

Игорь ШАЙТАНОВ
КОММЕНТАРИЙ К ПЕРЕВОДАМ, ИЛИ ПЕРЕВОД С КОММЕНТАРИЕМ
Сонеты Шекспира

Шекспировские сонеты в России стали известны и любимы много позже, чем его пьесы. Впрочем, так же было и в Англии, где в 18 веке их нашли шокирующими. Один из основоположников научного шекспироведения – Джордж Стивенс, выпустив репринт с издания 1609 года, комментировать и заниматься текстологией сонетов решительно отказался, поскольку это сразу повышало бы статус текста, подавая его как классический. Ко всему сборнику он испытывал то, что выразил в отношении сонета 20 – «отвращение и негодование».

Это, действительно, первый сонет по порядку их размещения в сборнике, где петраркистское благолепие разлетается на осколки: с идеальной Любовью соединился ревнивый восторг, переживаемый поэтом перед своим адресатом, названным «*master-mistress*»: «По-женски ты красив <...> Тебя природа женщиною милой / Задумала...» Но, задумав, создала мужчиной, чтобы осчастливить женщин. Поэт (если верить переводу С. Маршака) утешается в заключительном куплете: «Пусть будет так. Но вот мое условие: / Люби меня, а их дари любовью».

Понять, что же так возмутило английского джентльмена в 18 веке, по этому переводу непросто, поскольку советский переводчик (если рассчитывал на публикацию) должен был все возмутительное завуалировать. Это было тем проще сделать, что и у Шекспира в сонетах непристойность всегда скрыта вуалью каламбура. Сказанное остается двусмысленностью, которую можно увидеть, а можно и не заметить, хотя все названо своими именами: «Поскольку она [природа] сделала тебя колючим (*prick'd thee out*) на радость

женщинам, / Пусть моей будет твоя любовь, а использование твоей любви (*use*), – их драгоценностью».

Оба слова, *prick* и *use*, имели устойчивые дополнительные смыслы в сексуальной сфере: первое – как вполне нейтральное слово для обозначения мужского члена, второе – как эвфемизм полового акта, – и вся шекспировская фраза звучит с почти невинной хитрецой, не оставляя сомнений относительно того, что в ней сказано. Маршак убрал всю ту конкретику, которую Шекспир умел остроумно обнажить, шокировав Джорджа Стивенса.

Его современник Эдмунд Мэлоун (видимо, преодолевая отвращение) выступил первым интерпретатором сонетов. Ему мы обязаны делением сборника на две части: первые 126 адресованы Юному Другу, последующие 28 – Смуглой Даме. Сонету 20 Мэлоун посвятил несколько извиняющихся страниц, доказывая, что сонет характеризует не столько поэта, сколько нравы его времени, что и тогда подобная распущенность более отличала речь, чем нравы, и что Шекспир явно не имел в виду ничего «преступного и непристойного».

Романтики преодолели нравственную чопорность первых шекспироведов и оценили сонеты. Знаком, указующим на начало признания, принято считать полторы строки в знаменитом сонете о сонете Уильяма Вордсворта (1827). В том самом, первую строку которого – «Scorn not the sonnet, critic...» – Пушкин возьмет эпиграфом для своего сонета: «Суровый Дант не презирал сонета...» (1830).

Вордсворт в краткой характеристике выразил вполне романтическое представление о поэте и поэзии: «...with this key / Shakespeare unlocked his heart...» («Этим ключом Шекспир открыл свое сердце»).

Пушкин, набрасывая по примеру Вордсворта историю сонетного жанра, вспомнил другой факт творческой биографии Шекспира, привязанный к сонету не содержательно, а рифмой, искушения которой он не смог преодолеть: *сонета – Макбета*. «Его игру любил творец Макбета...» – больше ни-

чего о сонетах Пушкин не сказал и, по-видимому, не считал их достойными внимания.

Через десяток лет после пушкинской беглой оценки в России начнется переводная история шекспировского цикла; переводили отдельные сонеты, дважды появился полный свод: Николай Гербель – в 19 веке, Модест Чайковский – в начале 20-го. Но только спустя сто лет к сонетам Шекспира пришла всенародная слава, они стали фактом русской поэзии в переводах С. Маршак.

Успеху, безусловно, способствовали обстоятельства их появления – сначала война, потом послевоенное «страшное восьмилетие» (Д. Самойлов), когда речи о лирике, о любовной поэзии и быть не могло: если ее писали, то – «в стол». Единственный способ озвучить любовное признание был доступен через классику и через переводы классики. Так что Маршак, переводя Шекспира, транслировал запретное, иначе недоступное.

История публикации и успеха достаточно известна. Первым в апрельской книжке журнала «Знамя» за 1943 год появился сонет 32. На следующий год в сборник своих переводов «Английские баллады и песни» Маршак включил сонет 66, впоследствии особенно знаменитый, поскольку обличающий несправедное Время. В подцензурных условиях в странах социализма этот сонет звучал с диссидентской памфлетностью и обрел небывалую популярность. Правда, официальное прочтение настаивало на том, что поэт-гуманист разоблачает пороки, присущие зарождающемуся капитализму.

Большая подборка сонетов в переводе Маршака увидела свет в журнале «Новый мир» (1945. № 11–12). За нею на протяжении 1947–1948 годов последовали пять подборок в «Знамени», а в 1948-м весь шекспировский сборник вышел отдельным изданием с послесловием М. Морозова. Он многократно переиздавался (1949, 1952, 1955, 1960 и др.) и был включен в восьмой том Полного собрания сочинений Шекспира (1949), редактор которого – А. Смирнов – и побудил Маршака выполнить работу.

По свидетельству самого Маршака, с 1946 по 1964 год сонеты в его переводах были изданы общим тиражом 900 тыс. экземпляров¹. С тех пор, надо полагать, цифра как минимум удвоилась, если не умножилась многократно.

Такова история публикации этого переводного текста с редкой по успешности судьбой. Успех поразителен и бесспорен, а вот достоинства перевода начали довольно рано обсуждать и оспаривать. Профессиональное суждение было высказано Н. Автономовой и М. Гаспаровым: «Сонеты Шекспира – переводы Маршака» («Вопросы литературы», 1969, № 2). Оно очень взвешенно и точно. Авторы не критикуют, а оценивают, какой стилистический выбор совершил переводчик, обратившийся к английскому тексту рубежа 16–17 веков. Ренессансный текст он передает в духе «поэтики русского романтизма пушкинской поры»².

Понятно, что эта поэтика не может не деформировать ренессансный текст. Инерция стиля нередко уносит Маршака – порой в такую романтическую даль, откуда оригинал уже слабо различим. Одним из первых об этом – правда, в частном письме – писал Борис Пастернак. Если постановщик «Гамлета» (в переводе Пастернака) Г. Козинцев почему-то решил завершать спектакль исполнением сонета 74, то, пишет ему Пастернак, «конечно, придется перевести его мне, и, конечно, придется читать его в моем переводе, даже в том случае, если он вне всякого спора будет неудачней перевода Маршака, потому что такого кооперирования разноименных текстов я никак не мыслю» (4 марта 1954).

Пастернак оправдывал свое решение не «соперничеством», а неточностью перевода Маршака: «Глыбы камня, могильного креста и последних

¹ Маршак С.Я. Собр. соч. – Т. 6. – М, ??, С. 431

² Гаспаров М. О русской поэзии. – СПб., 2001. С. 405.

двух строчек перевода С<амуила> Я<ковлевича>: черепки разбитого ковша и вина – души в подлиннике нет и в помине».

Козинцев, нарушив предварительное соглашение, выбрал перевод Маршака. Пастернак был огорчен и в недоумении: «Меня огорчает, что приобсачили они ко мне Маршака. Зачем это?» (Из письма Б. Пастернака к О. Фрейденберг, 16 апреля 1954).

Едва ли по причинам идеологическим. Речевая свобода в этот раз не стала безусловной удачей Пастернака, а на слух – в спектакле – его текст едва ли прозвучал бы внятно: «Одна живая память этих строк / Еще переживет мою пропажу». Как здесь понять, что речь идет о жизни поэта после его смерти – в стихах? Вероятно, Пастернак не лукавил, когда предупреждал Козинцева: «Перевод мой – набросок. Он должен вылежаться...» Этого не произошло. И поздравляя с удачей спектакля, поэт с сожалением скажет режиссеру: «Жаль, что у Вас не было времени написать мне, что не удовлетворило Вас в моем переводе сонета. Я охотно бы все исправил» (23 апреля 1954).

То, что в пастернаковском наброске перевода еще смутно, трудно различимо за сбивчивостью речи, у Маршака сказано без затей и с определенностью, куда большей, чем в оригинале: «Не глыба камня, не могильный крест, – / Мне памятником будут эти строчки». Поэзия просто никакая. А финальное двустипение про то, что остается после смерти, а что достается другу, полностью (Пастернак прав) придумано Маршаком: «Ей – черепки разбитого ковша, / Тебе – мое вино, моя душа».

Русский Шекспир заговорил с голоса Омара Хайяма.

Ловить Маршака на неточностях в отношении оригинала очень просто, но, проделывая эту операцию, следует помнить, что Маршак очень точен в отношении собственной задачи – дать современному читателю узнаваемый образец классической любовной поэзии. Пусть ее образ будет несколько условным, собирательным, но, отзываясь множеством ассоциаций – с Востока и Запада, из русской поэтической памяти, – он безусловно убеждает. От-

сюда миллионные тиражи, которые по сей день не схлынули, а следуют один за другим.

Сонеты Шекспира – это словосочетание Маршак сделал лирическим брендом, не утрачивающим своей силы, даже если под обложкой в качестве переводчика теперь не Маршак, не один Маршак, но в соседстве с теми, кто бросил ему вызов.

Маршак послужил сильнейшим раздражителем, по сей день продолжающим свое действие. И понятно, почему: спор не закончен, Маршак не повержен – а если опровергнут, то в теории, а не в поэтической практике. Да, теперь все знают, что он произвел нравственную подчистку оригинала (в очередной раз Шекспир был баудлеризован – по фамилии издателя «семейного Шекспира» в начале 19 века – Bowdler), отказался от метафорического строя, предсказывающего «метафизический» стиль Джона Донна, а не после-пушкинскую гладкопись...

Всё так, но тем не менее Маршак создал поэтически убедительную русскую версию. Ее убедительность – в беглом владении романтическим стилем (слишком расхожим? пожалуй) и в том, в чем Маршак-поэт особенно силен – в поэтической афористичности, столь важной для английского сонета с его заключительными рифмованными двустушиями, врезающимися в память, становящимися языковыми идиомами:

Всё мерзостно, что вижу я вокруг,
Но как тебя покинуть, милый друг!

Сонет 66

Чем выше успех Маршака, тем яростнее желание его опровергнуть!

Не знаю, многие ли обратили внимание на переводческий бум в отношении сонетов Шекспира, пришедшийся на начало перестроечного времени и приуроченный к спонтанному рождению у нас вольного книжного рынка. Какие-то новые переводы были тогда опубликованы и мелькали на прилав-

ках магазинов, но мне особенно запомнились кустарные книжечки и одинокие фигуры их авторов-распространителей в переходах метро или у дверей книжных магазинов. Что-то я тогда лишь полистал, что-то купил ради курьеза, но было ясно, что и кустарные переводы, и те, что покоились на прилавках, были еще одним тщетным вызовом Маршаку и одновременно невольным подтверждением значительности того, что ему некогда удалось сделать.

Поражение, впрочем, потерпели не только кустари-одиночки, но и профессиональные поэты-переводчики, привлеченные к шекспировским сонетам тем, что полагают «неудачей» Маршака, и ощутившие вызов.

В полемическом отклике на результаты современного шекспироведения в России я позволил себе столь же полемически резкое заключение и о современных переводах сонетов:

Мало у кого теперь вызывает сомнение, что Маршак перевел как-то не так, а именно – он снял значительную часть метафорики, сгладил язык, отказался от шекспировской грубости... Все это знают, но ни у кого не получается вернуть метафорику и грубость Шекспира, чтобы при этом сквозь перевод хотя бы просвечивала поэзия. То, что сделано по переводу шекспировских сонетов после Маршака, представляет собой коллективную катастрофу (с единичными исключениями)... («Вопросы литературы», 2012, № 2. С. 467–468).

Сейчас я вспомнил эту свою оценку не с тем, чтобы от нее отказаться, а чтобы назвать главное исключение из «коллективной катастрофы» – переводы Александра Финкеля. Он был первым, кто откликнулся на вызов Маршака, и единственным, кому удалось – нет, не сделать лучше, а скорректировать русское представление о сонетах, точнее соотнеся их с оригиналом. Полностью его переводы появились лишь посмертно – в сборнике «Шекспировские чтения. 1976». Они же были избраны С. Радловым для первого серьезного комментированного издания сонетов на русском языке (СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2010).

Нельзя сказать, что в сравнении с Маршаком Финкель принципиально изменил стилистику; он притушил романтический огонь и уточнил метафору. Профессиональный филолог, Финкель скорректировал задачу и в этом смысле действительно наметил путь, приближающий к Шекспиру. За ним решились последовать многие, но допустили принципиальный просчет, буквально доверившись антипетраркистской иронии: «...но милая ступает по земле» (130, пер. С. Маршака). Лирическая ситуация, конечно, перенесена Шекспиром на земную горизонталь, но это не означает, что небесная вертикаль петраркизма им вовсе отброшена и забыта. О ней забывают другие переводчики, как будто не замечающие того, что лирический герой, полностью сбившийся на земной пути и не поднимающий больше глаз к небу, утрачивает право на слово «любовь». Оно заменяется другим – «похоть» (сонет 129), окрашивающим весь сонет трагическим отчаянием.

В переводе Маршака – «сладострастье», что совсем не то же, что «lust» в оригинальном тексте. Маршак смягчил. Финкель поправил: «Растрата духа – такова цена / За похоть...» Но в данном случае оригинальной метафоры не восстановил: «Th' expence of spirit in a waste of shame / Is lust in action...»

Один из современных переводчиков предложил такую интерпретацию: «Раствление духа в гибели стыда – / Вот суть разврата...» (Ю. Лифшиц). Если здесь и восстановлена откровенность оригинала, то все остальное – и смысл, и метафора – утрачено: и «гибель стыда» – переводческое изобретение / непонимание, и речь идет не о разврате, а о том, что небесная любовь стала человеческой, слишком человеческой.

Беря в руки современные переводы, невольно поддаешься искушению...

Не занимаясь переводом профессионально, в своей работе я не раз был вынужден вставать на этот путь, когда нужно было процитировать поэтический текст, а перевод либо отсутствовал, либо был столь далек от оригинала, что

не мог служить для подтверждения каких-то соображений по его поводу. Особенно часто мне пришлось это делать для книги «Мыслящая Муза. “Открытие природы” в английской и русской поэзии XVIII века» (1989). Ни графини Уинчилси, ни Эмброуза Филипса по-русски не существует; Джеймса Томсона очень давно не переводили, а их «описательный» стиль пусть ненадолго, но стал важным поэтическим открытием.

Однако, признаюсь, я никогда не предполагал пускаться по столь разъезженной колее, как переводы сонетов Шекспира. Мой первоначальный интерес был исключительно филологическим, как, вероятно, и у Финкеля, – уточнить задачу, определить, что непременно должно быть сохранено в переводе, поскольку существенно для шекспировского индивидуального стиля или для жанра в целом. Переводческая «коллективная катастрофа» предопределена общим непониманием ренессансного сонета, пусть в исполнении Шекспира не столько петраркистского, сколько антипетраркистского, но от этого перевертыша не изменившего своей жанровой принадлежности.

В чем суть этой условности? Во-первых, если воспользоваться критерием *речевой установки* (по Ю. Тынянову), то в ренессансном сонете она вполне ясна – на метафорическое слово. Метафора – не факультативное или окказиональное украшение, а сама природа этого *речевого жанра* (по М. Бахтину). Ее знак очень точно установил Петрарка именем своей возлюбленной – Лаура (не зря Боккаччо подозревал, что это не реальная женщина, а аллегория; Петрарка на такое предположение обижался). В звучании имени возлюбленной сходится все, что ценно и прекрасно, земное и небесное: это и *лавр* – дерево славы; и в то же время это *l'aura* – что по-итальянски значит «ветерок». А еще в этом слове слышится звук золота – *aurum* – и порой даже бег времени *l'ora*, что значит «час». Оно также созвучно названию утренней зари Авроры (*L'Aurora*).

Ренессансная метафора в качестве тропа, определяющего мышление эпохи, заместила средневековую аллегория по мере того, как менялся статус предметности. В аллегории предмет лишь указывает в направлении общей

идеи, где растворяется, теряя свои качества. Никому не придет в голову поинтересоваться, какого цвета повязка на глазах у аллегорической фигуры, изображающей Правосудие, или из какого металла сделаны весы в ее руке. В метафоре, напротив, игра предметных свойств сама по себе значима, хотя сближение предметов осуществляется по какому-то одному признаку. Душевная глубина отражается в богатстве природных красок, а разнообразие Творения отражает игру небесных (неоплатонических) Идей.

Так что разрушение метафоричности в ренессансном сонете меняет его речевую природу. На еще одно ее конструктивное свойство проницательно обратил внимание американский исследователь сонетного жанра Пол Оппенгеймер. Он многообещающе назвал составленную им антологию сонета: «Рождение современного мышления. Самосознание и возникновение сонета». Сонет стал одной из первых манифестаций этого мышления, поскольку представлял новый тип поэзии, создаваемой в расчете *не на музыкальное сопровождение, а для чтения про себя*.

В таком случае сонет был первым со времен античности лирическим опытом, рождающимся в процессе напряженной рефлексии, самопогружения в мир «внутреннего молчания». Это меняло ощущение времени, которое более не совпадало со временем реального исполнения, но становилось текущим, обратимым. Пребывающий в состоянии ничем не нарушаемого уединения поэт, а затем и его читатель имели возможность управлять временем, «по своей воле прерывая и возобновляя чтение, сосредоточиваясь на той или иной фразе, перечитывая трудные места...»³

Этой ли речевой природой сонета объясняется тот факт, что на три столетия жанр стал основной формой европейской лирики? Можно возразить: сонеты клали на музыку и пели. Одна из гипотез происхождения самого слова «сонет» связывает его с глаголом, обозначающим звучание (*sono, sonare*). В английском языке дублетным стало сочетание «*songs and sonnets*» – «песни

³ *Oppenheimer P. Inception and Background // Oppenheimer P. The Birth of the Modern Mind: Self, Consciousness, and the Invention of the Sonnet. N.Y.; Oxford, 1989. P. 28.*

и песенки» (вариант перевода для названия стихотворного сборника Джона Донна).

Жанровая рефлексия современника отнюдь не исчерпывает (и даже не определяет) сущности жанра. Инерция восприятия лирики как текста для музыкального сопровождения, видимо, без труда подчиняла себе и сонет, хотя очевидно, что далеко не каждый текст должен был побуждать к вокалу. Слишком очевидно, что не музыкальный ритм определяет движение текста, а *риторика мысли*, аргументами в которой выступают *метафоры*. Во всяком случае, это очевидно в тех сонетах, где жанровый принцип реализован достаточно полно, как, например, в том сонете из шекспировского сборника, который справедливо считать первым не «заказным», а личным высказыванием.

Традиционно первые 17 сонетов называют сонетами о «продолжении рода» (*succession sonnets*). Подозревают, что они были заказаны матерью Юного Друга или его опекуном лордом Берли (если принять наиболее вероятную гипотезу относительно того, что адресатом сонетов был граф Саутгемптон) с тем, чтобы убедить молодого человека жениться. Красота не вечна – и спасти ее от увяданья можно, лишь продлив себя в потомстве. Таков тезис, к которому подбираются метафорические аргументы.

Со всей определенностью направление мысли меняется действительно лишь с сонета 18, обещающего новую форму бессмертия – поэтическую: «Ты вечно будешь жить в строках поэта» (С. Маршак). Если видеть за текстом биографическую подоплеку, то легко предположить развитие отношений между поэтом и адресатом: они стали личными и изменили характер стиха.

Однако впервые и стих, и мысль начали ощутимо меняться чуть раньше – в сонете 15. Обещание поэтического бессмертия в нем скорее имплицитно, но оно уже звучит, а вслед ему обретено новое поэтическое дыхание. Жанр сонета исполнен с небывалым еще в этом сборнике мастерством и свободой.

When I consider every thing that grows
Holds in perfection but a little moment,
That this huge stage presenteth nought but shows
Whereon the stars in secret influence comment;
When I perceive that men as plants increase,
Cheered and cheque'd even by the self-same sky,
Vaunt in their youthful sap, at height decrease,
And wear their brave state out of memory;
Then the conceit of this inconstant stay
Sets you most rich in youth before my sight,
Where wasteful Time debateth with Decay,
To change your day of youth to sullied night;
 And all in war with Time for love of you,
 As he takes from you, I engraft you new.

За два века до Шекспира и не в Англии, а во Франции о поэзии заговорили как о «второй риторике», тем самым начав процесс обособления ее от музыки. Этот шекспировский сонет замечательно риторичен, построенный как развивающееся рассуждение от катрена к катрену: «Когда я думаю... Когда я понимаю... Тогда...» Эта структурная стройность не должна быть не только опущена, но даже размыта переводчиком. Маршак ее не удержал:

Когда подумаю, что миг единый
От увяданья отделяет рост,
Что этот мир – подмостки, где картины
Сменяются под волхвованье звезд,
Что нас, как всходы нежные растений,
Растят и губят те же небеса,
Что смолоду в нас бродит сок весенний,
Но вянет наша сила и краса, –
О, как я дорожу твоей весною,

Твоей прекрасной юностью в цвету.

А время на тебя идет войною

И день твой ясный гонит в темноту.

Но пусть мой стих, как острый нож садовый,

Твой век возобновит прививкой новой.

Можно, почти не сомневаясь, предположить, что это как раз тот момент, который должен восстановить Финкель, и он восстанавливает: «Когда я постигаю... Когда я вижу... Тогда к тебе свой обращаю взор...»

Правда, порядок интеллектуальных ходов нарушен: сначала – постигаю, а потом только – вижу. В оригинале наоборот – постижение / понимание приходит в ходе раздумья, развернутого в сонет. Можно предположить, что этот сбой в процессе понимания допущен ради того, чтобы начать глаголом с архаическим оттенком, хотя шекспировское «consider» этим оттенком совершенно не обладает и звучит вполне современно.

На какой язык переводить Шекспира и поэзию европейского Ренессанса? Русский язык, им современный, явно не подойдет. Нужно ли архаизировать или, наоборот, подчеркнуть, что «Шекспир – наш современник»? Это общая проблема. При переводе сонетов Петрарки Вячеслав Иванов стремился состарить текст (уводя его в русскую архаику 18 столетия), а, скажем, Юрий Верховский предлагал его в современном виде. М. Лозинский, переводя и Данте, и Шекспира, создавал какой-то условно-архаичный язык, какого никогда не существовало, но убедительный в качестве поэтической иллюзии.

Поэтому можно понять намерение Финкеля – не осовременивать, а дистанцировать. Маршак этого не делал. Напротив – он приближал.

Мысль определена с первой строки – о краткости и бренности человеческого существования, но в каждой строчке она находит свою метафору. Этот строгий параллелизм метафорических аргументов Шекспир выдерживает отнюдь не всегда. Еще реже он прибегает к сквозной метафоре – длящейся через весь текст. Чаще у него возникает метафорическая вязь точечных образов, вовлекающих пласты разных семантических полей.

Но сонет 15 – пример редкой строгости и абсолютной ясности. В первом катрене две метафоры. Первая – о со-природности человеческой жизни, подобной всему, что произрастает-цветет-увядает на земле. Она будет договорена во втором катрене, в первом прерванная театральной метафорой.

В передаче первой метафоры трудность – в ее простоте. Сказать нужно очень кратко, но ясно и небанально. У Маршака совсем не получилось, или получилось коряво: «...миг единый / От увяданья отделяет рост».

У Финкеля – «...живет / Прекрасное не более мгновенья». Один из современных переводов (С. Степанов) – «...лишь мгновенье / Дано живому жить и расцвести». Констатация верная, но в мысли нет даже оттенка поэтической небанальности, которая есть в оригинале.

Со второй метафорой много сложнее. Во-первых, в ней нужно быть очень точным в передаче сравнения мира со сценой (*stage*). Во-вторых, появление звезд дает повод для первого здесь метафизически головоломного кончети.

Уподобление жизни сцене, на которой разыгрывается спектакль, по-русски передается метафорой «мир – театр». Так и нужно сказать. Маршак запутывает дело «подмостками», которые от него достаются и Финкелю, еще более туманно передающему это место: «Что лишь подмостки пышный этот взлет, / И он подвластен дальних звезд внушенью...» Подмостки как взлет, подвластный внушенью звезд! На ясность метафорического аргумента это мало похоже.

У Маршака гораздо яснее и очень красиво – про волхованье звезд. Соответствует ли это шекспировским комментирующим звездам? Не вполне, но и не слишком противоречит оригиналу, побеждая силой поэтической убедительности в своем русифицированном варианте. Это один из обычных приемов Маршака-переводчика.

При сегодняшней повсеместности текстуальной метафоры, когда всё – текст, комментирующие звезды очень понятны, но допустима ли в данном случае передача однокоренным слово – «комментировать»?

Идея комментирования не могла быть чуждой в эпоху Возрождения, поскольку комментирование античного текста – одна из главных сфер деятельности гуманиста, перенесенная и в школьное образование. Комментирование Писания вполне знакомо человеку Реформации: им занимался и священник во время службы, и интеллектуал в своем кабинете, и каждый, кто оставался один на один со священным текстом, теперь доступным на национальном языке. Так что комментарий звезд – это процесс прояснения смысла, возможно с оттенком критики или, как сказано в Оксфордском словаре (OED), часто с оттенком недоброжелательства или неблагоприятствования (often implying unfavourable remarks). Пример приведен из шекспировских «Двух благородных веронцев»: как доктор, «комментирующий болезнь» (... a Physician to comment on your malady).

Так что человеческая жизнь, представленная в метафоре «мир – театр», протекает под комментарий звезд.

Второй катрен подхватывает начальную метафору сонета – растительную – и продолжает ее. Продолжение мысли и подчеркивает зачин, параллельный зачину первого катрена – тогда я понимаю. С природной образностью романтический стиль справляется довольно легко, и здесь у переводчиков не возникает больших сложностей, если, конечно, устав от вяловатой эстетики Прекрасного (вянет наша сила и краса) они по распространенной ныне привычке не отдаются эстетике Омерзительного: «Что люди, как растения в цвету, / Кичатся молодыми телесами» (С. Степанов).

Если в комментирующих звездах слышится метафизика, то третий катрен прямо начинается словом однокоренным с термином для обозначения метафизических кончетти – «conceit». Поэт после ряда метафор, напоминающих о бренности, обращается к предмету своего размышления – Юному Другу: «Тогда образ этого непостоянного бытия / Напоминает мне о тебе, столь богатом юностью...» «Против тебя» замышляют Тлен и Время, которым поэт должен бросить вызов, спасая друга.

В оригинале заключительность третьего катрена подчеркнута первым же словом – «тогда». Маршак уже вовсе забыл о риторике убеждения, отдавая инерции романтического стиля: «О, как я дорожу твоей весной...» Ни эмоционально, ни образно ничего подобного в оригинале нет.

В отличие от Маршака Финкель буквально точен: «Тогда к тебе свой обращаю взор...» Увы, слишком буквально, без малейшей попытки напомнить о череде предшествовавшего доказательства, выдержанного в метафизических кончетти. Так что несмотря на слово «тогда» итог смазан, впечатление бренности в строке, открывающей третий катрен, уничтожено, а в оригинале оно и в словах, и в зловещем шепотке очень красивой звукописи: «Then the conceit of this inconstant stay...»

Можно ли передать «conceit» однокоренным – кончетти? Скажем, так: «Закончить этот бренный ряд кончетти...» По смыслу абсолютно точно, и строка состоятельна, но стилистический жест выглядит нарочито анахроничным, как будто в текст сонета введен филологический комментарий к нему...

И, наконец, рифмованная концовка. Как бы далеко Маршак не разошелся с текстом, в афористическом финале он обычно собирает мысль, что происходит и в данном случае. Конечно, «садовый нож» – от переводчика, но метафора прививки как знак обновления – от Шекспира. И в данном случае Маршак не только не притушил ее предметность, но детализировал ее, а, договорив, создал блестящий эмблематический образ обновления.

Кажется, больше никто из переводчиков с этой эмблематичной выразительностью не совладал. Финкель, как всегда, стремится держаться ближе к оригиналу, но в данном случае это его не спасает: «Но с Временем борясь, моя любовь / Тебе, мой милый, прививает вновь». Русское выражение выглядит то ли куцым, то ли каким-то разобраным: моя любовь прививает тебе... Что прививает? И как любовь что-то может прививать? Метафора из садоводства смещается в сторону поликлиники – прививка против времени.

У Шекспира ведь предметная метафора очень ясна, но и очень лаконична: «I engraft you new...» Если переводчик пускается ее прояснять и договаривать, то потом не может из нее выпутаться. Так случилось с Финкелем, нечто подобное и у С. Степанова, только еще гораздо хуже: «Своим стихом привью тебе обратно...»

Там, где в метафоре должен родиться переносный смысл – обновление, вместо него торчат обломки буквального смысла: «Бой с Временем и долог, и жесток, / Оставь в наследье новый черенок» (А. Кузнецов).

И еще один очень важный поэтический аргумент в поддержку метафоры, наличествующий в оригинале, – ее звуковая убедительность. Две последние строки (если воспользоваться языком русских футуристов) проскважены звуком, рождающим звукообраз. Трижды в двух строках повторено слово «you», которое – в этом настойчивом обращении к адресату – разрешается тем, что ему и обещает поэт – сделать «new», то есть обновление.

С учетом замечаний, обращенных к чужим переводам (а главное – с учетом тех требований, которые предъявляет оригинальный текст), предложу свой:

Помыслию только, что цвести – мгновенье
Всему, что на земле стремится в рост;
Что мир – театр, где кратко представленье
Под комментарий вечно скрытых звезд.
Тогда пойму: под небом тем же самым
Цветут и вянут люди и трава.
Лишь брызнул сок, из памяти упрямо
Уж изжита минута торжества.
Закончить этот бранный ряд сравнений –
Ты мне явился в блеске юных сил,
Где Тлен и Время в непрестанном пренье:
Как мрак сгустить, чтоб свет твой погасил?
Я за тебя пред Временем стою:
Оно засушит, но я вновь привью.

Обращу внимание только на попытку сохранить прием звуковой выразительности в рифмованном двустишии, акцентируя звуком обещанную новизну: *оно – но – вновь*. И в качестве отклика на тот звук, которым были проскважены эти строки в оригинале – финальное слово (звучащее так по-английски!) – *привью*.

Если сонет 15 – своеобразный камертон первой части сборника, то сонет 129 – второй, посвященной Смуглой Даме. Здесь преобладает антипетраркизм, здесь – иное понимание любви, которое потребовало другого определяющего слова, о чем уже было упомянуто выше. Теперь приведу текст полностью:

Th' expence of spirit in a waste of shame
Is lust in action, and till action, lust
Is perjured, murd'rous, bloody, full of blame,
Savage, extreme, rude, cruel, not to trust.
Enjoyed no sooner but dispised straight,
Past reason hunted, and no sooner had
Past reason hated as a swallowed bait,
On purpose laid to make the taker mad.
Mad in pursuit and in possession so,
Had, having, and in quest to have extreme,
A bliss in proof and proved, a very woe,
Before a joy proposed behind a dream.
All this the world well knows yet none knows well,
To shun the heaven that leads men to this hell.

Перевод слова «lust» как «сладострастье» у Маршака – знак стилистической обработки оригинала. А весь перевод первой строки – знак его отношения к шекспировской метафорике:

Издержки духа и стыда растрата –
Вот сладострастье в действии. Оно
Безжалостно, коварно, бесновато,
Жестоко, грубо, ярости полно.
Утолено, – влечет оно презренье,
В преследованье не жалеет сил.
И тот лишен покоя и забвенья,
Кто невзначай приманку проглотил.
Безумное, само с собой в раздоре,
Оно владеет иль владеют им.
В надежде – радость, в испытанье – горе,
А в прошлом – сон, растаявший как дым.
Все это так. Но избежит ли грешный
Небесных врат, ведущих в ад крошечный?

В первой строке – это заметно невооруженным глазом – у Маршака появляется перечислительное «и», которого нет в оригинале. У Шекспира связка понятий осуществляется более тесным образом – предложением: «Издержки духа в...» Но в чем?

Финкель не стал об этом задумываться и (чего обычно он старается не делать) ушел от оригинала: «Растрата духа – такова цена / За похоть».

Но если задуматься? Конечно, «waste» может быть и растратой. Издержки – в растрате, если от перечислительной конструкции у Маршака (понятно, почему она возникла) вернуться к синтаксису оригинала. Смысл теряется. Он будет обретен, если взять другое значение слова «waste», в англоязычной поэзии особенно памятное по названию поэмы Т.С. Элиота – «The waste land». По-русски – «Бесплодная земля». «Waste» может иметь это значение и само по себе как существительное – пустошь.

Именно это значение как первое дает OED (а уж потом – процесс и результат растраты): uninhabited (or sparsely inhabited) and uncultivated country; a wild and desolate region, a desert, wilderness.

Растрата духа / души в пустоши стыда – вот что сказано у Шекспира. Что значит «пустошь стыда»? Стыд как переживание опустошающее, выжигающее душу. Такова похоть.

А дальше весь сонет – развернутое ее определение. Оно разворачивается по законам совсем иной риторики, далекой от стройности, продемонстрированной в сонете 15. Не случайно о сонете 129 говорят как о драматическом монологе (вполне вообразимом в устах Гамлета). Если, став профессиональным поэтом в качестве автора поэм и сонетов, Шекспир вернулся в театр, чтобы создать драматическую речь, небывалую по динамике и индивидуальности, то в жанре сонета он произвел не меньшие перемены, привнес в него опыт драматической речи.

Механизм поэтической мысли здесь лучше всего обозначить английским словом – *afterthought*. У этой речи нет предварительного плана. Слова и фразы, определяющие похоть, складываются в перечислительный ряд, где последующее нередко подсказано предыдущим, подхватывает его звук или смысл, а иногда повторяется и само слово, чтобы договорить, догнать, дополнить.

Первое перечисление на одном дыхании – 9 слов, как пулеметная очередь. Вновь хочется сказать – звукообраз, когда ярость похоти, ее необузданность не только названы, но и слышимы в звуке, интонации.

Затем – попытка организовать мысль, направив ее путем антитез: *enjoyed no sooner – dispised straight; past reason hunted – past reason hated...* Однако говорящий срывается на слове «mad», подхваченном в следующей строфе и продолженном в стремительности троекратного повторения глагола «to have».

И только выдохнув, выговорившись, как будто после паузы, говорящий готов произнести парнорифмованную мораль, свидетельствуя, что ничего нового он не сказал, всем это известно, однако не мешает в поисках рая падать в ад.

Перевод Маршака, безусловно, – лучший из существующих. У Финкеля в данном сонете проявилось то, что его переводам свойственно, но здесь недопустимо – вяловатость текста, недостаток энергетики:

Насытившись, – тотчас ее бранят;
Едва достигнув, сразу презирают.
И как приманке ей никто не рад,
И как приманку все ее хватают...

Маршака, как обычно, энергия, когда она на пределе, сносит в романтические штампы, не имеющие соответствия в оригинале: *«И тот лишен похоти и забвенья, / Кто невзначай приманку проглотил»*. Такова и большая часть третьего катрена.

В финальном двустишии рифма на эпитетах: грешный – кромешный, – отвлекает от сути, которую нужно обнажить, а не затемнить: устремляясь в рай, попадают в ад. Шекспир не мог не завершить определение похоти непристойной двусмысленностью, хотя и хорошо упакованной в библейскую образность. Шутка про дьявола, которого загоняют в ад, была, конечно, знакома не только читателям «Декамерона». Теперь же она – для комментатора.

Итак, мой перевод в заключение:

Души растрата в пустоши стыда –
Вот похоть в деле; а пока не в деле,
Похоть груба, коварна и всегда –
Срам на уме и ярость на пределе.
Едва вкусив, презрением казнят;
И как любили, так же ненавидят –
Безумно, скрытый проклиная яд
В приманке, где его не вдруг увидят.
Безумная в погоне и уже
Имея, имея и иметь мечтая;
Горчит на вкус тому, кто был блажен;

Мечтой влечет и сновиденьем тает.

Все это знают и всегда твердят,

Но путь на небо их приводит в ад.