,
А прежде — чья могла лошадка
Тебя догнать?
Тебя на ярмарках, бывало,
Трактиричики кормили мало,
И все ж домой меня ты мчала,*

*Летя стрелой.
А вслед вся улица кричала: —
Куда ты? Стой!
Когда ж с тобой мы были сыты
И горло у меня промыто, —
В те дни дорогою открытой
Мы так неслись,
Как будто от земли копыта
Оторвались.*

Б. Галанов обратил внимание на то, что переводчику, рифмующему первые три строки, постоянно нужно предвидеть пятую, как шахматисту приходится предугадывать не только ближайший, но и отдаленный ход на доске. Не случайно же один из старых переводчиков Бернса, Д. Минаев, переводил обращения к полевой мыши и к маргаритке, рифмуя первую строку со второй, а третью с пятой, хотя нарушение размера лишало стихи того своеобразного очарования, которое заключено в самом размере бернсовских строф. И даже такой замечательный переводчик, как М. Михайлов, отказывается от четверной рифмы, заменяя ее двумя парными:

*Цветок смиренный, полевой!
Не в добрый час ты встречен мной:
Как вел я плуг, твой стебелек
Был на пути.
Краса долины! Я не мог
Тебя спасти*

Маршак в своих переводах строго придерживается строфики подлинника, и читателю и в голову не приходит, какие трудности пришлось преодолеть поэту-переводчику, чтобы создать такие легкие стихи, пользуясь такой сложной строфой. И так же как в переводах сонетов Шекспира Маршак передает своеобразие поэтической индивидуальности их автора, так и в переводах из Бернса он сохраняет живые черты облика шотландского поэта, по-своему проявляющиеся в посланиях, политических эпиграммах, любовных песнях, в чистоте и свежести бернсовских пейзажей:

*Скалистые горы, где спят облака.
Где в юности ранней резвится река,
Где в поисках корма сквозь вереск густой
Птенцов перепелка ведет за собой.*

С тонким изображением природы гармонируют естественные чувства, скромный и привлекательный образ возлюбленной поэта, соответствующий народным и идеалам. В книге А.Джонстона (1956) Маршак назван величайшим другом Бернса в современном мире, т.к. число его читателей он довел до миллиона. «Стих Бернса вошел в русские пословицы».¹

¹ «Литературная газета», 30 августа 1955 г.

Жизнь, личность, творчество Р. Бернса как свидетельство народности литературы

А. Твардовский дает самую высокую оценку переводам Маршака из Бернса: «Бернс Маршака — свидетельство высокого уровня культуры, мастерства нашей поэзии и ее неотъемлемое достояние в одном ряду с ее лучшими оригинальными произведениями». Песни — один из наиболее стабильно и продуктивно функционирующих и развивающихся во все периоды жанров фольклора. Не менее активна и рецепция фольклорного песенного жанра в литературном творчестве. Песни — это одновременно, и «система текстов с высокоорганизованной художественной структурой, с множеством внутренних связей и проявлений, и элемент культуры, с наибольшей интенсивностью выражающий национальную специфику. Песни функционируют во всей жизнедеятельности... в качестве регулятора поведения и механизма воспроизведения социальных институтов и норм».³¹

Еще в начале XIX века русские фольклористы С.П. Шевырев и О.М. Сомов различают песни лирические и эпические, «повествовательные». Одним из первых в русской критике О.М. Сомов выделяет в народной поэзии жанр баллады, которому дает следующее определение: «В балладических или повествовательных русских песнях рассказываются события печальные, изображаются предметы самые мрачные. В этом случае повествовательные наши песни опередили нынешнее направление французских романтиков: бесстрашие в рассказах и описаниях, потрясающих душу читателя или слушателя».³² На примере двух народных песен Сомов намечает жанровые признаки баллады: особый сюжет, организованный вокруг «мрачных», трагических событий, своеобразная манера повествования, характеризующаяся полным отсутствием авторского вмешательства (эпичность тона и стиля). Наблюдения Сомова интересны как один из ранних опытов истолкования особенностей жанра народной баллады. Следует при этом подчеркнуть, что и фольклористика 1820—30-х годов выделяет народную балладу в особый жанр, близкий к историческим песням («думам» — у Н. Полевого), но отличный от них. Первоначально предполагалось отвести балладе специальный раздел в собрании народных песен Н. Полевого, а позднее и П. Киреевского.

³¹ Унарокова Р.Б. Народная песня в системе традиционной культуры адыгов (Эстетико-информационный аспект). Автореферат дис. на соиск. учен. степ. д-ра филол. наук. Махачкала. 1999. С.3

³² Цит. по: Азадовский М.К. Указ. соч. С. 58.

Классификация народных песен конца 1820-х—30-х гг. основывалась на жанрово-тематическом принципе. Так, Н. Полевой предполагал разбить свое собрание на десять разделов: «1) Исторические думы, 2) Баллады, 3) Простонародные песни, 4) Солдатские, 5) Казацкие, 6) Разбойнические, 7) Хоровые, 8) Свадебные, 9) Подблюдные, 10) Сатирические»³³. В письме к Н.М.Языкову П.В.Киреевский пишет о расположении песен «по разрядам», которые у него также получают жанрово-тематическое обозначение: «1. Элегии любовные; 2. Романсы; 3. Баллады; 4. Свадебные хороводные и вообще обрядные; 5. Воинственные, разбойничьи и солдатские; 6. Исторические; 7. Стихи религиозные».³⁴ Различные виды народной песни получают в этих классификациях обозначения, отчасти взятые из книжной поэзии 20—30-х годов. Самый принцип жанрово-тематической организации материала во многом близок поэтическим сборникам лириков этого времени (Дельвига, Пушкина, Баратынского и др.). В издании И. Сахарова «Песни русского народа» была сделана попытка отойти от традиционно-литературного обозначения фольклорно-песенного материала. Так, он различает песни «семейные», «разгульные», «удалые», «колыбельные», «исторические» и т. д.³⁵

В большинстве случаев, особенно в работах, где проблема фольклоризма Р. Бернса не составляла основного предмета исследования, связь его песен с народной лирикой представлялась делом само собой разумеющимся, не нуждающимся в доказательствах. Указывалось на использование поэтом фольклорной тропики, на разработку им традиционных мотивов народной лирики, и этим все ограничивалось.

Конечной целью исследования связи творчества художника с народной поэзией должно являться уяснение той художественной роли, которая отводится фольклору в общей системе поэтического освоения мира у данного автора. Без сопоставительного анализа творчества Р. Бернса с произведениями фольклора, конечно, не обойтись. Но в центре внимания при этом должны быть не только поиски каких-то конкретных песен, которым Р. Бернс мог следовать, не констатация наличия фольклорных приемов в его произведениях, а вопрос об эстетической природе фольклоризма поэта и историко-

³³ Московский телеграф, 1827, ч. XVI. С. 115.

³⁴ Письма П. В. Киреевского к Н. М. Языкову, М. 1909. С. 134.

³⁵ См. критику этой классификации, где не выдержан до конца ни один принцип, в статье А. Григорьева «Русские народные песни»: Москвитянин, 1854, № 15. С. 103.

литературном значении этого явления.

Попытки подходить к раскрытию сущности бернсовского фольклоризма под таким углом зрения уже имели место в науке. Так, П. М. Соболев пытался найти эквивалент фольклорной основы песен Р. Бернса в нарождавшемся в городской среде второй половины XVIII в. жанре мещанского романса. Однако во многом верные наблюдения о принципиальной независимости Р. Бернса от прямого подражания крестьянской лирической песне служили в статье П. М. Соболева доказательству откровенной вульгарно-социологической концепции.

Внутренний мир героев раскрывается у Бернса в разнообразных жанровых формах — в любовной песенной лирике, посланиях, застольных песнях, гражданско-политической поэзии, сатирических поэмах и малых сатирических жанрах — эпиграммах и эпитафиях, где выражается народная философия. «Любовные приключения моих собратьев, скромных обитателей ферм и крестьянских хижин», — определил Бернс «любимую тему» своих песен в письме доктору Муру. «Важные сыны учености, честолюбия или скупости именуют это глупостями, — продолжал он. — Но для сынов и дочерей труда и бедности это — в высшей степени серьезно; для них горячая надежда, тайные встречи, нежные прощания составляют самое чарующее наслаждение»³⁶.

Самым продуктивным из жанров народной поэзии для Бернса оказывается песня во всех ее разновидностях. К фольклорному источнику он подходит каждый раз с точно определенной мерой его использования в качестве основы для интертекстуальных связей. Разнообразны типы фольклорных влияний в поэзии Р. Бернса: *заимствования, стилизации, подражания, реминисценции, аллюзии, свободные переложения, свободные композиции-контаминации эпических фольклорных сюжетов*. Обозначенные выше особенности фольклоризма идентично передаются и в переводах С. Маршака.

Прежде чем переходить к непосредственному анализу связей творчества Р. Бернса с народной поэзией, попытаемся хотя бы и общих чертах обрисовать роль этого поэта в историко-литературном процессе XVIII в. В поэзии Бернса «традиции фольклора и старой письменной шотландской литературы встречаются и

³⁶ Letters. V. I. P. 110.

скрещиваются с новым, современным литературным и общественно-политическим опытом и оплодотворяются им», - пишет А.А. Елистратова.³⁷ Проблема гуманизма, достоинства человека волновала поэта на протяжении всего его творчества, начиная с «Веселых нищих» и кончая «Честной бедностью». В этом отношении он шел дальше большинства современников - писателей европейского Просвещения. Их идеалы основывались на абстрактных представлениях о неизменной сущности человеческой природы и разума; Бернс считал оплотом подлинной человечности народ.

Творчество Бернса резко выделяется на фоне тогдашней английской и шотландской поэзии. Предшественники и современники Бернса —сентименталисты Юнг, Томсон, Грей, Гольдсмит, Каупер, Маккензи и другие, как заметил Бернс в предисловии к своему сборнику, лишь «снисходили до деревенской темы». Страдания народа, вызывая у них искреннее сочувствие, служили темой для благочестиво-примирительных размышлений о небесной справедливости, уравнивающей земное неравенство. В.Белинский, осудивший эту тенденцию в «Векфильдском священнике» Гольдсмита, отметил уязвимое место всего британского сентиментализма.

Наглядно почувствовать и понять разницу между сентименталистами и Бернсом поможет сопоставление его лирики с одним из любимых им произведений Грея, «Элегией на сельском кладбище». Бернса трогало в этом стихотворении сочувствие маленькому человеку, чья жизнь прошла в безвестности. Можно сравнить образы Бернса с теми деревенскими или плебейскими персонажами, которых выводили писатели английского Просвещения. Джозеф Эндрьюс и Фанни Гудвил у Филдинга, Страп и Хамфри Клинкер у Смоллета были представлены с сочувствием и уважением. Но в обрисовке их сказывались односторонность и неполнота, особенно, когда дело касалось не столько описания их поступков, сколько изображения душевного мира. Иным был лирический герой Бернса.

Судьба поэта сложилась так, что он на собственном опыте смог судить о жизненном правдоподобии деревенских идиллий, которые рисовали в своих стихотворениях и поэмах английские поэты-сентименталисты: Шенстон, Томсон, «элегантно тающий Грей»³⁸ и другие. Те поселяне и поселянки, которых они

³⁷ . Елистратова А.А. Р. Бернс. Критико-биографический очерк М, 1957.

³⁸ The Letters of Robert Burns. Edited from the Original Manuscripts by J. De Lancey Ferguson. Oxford, 1931, v. I, p. 26. В

изображали со снисходительным сочувствием как достойный предмет поэтического умиления, были знакомы Бернсу как живые люди с их реальными проблемами. Именно поэтому так остро ощущал он грань между условным изображением народа в тогдашней литературе и его действительной жизнью. Он не разделял недоверия сентименталистов XVIII века к разуму. Соглашаясь с ними в том, что верховным руководителем человека может быть только его сердце, Бернс, однако, стоял на почве реальной жизни, чтобы предаваться культу иррационального. Любопытно его замечание относительно того, что и в прекрасных фразах Стерна может скрываться эгоизм. Бернс более критически относился к сентименталистам, чем принято думать.

По-шотландски слово «burn» означает «ручей». Бернс любил подчеркивать этот смысл своей фамилии. Иногда он подписывался, переводя ее на французский язык — «Robert Ruisseaux». Бернс, вступая в литературу, сознавал себя народным поэтом. В предисловии к первому сборнику стихотворений, изданному в провинциальном Кильмарноке, он полемически писал: «Нижеследующие безделки не являются созданиями поэта, который, обладая всеми преимуществами ученого искусства, снисходит до деревенской темы с оглядкой на Феокрита или Виргилия». В этих вполне компетентных (несмотря на юный возраст и внешнее отсутствие жизненного и творческого опыта) строках - сознание социальной идентичности поэта, видящего истоки своей поэзии в фольклоре. «Родись Бернс не крестьянином, а аристократом, его творчество, — заметил Байрон, — отличалось бы «большей полировкой — меньшей силой; стихов было бы столько же, но не было бы бессмертия»³⁹

Его любовь к фольклору была творческой. Собирая и изучая песни, баллады, предания, мелодии народных плясок и старых боевых маршей, Бернс сумел вдохнуть новую жизнь в это богатство. Там, где он прямо следовал определенному фольклорному источнику, он обновлял традиционный текст, создавая произведения, народные по духу и по форме, но совершенно самобытные. Французский исследователь Анжелье указывал, что шотландские баллады, посвященные средневековым феодальным усобицам, рыцарским распрям, кровной мести и т. п., по-

дальнейшем сноски на это издание даются в сокращенном обозначении: «Letters».

³⁹ Цит. по кн. Daiches Daniel. Robert Burns, NY, 1960, p. 109.

1 Запись от 16 ноября 1813 г. (The works of Lord Byron. Letters and Journals, ed. by R. E. Prothero, L. 1898—1901, v. II, p. 320).

видимому, мало занимали Бернса.

В застольных песнях Бернса антропоморфный образ героя шотландского фольклора — Джона Ячменное Зерно сливается с просветительскими лозунгами естественных прав человека. В патриотическом гимне «Брюс — шотландцам», «шотландской марсельезе», сквозь образы легендарных средневековых борцов за независимость Шотландии видны образы живых современников Бернса. Тема счастья в бедности проходит через все творчество Бернса. В его поэзии лирическое, жизнеутверждающее начало неотделимо от начала сатирического. Стихи о радостях жизни — труда, творчества, веселья, свободной мысли, свободной, бескорыстной любви и дружбы переплетаются со стихами, содержащими элементы сатиры — иронию, сарказм, гротеск.

Т.Пейн закончил свои «Права человека» (книгу, хорошо известную Бернсу) лирическим эссе в духе английского предромантизма - поэтической аллегорической картиной приближающейся весны народов: «Сейчас — середина февраля. Если я пойду погулять за городом, деревья предстанут в своей зимней безлиственной наготе. Сорвав на ходу ветку, я мог бы обнаружить, что одна почка начала набухать. Я поступил бы безрассудно, если бы решил, что это — единственная почка в Англии, находящаяся в таком состоянии. Напротив, я заключил бы, что то же самое начинает происходить повсюду; и хотя некоторые деревья и растения будут погружены в сон дольше, чем другие, и хотя некоторые из них расцветут, быть может, не раньше, чем через два-три года, все они покроются листвою летом, за исключением тех, которые сгнили. В какой степени политическое лето будет сопутствовать природному, человеческое предвидение определить не может. Но нетрудно заметить, что весна началась. На этом, искренно желая свободы и счастья всем народам, я завершаю книгу».⁴⁰ Выраженное в свойственной Пейну импрессионистической манере предвкушение весны человечества определяет эмоциональную окраску многих стихотворений Бернса, более конкретно, лаконично и ярко выражается в его предсказаниях грядущего торжества свободы. И если надежды английских и шотландских демократов 1790-х годов оказались иллюзорными, то, по мнению А. Елистратовой, «поэтическая утопия Бернса выдержала проверку временем и

⁴⁰ The Rights of Man By Thomas Paine L—NY 1944. P. 284.

сохранила свою волнующую силу»⁴¹, т.к. в основе своей совпала с национальным народным мировидением.

Поэзия Бернса полна движения. Внутренний драматизм и динамизм всегда преобладает над описательностью. Многие стихи содержат комедийные или драматические сценки («Веселые нищие», поддающиеся театральной интерпретации, «Тэм О'Шентер», «Святая ярмарка»), облекаются в диалогическую форму спора (аллегорические, но полные жизни и юмора поэмы «Две собаки» и «Эйрские мосты», лишенные условности, уловившие интонации народной речи стихотворения «Финдлей», «Ночной разговор», «Подруга угольщика» и другие). Движение жизни, развитие характера и судьбы человека отражаются в лирических миниатюрах, охватывающих лишь один эпизод, одно преходящее настроение или мгновенное выражение чувства.

В век, когда риторические описания, полные жеманных и громоздких перифраз, считались принадлежностью поэзии, Бернс довел до совершенства искусство поэтического лаконизма и высокой простоты. Многообразно и выразительно, то в трогательной, то в юмористической тональности развивает Бернс основную идею своей поэзии. Бернс считал «гордость и страстность» двумя основными чертами своей натуры: отказ от действия ради созерцания, растворение драматических столкновений жизни в чувствительной риторике могло трогать его в чужих книгах, но не удовлетворить как художника.

Поэзия Бернса отличается внутренней цельностью и ясностью, основанными на идущей от фольклора гармонии чувства и мудрости. Недаром еще в одной из ранних своих песен («Среди колосьев ячменя») Бернс назвал «радость мысли» среди величайших наслаждений, им испытанных.

*Был честный фермер мой отец.
Он не имел достатка,
Но от наследников своих
Он требовал порядка.
Учил достоинство хранить,
Хоть нет гроша в карманах.*

*Страшнее — чести изменить,
Чем быть в отрепьях рваных!
Косить, пахать и боронить
Я научился с детства.
И это все, что мой отец
Оставил мне в наследство.*

«В младенчестве и в детстве, — писал он в письме 1787 года Джону Муру, — я был многим обязан старой служанке моей матери, замечательной своим невежеством,

⁴¹ Елистратова А.А. Р. Бернс. Критико биографический очерк М, 1957. С. 15.

доверчивостью и суеверностью. Ни у кого не было такого запаса сказок и песен о чертах, привидениях, феях, домовых, ведьмах, колдунах, оборотнях, водяных, блуждающих огнях, призраках, волшебных заговорах, великанах, заколдованных башнях., драконах и прочем вздоре. Это заронило во мне семена поэзии, но произвело сильное действие на мое воображение, до сих пор в ночных прогулках я иногда бываю настороже, когда нахожусь в подозрительных местах; и хотя никто бы не мог придерживаться более скептического взгляда на эти вещи, чем я, мне приходится сделать над собой усилие, чтобы по-философски отбросить этот праздный страх»⁴².

Языческие верования и представления древней Шотландии сказывались на мировоззрении молодого Р. Бернса наряду с просветительскими идеями. По его воспоминаниям, он так преклонялся перед памятью леса (не раз воспетой им позднее), что мальчиком совершил паломничество в Ленглендский лес, где, по преданию, одно время скрывался Уоллес от своих преследователей. Таким образом, уже с раннего детства в сознании будущего поэта прочно укоренилась любовь к традиционной народной культуре, — то, что сам он шутя называл своим «национальным предубеждением».

В автобиографическом стихотворении «Письмо к хозяйке Уочеп-хауза» Бернс упоминает о выразительной детали, характеризующей владевшее им чувство национальной самобытности. Он вспоминает, как дорог ему чертополох — национальный цветок Шотландии, входивший в ее герб с девизом: «Nemo me impune lacessit» («никто меня безнаказанно не тронет»):

*Я при уборке ячменя
Щадил татарник в поле.
Он был эмблемой для меня
Шотландской древней воли.*

Растительная символика, флористические образы, восходящие к фольклорной традиции, кропотливо переводятся С. Я. Маршаком, находящим лексические эквиваленты многочисленным обозначениям цветов, трав, злаков, создающих неповторимый ландшафт Шотландии. Воспоминания Бернса свидетельствуют о стремлении воспитать в себе критический вкус, эстетическое чутье, умение отличать

⁴² Letters, v I. P. 109.

подлинное в поэзии от искусственного. Попавший в его руки песенник⁴³ стал, по воспоминаниям поэта, его «спутником (vade me cum)» «Я размышлял над этими песнями, правя телегой или идя на работу, разбираю их песню за песней, стих за стихом, внимательно отделяя истинно нежное или возвышенное от аффектации и мишуры. Я многим обязан этому своими этическими навыками, каковы бы они ни были». ⁴⁴

По свидетельству Бернса, он написал первое стихотворение в поле, во время уборки хлебов на мелодию народного танца (a reel), оно не предназначалось для печати, а было рассчитано на непосредственное восприятие слушателей, что отразилось на специфических особенностях их художественной формы. Очевидно, что Р.Бернс четко представляет свое место в литературе как явления, соединяющего фольклорную и книжную традицию по собственному произволу с переменным, поочередным доминированием то одного, то другого начала. Прозаические заметки молодого Бернса в записной книжке свидетельствуют о «профессиональном» интересе к вопросам фольклорной и литературной традиции и поэтической формы. Бернс выражает здесь восхищение шотландскими поэтами — Рамзеем и Фергюссоном, пишет о том, сколько областей шотландской жизни ждет своего изображения в поэзии; тема живописной природы родного края в понимании Бернса слита с темой его истории. Важны заметки о национальном своеобразии ритма и метрики шотландских народных песен, чья кажущаяся «необузданная неправильность», как подчеркивает Бернс, придает им, в действительности, особое очарование.

Для рядового шотландца того времени Библия служила первой, а иногда и единственной, настольной книгой. «Богословская полемика в эту пору доводила людей в наших краях до полубезумия, и я, честолюбиво желавший блеснуть в разговоре, в промежутках между проповедями, похоронами и т.д., в течение нескольких лет изучал кальвинизм с таким жаром, что возбудил против себя травлю по обвинению в ереси, не прекратившуюся и поныне», — писал Бернс Муру.⁴⁵ Годы

⁴³ Судя по данным, приводимым издателем Бернса В.Э. Хенли, - это был сборник под названием «Жаворонок», напечатанный в Лондоне в 1746 г. Наряду с народными английскими и шотландскими песнями и балладами он включал много лирических стихотворений поэтов Реставрации и начала XVIII в., — Драйдена, Уичерли, Конгрива, Рочестера, Прайора, Фаркара, Сиббера и др.

⁴⁴ Letters, v I. P 109.

⁴⁵ Letters, v. I, P. 107.

первых антиклерикальных выступлений Бернса в истории шотландской пресвитерианской церкви отмечены борьбой так называемых «Old Lights» и «New Lights» — ревнителей старого и поборников нового в церковной ортодоксии. («Старыми» и «Новыми светочами»).

Задорный, почти плясовой ритм первых сатирических стихотворений Бернса «Два пастуха» и «Молитва святого Вилли», с внезапным перебоем на укороченных четвертой и заключительной шестой строках каждой строфы, естественно способствовал их полемической выразительности. Поражало ироническое несоответствие между богословскими «высокими материями», о которых шла речь, и нарочито обиходным непринужденным, бытовым слогом изложения. Юмористический тон обеих антиклерикальных сатир звучал вызывающе, — как и принято в народе - о церкви, небе, и аде говорить шутя.

В числе антиклерикальных сатир молодого Бернса выделяется «Святая ярмарка».(1786). Вступление выдержано в духе моральных аллегорий, характерных для старой шотландской литературной традиции. В солнечное воскресное утро поэт встречает на большой дороге трех женщин. Две из них — тощие, морщинистые, с кислыми, как терновник, лицами, закутанные в черные плащи — Суеверие и Лицемерие. Третья — молодая, нарядно одетая, с легкой поступью, напоминающей движения резвого ягненка — оказывается давней знакомой поэта, ради которой он не раз забывал все десять заповедей. Это — Веселье. Как и ее угрюмые спутницы, она спешит в Мохлин, на Святую ярмарку, и зовет с собой своего друга — там будет над чем посмеяться. Пользуясь бытовыми подробностями, Бернс показывает шумную толпу, стекающуюся со всей округи. Идея поэмы раскрывается в юмористическом противопоставлении здоровой стихии народного веселья лицедеям в пасторском облачении. Послушав их разглагольствования, Здравый смысл обращается в бегство и скрывается на весь этот день.

Фольклорным юмором проникнуто и «Обращение к черту», по своему тону вступающее в противоречие с церковным взглядом на дьявола. Бернс своего собеседника фамильярно именует то Старым Рогачом, то Старым Копытом, запросто и дружелюбно. Он вспоминает свои детские страхи - наслушавшись бабушкиных рассказов, он и сам иной раз готов был глухой ночью принять за черта и дикую утку,

которая с пронзительным кряканьем вылетала из тростника. С добродушной укоризной напоминает он черту о его проделках в раю, о злой шутке, которую сыграл он над Иовом...

Бернс с детства воспитывался на Библии, превосходно знал и любил ее, чувствуя наличие фольклорного начала в книгах Ветхого Завета. Среди его ранних литературных опытов были и прямые стихотворные переложения библейских текстов (псалмов). В период создания своих антиклерикальных сатир он, однако, обращается к Библии полемически. В стихотворном послании «К Дэви» Бернс на протяжении 21 строфы подвергает сатирическому разбору традиционную характеристику одного из библейских героев — царя Давида, тезки своего адресата. Используя позже исследованную М.М. Бахтиным фольклорную традицию карнавала и балагана, вольнодумно упомянув о том, что происхождение Иисуса Христа из дома Давидова — дело столь темное, что над ним многие ломали себе голову, он весьма нелестно аттестует самого Давида. «Как же можно примирить эти тексты?» — насмешливо вопрошает Бернс. Вызывающий припев, которым кончается каждая строфа послания — «Проверь-ка сам!» (Look up and see!), воплощает дух критического свободомыслия, которым исполнено все послание.

В других случаях Бернс охотно прибегает к бурлескному «переложению» библейских текстов на язык реально-бытовой повседневности, сохраняя внешне всю назидательность подлинника, но достигая комического эффекта. Так, например, он предпосылает в виде эпиграфа к своему стихотворению в честь шотландского виски забавный стихотворный пересказ сомоновых изречений во славу вина, переводя возвышенные абстракции библейской речи на язык шотландского фермера («Шотландский напиток»). А в одном из писем, цитируя благочестивое увещание из послания апостола Павла к коринфянам: «Братия, приветствуйте друг друга святым лобызанием», приводит тут же вольное четверостишие старой народной шотландской песни: «Поцелуй — ключ к любви, а объятия — замок» и т.д.⁴⁶ Молодой Бернс не был атеистом. Для его мировоззрения был характерен свойственный веку Просвещения дуализм. Отвергая версию первородного греха, он видит в людских проступках лишь заблуждения, вызванные порывами естественных могучих и свободных страстей,

⁴⁶ 1 Letters, v. I, P. 76.

какие «от бога» присущи человеческой натуре. «Бог» таким образом как бы включается в систему пантеистического мироздания, становится своего рода псевдонимом «природы» в просветительском понимании этого слова. Своим пафосом эта линия творчества Бернса перекликается со спором о человеке (между Господом и Мефистофелем) в гетевском «Фаусте».

Крупнейшим произведением первого периода творчества Бернса была кантата «Веселые нищие» (первоначально, по-видимому, носившая заглавие «Любовь и свобода»). С героями кантаты схожи многие персонажи, появившиеся позднее в романах Скотта из истории Шотландии XVIII века. В.Скотт исходил не из кантаты Бернса, как литературного образца, а из самой шотландской жизни. При этом именно с национальным народным характером чаще всего связана поэтическая и жизненная линия развития сюжета в романах Скотта, проникнутая фольклорным духом и фольклорной образностью. По глубокому замечанию Т.Карлейля, считавшего эту вещь Бернса «самой поэтической из всех его поэм», «могучее биение Жизни и здесь отстаивало... право на радость».⁴⁷ Поэтическая сила образов «веселых нищих» неотъемлема от этического «подтекста» кантаты: нищие оборванцы знают вкус жизни, умеют, несмотря ни на что, наслаждаться ею. Распространенная в литературе Просвещения сатирическая тема всеобщности плутовства звучит с резкостью и злостью в песенке базарного шута; не смущаясь, он объявляет своими товарищами по профессии и тех, кто балаганит, дурача публику, в парламенте, и тех, кто занимается тем же ремеслом — в церкви.

Бернс боролся против условных риторических приемов и образов поэзии классицизма, отстаивая права национальной шотландской темы в поэзии. Он вел речь не об изображении других рек, холмов, но о том, чтобы изображать их по-другому, просто и правдиво. Поэт вспоминает о зарослях, где весенней порой воркуют дикие голуби и зайцы резвятся в любовной игре; он говорит о ручье, рысцой сбегавшем по склону (some trotting burn); а своему собеседнику, как воинственному петуху, советует «высоко держать свой гребень» (cock your crest), — «мы сделаем так, что наши ручьи и потоки заблещут не хуже других». Шотландские диалектизмы, придающие всему

⁴⁷ Thomas Carlyle- Essay on Burns, Edited with Introduction 18 and Notes, by George R. Noyes. The Riverside Literature Series, 1986, P. 38-39.

тону стихотворения особый оттенок дружелюбной разговорной непринужденности, вплоть до употребления частых у Бернса шутливых уменьшительных «*musie*» (от слова «муза») и «*bardie*» (от слова «бард», невозможных в аналогичном английском контексте), — соответствуют направлению эстетических поисков Бернса, стремящегося сблизить поэзию с жизнью.

Если в «Видении» Бернс писал о своем отличии от признанных поэтов с несколько нарочитым смирением (сравнивая себя то с маргариткой, скромно расцветающей возле несравненной розы, то с боярышником, зеленеющим близ раскидистого дуба — «монарха лесов»), то в посланиях он пишет о себе уже без самоумаления, в спокойном и твердом понимании самобытности своего таланта. За каждым из таких стихотворений, как «Новогодний привет фермера старой лошади», «Смерть и последние слова бедной Мэйли, единственной любимой овцы автора», «Элегия на смерть моей овцы, которую звали Мэйли», «Полевой мыши, гнездо которой разорено моим плугом», «Горной маргаритке, которую я примял своим плугом» — стоял какой-то автобиографический факт, неповторимо-личное впечатление и переживание поэта. Но вместе с тем, — нечто более значительное, чем заметки из дневника «поэта-пахаря». В них органически присущее Бернсу сознание единства живого материального мира, частью которого является человек. Оно придавало особый гуманистический пафос поэзии природы у Бернса.

Критики отмечали, что он знал и любил природу как землепашец, человек сельского труда. Но в его лирическом восприятии природы был, кроме того, и философский подтекст — мудрое, живое и поэтическое понимание взаимосвязи всех форм материальной земной жизни. Человек у Бернса предстает как мыслящий и чувствующий участник ее вечного движения. Поэтому так естественен мифопоэтический антропоморфизм природы у Бернса. Он говорит, как с другом, и с маленьким полевым зверьком, и с растением, задетым его плугом. Сердечная теплота этих стихотворений чужда сентиментальности. В стихотворении «К полевой мыши...» поэт переживает ее беду:

*Травы, листвы увядшей ком —
Вот чем он стал, твой теплый дом,
Тобой построенный с трудом
А дни идут...
Где ты в полях, покрытых льдом,
Найдешь приют.*

И подкупающе трогателен и прост естественный переход к размышлению о собственной, человеческой судьбе:

*Ах, милый, ты не одинок!
И нас обманывает рок,
И рушится сквозь потолок
На нас нужда
Мы счастья ждем, а на порог
Валит беда*

У соотечественников Бернса давно вошли в поговорку строки «The best — laid schemes of mice and men /Gang aft agley» (в переводе Т Л Щепкиной-Куперник они звучат так: «И у людей, как у мышей, / Подчас расчеты жизни всей /нежданно рухнут...») Дж. Стейнбек озаглавил взятыми в бернсовском стихотворении словами «Мыши и люди» свой мрачный роман о бессмысленном существовании двух утративших человеческий образ бродяг.

В поэзии Бернса мотив единения человека с природой, глубокого искреннего сочувствия всем живым существам не предполагает растворения человека в природе, обезличения его. Напротив, этот мотив служит раскрытию многостороннего душевного мира лирического героя. Так строится и грустное стихотворение «Горной маргаритке», где в судьбе цветка, вырванного из земли плугом, поэт видит прообраз собственного невеселого будущего. Так строится и шутливая «Элегия на смерть моей овцы, которую звали Мэйли».

Описание умильной овечьей преданности и особых достоинств Мэйли очень не похоже на «ирои-комические» пародии, входившие в число официально признанных «низких» жанров поэзии классицизма.

*Меня любила, точно брата,
Моя овца.
Таких друзей на свете мало:
Меня узнав за два квартала,
Она по городу бежала
За мной вослед
И так сердечно отвечала
На мой привет.*

*Она была овцою кроткой,
Ходила чинною походкой
И не валила загородки
В чужом саду.
Грехов за век ее короткий
Я не найду.*

Полное лукавого добродушия и метких бытовых подробностей, это стихотворение вместе с тем воссоздает и образ самого рассказчика — простого и доброго человека, в котором сердечная отзывчивость сочетается с живой наблюдательностью и неиссякаемым юмором. В то же время здесь есть элемент пародии и самопародии, достаточно распространенный в фольклоре. Любовь к жизни — основное поэтическое настроение, объединяющее лучшие стихотворения первого сборника Бернса. Она доминирует над грустными элегическими мотивами непрочности счастья в таких стихотворениях, как «Полевой мыши» или «Горной маргаритке». Стихотворение «Halloween» - «Канун дня всех святых» — шутливо-умиленное изображение всех старых деревенских обычаев, поверий, гаданий и игр, связанных с празднованием ночи с 31 октября на 1 ноября (народный осенний праздник поминовения усопших, а вместе с тем и праздник урожая).

В. Скотт, которому было пятнадцать лет ко времени приезда Бернса в Эдинбург, имел случай встречаться с ним и сорок лет спустя набросал портрет поэта, каким он был в ту пору, в своих воспоминаниях, приводимых Локкартом. «Фигура у него была сильная и крепкая; манеры деревенские, но не грубые; своего рода достойная простота, ему присущая, отчасти была обязана своим эффектом, может быть, тому, что его необычайная талантливость была известна. Мне кажется, что черты лица его были более массивны, чем можно подумать по его портретам. Если бы я не знал, кто он, то я принял бы поэта за очень умного деревенского фермера старого шотландского склада, за доброго хозяина, который сам ходит за своим плугом. Во всех чертах его лица резко выражался ум и проницательность: только в глазах, мне кажется, выказывался

поэтический характер и темперамент». ⁴⁸

Фольклорный образ Джона Ячменное Зерно, веселого и буйного духа шотландского виски и пива, появлялся уже ранее в стихотворении «Шотландский напиток». Однако в балладе «Джон Ячменное Зерно», написанной по мотивам народных песен, образ обретает небывалую ранее полновесность и глубину поэтического содержания. В простых и лаконических четверостишиях о судьбе Джона Бернс справляет ликующую тему бессмертия жизни и с пафосом легенды о народном удалце, которого не сокрушить злым силам. Образ становится и символом вечного обновления природы, поединка человека с землей, и вместе с тем воплощением духа непобедимой народной вольности. В юмористической форме беззаботной застольной песни поэт славит веселую народную мудрость, которая учит стойкости, мужеству.

Со скромным и чистым изображением природы гармонируют простые, естественные чувства, скромный и привлекательный образ возлюбленной поэта, соответствующий народным принципам и идеалам:

*Она не прекрасна, но многих милей.
Я знаю, приданого мало за ней,
Но я полюбил ее с первого дня
За то, что она полюбила меня!
Встречая красавицу, кто устоит
Пред блеском очей и румянцем ланит?
А если ума ей прибавить чуть-чуть,*

*Она, ослепляя, пронзает нам грудь.
Но добрая прелесть внимательных глаз
Стократ мне дороже, чем лучший алмаз.
И в крепких объятьях волнует мне кровь
Открытая, с бьющимся сердцем, любовь*

В элегическом стихотворении «Конец лета» Маршак выразил глубокую внутреннюю сосредоточенность, в «Финдлее» — веселое озорство, в «Ночлеге в пути» — свежесть первого чувства, трогательную любовь двух простых, открытых сердец, в эпиграммах — остроту неожиданных сатирических сопоставлений, которые на первый взгляд кажутся вообще не переводимыми на другой язык. В кантате «Веселые нищие» он передал бьющую через край мятежную энергию.

Одним из первых Р. Бернс гуманистически ставит и решает проблему ответственности человека перед природой. Бернс с тревогой восклицал: «Только бы критика не надела на меня смирительную рубашку...» Впоследствии эту задачу взяли на себя и некоторые переводчики. Переводя, они старались «причесать» Бернса.

⁴⁸ Скотт В. Собрание сочинений в 15 т.М.-1959. Т. 14. С.189.

Например, «Честная бедность» в одном из первых русских переводов, сделанных В. Костомаровым (которого, кстати говоря, высмеял еще Писарев за попытки приукрасить биографию Бернса), прозвучала как призыв к смиренному труду. Гневный страстный голос поэта сменился в переводе голосом проповедника из благотворительного общества, - замечает Б. Галанов. Обращение к бедняку приобрело какой-то не свойственный Бернсу благонамеренный оттенок: «Бедняк, будь честен и трудись, /Трудись прежде всего!»

В этом смысле ближе духу подлинника были переводы М. Михайлова. И Багрицкий находил в героях Бернса близкие своей поэзии черты. Он не вытраивал из «Веселых нищих» их дерзкое свободолобие. Но о «Веселых нищих» Багрицкого трудно говорить как о переводе. Индивидуальная художественная манера Багрицкого, его собственное мироощущение часто заслоняют идеи и чувства Бернса. Переводя «Джона Ячменное Зерно», Багрицкий подчеркивал радость бытия, радость вечного возрождения жизни:

*Весенний дождь стучит в окно
В апрельском гуле гроз, —
И Джон Ячменное Зерно
Сквозь перегной пророс .
Весенним солнцем обожжен
Набухший перегной, —
И по ветру мотает Джон
Усатой головой ..*

Но мысль Бернса глубже, определеннее: бессмертная жизнь зерна напоминает о бессмертии народа, о его неистребимой, вечно живой силе. Кроме того, не вполне уместно в стихах двукратное употребление слова *перегной*. У Маршака замысел Бернса выражен более четко и последовательно, чем у Багрицкого. В его переводе нет произвольных образов вроде «набухшего перегноя», образов, которые только уводят в сторону от главного:

*Велели выкопать сохой
Могилу короли,
Чтоб славный Джон, боец лихой,
Не вышел из земли.
Травой покрылся горный склон,
В ручьях воды полно,
А из земли выходит Джон*

*Ячменное Зерно.
Все так же буен и упрям
С пригорка в летний зной
Грозит он колями врагам,
Качая головой.*

Бережно и точно переданы в «Честной бедности» чувства человека, который свободно и независимо судит о королях:

*Король лакея своего
Назначит генералом,
Но он не может никого
Назначить честным малым*

Глагол «назначить» оказался тут чрезвычайно емким. В нем запечатлелись и бернсовская ирония и гордость. Сравним эту строфу с костомаровской:

*Холопа в графы произвести
Не стоит ничего,
Но честным сделать царь, как есть,
Не может никого!*

Тут переводчик ради рифмы придал глаголу «произвести» усеченную форму. Но книжные слова и обороты бессильны выразить богатую оттенками интонацию шотландского поэта. В переводе потеряно настроение. Есть отдельные слова, но они не окрылены, не обретают, как у Маршака, мысль, чувство, волю. Толстой как-то сравнивал переводы с дистиллированной теплой водой, а оригинал — с водой из ключа, ломающей зубы, — с блеском и солнцем и даже соринками, от которых она чище и свежей. Эту свежесть стиха мы ощущаем в переводах Маршака. Отказавшись в переводе от резкости и простонародности оригинала, от живой, разговорной интонации грубоватой, неприкрашенной крестьянской речи, нельзя было бы передать на другом языке всю силу такого стихотворения, как «Дерево свободы». Как видно из переписки, Бернс придавал значение определению внутреннего соответствия песенного текста — мелодии и ритму напева.

В эту пору Бернс обдуманнее и последовательнее, чем когда-либо ранее, устанавливает связь своей поэзии с национальным шотландским фольклором. Любовь к народному творчеству придает полемический характер эстетической программе Бернса. В письме к графу Эглинтону поэт высказывает интересные соображения:

«Поскольку мои философские претензии довольно слабы, — иронически пишет Бернс, — я не могу подняться до возвышенных идей Гражданина мира вообще, но питаю все те национальные предрассудки, которые, как я полагаю, горят особенно жарко в груди шотландца».¹

В предисловии ко 2-му тому «Шотландского музыкального музея» (1788г.) Бернс ссылаясь, в доказательство художественной ценности собранных песен, на авторитет народа. Строки этого предисловия замечательны для своего времени смелостью мысли. «Невежество и предубеждение, — писал поэт, — могут, пожалуй, отнестись с притворной насмешкой к простоте стихов или мелодии некоторых из этих произведений; но они в течение многих поколений пользовались любовью Природного Судьи — Простого Народа, — и это было для составителя достаточным залогом их достоинства».⁴⁹

Благодаря тонкому эстетическому чутью, Бернс ощущал поэтическую выразительность характерного для народной песни национального колорита, которым пренебрегали не только классицисты, но и сентименталисты. Некоторыми чертами поэзия Бернса предвосхищала поэтику романтизма. В частности, интерес В.Скотта к шотландскому национальному фольклору и ту широту, с какой он, добиваясь совершенно новых в романе художественных и информативных эффектов, вводил отрывки народных песен.

В «Тэме О'Шентере» полно и естественно сочетаются традиции шотландского фольклора, глубоко изучаемого Бернсом в эту пору, с традициями просветительского реализма XVIII века, с его здоровым скепсисом и мудрой иронией. Органично сочетание в сюжете этой поэмы, наивной и лукавой, простодушного народного предания о зловещих проделках нечистой силы с сатирическими, явно вольнодумными мотивами. Четырехстопные ямбические двустипхи, которыми написан «Тэм...», приобретают в поэме виртуозную гибкость. Маршаку-переводчику не потребовалось изменять стихотворный размер. Стремительный ритм, уже с самого начала придающий внутреннюю динамику описанию эйрского вечера, как бы убыстряется и доходит до предела в сценах бешеной пляски нечистой силы в

¹ Letters, v. I, pp, p. 134.

⁴⁹ Letters, v. I, pp, p. 134.

аллоуэйской церкви и погони ведьм и колдунов за Тэмом и его кобылой.

Прекрасно пользуясь средствами фольклора, Бернс создает в своей поэме атмосферу нарастающего суеверного страха, предчувствия беды; но вместе с тем история опасного искуса, которому подвергся бедняга Тэм, заглядевшийся на дьявольский шабаш в старой аллоуэйской церкви, излагается с юмором, позволяющим почувствовать, что сам автор возвышается над уровнем суеверного мышления своего героя. В восприятии русского читателя поэма Бернса легко ассоциируется с близкой ей по художественной манере повестью Гоголя «Пропавшая грамота», где автор так же иронически шутливо повествует о столкновении человеческого мира с миром сверхъестественным. Победа человека над «нечистой силой» заканчивает поэму Бернса, как и повесть Гоголя, — мотив, распространенный в фольклоре.

С лаконичностью, к которой обязывали жанровые границы сжатой стихотворной повести, Бернс создает яркие зарисовки характеров. Многие строки «Тэма», — поэмы, выросшей из фольклора, — в свою очередь возвратились в фольклор как пословицы или поговорки, естественно входящие в обиход разговорной шотландской речи: «Эйр — где все девушки прелестны. Мужчины же особо честны». Или шутливый заключительный совет:

*На этом кончу я рассказ,
Но если кто-нибудь из вас
Прельстится полною баклажкой
Или Короткою Рубашкой, —
Пусть вспомнит ночь, и дождь, и снег,
И старую кобылу Мэг...*

Характерно, что, рассказывая о страшных подробностях дьявольского празднества в аллоуэйской церкви, Бернс перечисляет, наряду с подвязкой, которой был задушен новорожденный младенец, ножом, которым сын перерезал горло собственному отцу, и другими уликами столь же чудовищных преступлений, «три адвокатских вывернутых наизнанку языка, кишевших ложью». Национальный характер шотландского народа отразился в песнях Бернса в своих различных, многообразных проявлениях. Они полны юмора, дерзкого и задорного, сдержанно-лукавого. Вместе с тем в них звучит и печаль, а временами голос страсти...

В переписке Бернса последних лет его жизни часты указания на то, к какой

народной мелодии более пригодны те или иные слова, на то, как согласовать особенности своеобразного песенного или танцевального ритма с особенностями стихотворной метрики. В письме к Томсону от 26 апреля 1793 года Бернс предупреждает своего издателя: «...Пусть наша национальная музыка сохранит свои природные черты. — Я согласен, что они зачастую дики и не подчиняются современным правилам; но именно от этой эксцентричности, может быть, и зависит значительная доля производимого ею впечатления».⁵⁰ Ритмы шотландских народных песен и танцев играли огромную роль в поэзии Бернса. Они помогали ему «взламывать» консервативную правильную метрику классического стихосложения XVIII века и во многом определяли звучание свободной эмоциональной стихии его лирики.

В переводах С. Маршака точно передано то, что для песенной, да и не только песенной поэзии Бернса характерны перебои ритма, синкопы, внезапные переходы от замедленно-протяженных, многостопных строк — к дробным, быстрым и кратким строчкам (и обратно), смелое сочетание разноударных размеров, усиливающее драматическую напряженность стихотворения и позволяющее поэту выразительно, а не описательно передать живую и непосредственную смену чувств и настроений своих лирических героев. Свободное чередование ямбических строк повествовательных строф с анапестами припева в приводимом ниже переводе С. Я. Маршака дает представление об этой особенности лирики Бернса:

*Брела я вечером пешком
И повстречалась с пастушком.
Меня укутал он платком,
Назвал своею милой.
Гнал он коз*

*Под откос,
Где лиловый вереск рос,
Где ручей прохладу нес,
Стадо гнал мой милый.*

В стихотворении «Макферсон перед казнью» драматизм содержания раскрывается и в движении весомого, четкого, «звонкого» (как образно назвал его в своей статье о Бернсе М. М. Морозов) плясового ритма:

*Так весело,
Отчаянно
Шел к виселице он.*

*В последний час
В последний пляс
Пустился Макферсон.*

⁵⁰ Letters, v. II, p 172.

Тройные рифмы, повторы, частые в песенной лирике Бернса, сродни музыкальной стихии шотландского фольклора. Даже не зная подлинной мелодии, читатель ощущает ее в строках. Бернс смело нарушает арифметическую симметрию стиха, вводя в него «лишние», на самом же деле глубоко оправданные художественной необходимостью слоги и слова. Так построена, например, начальная строфа лирической песни Бернса с его удлинённой, напевной, а потому особо выразительной первой строкой, где внутренний повтор акцентируется чуть заметным перебоем ритма: «Любовь, как роза, роза красная, / Цветет в моем саду». В подлиннике: «O, my luve's like a red, red rose, / That's newly sprung in June».

Дж. Линдсей анализирует ритм и звукопись этого стихотворения Бернса в теоретико-эстетическом разделе своей книги «После 30-х годов» (1956). Замечания, высказанные в главе «Ритм, образность и художественная ткань», интересны для понимания особенностей поэтического мастерства Бернса и уточнения соответствий им в переводах С. Маршака. Эмоциональная выразительность ритмического повтора в первой строке, «напоминающая учащенное биение сердца влюбленного», пишет Линдсей, усиливается «тем, что мы имеем здесь три односложных слова, связанных аллитерацией на «r». Вслед за глухими ударами закрытой гласной в «red, red» идет открытая гласная в «gose», которой заключительный звук «se» придает нежный, баюкающий оттенок... Обратите внимание на ассонансы «luve, ewl, ung, une» и на мягкую аллитерацию на «l», которая служит прелюдией к твердым «г», а также и на резкий настойчивый ритм первой, целиком состоящей из односложных слов строки, после которой вторая строка приходит в движение плавно, словно раскрывающийся цветок. Проникновеннее любой прямой рифмы в те внутренние ходы, которые связывают слово «luve» и другие, где слышится «и», через выразительное «ung» со звуком «une»...

Традиционная ассоциация девушки и цветка (человека и природы) по-новому обогащается и усиливается; ритм «рубато», в сочетании с тонкой гармонией словесной ткани, создает чувственный образ расцветающей красоты девушки и единения с нею влюбленного; биение его пульса сливается с нежным расцветом ее жизни». «Конечно, — добавляет Линдсей, — Бернс не сочинял свои строки, обдумывая все это по пунктам и соединяя затем необходимые элементы. Глубина его эмоционального

воодушевления — плюс его поэтический талант (включающий в себя и весь его прошлый опыт и напряженную работу мысли над техническими вопросами) — создают сложную систему эмоциональных, чувственных, живописных ассоциаций, которые придают простым словам редкостную лирическую силу»⁵¹

Язык Бернса отличается богатством и разнообразием лексики. По подсчетам канадского исследователя Ф. Б. Снайдера, в словаре Бернса — поэта и прозаика — насчитывается не менее двенадцати с половиной тысяч слов, — цифра очень значительная, уступающая разве словарному запасу Мильтона (13 тысяч слов) и Шекспира (24 тысячи слов)]. Лексическая выразительность поэтического языка Бернса во многом определялась той ролью, которую играл для него родной язык. Он подчеркнул это, озаглавив свой первый сборник «Стихотворения, написанные преимущественно на шотландском диалекте». Народная шотландская лексика придает неповторимое своеобразие и юмористическим и патетическим произведениям Бернса, усиливая их национальный колорит. Именно он утвердил достоинство шотландского диалекта как полноправного литературного языка.

Поэтическое новаторство Бернса проявлялось при этом и в смелости, с какою он распоряжался своими языковыми средствами. В отличие от своих шотландских предшественников — Рамзэя и Фергюссона, писавших только по-шотландски, он свободно пользовался и английской лексикой. Иногда он целиком обращается к английской речи; чаще всего — сочетает, следуя своему художественному чутью, лексические элементы английского литературного языка — с преобладающими шотландскими элементами. Так, например, уже цитированный Снайдер отмечает, что «Веселые нищие», с их яркой шотландской лексической окраской, завершаются песней, написанной целиком по-английски («В эту ночь сердца и кружки до краев у нас полны»). В «Тэме О'Шентере» все повествование ведется на живом разговорном шотландском диалекте, — но в авторских отступлениях (в сравнении быстротечных радостей жизни с маковым цветом, снежинками над рекой, радугой или северным сиянием) поэт незаметно и непринужденно переходит на английскую речь, чтобы затем, несколькими строками ниже, вернуться к прежним «скоттицизмам». Также профессионально владел и литературным языком, и шотландским диалектом

⁵¹ 1 Jack Lindsay, *After the Thirties. The Novel in Britain and its Future*. L. 1956, pp. 193—194.

переводчик Бернса С.Маршак.

Символ «дерева свободы» как эмблемы революции был заимствован из быта революционной Франции. Однако семантика образа восходит к фольклорным мифопоэтическим представлениям о мировом древе. Бернс пользуется этим образом, чтобы передать в форме символических, но совершенно ясных его тогдашним читателям намеков на ход событий во Франции свои симпатии и антипатии. Яркие строки переведенного Маршаком стихотворения с его рефреном, обращенным к читателю-другу, отличаются емкостью, которую Бернс сумел придать простой поэтической форме. История прекрасного дерева, аналог мирового древа, растущего, где стояла Бастилия, становится символом стремлений человечества, вкусившего «плод» свободы:

*Кто съел его, тот сознает,
Что человек — не скот, брат.
Его вкусить холопу дай —
Он станет благородным.
И свой разделит каравай
С товарищем голодным.
Дороже клада для меня
Французский этот плод, брат.
Он красит щеки в цвет огня,
Здоровье нам дает, брат.
Он проясняет мутный взгляд,
Вливает в мышцы силу.
Зато предателям он — яд:
Он сводит их в могилу!*

Ямбические ритмы перевода заставляют вспомнить о том, что первоначальная этимология слова «баллада» - плясовая песня с припевом.

В творчестве младших современников Бернса - поэтов Озерной школы Вордсворта и Кольриджа французская революция и общественно-политическая ситуация в Англии преломлялись в конце 1790-х годов в мистических образах, рисующих смятение людей и народов, захваченных водоворотом стихийных потусторонних сил и страстей. В отличие от них Бернс смотрит на человечество с земным оптимизмом.

*Британский край!
Хорош твой дуб,
Твой стройный тополь — тоже.
И ты на шутки был не скуп,
Когда ты был моложе.
Богатым лесом ты одет —
И дубом и сосной, брат,
Но дерева свободы нет
В твоей семье лесной, брат!*

Извечные фольклорные растительные образы, символизирующие родную поэту Англию, в данном случае вызывают чувство горечи. Стихотворение завершается провидением грядущего творчества свободы и мира — тем же мужественным обращением к будущему, которое завершает и «Честную бедность» Бернса:

*Но верю я: настанет день, —
И он не за горами, —
Когда листвы волшебной сень
Раскинется над нами.
Забудут рабство и нужду
Народы и края, брат,
И будут люди жить в ладу,
Как дружная семья, брат!*

Яркие образные выражения, восходящие к поэтике фольклорной афористики, паремиологии, включающие гиперболы, метафоры, аллегории, наполняют ткань этого текста:

*...Пускай бедны мы с вами,
Богатство —
Штамп на золотом,
А золотой —
Мы сами!*

Нарочито просторечная лексика подлинника, как и упрямый многократный повтор припева, соответствовали духу стихотворения, где поэт говорил о человеческом достоинстве не языком просветительских абстракций, а языком самих людей труда, не «снисходя» до них, а выступая от их лица.

*Настанет день и час пробьет,
Когда уму и чести
На всей земле придет черед
Стоять на первом месте.
При всем при том,*

*При всем при том,
Могу вам предсказать я,
Что будет день,
Когда кругом
Все люди станут братья!*

Мелодизм, элегическая напевность, пронзительная искренность народного романса присущи многим переводам Маршака. Следующая песня полна сердечного тепла и благодарности. В 1970-е годы Александр Градский написал музыку к этому тексту. Продукт творческого содружества, диалога культур художников разных культурных поколений – Бернса, Маршака, Градского – песня - живет в духовном, эмоциональном, эстетическом сознании России уже как часть ее культурного опыта:

*В полях, под снегом и дождем,
Мой милый друг,
Мой бедный друг,
Тебя укрыл бы я плащом
От зимних вьюг,
От зимних вьюг.*

*А если мука суждена
Тебе судьбой,
Тебе судьбой,
Готов я скорбь твою до дна
Делить с тобой,
Делить с тобой.*

Влияние Бернса на английскую литературу в период романтизма велико. Его поэзия, выражая живым и естественным языком свои действительные мысли и чувства, предварила языковую «реформу» поэтов «Озерной школы». Стремление воплотить в зримые, осязаемые образы всю полноту земного бытия, раскрыть все возможности, заложенные в человеке, которое по-разному проявляется в лирике Д.Г.Байрона, П.Б.Шелли, Д.Китса, Д. Мура, восходило во многом к поэзии Бернса. Шоу называл Бернса одним из самых любимых своих поэтов, — характерная черта, выразительно дополняющая образ этого великого насмешника и великого гуманиста, которого иные критики объявляли холодным, сухим и «антипоэтичным». Поэтическим лейтмотивом своей известной антивоенной пьесы «Серебряный кубок» О'Кэйси сделал одноименную песню Бернса, получающую горько-ироническое переосмысление в свете изображаемых драматургом событий первой мировой войны.

Восприятие фольклоризма поэзии Р. Бернса в России

В России Бернс известен давно. Одно из первых суждений русской критики о его творчестве находим во вступительной статье к составленному профессором И. Срезневским «Собранию образцовых русских сочинений и переводов в стихах, изданному Обществом любителей Отечественной словесности». Р.Борнс (так транскрибировалась по-русски в XIX веке его фамилия) характеризуется как поэт, «воспевший любовь к отечеству, прекрасные берега Девонны... возвращение воина в родительскую хижину, народные поверья, приятные сельские вечера в кругу своих детей, пламенную и непобедимую любовь, — веселые, сатирические и унылые вымыслы, оживляющие сильным и простым, привлекательным и нежным чувством»⁵².

В 1800 году в журнале «Иппокрена» было напечатано переведенное прозой стихотворение Бернса «В честь Томсона». В числе первых русских переводчиков Бернса был И.И.Козлов. В 1829 году он выпустил отдельным изданием «Сельский субботний вечер в Шотландии», в подзаголовке определив его как «вольное подражание» Бернсу. Довольно близко придерживаясь оригинала, Козлов неожиданно заканчивал поэму торжественным обращением к «святой Руси», желая ей процветания и мира. В 1835 году был напечатан его же перевод «К полевой маргаритке», передающий естественность и задушевность интонаций подлинника, но чрезмерно усиливающий едва намеченный у Бернса и характерный для Козлова мотив религиозной резиньки.

Советский литературовед С. А. Орлов, автор специального исследования «Бернс в русских переводах»⁵³ опубликовал интересные данные о журнальной полемике, вызванной переводами И.Козлова из Бернса. Интересны, в частности, приводимые им критические замечания «Московского телеграфа» (автором их был, по предположению С. А. Орлова, его редактор Н. А. Полевой). Рецензент справедливо упрекал Козлова в том, что он «почел Бернса простым крестьянином, который между

⁵² Собрание образцовых русских сочинений и переводов в стихах, изданное Обществом любителей отечественной словесности. Издание второе, СПб, 1821. С. XC—XCI.

⁵³ С. А. Орлов. Бернс в русских переводах Ученые записки Ленинградского Педагогического Института им. Герцена, 1939 г., т XXVI.

прочим напевает на поэтической свирелке. Это почитаем мы главной ошибкой русского перевода, ибо он напоминает нам не пламенного певца Шотландии, сгоревшего в огне страстей, а простого поселянина, очень мило рассказывавшего о своем сельском быте. Не поняв характера Бернса, Козлов представил его нам в превратном виде». ⁵⁴

В 1837 году в журнале «Библиотека для чтения» была помещена статья «Роберт Борнс», принадлежавшая, по-видимому, О. И. Сенковскому. «Муза Борнса, — писал критик, — настоящая деревенская муза. Она живет под соломенной кровлей, встает с солнцем, сама запрягает волов в плуг, орошает пашню своим потом, ест овсяный хлеб, не откажется завернуть подчас и в кабак, чаще говорит о маке, чем о тюльпанах, о лужах, чем об озерах, об утках, чем о людях, и любит только в деревне: может быть, поэтому она так и непостоянна». ⁵⁵ В статье был приведен перевод «Джона Ячменное Зерно» в стиле русской народной былины. Баллада Бернса была озаглавлена переводчиком «Иван Ерофеич Хлебное Зернышко». Первые строки звучали так:

*Были три царя на Востоке,
Три царя сильных и великих,
Поклялись они, бусурманы,
Известь Ивана Ерофеича Хлебное Зернышко
И вырыли они глубокую борозду, да сбросили его в нее,
И навалили земли на его головушку;
И клялись они, бусурманы,
Что извели Ивана Ерофеича Хлебное Зернышко.*

Этот опыт примечателен в нескольких отношениях. Попытка русификации исходного текста выглядит органично, хотя и не по-английски. Это свидетельствует, в частности, о значительной внутренней близости фольклорного менталитета разных народов, проявляющейся и на уровне архетипов.

В 1832 году восемнадцатилетний Лермонтов перевел четверостишие песни Бернса, которое Байрон поставил эпитафией к «Абидосской невесте». Интерес к Бернсу как народному поэту постоянно проявляется в творчестве революционных демократов. В статье «Разделение поэзии на роды и виды» Белинский наряду с Шекспиром и поэтами английского романтизма называет и Бернса в числе

⁵⁴ «Московский телеграф», 1829, часть 28. С. 206.

⁵⁵ «Библиотека для чтения», 1837, т. XXIV, отд. 5, стр. 126. См. указанную статью С. А. Орлова

художников, чьи произведения «составляют богатейшую сокровищницу лирической поэзии»⁵⁶

В рукописном предисловии к «Кобзарю» (1847), изъятом у автора при аресте, Т.Шевченко с любовью и особым полемическим задором ссылаясь на пример Бернса: «А Борнц усе таки поэт народный и велький», — писал он, доказывая, что «щоб знать людей, то треба пожити з ними. А шоб их списувать, то треба самому стать чоловіком, а не марателем черныла и паперу».⁵⁷ Н. Огарев в предисловии к сборнику «Русская потаенная литература» (Лондон, 1861 г.) ссылаясь на Бернса как на пример истинно народного поэта.

Некрасов интересовался творчеством Бернса и собирался переводить его. Не владея языком подлинника, он обратился за помощью к Тургеневу, который поддержал это намерение. «Я уверен наперед, что ты придешь в восторг от Бернса и с наслаждением будешь переводить его. Я тебе обещаю сделать отличный выбор, и метр приложить, — Бернс — это чистый родник поэзии»⁵⁸, — писал он Некрасову 10 июля 1855 года. Намерение Некрасова осталось, по-видимому, неосуществленным (как и задуманный Тургеневым план статьи «Кольцов и Бернс»). Эта проблема, заслуживает специального рассмотрения. Но «Современник» Некрасова не раз знакомил русских читателей с Бернсом в переводах Курочкина, Михайлова и др.

Переводы М. Л. Михайлова из Бернса заслуживают особенного внимания как по выбору переведенных им стихотворений, так и по глубине проникновения в подлинник. В переводах⁵⁹, особенно «Джон Ячменное Зерно» и «Джон Андерсон, сердечный друг», поэт передал и вольнолюбивый пафос поэзии Бернса и широту его жизнеутверждающего гуманизма.

Столетие со дня смерти Бернса в 1896 году было отмечено русской критикой. П. И. Вейнберг, известный переводчик и историк литературы, посвятил Бернсу обширный критико-биографический этюд. В 1904 году в «Дешевой библиотеке» (изд. Суворина) вышел более полный сборник «Роберт Борнс и его произведения в

⁵⁶ В Г. Белинский. Собр. соч. в трех томах, Гослитиздат, М. 1958, т II, С. 51.

⁵⁷ Неизданные произведения Шевченко. Предисловие к «Кобзарю» «Былое», 1906, № 8, С. 2—3.

⁵⁸ И. С. Тургенев. Собр. соч. М. 1969. Т. 11. С. 129.

⁵⁹ В «Современнике» за 1856 г (№ 6) были напечатаны переводы М. Л. Михайлова из Бернса: «Джон Андерсон, сердечный друг», «К полевой мыши», «К срезанной плугом маргаритке», «Пахарь», «Джон Ячменное Зерно» и «Злая судьба». Впоследствии, когда Михайлов был в ссылке, переводы были перепечатаны (без указания переводчика) Гербелем в составленном им сборнике «Английские поэты в переводах и образцах».

переводах русских писателей». Подбор поэм и стихотворений давал достаточно верное представление о диапазоне творчества Бернса. Если в XIX и в начале XX века совершались лишь попытки познакомить с Бернсом массового русского читателя, то после Октября Р.Бернса переводят Э. Багрицкий, Т. Щепкина-Куперник, Р. Райт-Ковалева. Феномен русскоязычных эквивалентов текстов Р.Бернса (как и Шекспира) в переводах С.Маршака состоит в том, что они принадлежат к числу наиболее цитируемых текстов и в народном сознании, и как почва для интертекстуальных связей в профессиональной поэзии, и даже в жанре авторской песни.

Заключение

Перевод принадлежит к интереснейшим и далеко еще не изученным феноменам человеческой жизни. В науке о переводе можно назвать несколько самостоятельных концепций, которые выдвинуты и разрабатываются учеными разных стран. Накопление опыта теоретических разработок идет через развитие уже найденного и через сочетание все новых концепций.

Одним из выдающихся памятников английской народной поэзии являются баллады. Они оказали большое влияние на развитие литературы, в частности, поэзию Р. Бернса.

В поэзии Роберта Бернса создается художественный образ, построенный на творческом восприятии народной поэзии. Даже такие традиционные для фольклорного типа текста способы создания образа, как мифологический элемент, устойчивые речевые характеристики и приемы, система лейтмотивов позволяют точно воссоздать образ героя, а «прием передачи образа через образ», психологические характеристики делают их убедительными, достоверными. Сложное взаимодействие фольклорного начала и литературной, книжной традиции писателю удалось произвести через многообразный и многоплановый культурно-исторический контекст.

Художественное время и художественное пространство - существенные формы создания образа в фольклоре. Основу сюжета составляют конкретные динамичные эпизоды. Авторское внимание переключается с подробностей событий на подробности чувств.

Сюжетное действие разворачивается на широком и разнообразном географическом пространстве, как вымышленном, сказочном, мифологизированном, так и вполне реальном, имеющем национальный и временной колорит. Тексты произведений насыщены описанием точных географических реалий России, многих стран Европы. Роберт Бернс воспринимает и изображает пространство как часть характера, нрава, источник творческого вдохновения.

Личность автора в художественном и переводном творчестве С.Я. Маршака является активным началом. Его глубоко личностное отношение к предмету изображения является той цементирующей силой, которая соединяет все элементы

произведения в единое целое. Две основные формы художественного самовыражения автора – аналитизм и лирическая экспрессия – органично воплощены в структуре произведений С.Я. Маршака разных жанров и стилей – детской поэзии, взрослой лирики, сатирических и публицистических поэм, автобиографической и литературно-критической прозы, сказочной драматургии, лирических циклов, всего жанрово-типологического многообразия переводов – от баллад и сонетов до эпиграмм, афоризмов, стихов-шуток. Своеобразна и композиция произведений.

С.Я. Маршак следует народно-поэтическим традициям в самой логике раскрытия своего поэтического мироощущения, в характере художественного воплощения чувств и мыслей лирического героя. Поэтому нет смысла сводить проблему фольклоризма лирики Маршака к установлению источников его песен путем поисков текстовых параллелей к ним в рамках какой-либо искусственно созданной классификации.

В общих чертах мы рассмотрели основные линии связи переводов Маршака с народной поэзией. Мы могли наблюдать, что даже в пределах воплощения этих сфер народного сознания фольклоризм творчества Маршака на разных этапах имеет качественно различный характер. Если в одном случае ориентация на фольклорные традиции наблюдается в произведениях Маршака, посвященных детству, то в других случаях преобладающее значение приобретают его переводы, интимная лирика.

Не вдаваясь в детализацию тем и мотивов текстов Маршака, внешне соотносимых с темами и мотивами народных песен, можно говорить о трех наиболее показательных моментах, определяющих линии связи его лирики с фольклором. Это способность Маршака выражать сокровенные инстинкты народной психики, его умение проникать в самую сущность народного сознания. Воздействие на писателей литературного опыта других стран и народов предполагает сходное направление мышления. Обозначенные явления были характерны для творчества С.Маршака.

Эти особенности народного сознания, порожденные историческими условиями развития, в конечном счете являются определяющими для понимания идейного содержания народной лирики. Можно утверждать, что отражение их в лирике Р. Бернса и переводах Маршака и составляет основу связи лучших произведений поэтов с фольклором. Скрещенность заимствованной, переводной и русской, оригинальной;

фольклорной и книжной поэтики стала для него пробой стиля, рифм, интонации, того, что в дальнейшем шлифовалось и разветвлялось. С. Маршак является примером гармоничного сочетания разнополярных тенденций.

Распространение искусства слова за пределы той языковой среды, в которой оно создано, а тем самым взаимовлияние и взаимообогащение литератур, становится возможным благодаря переводу, одному из главных проводников культурного обмена между народами.

Библиография

Раздел первый

1. Английские и шотландские баллады / пер. С. Маршака; предисл. В. Жирмунского. – М.: Наука, 1973.- 89с.
- 2.Дерево свободы: стихи зарубежных поэтов / пер. С. Маршака. – М.: Дет. лит., 1968.- 240с.
- 3.Маршак, С.Я. Избранные переводы / С.Я. Маршака. – М., 1959.-141с.
- 4.Маршак, С.Я. Поэзия перевода // Маршак, С.Я. Собрание сочинений: в 8 т. Т. 6 / С.Я. Маршак. – М.: Худож. лит., 1971. –С.371.
- 5.Роберт Бернс / пер. С. Маршака. – М., 1976.-381с.

Раздел второй

- 6.Аверинцев, С.С. Бахтин, смех, христианская культура / С.С. Аверинцев // М.М. Бахтин-философ. – М., 1992. – С. 13-14.
- 7.Алексеев, М.П. История зарубежной литературы. Раннее Средневековье и Возрождение / М.П. Алексеев, В.М. Жирмунский и др. – М., 1958.-345с.
- 8.Аникин, В.П. Поэзия Кольцова и народная песня / В.П. Аникин // А.В. Кольцов и русская литература. – М.: Наука, 1988. – С. 3-15.
- 9.Аникин, Г.В. История английской литературы / Г.В. Аникин, Н.П. Михальская. – М., 1985. -429с.
- 10.Бахтин, М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса / М.М. Бахтин. – М.: Худож. лит., 1965. -389с.
- 11.Вершинин, И.В. Предромантические тенденции в английской поэзии ХУШ в. и «поэтизация» культуры: автореф. дис. ... д-ра филол. наук / И.В. Вершинин. – СПб., 2004.-48с.
- 12.Воронцова, Т.И. Картина мира в тексте английской баллады (когнитивная основа и языковая репрезентация): автореф. дис. ... д-ра филол. наук / Т.И. Воронцова. – СПб., 2004.-50с.

- 13.Елистратова, А.А. Р. Бернс. Критико-биографический очерк / А.А. Елистратова. – М., 1957.-190с.
- 14.Елистратова, А.А. Наследие английского романтизма и современность / А.А. Елистратова. – М., 1960.-230с.
- 15.Жирмунский, В.М. Литературные течения как явление международное / В.М. Жирмунский // Сравнительное литературоведение. Восток и Запад. – Л., 1979. – С. 137-138.
- 16.История английской литературы. Т. I. – М. Л.: Изд-во АН СССР, 1973.-378с.
- 17.Колпакова, Н.П. Русская народная бытовая песня / Н.П. Колпакова. – М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1982. – С. 194-196.
- 18.Куценко, И.Я. С.Я. Маршак: жизнь и творчество на Кубани / И.Я. Куценко. – Краснодар, 1997. – 880 с.
- 19.Куценко, Ф.П. О метафорах, построенных на олицетворенных образах, в лирике С.Я. Маршака. Кн. 3. Эстетические взгляды писателя и художественное творчество. – Краснодар: Изд-во КубГУ, 1979. – С. 138-142.
- 20.Липкин, С.И. Перевод и современность / С.И. Липкин // Мастерство перевода. – М., 1964. - 123с.
- 21.Лирические народные песни / пред. Е. Лопыревой. – 3-е изд. – Л.: Сов. писатель, 1975. - 609с.
- 22.Лихачев, Д.С. Время в произведениях русского фольклора / Д.С. Лихачев // Русская литература. – 1962. – № 4. – С. 38-47.
- 23.Мифы народов мира: энциклопедия: в 2 т. – М.: Сов. энциклопедия, 1992. - 720с.
- 24.Морозов, М. Сонеты Шекспира и стихи Роберта Бернса в переводах С. Маршака. / М. Морозов // Шекспир, Бернс, Шоу: сб. ст. – М.: Искусство, 1967. – С. 25.
- 25.Народные лирические песни. – 2-е изд. – Л., 1961.-574с.
- 26.Некрасов, А.И. Кольцов и народная лирика. (Опыт параллельного анализа) / А.И. Некрасов // Известия ОРЯС. – 1971. – Т. XVI, кн. 2. – С. 134-135.
- 27.Орлов, С.А. Бернс в русских переводах / С.А. Орлов // Ученые записки ЛГПИ им. Герцена. – Л., 1939.-206с.

28. Песни и романсы русских поэтов / вступит. ст., подготовка текста и примеч. В.Е. Гусева. – М.; Л., 1963. -812с.
29. Песни русских поэтов / вступит. ст., подготовка текста и примеч. И.Н. Розанова. – 3-е изд. – Л., 1967.-456с.
30. Поздеев, В.А. Фольклор и литература в контексте третьей культуры: автореф. дис. ... д-ра филол. наук / В.А. Поздеев. – М., 2004.-45с.
31. Райт, Р. О новых переводах Маршака из Роберта Бернса / Р. Райт // Иностранная литература. – 1962. – № 11.- С.41-45.
32. Райт-Ковалева, Р. Надписи на книгах / Р. Райт-Ковалева // «Я думал, чувствовал, я жил»: воспоминания о Маршаке. – М.: Сов. писатель, 1988.- С.589-590.
33. Реизов, Б.Г. История и теория литературы / Б.Г. Реизов. – Л., 1986. – 284 с.
34. Сидельников, В.М. Поэтика русской народной лирики / В.М. Сидельников. – М., 1959.
35. Смирнов, А.А. Перевод / А.А.Смирнов, М.П. Алексеев // Литературная энциклопедия. Т. 8. – М., 1971.-С.658-665.
36. Степанова, Т.М. Национальные образы мира сквозь призму фольклорного жанра / Т.М. Степанова // Филологический вестник РГУ. – 2000. – № 1.-С.98-100.
37. Твардовский, А. Роберт Бернс в переводах С. Маршака / А. Твардовский // Статьи и заметки о литературе. – М.: Сов. писатель, 1963. – С. 84-97.
38. Томпсон, М. Александр Твардовский – переводчик и переводы его произведений. Творчество М.В. Исаковского, А.Т. Твардовского, Н.И. Рыленкова в контексте русской и мировой культуры / М. Томпсон. – Смоленск, 2000. – С. 141-158.
39. Тугов, В.Б. Фольклор и литература абазин: динамика взаимодействия: автореф. дис. ... д-ра филол. наук / В.Б. Тугов. – Майкоп, 2004.-42с.
40. Унарокова, Р.Б. Народная песня в системе традиционной культуры адыгов (эстетико-информационный аспект): автореф. дис. ... д-ра филол. наук / Р.Б. Унарокова. – Махачкала, 1999. – 42 с.
41. Хрестоматия по истории английского языка с VII в. по XVII в. – М.. Изд-во лит. на иностр. яз., 1959.-590с.

Аутлева Фатима Аскарбиевна

**АНГЛИЙСКИЕ БАЛЛАДЫ
И РОМАНТИЧЕСКАЯ ПОЭЗИЯ
В РУССКИХ ПЕРЕВОДАХ**

**УЧЕБНОЕ ПОСОБИЕ
ДЛЯ СТУДЕНТОВ
ГУМАНИТАРНЫХ ФАКУЛЬТЕТОВ**

ООО «Электронные издательские технологии»
385020, Республика Адыгея, г. Майкоп, а/я 09
elit-publishing@yandex.ru
1,6 Мб

Подписано к использованию 24.02.2016 г.