

Я. Л. Забудская

**ПРОБЛЕМЫ СТИЛИСТИКИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО  
ПЕРЕВОДА АНТИЧНЫХ ТЕКСТОВ  
(ПЕРЕДАЧА ЗВУКОПИСИ В ПЕРЕВОДАХ ЭСХИЛОВСКОГО  
«АГАМЕМНОНА» Вяч. ИВАНОВЫМ И С. И. РАДЦИГОМ)**

«...перевод с одного языка на другой, если только это не перевод с языка греческого или же латинского, каковые суть цари всех языков, — это все равно что фламандский ковер с изнанки: фигуры, правда, видны, но обилие нитей делает их менее явственными, и нет той гладкости, и нет тех красок, которыми мы любуемся на лицевой стороне, да и потом, чтобы переводить с языков легких, не надобно ни выдумки, ни красот слога ...»

Мигель де Сервантес Сааведра,  
«Хитроумный идальго Дон Кихот Ламанчский»,  
гл. 62.

Вынесенное в эпиграф высказывание уже появлялось в работах, посвященных проблемам художественного перевода. Образ «изнанки ковра»<sup>1</sup> очень наглядно передает ту трудность, перед которой оказывается переводчик, желающий передать в своей работе совокупность языковых приемов, создающую текст оригинала, сохранить словесный строй, отразить возможные интерпретации, учесть проблемы культурной адаптации... Для нас интересней то, что замечательной оговоркой в первой части фразы, льстящей самолюбию филолога-античника, для древних языков – «царей всех других» – трудности перевода по некоей причине исключаются.

Теория перевода является в наши дни уже вполне разработанной наукой, но вопросы перевода художественного, как наименее поддающегося формализации, разработаны в ней пока слабее всего<sup>2</sup>. В силу неизбежной описательности они заключены в рамки скорее истории. Ряд слагаемых теории перевода унаследован уже от античности и рассматривается с точки зрения учения о подражании.

---

<sup>1</sup> Сравнение это заимствовано Сервантесом у Луиса де Сапаты, переводчика и комментатора «Поэтики» Горация. См.: Ершова 2002: 305.

<sup>2</sup> Гаспаров 1988: 45. Краткий обзор развития отечественной теории перевода приводится в: Виноградов 2004: 6–10.

Правда, «соревновательный вид» перевода и подражания в Средневековье и Возрождении, опирающийся на концепцию *varia tractatio* («различная обработка», предполагающая передачу сюжета при отличии стилистических приемов от оригинала; предшествовавший ей по времени вариант *imitatio*, подражание стилю, предполагал, напротив, обращение к иному сюжету) представлял собой скорее парафразу, чем перевод в нашем понимании. Проблемы буквальности перевода изначально были связаны уже не с античной, а с христианской традицией, берущей начало от святого Иеронима, и ограничивались поначалу необходимостью «точного» перевода Библии и отцов церкви (Евдокимова 2002: 117). Само установление термина «перевод» можно связать с отходом от концепции *imitatio* и разделением перевода и подражания на два разных жанра; именно тогда позднелатинское *translatore* сменяется новым *traducere* (Стаф 2002: 174). Грамматическо-риторическое понимание термина *translation* уходит корнями в античность: *translatio* – это троп, «перенос смысла». Историческая семантика понятия *translatio(n)* обуславливает понимание перевода как истолкования текста, извлечение его скрытого смысла (Стаф 2002: 175). С другой стороны, история термина предполагает в *translation* *переводы из древних авторов*; в узком плане это можно понимать как перевод с латыни на новый язык, в широком – как конкретное воплощение идей *translatio studii*, занимавших умы гуманистов. Весь этот контекст уходит при переводе с языков «легких». Вот возможные истоки уточнения, которое делает Сервантес, перефразируя Луиса де Сапату. Таким образом, переводы античных авторов оказываются меж двух традиций – точного перевода христианских текстов и вольной переработки-адаптации текстов на современных языках. В разное время к ним применялись различные переводческие приемы, восходящие к различным литературным традициям. Обязательным для них остается одно: имплицитно предполагаемое глубокое знание переводчиком особых реалий античной эпохи – а степень знакомства с ними читателя определяла суть переводческой стратегии. *Translatio auctorum* в контексте *translatio studii* (а оно, в свою очередь, в контексте *translatio imperii*) и сформировало феномен «перевода древних» в разные эпохи национальных культур. Культурологическое значение переводческих концепций подтверждается в том числе и тем, что именно дискуссии о переводах Гомера Де Ла Мота и Дасье дали новую силу «спору о древних и новых».

Традиция переводческой рецепции античности в России короче, но насыщенной. С XVIII по XX век насчитывается пять периодов, характеризующихся тяготением то к «вольным», то к «буквалистским» переводам (Гаспаров 1988: 55–58). В самом широком плане

это тяготение определяется характером того, что было названо выше *translatio studii*, «перенос знания», различными периодами распространения образования и развития культуры. Периоду широкого «переноса», распространения культуры свойственен переводвольный, имеющий характер ознакомительный (в России это XVIII век, применительно к античности это работы Тредиаковского и Державина; вторая половина XIX века и послереволюционный период). Определяющим фактором в этот период становится отсутствие общепринятой нормы перевода, приводящее к тому, что «мысли и чувства» подлинника извлекаются из контекста по желанию и вкусу переводчика, и адаптация литературной формы к национальной традиции. После поверхностного ознакомления наступает период творческого и глубокого усвоения – это эпоха перевода буквального (первая половина XIX века и начало XX соответственно). Здесь уже не менее важным, чем передача «мыслей», становится отражение поэтического своеобразия оригинала. Правда, традиция перевода античной драмы не совсем в эту схему укладывается – особенно в отношении Эсхила.

История приобщения русского читателя к наследию древнегреческих трагиков прослеживается с конца XVIII века. Первые переводчики, как правило, опирались на французские переводы Лагарпа, а греческая основа оказывалась вторичной. Переводы осуществлялись либо прозой, либо александрийским или белым стихом. Первым из афинских трагиков был переведен Софокл, сначала его «Филоктет», затем «Антигона» и «Царь Эдип». Переводы делались либо в прозе (В. Голицын, П. Львов, Я. А. Галинковский, П. Соколов, И. И. Мартынов), а в стихотворных опытах предпочтение отдавалось александрийскому (С. Аксаков, Н. Кошанский, А. Ф. Мерзляков, Ап. Григорьев, О. Вейсс, Н. Котелов) и белому стиху (С. Шестаков, В. Водовозов, Д. С. Мережковский). Переводы Эсхила появились позже, причем перевод «Семерых против Фив» А. Ф. Мерзлякова 1825 г. безнадежно устарел (Гитин 2003: 14), а вышедший в 1891 г. «Прометей» Мережковского был подвергнут суровой критике. Предшествовавший рассматриваемым текстам Вяч. Иванова и С. И. Радцига перевод «Агамемнона», выпущенный в 1883 г. Н. Котеловым вместе с остальными частями трилогии, был прозаическим. Актуальность проделанной работы, острота нехватки переводов Эсхила подтверждается в том числе и тем, что, к примеру, И. Анненский в своих лекциях по истории античной драмы, анализируя Эсхила в аудитории, не знакомой с древнегреческим, был вынужден прибегнуть к цитатам из Мережковского, чьи переводческие принципы были раскритикованы в том числе и самим Анненским (Гитин 2003: 14). Таким образом, затеянное М. Сабаш-

никовым издание «Памятников мировой литературы» было призвано восполнить в том числе и эту лакуну.

Первое намерение Иванова перевести Эсхила, и именно «Орестею», для Александринского театра, опережало замысел Сабашникова и относилось к 1908 году (Мейерхольд 1976: 114). Инициатива принадлежала В. Э. Мейерхольду, замысел не осуществился, но удачно совпал с издательскими планами М. Сабашникова. Издателю была известна склонность Иванова к кунктаторству, и первые попытки заключения жесткого договора относятся к 1911 г. (Сабашников 1983: 292). По первоначальному замыслу вся «Орестея» должна была быть закончена к маю 1912 г., но в результате к февралю 1913 года был переведен один «Агамемнон»<sup>3</sup>. В том же 1913 вышел «Агамемнон» в переводе С. И. Радцига<sup>4</sup>. Характер этого издания скорее популяризаторский, чем научный, что видно по предисловию, содержащему самые общие сведения об Эсхиле и античной трагедии. Скорее всего, оно было осуществлено на средства автора, являясь «пробой пера» молодого ученого, и с этой точки зрения конечно же несопоставимо с трудом Иванова. Во всяком случае, Ф. Ф. Зелинский, составляя в 1918 году хрестоматию «Древнегреческая литература эпохи независимости» просил у Иванова перевод сцены с Кассандрой («не могу же я своих слушательниц оставить без Эсхила... без Вашего Эсхила...») (Котрелев 1989: 514). Из переписки Иванова видно, насколько он был чувствителен к вопросам литературного приоритета, особенно в отношении «Орестей».

В целом перевод Радцига находится в русле установившейся традиции – белый стих, ремарки (правда, сдержанные), рифмы в хоровых частях, – с той только разницей, что Радциг гораздо более строг в соблюдении точности передачи смысла текста Эсхила, чем его предшественники в отношении текстов Софокла. Перевод Иванова имеет более экспериментальный характер: традиция эквиметрического перевода греческой лирики тогда только складывалась (собственно, передача размеров подлинника в их тоническом варианте и стала традицией благодаря Иванову, что признавал даже строгий критик его Вересаев – Вересаев 1915: 389), создание искусственного «жанрового» языка для перевода античного текста удалось только Гнедичу; тем не менее, очевидно стремление

---

<sup>3</sup> Языковая сущность переводческой деятельности Иванова, в том числе в сопоставлении вариантов перевода «Агамемнона», рассмотрена в работе: Казанский 2003: 15–24.

<sup>4</sup> При переводе Вяч. Иванов опирался на издание Кирхгоффа (A. Kirchhoff. *Begolini*, 1880). См.: Казанский 2003: 23; в основу перевода С. И. Радцига был положен текст 2-го издания Вейля (*Lipsiae*, 1907).

Иванова создать особый «трагедийный» язык и стиль, все с той же целью – точности в передаче оригинала<sup>5</sup>.

Сейчас уже не нужно доказывать, что эта самая точность, насколько она вообще достижима, невозможна без учета и передачи стилистических особенностей переводимого текста. А стилистическое исследование, в свою очередь, невозможно без внимания к фонетическому (фоническому) строю поэтического текста. Другое дело, что применительно к греческой поэзии изучение такого раздела фоники, как звукопись, а именно аллитерация и ассонанс, является эпизодическим. Элементы звуковой аранжировки обнаруживаются по большей части в прозаических текстах – у досократиков (Denniston 1952: 124–127), в пословицах (Stromberg 1954: 12), прорицаниях Дельфийского оракула (Parke, Wormell 1956: XXIV). Считается, во-первых, что эти приемы не рассматриваются древнегреческой поэтикой: к ним можно отнести только риторические положения о единоначатиях и грамматические, ставшие у Платона в «Кратиле» философскими – о роли звукоподражания в этимологии, да описания обратного аллитерации приема – липограммы<sup>6</sup>. Считается, во-вторых, что аллитерация чужда самому строю греческого языка, не имеющего динамического ударения, и греческому стихосложению (Opelt 1958: 206). Аргумент весьма весомый, если рассматривать аллитерацию в ее традиционном первом значении – как повтор начальных согласных слова, как правило предупредных (англо-немецкая традиция, опирающаяся на древнегерманскую версификацию и приемы скальдической поэзии). Наивысшим воплощением такая аллитерация имеет тавтограмму, считающуюся, с одной стороны, чертой традиционной поэзии, а с другой – экспериментальной. Более широкое понимание аллитерации – любой повтор согласных, как ассонанс – любой повтор гласных, который иной раз рассматривается как частный случай аллитерации, определяющийся в таком случае как любой повтор звуков. Тогда несомненно созвучия уже в гомеровских формулах. Для русской школы (а также французской и итальянской) свойственно, как правило, именно такое понимание аллитерации. Критерий в таком случае становится расплывчатым – число звуков не велико, особенно гласных, и повторяются они с неизбежностью. В литературоведческих статьях, посвященных аллитерации, можно встретить определение звукоповтора как троекратного; в математической статистике доста-

<sup>5</sup> Более подробно соотношение степени точности и степени вольности в переводах Иванова рассматривалось в статье: Любжин 2002: 141–147.

<sup>6</sup> «О сочетаниях имен» 14 (80). См.: Античные теории языка и стиля. М., Алетей, 1996. С. 224.

точным считается шестикратный повтор, что дает 90% достоверной вероятности (это при условии, что параметр распределен по нормальному закону, а в нашем случае параметр «нормального закона» варьируется от автора к автору, ведь «звуковые предпочтения» поэтов могут различаться. Кроме того, интервал, в пределах которого повторение звуков может рассматриваться как значимое, все равно может быть определен только исходя из эстетического восприятия). Р. Якобсон (Якобсон 1975: 204–225), характеризуя природу звукового символизма в поэзии прежде всего с точки зрения повторяемости фонем, подчеркивает несводимость сущности звуковой ткани стиха к числовым соотношениям: фонема в важной позиции в стихе, даже будучи одиночной, может приобрести решающее значение. Но это немного другой вопрос – о значении звуков. А вопрос о преднамеренности вообще приходится оставить в стороне в связи с невозможностью эту преднамеренность доказать, как, впрочем, и опровергнуть.

Что позволяет говорить обо всем этом в связи с данным материалом? Не только тот очевидный факт, что Иванов придерживался второго, более широкого понимания аллитерации, и что звукопись в стихотворном тексте была для него чрезвычайно важна (чему подтверждением служит специальное исследование «К проблеме звукообраза у Пушкина» и посвященные звукоповторам места в работе «О новейших теоретических исканиях в области художественного слова» – Иванов 1987: 343–349; 633–650). Интересно то, что в этих работах Иванова фактически можно найти краткий ответ на каждую из упомянутых выше проблем, ставящих под вопрос изучение аллитерации в греческой поэзии: он пытается найти обоснование звукоповторов в теории Аристотеля, рассматривает их как прием типологический и применяемый поэтом бессознательно.

Любопытно и практическое обращение к звукописи Иванова-переводчика. К этому приему он прибегает в переводе «Гимна к Аполлону» Алкея, причем переводя прозаический пересказ Гимерия (Himer. Or. XIV, 10). Оригинал Алкеева пеана не сохранился, и сам Иванов называет свою работу «опыт реставрации потерянного подлинника» (Иванов 1914: 34). Размер – алкеева строфа – был определен единственной сохранившейся строкой; содержание – парафразой Гимерия; воссоздание стиля и поэтики целиком зависело от представлений о них переводчика. Отличие динамического синтаксиса перевода от плавного стиля Гимерия можно объяснить и типологическим различием поэзии и прозы, и требованиями метрики; сама метрика, попытка передачи алкеевой строфы, стала экспериментом, выраженным эксплицитно; таким же экспериментом, только имплицитным, стала звуковая организация. Несколько

раз воспроизводится звуковой повтор по одной и той же формуле – двойное единоначатие сочетается с повтором того же согласного в середине слова: *златою митрой Зевс повязал; дал лебедей с колесницей легкой* (в сочетании с тройным *Л* в предыдущей строке это передает плавный полет колесницы); *вещать уставы вечные; гостил год целый в Гипербореях*. Неслучайность этого приема подтверждается при сравнении с греческим текстом (в оригинале нет ни определения *легкой* при колеснице, ни *повязывания* митры (Зевс украшает сына одновременно митрой и лирой), ни *вечных уставов* (а есть *правда и закон*<sup>7</sup> – δίκη καὶ θεμιν). Композиционный и смысловой центр гимна, седьмое предложение, содержит звуковые ассоциации с адресатом гимна – Аполлоном: *Лет лебединый на полдень клонит* (Теперик 2002: 153). Аллитерация – *Л* повторяется во всех четырех значимых словах, *Н* – в 3, служит здесь своеобразным «обрамлением» для анаграммы имени бога, непосредственно предшествующей обращению с уже прямым именованьем. Вторая половина стихотворения синтаксически характеризуется краткостью предложений, контрастирующей с длинными фразами первой половины гимна (Теперик 2002: 151–152), фонически – обилием шипящих и свистящих, передающим описываемый в этих двух строфах щебет птиц, приветствующих бога. Оканчивается стихотворение излюбленной для поэта аллитерацией на *Р* – *плещет родник серебром гремячим* (*серебро* в оригинале есть, а *гремячего* – нет; сам гимн у Гимерия завершается описанием Кефиса, вздымающего волны подобно Гомерову Энипею – всю эту фразу Иванов в своем переводе опускает). Все это можно было бы счесть случайностью, если бы подобное рассмотрение не использовал сам Иванов – применительно к стихам Пушкина. Справедливо замечая, что звукопись, «инструментовку стиха», уместно рассматривать как «прием» лишь поскольку речь идет о сознательном применении средств художественной выразительности, он предполагает в истинной поэзии «звукосложение» ненамеренное, обусловленное «естественной ономагопеей» и звуковыми пристрастиями поэта («идиосинкразиями поэтической апперцепции», по формулировке Иванова)<sup>8</sup>.

<sup>7</sup> Русский перевод см. в кн.: Лосев 1996 : 468–469.

<sup>8</sup> Типичный пример разбора «звукосочетаний»: «Еще пример самоцветного, самозвучного слова, подобранного поэтом в россыпях языка: звукообраз «Обвала» есть самое слово «обвал» с его музыкой тяжкого падения и глухого раската. Эта тема варьируется и как бы меняет тональности: ударное *ал* (вал) подготавливается вначале суровым *лы* (валы) и разрешается в конце, перейдя через *вод* (свод), в *ол*, *вол* («шел» с рецидивом «сказал», «влекся вол», «верблюда вел», наконец – «Эол», с обертонем «орел», откликающимся на «орлы» первой строфы)...

Таким образом, мы получаем редкую возможность оценивать поэта по им же самим заданным критериям. Звуковая аранжировка (несомненно авторская, поскольку стихотворная форма придается прозаическому оригиналу) становится для Иванова одним из приемов «реставрации». Как писал С. С. Аверинцев, Иванов, «перелагая стихи античных поэтов, ставил перед собой трудную задачу: передать не только облик и настроение переводимой оды, не только своеобразие переводимого автора, но и специфические тайны греческого стиха, даже греческого языка, иначе говоря, как раз то, что, казалось бы, менее всего поддается воссозданию средствами русского стиха и русского языка» (Аверинцев 1978: 60–61). Несомненно, что такой спецификой стиха и языка были для Иванова и особенности звукоряда.

Конечно, сложно признать сознательную передачу звукописи в переводах, предшествовавших по времени основным работам, признающим аллитерацию как прием в греческих текстах вообще и у Эсхила в частности (Defradas 1958: 371; Deniston 1952; Opelt 1958). Но, хотя звукопись как важный компонент эхилловского стиля стала признанным фактом с середины XX в., тем не менее разрозненные наблюдения звуковых соответствий присутствовали в комментированных изданиях Эсхила и раньше<sup>9</sup>. Конечно, невозможно говорить о передаче фонетических особенностей подлинника, если перевод делается через текст-посредник, но в работе как Иванова, так и Радцига несомненна попытка передать языковое богатство оригинала, именно в опоре на подлинник, минуя французский или немецкий подстрочник. Очевидно, что Иванов, очень чувствительный к фонике, не мог не воспользоваться возможностями, которые предоставлял греческий текст. Каких принципов в отношении фоники придерживался Радциг, неизвестно, но тем более интересно сопоставить именно в этом ракурсе два перевода, принадлежащих к разным направлениям в переводческой технике.

Редкий случай, когда звукопись очевидна – это игра со звучанием и смыслом в имени Елены, так называемый звукообраз, в Ag. 686 и сл.: 'Ελένας ... ἔλανδροσ... ἑλέπτολις. Радциг ограничивается строкой «Злая язва заела», довольно удачно воспроизводя греческую парономасию и соединив ее с аллитерацией, становящейся

---

Звукосложение этого сотканного из горных эхо стихотворения с особою наглядностью показывает, что самое звукоподражание у Пушкина (как и у древнего Вергилия) ищет опереться на уже существующую в составе языка – в форме ли ономотопеи, или псевдоономотопеи — естественную звукопись слова». См.: Иванов 1990: 262–266.

<sup>9</sup> Систематизация этих разрозненных наблюдений проводится в статье: Сумм 2002: 232–248.



почти транслитерацией ἐλεῖν, хотя и добавив в сноске «непереводимая игра слов». Иванов разворачивает звукопись на всю строфу, добавив к «плену», «пленять» и «пленнице» еще и отсутствующего в тексте оригинала «еленя»: здесь звуковой и смысловой организации служит уже не просто аллитерация и парономасия, но и амплификация. В целом, оба переводчика воспользовались семантическими возможностями, заложенными в звуковом строе оригинала, хотя каждый подобрал свой эквивалент, передающий по-русски как сходство звучания, так и предполагаемое сходство значения Ἐλένας и ἐλεῖν.

Второй случай, когда в оригинале фраза несомненно строится на созвучии корней – это завершение речи Клитемнестры в диалоге с Агамемноном. Чеканное двустопное похоже не столько на инвокацию бога (хотя в кратчайшем виде в нем присутствуют необходимые элементы – обращение, эпитет, просьба), сколько на магическое заклинание:

973 Ζεῦ Ζεῦ τέλειε τὰς ἐμὰς εὐχὰς τέλει  
Μέλοι δέ τοι σοὶ τῶνπερ ἄν μέλλῃς τελεῖν

О Зевс верховный, Зевс вершитель, сам сверши,  
О чем молю! Вспомни, что судил свершить! (пер. Вяч. Иванова)

Зевс, Зевс вершитель, мне мольбу сверши!  
Пекись о том, что должен совершать. (пер. С. И. Радцига)

Конечно же, повтор корней не обойден в обоих переводах, но ни в одном не передано все богатство звуковых и смысловых соответствий греческого оригинала: Μέλοι – μέλλῃς не передает ни «вспомни, что судил», ни тем более «пекись». Иванов в своем переводе пытается «разбавить» сухой повтор корней паронимасией (*верховный – вершитель*).

Еще один контекст, где звуковая аранжировка сходна у обоих переводчиков – пророчество Кассандры (1125–1127). Правда, созвучие βοὸς λαβοῦσα: ἰδοὺ ἰδοὺ ἄπεχε τῆς βοὸς / τὸν ταῦρον ἐν πέπλοισι / μελαγκέρῳ λαβοῦσα μηχανήματι / τύπτει передано посредством звучания, отличного от оригинала: звук **P** 5 раз повторяется у Радцига («*проць быка от телицы! / опутав одеждой хитро, / она чернорогого вдруг поражает*»), 7 – у Иванова («*Держи! Прочь от быка гони/корову! Рог бодает / рог черный прободает плоть, полотнами / обвитую*»); у первого еще добавляется ассонанс на **O**, у второго – создающий паронимасию звуковой повтор «*плоть*,

полотнами<sup>10</sup> обвитая», эквивалентный внутренней перекличке βοῦς λαβοῦσα. Сам Иванов называет сочетания *P* с *A* и *O* «роковыми грозящими» (Иванов 1990: 265). В любом случае, созвучие корней (неслучайность его у Эсхила подтверждается местом в «Умоляющих» 584–587, отмеченном Мюрреем – Murray 1958: 24–26) в обоих переводах подчеркивается и служит экспрессии (то есть функция здесь эмотивная, в отличие от предыдущего случая с именем Елены, когда формальное звуковое сходство заставляет сопоставлять и смысл слов). Хотя в оригинале и в этом случае возможна именно смысловая, сопоставительная связь, выводящая функцию аллитерации за пределы просто эмфазы.

Помимо совпадений, в рассматриваемых переводах есть и расхождения в представлении «фонической» картины оригинала. Так, в переводе Радцига не передается близкая к рифмовке звукопись, основанная на сходстве падежных окончаний (*genitivus pluralis*, *accusativus singularis*) в анапестах хора в Ag. 68–70.

68–70 τελεῖται δ' ἐς τὸ πεπρώμενον·  
οὔθ' ὑποκλαίων οὔθ' ὑπολείβων  
οὔτε δακρύων ἀπύρων ἱερῶν  
ὄργας ἀτενεῖς παραθέλει

89–90 πάντων δὲ θεῶν τῶν ἀστυνόμων  
ὑπάτων χθονίων  
τῶν τ' οὐρανίων τῶν τ' ἀγοραίων  
βωμοὶ δώροισι φλεγόνται

Здесь, конечно, иной прием – омойотелевт, хотя и оттененный анафорой в строках *οὐτ* и единоначатием *ὑποκλαίων* – *ὑπολείβων*. Созвучие подкрепляется и самим анапестическим размером. Правда, эта красивая схема разрушается разночтением *ἐπικλείων*, но восстанавливается конъектурой Шпитца *ἐπιλείβων*. Не отмечает Радциг и обилия окончаний генитива чуть ниже, в строках 88–90. У Иванова эта звукопись передана рифмовкой окончаний, как существительных, так и глаголов: «ни **маслам** не *смягчить*, ни *слезам* не *залить*» и «**всем** родимым богам, что царят в *вышине*/ и

<sup>10</sup> Похожий звуковой комплекс встречается у Эсхила в первой строфе парода «Хоэфор» – *πέπλων πεπληγμένων* («разорванных одежд»). При совпадении контекстов это можно было бы счесть почти транслитерацией (хотя конечно же не переводом). в сложившихся обстоятельствах – либо совпадением, либо перенесением языковых элементов. В переводе же данного фрагмента «Плакальщиц» Иванов прибегает к аллитерации на *P*: «скорбью разодранные складки черных покрывал».

живут в глубине, / что врага стерегут и свой град берегут...». Возможно, Радциг не рассматривал скопление G. Pl. в оригинале как звукопись, либо не считал уместной рифмовку окончаний вне лирических строф (лирические части Радциг, напротив, последовательно передает рифмованными строфами, следуя уже установившейся на русской почве традиции). Иванов же и в других своих переводах передавал подобные строки (напр., Choeph. 719–720) рифмой. Это тем более обращает на себя внимание, что вопреки установившейся к тому времени традиции переводить хоровые части традиционными для русской поэзии рифмованными размерами Иванов рифм избегает. Интересно, что во всех случаях это анапесты, скорее всего мелические (Андроненко, Бродоцкая 2004: 133–135). Принцип передачи звуковых соответствий здесь можно назвать адекватным – в отличие от греческого  $\omega\eta$  рифма у Иванова каждый раз своя.

Не отмечается в переводе С. И. Радцига и единоначатие-ассонанс на  $\epsilon\upsilon$ - в сочетании с лексическим повтором в 262–266. Иванов же передает не просто сам факт звукописи, а весь рисунок звуковых и лексических повторов, довольно причудливый, сочетая однокоренные слова с паронимами.

#### ΧΟΡΟΣ

Σὺ δ' εἶτε κεδινὸν εἶτε μὴ πεπυσμένη  
Ἐὐαγγέλοισιν ἐλπίσιν θηηπολεῖς  
Κλύοιμ' ἂν εὐφρων· οὐδὲ σιγῶση φθόνος

#### ΚΛΥΤΑΙΜΝΕΣΤΡΑ

Ἐὐαγγέλλος μὲν ὥσπερ ἡ παροιμία  
Ἐὼς γένοιτο μητρὸς εὐφρόνης πάρα  
Πεύση δὲ χάρμα μείζον ἐλπίδος κλύειν  
Πριάμου γὰρ ἠρήκασιν Ἀργεῖοι πόλιν

X: Утешена ль вестями, в уповании ль  
На весть благую жертвы жжешь? Мне знать о том  
Отраднo было б. А смолчишь – обиды нет.  
K: Заря, как люди молвят, да родится нам  
От матери отраднoй – благовестницеѣ.  
Услышишь радость, что и в снах не чаялась:  
Одержит мощь аргивская Приамов град!

Здесь в оригинале мы видим лексическую переключку в репликах хора и Клитемнестры (буквально «из слов вопроса слова ответа»), подкрепленную и переключкой звуковой – ассонансом на  $\epsilon/\epsilon\upsilon$  и аллитерацией на придыхательный лабиовелярный и сонорный. В переводе Иванова это передано как лексически – *весть благая* –

благовестница, отрадно- отрада – радость, фонетически в этот ряд добавляются *заря, родится, Приамов град* и еще ряд созвучий на согласные *Р* и *Л* и гласные *А* и *О*. Интересно, что в опубликованных Н. Н. Казанским разночтениях в машинописи 20-х гг. (Казанский 2003: 23) звуковая аранжировка приближена именно к рассмотренным выше созвучиям: *гласит присловье* вместо *как люди молвят* и *Взяла Приамов город мощь аргивская* в последней строке. Фонетически, возможно, это и спорно, но лексические переплетения довольно прозрачны и мастерски переданы Ивановым, но то, что их можно и не заметить, показывает перевод того же места из варианта Радцига.

Зато в переводе Радцига (осознанно либо нет, сказать трудно) передается семантически значимый звуковой повтор в строке 337. Клитемнестра, навязчиво повторяя *ευ* в рассказе о действиях ахейцев в побежденной Трое (*ὡς δ' ἐὐδαίμονες ἀφύλακτον ἐδῆσουσι πᾶσαν ἐὐφροίην*), будто пытается их «сглазить» (Сумм 2002: 243). Во всяком случае, так называемый прием трагической иронии тут очевиден. В переводе Радцига 7-кратный повтор звука *с* создает звуковое обрамление слову «счастье»: «*И в сырости под сводами неба ныне / счастливые просят всю ночь без стражи*», и далее «*Вот только б страсть сильнее не обуяла/губить, прельстясь корыстью, то, что свято*»<sup>11</sup>. Если это не случайно само по себе, то не случайна и замена ассонанса аллитерацией. Именно за аллитерацией закреплена коннотативная функция, так как считается, что именно согласные несут на себе семантическую нагрузку. Сюда же добавляется и то, что можно назвать «семантикой звука» – о «змеином шипении» и «мучительном звучании» звука *С* говорил уже Дионисий Галикарнасский.

Конечно, в тексте оригинала количество звукоповторов не ограничивается вышеперечисленными. Генетически эвфоническая техника Эсхила, видимо, обусловлена архаичностью поэтического

---

<sup>11</sup> Разумеется, такое скопление *С* на сравнительно небольшом участке текста ощущается, но его можно объяснить случайностью или же неосознанным проявлением звуковых пристрастий автора перевода (для Иванова, скажем, характерно пристрастие к *Р*). Обилием свистящих отличается и начальная речь стража, и парод, завершающийся словами о «*язве, что сердце снедает*», и завершение реплики хора в коммесе с Кассандрой «*быстрой смерть идет стопой*». Подтверждения особой смысловой нагрузки звукописи в приведенных примерах найти невозможно. Как, впрочем, и в большинстве других случаев, нам остается лишь констатировать факт. Разумеется, выделение такого рода аллитераций субъективно, поскольку относится к области естественных человеческих реакций на звучащее слово.

языка «отца трагедии»; насколько она обусловлена функционально, можно судить по распределению звукоповторов в тексте. Звуковая аранжировка в «Агамемноне» сопутствует каждый раз специфическим частям текста: это ситуация обращения к богам (44–48, 55–57, 68–70, 89–90, 169–173, 184–190 – скопление  $\omicron\upsilon\nu$  в формах G. Pl. и причастиях, 356–361), а с точки зрения сюжетосложения – структурирующие моменты сюжета (первый диалог хора и Клитемнестры (262–266), хоровая песнь, предшествующая появлению Агамемнона (686 и сл.; 771), диалог хора и Кассандры (1072 и сл. – когда на  $\acute{\omicron}\tau\omicron\tau\omicron\tau\omicron\tau\omicron\tau\omicron\iota$  Кассандры хор отвечает  $\tau\acute{\iota}$   $\tau\alpha\upsilon\tau\alpha$   $\acute{\alpha}\nu\omega\tau\omicron\tau\omicron\upsilon\acute{\zeta}\alpha\varsigma$   $\acute{\alpha}\mu\phi\acute{\iota}$   $\Lambda\omicron\acute{\xi}\iota\omicron\upsilon$ ;  $\omicron\upsilon\grave{\nu}$   $\gamma\grave{\alpha}\rho$   $\tau\omicron\iota\omicron\upsilon\tau\omicron\varsigma$   $\acute{\omega}\sigma\tau\epsilon$   $\theta\rho\eta\eta\tau\omicron\upsilon$   $\tau\upsilon\chi\epsilon\acute{\iota}\nu$ <sup>12</sup>, а сама героиня соединяет  $\text{A}\rho\omicron\lambda\lambda\omicron\nu$  с  $\acute{\alpha}\rho\omicron\lambda\epsilon\sigma\alpha\varsigma$ , описание гибели царя (1125–1127), оплакивание Агамемнона (1410  $\acute{\alpha}\pi\acute{\epsilon}\delta\iota\kappa\epsilon\varsigma$   $\acute{\alpha}\pi\acute{\epsilon}\tau\alpha\mu\epsilon\varsigma$   $\acute{\alpha}\rho\omicron\tau\omicron\upsilon\lambda\iota\varsigma$ , 1430  $\tau\acute{\iota}\mu\mu\alpha$   $\tau\acute{\iota}\mu\mu\alpha\tau\iota$   $\tau\acute{\iota}\sigma\epsilon\iota$  1468  $\psi\upsilon\chi\acute{\alpha}\varsigma$  ...  $\acute{\omicron}\lambda\acute{\epsilon}\sigma\alpha\varsigma$   $\acute{\alpha}\acute{\xi}\upsilon\sigma\tau\alpha\tau\omicron\nu$   $\acute{\alpha}\lambda\gamma\omicron\varsigma$   $\acute{\epsilon}\pi\rho\acute{\alpha}\xi\epsilon\nu$ ). Таким образом, звукопись у Эсхила следует рассматривать не просто как стилистический, но как структурирующий прием, имеющий также и смыслообразующее значение. Здесь примером служит прежде всего уже упомянутое смысловое и звуковое обыгрывание имени Елены (звукообраз) и звукоповтор в 357–361  $\mu\acute{\eta}\tau\epsilon$   $\mu\acute{\epsilon}\gamma\alpha\nu$   $\mu\acute{\epsilon}\tau'$   $\omicron\nu\nu$   $\nu\epsilon\alpha\rho\acute{\omega}\nu$   $\tau\acute{\iota}\nu$   $\acute{\upsilon}\lambda\epsilon\tau\epsilon\lambda\acute{\epsilon}\sigma\alpha\iota$   $\mu\acute{\epsilon}\gamma\alpha$   $\delta\omicron\upsilon\lambda\epsilon\acute{\iota}\alpha\varsigma$   $\gamma\acute{\alpha}\gamma\gamma\alpha\mu\omicron\nu$ . По наблюдению Деннистона и Пейджа слово  $\mu\acute{\epsilon}\gamma\alpha$  и его производные повторяются на небольшом отрывке текста 5 раз, т.е. комбинация звуков как бы порождает из себя  $\gamma\acute{\alpha}\gamma\gamma\alpha\mu\omicron\nu$  «сачок», входящий в метафорический ряд, создающих образ «Сети – Судьбы», ключевой для «Орестей» и особенно для «Агамемнона» (Denniston, Page 1957; Сумм 2002: 245). К этому можно добавить, что данный звуковой комплекс ( $\mu\acute{\eta}\dots\mu\acute{\epsilon}\gamma\alpha\nu$   $\mu\acute{\epsilon}\dots\omicron\nu\nu$   $\nu\epsilon\alpha\dots\mu\acute{\epsilon}\gamma\alpha\dots$   $\gamma\acute{\alpha}\gamma\gamma\alpha\mu\omicron\nu$ ) очень похож на анаграмму имени Агамемнона. Анаграмматическая структура, возможно, не совсем подходит представлениям о трагедийном жанре, но в рамках инвокации божества она может быть рассмотрена как рудимент архаической традиции<sup>13</sup>. Рассмотренные звуковые сочетания – только вершина айсберга из словосочетаний, имеющих метафорическую природу и объединенных, помимо смысловых, еще и звуковыми связями (примеры их приводит Силк – Silk 1974: 173–193, рассматривая фонетический уровень связи в метафорах):  $\kappa\acute{\upsilon}\mu\alpha$  как  $\acute{\omega}\nu$  ‘волна бедствий’ (или же

<sup>12</sup> Попытку передачи этого «передразнивания» можно предположить в переводе Иванова. Переводя  $\acute{\omicron}\tau\omicron\tau\omicron\tau\omicron\tau\omicron\iota$  как «увы мне», он добавляет «злосчастной», а ответ хора насыщен звуками С, Т, Ч, Н: *почто стеньем Локция зовешь? ему Пеан согласный сладок, ненавистен плач*

<sup>13</sup> Об анаграммах и других вариантах расслоения языкового кода, основанных в том числе и на функциях фонетики, см.: Казанский 2001: 125–140.

κρητὶς ‘берег’, κλυδών ‘прибой’, κρατήρ κακῶν), πρύμνη πόλεως ‘корма города’ и т. д. Аллитерация здесь предстает как варьирование звуковых комплексов, передающее смысловые связи и формирующее символическую метафорику языка<sup>14</sup>. Пример такого словообразующего звукового варьирования в «Агамемноне» – στόμιον μέγα Τροίας στρατωθέν<sup>15</sup> или θράσος μελαίνας μελάθροισιν ἄτας (Ag. 771). Такие аллитерированные метафоры обнаруживаются только при специальном разыскании, и очень сложно подобрать адекватные и тем более эквивалентные средства для их передачи. Иванов здесь избирает первый путь – адекватных стилистических приемов, не обязательно воспроизводящих конкретную аллитерацию, но дающих представление о языке и стиле подлинника: собственные аллитерированные словосочетания *жрица мужей, скверна крови, город с горем* (сосватать), *и к победе и к обиде* (знамень), *чадо удачи*, христианизированные<sup>16</sup> *страстная скорбь, первый грех*<sup>17</sup>, *гнев господен*; анафоры в рамках одной-двух строк, не продиктованные именно этим фрагментом текста, но имеющие аналогии в других строках трагедии: *что печешься, незванный печальник*, – *о чем? не твоя то печаль* (1551–52; в греческом тексте схожи приемы в 770 – ἄμαχον, ἀπόλεμον, ἀνίερων 1116 – ξύνεινος ξυναίτια, 1410 – ἀπέδικες ἀπέταμες ἀπόπολις, 1470-71– κράτος καρδιόδηκτον ἐμοὶ κρατύνεις); «этимологизированное» Ἄπολλον – ἀπόλεσας переводится опять-таки паронимастически (*путьей страж разящий, сразивший меня*). В переводе Радцига следы таких аллитерированных словосочетаний обнаружить сложнее, разве что в подчеркнутом хиазмом «*барыш остался, перевесил беды*» да в «*губит голода недуг*». Стилистическая основа специфических для этого перевода словосочетаний – не звуковая и не «библейская», хотя она тоже построена на интертекстуальности, или, точнее, на

<sup>14</sup> «Символ – две половинки разломленной таблички, монеты; совпадение зазубрин означало узнавание. Такого рода зазубринами в метафорах Эсхила, вероятно, служат аллитерации». Сумм 2002: 247.

<sup>15</sup> Ag. 134. Силк видит здесь единоначатие **στ** в корнях, но цепочка может продлеваться **στ-τρ-σ-στρ-τ-θ**. См.: Сумм 2002: 240.

<sup>16</sup> На осознанности таких отсылок к Библии и текстам богослужения в переводах Вяч. Иванова настаивал С. С. Аверинцев. См.: Аверинцев 2003: 6–8.

<sup>17</sup> Тот же «первый грех» появляется и у Радцига – видимо, иначе πρόταρχον ἄτην было не перевести. Но у Радцига этот «грех» – скорее след не осознанной христианизации языка, а той же традиции, которая заставляла переводить как «Рок» и «грех» всю разнообразную лексику «судьбы» в трагедии и которой следовал, к примеру, Ф. Ф. Зелинский в своих переводах Софокла.

том, что называется «памятью жанра»: это формулы романтической поэзии вроде «горечь памяти», «сердца трепет роковой», «жар вдохновенья», «песен могучий порыв», «стрелы очей», «мучительная тоска», «цвет любви» и т. д., – все это появляется исключительно в лирических хорových частях, имеющих форму традиционных для русской поэзии рифмованных размеров и продиктовано именно этой формой, а не греческим оригиналом.

Весь изложенный выше материал наглядно подтверждает, насколько сложен ответ на вопрос, где же проходит грань между явлением и приемом, – возможно, один из самых сложных в стилистике художественного текста. При поэтическом переводе адекватная (приравненная) и/или эквивалентная (равнозначная, всецело заменяющая)<sup>18</sup> передача таких характеристик оригинала, как звукопись, является факультативной. Однако передача именно стилистических характеристик прежде всего свидетельствует о стремлении переводчика к точности. В нашем случае это стремление совпало с особенностями эпохи: интересу к истокам поэтического языка и реставрации поэтами «серебряного века» древнейших элементов поэтической техники (Гогешвили 2000: 263–265), к которым относятся и аллитерационные связи. Однако, нельзя не учитывать, что такая реставрация архаической поэтики происходит в рамках иной поэтической культуры и традиции. Природа звуковых аллитераций в текстах Эсхила, изначально ориентированных на произнесение, отличается от буквенных повторов в предназначенных для чтения переводах, что может принципиально исключать эквивалентность в передаче данного стилистического приема.

Конечно, субъективность в выделении и определении фонетических соответствий в оригинале влечет за собой и субъективность в оценке их передачи переводом, но в рассмотренных случаях вполне можно говорить о системе, специфичной для каждого из переводчиков. В рассмотренных контекстах оба переводчика пользуются скорее адекватной, чем эквивалентной передачей звуковых повторов оригинала. Радциг не выходит за рамки фоники как таковой; Иванов усиливает собственно звуковые повторы посредством стилистических приемов, близких звукописи – амплификации и параномасии. Звукопись в переводе Радцига – аккуратно-эпизодическая, звукопись Иванова – результат согласованности поэтического и филологического подхода. В стремлении к максимальной точности перевода и близости оригиналу Радциг идет по пути традиционному, Иванов – по пути эксперимента. Те же тенденции

<sup>18</sup> Варианты терминологического определения «эквивалентности», «адекватности» приводятся в работе Виноградов 2004: 18–19.

видны и на других уровнях стилистического анализа текстов переводов, к примеру на метрическом, лексическом.

Парадоксальным образом одновременно созданные переводы оказались принадлежностями не только и не столько к разным переводческим традициями – они объединены общей задачей сохранения и передачи именно словесного строя оригинала, – сколько к различным периодам истории художественного перевода «древних» в России<sup>19</sup>. «Пограничное» расположение во времени и определяет специфику обоих текстов. Радциг в задачах своего перевода следует логике распространения культуры «вширь», целям информативно-просветительским; его перевод носит характер адаптации, с одной стороны, и упорядочения нормы – с другой. В переводе Иванова наглядно демонстрируются средства, позволяющие избавить переводы с древних языков от характера «изнанки ковра». Ивановский Эсхил – пример не знакомства, а творческого усвоения, намеренный эксперимент, сохраняющий в основе своей все ту же идею *translatio studii* и соединяющий вопросы интерпретации текста с вопросами развития человеческой культуры. На особенности перевода Иванова влияет уже не просто филологическая подготовка переводчика, а его мировоззренческие концепции<sup>20</sup>. Параллельное привлечение обоих переводов с корреляционным анализом может послужить наглядным культурологическим и эстетическим уроком, оказаться плодотворным как для теории и практики художественного перевода, так и для изучения греческого текста – ибо ни в каких других обстоятельствах стилистические возможности греческого языка и текста не раскрываются так ярко, как в сопоставлении с художественным его переводом.

---

<sup>19</sup> О необходимости существования именно обоих типов перевода любого художественного произведения для истинного знакомства с иноязычной культурой писал М. Л. Гаспаров в статье, посвященной переводческим экспериментам В. Брюсова. См.: Гаспаров 1988: 47–50, 58–59.

<sup>20</sup> Влияние мировоззренческих установок Иванова на его переводческие принципы отражается не только в «христианизации» языка, но и, к примеру, в привнесении в тексты Эсхила идей «соборности» (в восьми контекстах его переводов трагедий говорится о «соборе», и лишь в половине случаев выражение коллективного единства присутствует в греческом подлиннике).



## Литература

- Аверинцев 1978 – Аверинцев С. С. Вячеслав Иванов // Иванов Вяч. Стихотворения и поэмы. Л.
- Аверинцев 2003 – Аверинцев С. С. Единство общечеловеческого культурного предания как тема поэзии и мысли Вяч. Иванова // Вячеслав Иванов – Петербург – мировая культура: Материалы международной научной конференции 9–11 сент. 2002 г. Томск; М.: Водолей Publishers.
- Андроненко, Бродоцкая 2004 – Андроненко Т. М., Бродоцкая А. М. Об одной отличительной особенности мелических анапестов // *Philologia classica*. вып. 6. *Cathedra Petropolitana*. СПбГУ.
- Виноградов 2004 – Виноградов В.С. Перевод. Общие и лексические вопросы. М.
- Вересаев 1915 – Вересаев В. Об Алкее и Сапфо в переводе г. Вяч. Иванова // *Вестник Европы*. №2.
- Гаспаров 1988 – Гаспаров М. Л. Брюсов и буквализм // *Поэтика перевода*. М.
- Гитин 2003 – Гитин В. Иннокентий Федорович Анненский и его лекции по античной драме // *Иннокентий Анненский. История античной драмы*. СПб.: Гиперион.
- Гогешвили 2000 – Гогешвили А. А. Еще раз об анаграмме в начале «Энеиды» // *Colloquia classica et indo-europeica II*. Классическая филология и индоевропейское языкознание. СПб. С. 263–265.
- Евдокимова 2002 – Евдокимова Л. В. Эволюция прозаического и стихотворного перевода в XIII – XIV веках // *Перевод и подражание в литературах Средних веков и Возрождения*. М., ИМЛИ РАН.
- Ершова 2002 – Ершова И. В. «Перевод древних» в художественной практике и теоретической мысли Испании XVI века (на материале переложений «Искусства поэзии» Горация) // *Перевод и подражание в литературах Средних веков и Возрождения*. М., ИМЛИ РАН.
- Иванов 1914 – Иванов Вяч Алкей и Сапфо. Собрание песен и лирических отрывков. М.
- Иванов 1987 – Иванов Вяч. Собрание сочинений. Т. IV. Брюссель.
- Иванов 1990 – Иванов Вяч. К проблеме звукообраза у Пушкина // *Пушкин в русской философской критике. Конец XIX – перв. половина XX в.* М.: Книга.
- Казанский 2001 – Казанский Н. Н. Code slicing («Расслоение языкового кода» как поэтический прием) // *Res philologica II*. Филологические исследования. Сб. статей памяти академика Г. В. Степанова. СПб: Петрополис. С.125–140.
- Казанский 2003 – Казанский Н. Н. «Вячеслав Иванов как переводчик Эсхила». См.: Вячеслав Иванов – Петербург – мировая культура: Материалы международной научной конференции 9–11 сент. 2002 г. Томск; М.: Водолей Publishers. С. 15–24.
- Котрелев 1989 – Котрелев Н. В. Иванов в работе над переводом Эсхила // *Эсхил. Трагедии*. М.: Наука.

- Лосев 1996 – Лосев А. Ф. Античная мифология в ее историческом развитии. В кн: Лосев А. Ф. Мифология греков и римлян. М.: Мысль.
- Любжин 2002 – Любжин А. И. Дионисийство и трагедия: Эсхил в переводе Вяч. Иванова // Вячеслав Иванов: творчество и судьба. М.: Наука. С. 141–147.
- Мейерхольд 1976 – Мейерхольд В. Э. Переписка. 1896–1939. М.
- Сабашников 1983 – Сабашников М. В. Воспоминания. М.
- Стаф 2002 – Стаф И. К. Морализованный перевод и национальная традиция в литературе раннего французского Возрождения: пример Гийома Тардифа // Перевод и подражание в литературах Средних веков и Возрождения. М., ИМЛИ РАН.
- Сумм 2002 – Сумм Л. Б. Звук – значение: аллитерации в образном языке Эсхила // ΣΤΡΩΜΑΤΕΙΣ. Вопросы классической филологии. Вып. XII. Сб. статей в честь А. А. Тахо-Годи. М., МГУ. С. 232–248.
- Теперик 2002 – Теперик Т. Ф. Вячеслав Иванов: поэтика перевода (на материале «Гимна к Аполлону» Алкея // Вячеслав Иванов: творчество и судьба. М.: Наука.
- Якобсон 1975 – Якобсон Р. О. Лингвистика и поэтика // Структурализм: «за» и «против». М.: Прогресс. С. 204–225.
- Defradas 1958 – Defradas J. E. Le rôle d'allitération dans la poésie grecque // Rev. Et. Anc. LX.
- Denniston, Page 1957 – Aeschylus. Agamemnon. Ed. by J. Denniston and D. Page. Oxford.
- Denniston 1952 – Denniston J. D. Greek Prose Style. Oxford.
- Murray 1958 – Murray R. D. The Motif of Io in Aeschylus' Suppliants. Princeton.
- Opelt 1958 – Opelt I. Alliteration in Griechichen? // Glotta, XXXLII.
- Parke, Wormell 1956 – Parke H. W., Wormell D. E. The Delphic Oracle. Oxford. Vol. 2. Stromberg 1954 – Stromberg R. Greek Proverbs. Goeteborg.
- Silk 1974 – Silk M. S. Interaction in poetic imagery. With special reference to early Greek Poetry. Cambridge.