

**Русские переводы «Божественной комедии» Данте в свете  
статистического анализа: к вопросу о стилеобразующей роли частеречевого  
наполнения строки**

Гуманитарные исследования. Астрахань: АГУ, 2009. N 1. С. 138-146.

Настоящая статья является попыткой сравнительного анализа двух русских переводов «Божественной комедии» Данте на предмет выявления того, как особенности частеречевого наполнения стиха влияют на стилистику поэтического текста. Первый из переводов принадлежит Михаилу Лозинскому (за этот труд, до сих пор считающийся одним из лучших в русском дантоведении, автор в 1946-ом г. был удостоен Сталинской премии), второй - Владимиру Маранцману (издан в 2006-ом г.). Разделенные отрезком в более чем 60 лет, оба перевода, написанные пятистопным ямбом, стилистически резко отличаются друг от друга: текст М. Лозинского подчеркнуто классичен, в то время как текст его последователя написан более разговорным языком. Открыто провокационный и экспериментальный перевод В. Маранцмана вызвал многочисленные споры в среде филологов, не все из которых поддержали эксперимент. Некоторые критики высказались в пользу еще одного новаторского с точки зрения стилистики перевода «Комедии»: речь идет о выполненном силлабическим одиннадцатисложником тексте, опубликованном в 1995-ом г. Александром Илюшиным. Появление сразу двух новых переводов «Комедии» и дебаты вокруг них вновь актуализировали вопрос о критериях, с которыми мы подходим к оценке поэтического перевода. Они также стали поводом для того, чтобы еще раз вернуться к "классическому" переводу Лозинского, оказавшемуся в последние годы несколько оттесненным на второй план: его еще не так давно незыблемый авторитет оказался поколеблен критическими высказываниями как самих младших коллег-переводчиков, так и их сторонников. Принимая во внимание тот факт, что эксперименты авторов последних переводов «Комедии» носят в основном стилистический характер, любая оценка их труда остается весьма субъективной, поскольку производной от представления, который каждый из критиков имеет о стиле Данте. Этим обстоятельством и объясняется тот факт, что споры вокруг переводов до сих пор остаются открытыми. Поэтому нам показалось важным предложить ряд статистических данных, способных помочь более

"объективно" подойти к оценке их сравнительных стилистических достоинств. Это и стало задачей нашей работы: выяснение того, каковы возможности статистического анализа при решении вопросов, связанных со стилистикой художественного перевода.

Означают ли поиски наиболее адекватной стилистической формы для перевода «Божественной Комедии», которые мы наблюдаем на протяжении последних десятилетий, автоматическое возрастание уровня точности перевода? И наоборот, всегда ли "точный" перевод означает "хороший"? Удалось ли кому-нибудь из новейших переводчиков «Комедии» превзойти остававшийся долгие годы "классическим" перевод М. Лозинского? Вот некоторые из вопросов, послуживших отправной точкой для наших рассуждений.

Как известно, помимо общих грамматических характеристик, свойственных любой поэтической форме, каждый автор располагает собственной грамматикой [Шапир, 1997]. Это значит, что соотношение частей речи в стихе, соотношение полноударных форм и форм с пропусками ударений, соотношение личных и неличных форм глагола, грамматика рифм в разных переводах одного и того же произведения могут серьезно различаться. Пропорции основных грамматических категорий, в том числе их распределение в строке, интересны не только сами по себе, но также потому, что они определяют прямым образом стиль произведения, а косвенным - синтаксическую конструкцию строки.

Следовательно, если переводы одного и того же текста, написанные одним и тем же размером, значительно расходятся не только с оригиналом, но и между собой в том, что касается пропорций, образуемых разными частями речи, то мы имеем дело уже не с ограничениями, накладываемыми языком, а с индивидуальными склонностями поэтов-переводчиков. Так, изменение пропорций между глаголами и существительными или глаголами и прилагательными в стихе указывает на разницу стиля (более динамичного, приближающегося по своим характеристикам к прозе, либо более описательного, эмоционального), которая уже не сводится к простой разнице между "литературным" или "разговорным" регистрами языка. Таким образом, статистический анализ способен объективно полученными данными подкрепить наши порой слишком субъективные ощущения, связанные с различиями стиля и поэтики переводчиков.

В рамках данной работы мы ограничились сопоставлением названных переводов «Божественной Комедии» по двум критериям: во-первых, было исследовано распределение основных грамматических категорий у переводчиков и в тексте Данте; во-вторых, установлены показатели точности и вольности переводов.

### *Распределение частей речи*

Материалом для обследования послужили песни V, X, XV, XX, XXV и XXX «Комедии», всего 831 строка. Подсчет велся по 5 классам слов: существительные, глаголы с причастиями, прилагательные, наречия и личные местоимения (местоимения-прилагательные не учитывались). Однако особое внимание было уделено соотношению существительных, глаголов и прилагательных: этот простейший критерий статичности/динамичности косвенно указывает на удельный вес предикативных сочетаний и сочетаний с однородными членами, а значит и на разницу стиля.

Разумеется, разделение словесного материала только на 5 частей речи - самое грубое приближение, поэтому полученные результаты могут рассматриваться лишь как предварительные.

Распределение трех основных частей речи у Данте и его русских переводчиков показано в табл. 1-3.

Таблица 1.

#### Распределение частей речи у Данте

Песня	Сущ.	Глаг.	Прилаг.
V	169	199	57
X	142	171	30
XV	156	163	40
XX	189	171	37
XXV	180	190	43
XXX	185	204	54
Средн.	175,8	185,4	46,2

Таблица 2.

## Распределение частей речи у М. Лозинского

Песня	Сущ.	Глаг.	Прилаг.
V	205	153	58
X	170	152	32
XV	138	133	44
XX	172	141	42
XXV	180	169	41
XXX	216	151	54
Средн.	180,2	149,8	45,2

Таблица 3.

## Распределение частей речи у В. Маранцмана

Песня	Сущ.	Глаг.	Прилаг.
V	209	191	39
X	166	167	43
XV	167	145	45
XX	198	140	39
XXV	227	198	33
XXX	216	190	48
Средн.	197,2	171,8	41,2

Анализ показывает: пропорции существительных и глаголов в обоих русских переводах существенно отличаются от пропорций этих частей речи в оригинале. Если среднее количество существительных у М. Лозинского остается примерно таким же, как у Данте (соответственно 180,2 против 175,8, разница составляет 2,5 %; однако в отдельных песнях их количество может очень существенно превышать показатели оригинала), то у В. Маранцмана оно возрастает по сравнению с Данте на 12 %.

Напротив, число глаголов у обоих переводчиков уменьшается: в среднем на 20 % у

М.Лозинского, на 8 % у В. Маранцмана (но в отдельных песнях эта разница у него может составлять 11 %). Как следствие, кардинально меняется соотношение между существительными и глаголами: у Данте глаголов в среднем на 5 % больше, чем существительных, у Лозинского и Маранцмана их меньше на 20 % и 15 % соответственно.

В то же время пропорции прилагательных во всех трех текстах остаются приблизительно одинаковыми, лишь незначительно снижаясь у В. Маранцмана. Речь, повторимся, идет о средних показателях. Из приведенных таблиц хорошо видно, что для двух песен показатели русских переводчиков резко отличаются от показателей оригинала: это песни V и XXX.

### *Песня V*

У Данте соотношение между существительными и глаголами в этой песне составляет 1:1,17, глаголов у него на 17 % больше. У М. Лозинского (у которого, как мы помним, среднее количество существительных вполне сопоставимо со средним количеством существительных оригинала) эти же части речи соотносятся как 1,33:1, т.е. существительных больше на 33%. Одновременно количество существительных у М. Лозинского на 1/5 больше, чем в той же песне у Данте. Наконец, у В. Маранцмана существительные и глаголы присутствуют в пропорции 1,1:1, количество первых почти на 10 % превосходит количество вторых и чуть более, чем на 1/5, превосходит количество существительной в той же песне у Данте.

Что касается глаголов, то у В. Маранцмана их почти столько же, что и у Данте (191 и 199 соответственно, разница составляет 4 %), а вот у М. Лозинского - меньше на целых 23 %. Увеличение количества существительных у В.Маранцмана происходит за счет прилагательных: их в его песне V на 32 % меньше, чем у Данте (у М. Лозинского их примерно столько же, сколько у флорентийца).

У Данте эта песня строится в основном на глаголах (на одну строку песни у него приходится в среднем 1,4 глагола, у М. Лозинского 1,1, у В. Маранцмана - 1,3), количество существительных - одно из самых низких (1 существительное - на 1,19 строки; у М.Лозинского 1,4 существительных и у В. Маранцмана 1,5 существительных на 1 строку), а прилагательных - самое высокое (1 прилагательное на 2,4 строки; у М. Лозинского 1:2,7, а у В. Маранцмана 1:3,6).

Напомним, что в пятой песне описывается круг второй Ада, в котором томятся сладострастники. Действие песни развивается весьма энергично: она открывается спором Данте и Вергилия с Миномом, за которым следует емкое, все построенное на выразительных глагольных характеристиках и сравнениях описание обитателей круга, которое сменяется

беседой с Франческой. Исследователи неоднократно обращали внимание на важность, которую, по-видимому, имела эта песня в глазах автора: об этом свидетельствуют, в частности, тщательно продуманная "двуполюсная" композиция и необыкновенная эмоциональная напряженность повествования. Добиться этой напряженности Данте удастся, в том числе, активным использованием глаголов,двигающих сюжет четкими толчками и придающих замечательную лаконичность и емкость диалогам, которых в песне немало. В этой связи небезынтересно отметить, что 1/4 всех глагольных форм в песне V (глаголов в личной форме, причастий, деепричастий и инфинитивов вместе взятых) приходится на рифму, то есть на сильное место в стихе, а глагольные рифмы в свою очередь составляют 36 % от общего числа рифм песни.

Какой вывод можно из этого сделать? Даже на фоне общего преобладания глаголов в поэме (из пяти проанализированных песен лишь в одной, в песне XX, существительные превышают по численности глаголы на 10,5 %), песнь V занимает особое место. Понятно, что «Комедия» - произведение эпическое, а не лирическое; повествование в ней строится на глаголах, а не на описаниях. Но в песне V эта общестилистическая установка достигает своего максимума: язык песни по своим параметрам не просто сближается с прозой; он сближается с прозой чрезвычайно динамичной и сжатой. Соотношение прилагательных и глаголов у Данте в этой песне (1: 3,5) примерно такое же, как у Пушкина в «Песнях западных славян» или «Сказке о царе Салтане» [Гаспаров 2004: 131]. По подсчетам М. Гаспарова, эти два произведения Пушкина более насыщены глаголами, чем его проза (например, «Пиковая дама»): "видимо, сжатость и динамичность казались Пушкину приметам "народного" стиля, что совсем не тривиально" [Гаспаров 2004: 131].

Для М. Лозинского наибольшие трудности в этой песне связаны именно с глаголами: в его переводе две названные выше тенденции (увеличение числа существительных и сокращение числа глаголов в сравнении с оригиналом) приводят к существенной потере динамики повествования и, как следствие, к ослаблению его напряженности. Не исключено, что именно сокращение числа глаголов в тексте его перевода вызвало необходимость компенсировать это путем увеличения удельной доли существительных и прилагательных. Дело в том, что в отличие от русского языка, в котором глагол является одной из самых длинных частей речи (его средняя длина составляет 3,11 слога) [Гаспаров, 2004: 62], в итальянском языке имеется большое количество коротких глагольных форм. См., например, стихи 46-48 песни V:

Сравним у Лозинского:

*E come i gru **van cantando** lor lai,  
**faccendo** in aere di sù lunga riga,  
così vid'io **venir, traendo** guai...*

*Как журавлиный клин летит на юг  
С унылой песнью в высоте надгорной,  
Так предо мной, стена, неся круг*

Или еще один пример из той же песни:

*Ell'è Semiramis, di cui **se legge**,  
che **succedette** a Nino e fu **duasposa: tenne** la terra  
che 'l Soldan **corregge**.*

*То Нинова венчанная жена, Семирамида, древняя  
царица;  
Ее земля султану отдана.*

Там, где Данте легко вставляет в строку по два-три глагола (они выделены жирным шрифтом), у переводчика мы находим в лучшем случае один глагол, а порой он и вовсе обходится назывательными конструкциями. Однако это неизбежно влечет за собой появление слов, не встречающихся в тексте оригинала (они подчеркнуты в нашей цитате).

Неудивительно, что именно для данной песни показатели вольности у обоих переводчиков являются максимальными. Тем не менее, вовсе не у М. Лозинского, а у В. Маранцмана показатель вольности начинает приближаться к порогу, за которым перевод становится вольным: 75,9 %.

И все же трудности с передачей итальянских глаголов не являются непреодолимыми, в чем можно убедиться, заглянув в перевод В. Маранцмана, которому нередко удается найти удачные эквивалентные аналоги глаголов у Данте.

Обращает на себя внимание следующее: предикативных сочетаний (таких, как *я вошел, стоял Минос* и т.д.) у М. Лозинского в песне V столько же, сколько у В. Маранцмана (85 и 84 соответственно), хотя глаголов у него значительно меньше. Известно, что в стихе предикативные сочетания встречаются реже, чем в прозе, а в лирическом стихе реже, чем в стихе эпическом. Это показатель того, что переводчик сознательно стремится воспроизвести глагольный стиль Данте, несмотря на ограниченные (ввиду меньшего количества глаголов) возможности для этого. Напротив, у В. Маранцмана, значительная часть глаголов задействована в дополнительных и обстоятельственных сочетаниях (напр.: *судил входящих; посылал, связав потуже*), доля которых в стихе и в прозе отличается незначительно и которые в его тексте, таким образом, не так активно работают на усиление динамической составляющей повествования.

Определительных сочетаний значительно больше у М. Лозинского: 76 против 39 у В. Маранцмана, и они более разнообразны. Помимо наиболее употребительной связки *существительное + прилагательное*, мы находим сочетания *существительное + существительное* (*духов зла, души скорби*), *существительное + причастие* (*волею несущей, во мгле гнущей, скорбящих теней*), *существительное + причастие прошедшего времени* (*душа, отпавшая от бога*), *существительное + страдательное причастие* (*сужденного пути; миг, овеванный покоем*), *существительное + прилагательное в превосходной степени* (*высшей мукой*). Наиболее употребительными прилагательными у него являются *страшный, скорбный* (по 2 упоминания) и *нежный* (3 упоминания), отражающие два эмоциональных полюса песни: встречу с Миносом в начале и разговор с Франческой в конце. Но палитра этого переводчика богата и полутонами: *больших мук, стон печальный, грозного предела, неясный и дальний стон, адский ветер, плач многогласный, ужасные хулы, втюгой необорной, воздух черный, разврат великий, грешная блудница, ласковый и благостный жиаой, сокрушенный зритель, сладостный рассказ, смертным потом* и т.д.

У В. Маранцмана чаще всего встречаются прилагательные *горестный*, его вариант *горький* (2 упоминания) и *нежный* (3 упоминания). В целом же палитра эмоций у него выглядит беднее: *заметы горькие, криком мук, в горестном приюте, черным ветром, лихие вилы, божьей силы, позорные дела, воздух душный, времени сквернее, императрицей прославленной, неизбежных слез, дни терзанья, путник благодушный, без дурных затей, мертвым телом* и т.д.

Таким образом, и количественно и качественно определительные сочетания в тексте М. Лозинского помогают воссоздать атмосферу пятой песни, которая, как известно, завершается на очень высокой эмоциональной ноте. Потрясенный рассказом Франчески, Данте падает без чувств:

vv. 140- 142

*... si che di pietade  
io venni men cosi com'io morisse  
E caddi come corpo morto cade*  
(Dante Alighieri, 2005: 28)

*... и мука их сердец  
Мое чело покрыла смертным потом  
И я упал, как падает мертвец*  
(М. Лозинский, 1992: 31)

У В. Маранцмана эмоции даны в менее "концентрированном" виде, более размыто, чему

немало способствуют слова, добавленные переводчиком от себя. Прочитируем лишь один, но показательный пример. Чеканный стих финала песни, великолепная звукопись последнего стиха, в котором благодаря виртуозной технике Данте читатель словно слышит грохот падающего навзничь тела (*caddi* означает буквально *рухнул*), так переданы переводчиком:

*И я, лишаясь чувств от состраданья,  
как будто мертвым в самом деле стал,  
пал мертвым телом, потеряв дыханье  
(Маранцман, 2006: 65).*

Повторенное два раза в соседних строчках прилагательное *мертвый*, несвойственный Данте оборот *в самом деле*, равно как и несвойственные для его синтаксиса бессоюзные конструкции (которыми злоупотребляет переводчик) - все это делает терцину малоузнаваемой.

В том, что касается однородных словосочетаний, их почти в два раза больше у В. Маранцмана: 15, в то время как у М. Лозинского лишь девять. Количество однородных синтаксических сочетаний также небезразлично стилю произведения: более детализующему, перечневому, нагнетающему в одном случае и более сухому, сжатому в другом. См. у В. Маранцмана: *рыча, как зверь и хуже; расскажут - слышат вниз сойти приказ; в местах, где свет немеет, пропадает; поднялся воплей, жалоб вал; вертел их, мучал, больно ударял; камни-пилы; вниз, вверх, туда, сюда он их несет; на отдых, уменьшение наказания; добра созданье, путник благодущный; ни покинуть, ни забыть; желаний, мыслей нежный пыл; Парис, Тристан; поток желаний, смутных и безбрежных; скажу, слова мешая и рыданья; забавы ради, без дурных затей.*

Переводчик явно стремился максимально воспроизвести все однородные сочетания оригинала, в котором их 18. То, насколько это ему удалось - другой вопрос. В большинстве приведенных примеров не обошлось без добавления слов, отсутствующих у Данте, что привело к снижению точности и качества получившегося текста. Так, *поток желаний смутных и безбрежных* вместо *quanti dolci pensier, quanto disio* в 119-ом стихе песни наводит на мысль, что выбор прилагательного *безбрежных* было обоснован исключительно необходимостью подобрать рифму к слову *нежных* (это же обстоятельство, похоже, определило и выбор в 116-ом стихе прилагательного *неизбежных*, упомянутого в связи со слезами: *неизбежных / слез не унять*). У Данте, напомним, речь шла о *dubbiosi disiri*, буквально *сомнительных, опасных*

*желаниях*. И здесь *тайный зов страстей* М. Лозинского кажется более предпочтительным, хотя бы в силу чеканности своей формулировки. *В местах, где свет немеет, пропадает* (стих 28) менее выразительно, чем дантовское *loco d'ogne luce tuito*, переданное (более удачно, на наш взгляд) М. Лозинским как *туда, где свет немотствует всегда*. Список примеров можно было бы продолжить.

### *Распределение частей речи в рифме*

Конец стиха в русской силлабо-тонике - самое сильное место; отсюда стремление заполнять его семантически полновесными частями речи. У обоих переводчиков в рифме, то есть в сильном месте стиха, преобладают существительные и глаголы в личной форме. Далее в порядке убывания следуют прилагательные, неличные формы глаголов, наречия, местоимения.

Так, сумма существительных и прилагательных в рифме составляет в среднем 37 % у В. Маранцмана и 52 % у М.Лозинского. Глагольные рифмы (вместе с неличными формами глагола) особенно многочисленны у В. Маранцмана (в среднем 42,8 %) и в процентном отношении преобладают над рифмами-существительными и рифмами-прилагательными вместе взятыми. Напротив, у Лозинского рифм-существительных больше, что косвенно еще раз подтверждает сказанное выше о более статичном характере его повествования. О том месте, которое занимают в переводах эпитеты, свидетельствует количество рифм-прилагательных и рифм-причастий, оно больше у Лозинского: в среднем 11,2 рифмы-прилагательные и 7,3 рифмы-причастия на песню; у В. Маранцмана соответственно 6 и 3,33.

У Данте самые многочисленные рифмы - существительные (они составляют 41 % всех рифм); за ними идут рифмы-глаголы в личной форме (26,4 %). Рифмы-прилагательные составляют 12 % (для сравнения: у М. Лозинского 8 %, у В. Маранцмана 6,7 %), но оттягивают на себя 38,5 % всех прилагательных в стихе. Это почти в два раза больше, чем у его русских переводчиков, у которых в сильном месте стиха оказывается в среднем лишь каждое пятое прилагательное. Можно заключить, сколь значимая роль отведена в его тексте эпитетам: их вынесение в конец строки играет роль смыслового курсива.

Согласно порядку слов, принятому в русском языке, определение обычно предшествует определяемому, поэтому прилагательное-определение редко оказывается в конце синтагмы, а следовательно, в конце стиха. Этим, в частности, объясняется то, что по численности рифмы-прилагательные в переводах так сильно уступают существительным и глаголам. Сравнивая

количество рифм-прилагательных у обоих переводчиков, можно определить, что М. Лозинский чаще, чем его младший коллега, использует обратный порядок слов.

### *Степень точности и степень вольности переводов*

Для этого нами был проведен подсчет знаменательных слов (существительных, прилагательных, глаголов, наречий), точно переданных переводчиками. Полученные данные позволили затем вывести коэффициент точности:  $T = n/N$  ( $n$  - точно воспроизведенные слова,  $N$  - общее число слов оригинала) и вольности:  $V = c/C$  ( $c$  - слова, добавленные переводчиком,  $C$  - общее число слов перевода).

Методика непосредственного сравнения художественного перевода с оригиналом, минуя подстрочник, окончательно не разработана и представляет определенные трудности. Во-первых, само понятие "точности" оказывается размытым и трудноуловимым. М. Гаспаров предложил считать "точным" перевод слова, если этот перевод встречается в двуязычных словарях [Гаспаров, 2001: 371]. Однако в стилистическом отношении "точное" слово нередко оказывается наиболее нейтральным и невыразительным, способным значительно исказить смысл оригинала. Следовательно, считать или нет данное слово точно переведенным, дело субъективной оценки критика. Так, именно субъективным характером оценки объясняются, по-видимому, расхождения между нашими данными относительно точности и вольности перевода В. Маранцмана, с данными, приведенными М. Гаспаровым [Данте Алигьери, 2006: 7-8].

Полученные нами результаты свидетельствуют, что если коэффициент точности у обоих переводчиков остается достаточно высоким (49 % Лозинский и 42 % Маранцман), то коэффициент вольности у В. Маранцмана регулярно более высокий, чем у его предшественника (32 % Лозинский, 41,8 % Маранцман). Степень точности Маранцмана, хотя и значительно уступающая показателям Лозинского, остается, тем не менее, вполне корректной для столь строгой формы, как терцины. Степень его вольности, напротив, 1) значительна сама по себе и 2) практически равняется коэффициенту точности. У Лозинского показатели точности (за единственным исключением в Песне V) всегда превосходят показатели вольности.

Если анализировать данные по каждой песне, то выясняется, что у обоих переводчиков максимальный процент вольности приходится на пятую Песнь, минимальный - на тридцатую.

## *Выводы*

В данной работе мы коснулись лишь одного уровня поэтического языка. Сравнительное исследование переводов можно было бы расширять и углублять, постепенно охватывая все стороны поэтической структуры. Так, мы совершенно не затронули проблемы синтаксиса: ритмические вариации пятистопного ямба в текстах обоих переводчиков, место словоразделов, распределение частей речи по стопам стиха. Да и в том, что касается частеречевого наполнения стиха, мы сузили область исследования, ограничившись анализом лишь существительных, глаголов и прилагательных: для более детального анализа рамки данной работы недостаточны. Однако даже и в таком виде анализ выявил регулярный характер отклонений обоих переводчиков от модели соотношения между частями речи в тексте Данте, а также значительные расхождения в употреблении грамматических категорий между самими переводчиками. Повторимся: расхождения эти интересовали нас не только сами по себе, но как факторы, непосредственно определяющие стилистические особенности переводов. Так, самой яркой особенностью поэтического стиля М. Лозинского является более статичный, по сравнению с его последователем, характер повествования. В то же время некоторая потеря динамики компенсируется у него повышенной по сравнению с В. Маранцманом ролью эпитета: среднее количество прилагательных в каждой песне у него равно 45,2, то есть прилагательных у него почти столько же, сколько у Данте. В то же время уменьшение количества глаголов происходит у него одновременно с возрастанием количества существительных по сравнению с оригиналом. Именно существительные составляют большинство добавленных переводчиком слов: в тех песнях, где разница между числом существительных перевода и оригинала максимальна (как в упоминавшейся выше песне V), максимальна и степень вольности перевода. Правда, есть и исключение: в песне XXX, в которой у М. Лозинского существительных на 16 % больше, чем в той же песне у Данте (а глаголов, соответственно, на 35 % меньше), степень вольности составляет лишь 22,8 %. Это объясняется, по-видимому, тем, что часть этих не встречающихся в оригинале существительных представляет собой субстантивированные глаголы. Таким образом, заметно теряя в динамике, переводчику, тем не менее, удается сохранить высокую точность.

Напротив, перевод В. Маранцмана, уступает оригиналу как в динамике повествования (в среднем на песню глаголов у него меньше, а существительных - еще больше, чем у М. Лозинского), так и в эмоциональной окраске. Более того, он уступает своему предшественнику как в том, что касается точности, так и в том, что касается вольности перевода (ибо первое вовсе

не всегда предполагает второе).

1. Dante Alighieri. *La Divina Commedia*. СПб.: Антология, 2005
2. Данте Алигьери. Божественная комедия. Перевод с итальянского В. Маранцмана. СПб: Амфора, 2006
3. Данте Алигьери. Божественная комедия. Перевод с итальянского М. Лозинского. М.: Интерпракс. 1992
4. Визель М. «Божественная комедия» в новом переводе В.Г. Маранцмана // Книжное обозрение. N 31-32. 2006.
5. Гаспаров М. Подстрочник и мера точности // Гаспаров М. О русской поэзии. Анализ. Интерпретации. Характеристики. М., 2001. С. 361-372.
6. Гаспаров М. Л., Скулачева Т. В. Статьи о лингвистике стиха. Москва : Языки славянской культуры, 2004.
7. Шапир М. Феномен Батенькова и проблема мистификации. Лингвостиховедческий аспект // *Philologica*. N 4. 1997.