

Юрий Лифшиц

*Как переводить
сонеты
Шекспира*

Краткое практическое руководство



Юрий Лифшиц

**Как переводить сонеты
Шекспира. Краткое
практическое руководство**

«Издательские решения»

Лифшиц Ю.

Как переводить сонеты Шекспира. Краткое практическое руководство / Ю. Лифшиц — «Издательские решения»,

ISBN 978-5-44-832597-7

Книга поэта и переводчика Ю. Лифшица «Как переводить сонеты Шекспира» в живой, увлекательной и остроумной форме рассказывает об основных аспектах переводческого процесса. В книге также анализируются достижения многих переводчиков разных эпох. Работа Ю. Лифшица получила высокую оценку в филологической среде и будет полезна не только тем, кто переводит Шекспира. В оформлении обложки использовано изображение фрески великого итальянского художника Рафаэля Санти (1483—1520) «Афинская школа».

ISBN 978-5-44-832597-7

© Лифшиц Ю.
© Издательские решения

Содержание

Как переводить сонеты Шекспира	6
Сокращения, принятые в настоящем тексте	6
Предупреждение	7
Введение	8
Знание языка	12
Буквализм или вольный перевод?	13
Интерпретация текста и отсебятина	16
Идеальный перевод	31
Улучшатели текста	32
Категория рода	44
Структура (архитектоника) сонета	46
Конец ознакомительного фрагмента.	48

Как переводить сонеты Шекспира Краткое практическое руководство

Юрий Лифшиц

© Юрий Лифшиц, 2017

ISBN 978-5-4483-2597-7

Создано в интеллектуальной издательской системе Ridero

Как переводить сонеты Шекспира Краткое практическое руководство

Научить рисовать можно даже лошадь. Рембрандтом она не станет, но стог сена нарисует.

Из юмора художников.

Сокращения, принятые в настоящем тексте

Ш – Шекспир.

СШ – сонет (сонеты) Шекспира.

ПСШ – переводчик (переводчики) сонетов Шекспира либо перевод (переводы) сонетов Шекспира.

С – сонетистика, термин, каковым мы решили обозначить более чем двух с половиной вековой процесс перевода СШ на русский язык. По нашему убеждению, это явление для мировой литературы уникальное, в силу чего и заслуживает особого термина.

Предупреждение

Поскольку отдельные издательства предупреждают, что цитация изданных ими книг опасна для здоровья цитирующего, сразу уведомляем заинтересованные организации в следующем: практически все необходимые нам тексты мы обнаружили в «мировой паутине». Список интернет-адресов, равно как и список использованной нами литературы см. в конце книги.

Введение

Все началось с графа Ивана по фамилии Мамуна, дерзнувшего в середине позапрошлого века опубликовать первый в России перевод 29 сонета Шекспира (далее Ш). Не обладая ни могучим талантом, ни соответствующей стихотворной техникой, его сиятельство все-таки оставило (или оставил?) свой нерукотворный след в истории и русской литературы, и русской шекспировской сонетистике (далее С) и положил (или положило?) начало советско-российской сонетомании, каковую лица посвященные могут наблюдать уже не одно десятилетие. Разумеется, у графа-первопроходца были предшественники, но они имеют только опосредованное касательство к интересующей нас теме, поэтому ни о В. Боткине, давшем в 1842 г. прозаический перевод 71 сонета, ни о В. Межевиче, в своем подражании Ш раздвинувшем рамки СШ до 20 строк, мы упоминать не будем. Именно работы их сиятельства, опубликованного за сорок с лишним лет всего шесть ПСШ, считаются отправной точкой российского изучения СШ методом художественного перевода. Нельзя не отметить, насколько основательно трудился переводчик-аристократ, выпускавший в свет в среднем один сонет в семь лет – тщательность и скрупулезность, навеки утраченные последующими поколениями переводчиков-дворян, разночинцев, служащих, рабочих, разнорабочих, а также советских и постсоветских интеллигентов в первом поколении. И если в прежние времена художественный перевод СШ считался специальностью исключительно поэтов, переводчиков и ученых, то теперь в С влились представители самых разных слоев российского населения. То же самое относится и к населению русскоязычному, ибо с распадом Советского Союза ПСШ можно обнаружить не только в ближнем, но и в дальнем зарубежье, где, строго говоря, русские версии СШ вообще ни на что не годны. Припомнив слова С. Маршака, некогда не без гордости утверждавшего, что *«Книгу сонетов (в его переводе – Ю.Л.) можно увидеть в руках у рабочего или шофера такси»*, мы не особенно ошибемся, предположив, что в настоящее время отдельные представители этих достойных профессий уже не читают СШ, ибо сами заняты их переводами. Словом, все происходит в категорическом противоречии со словами поэта, драматурга и критика П. Катенина, некогда сказавшего: *«Совершенно передать стихотворение можно только в стихах, с о в е р ш е н н о (разрядка автора – Ю.Л.) сходных с подлинником; оно трудно: тем лучше, не всякий возьмется не за свое дело»*.

Как видим, – берутся.

Народная филологическая мудрость гласит: не столь важен сам Ш, сколько комментарии к нему. Нынче же из этой переставшей быть парадоксом аксиомы проистекло довольно неожиданное следствие: не столь важны сами СШ, сколько их переводы, а еще точнее – их переводчики. Место мастеров «высокого искусства» заняли энтузиасты, а это как раз и привело к вышеупомянутому буму, в условиях которого гигантское количество переводов хронически неспособно перейти в их сколько-нибудь осязаемое качество, а марш энтузиастов, собранных под знаменами СШ, превратился в подобие массового забега на бесконечно долгую дистанцию, сулящего, как известно, всего-навсего здоровье, но никак не чемпионский титул марафонца.

Впрочем, в случае с ПСШ порой даже об их здоровье (по крайней мере, психическом) речи не идет.

Согласно обнаруженному в электронном пространстве свидетельству одного весьма известного русского переводчика, в издательствах обеих российских столиц приблизительно раз в два-три месяца появляется новый полный (!) перевод СШ. Причем каждый ПСШ категорически уверен, что именно его «труды и дни» станут (или уже стали) необходимыми и достаточными и что именно он в одночасье делается (или уже сделался) вторым

Маршаком и, переяв славу последнего, окажется первым среди равных в легионе легионов ПСШ и тем самым обессмертит свое имя. Сотни, тысячи, десятки тысяч «бессмертных» возделывают одно и то же паханное-перепаханное поле, не отдавая себе отчета в том, что вырастить на нем сколько-нибудь сносный урожай невероятно трудно, практически невозможно. Причина заведомого неуспеха может быть сокрыта не столько в состоянии почвы, глубине вспашки, доброкачественности семян или тщательности поливки и прополки грядущих всходов, – на что без всяких на то оснований уповают современные российские пейзажи от литературы, – сколько в творческих качествах самого фермера. А с этим, судя по результатам коллективного хлебопашества на ниве С, дело обстоит весьма неважно, поскольку, как мы уже отмечали, ПСШ сплошь и рядом занимаются за отсутствием одухотворенных профессионалов незрелые любители. (О неудачах, постигающих отнюдь не бездарных авторов, едва они переходят от своей каждодневной литературной деятельности к СШ, мы поговорим в своем месте.)

На стыке прошлого и нынешнего веков произошла парадоксальная вещь: в России переводы Ш и, главным образом, переводы СШ превратились в своего рода корпоративно-версификационный междусобойчик. Более того, заниматься С становится попросту неприлично – настолько это занятие нынче погрязло в творческом инфантилизме, стихотворном невежестве и литературном бессилии. Если раньше русские переводчики Ш были осеяны ореолом славы, представляли собой творческую элиту и считались кем-то вроде небожителей, то теперь они (русские ПСШ) в своем определяющем большинстве превратились в некое пародийное подобие искателей жемчуга в пустых раковинах или рыболовов, тщетно удящих осетрину в такой перебалачушенной заводи, в которой не водятся даже литературные черти, ибо трудов на такую деятельность уходит с рефрижератор, а результата порой даже на дрезину не набирается.

Отдельным СШ – дожили! – посвящаются целые сайты, на одном из них мы обнаружили так называемые «шестоны». Их изобретатель некто С. Шестаков соединил в этом названии свою фамилию и литературоведческий термин «центон», тем самым положив начало чему-то вроде шекспировской кэрроллианы. Всего же было составлено три штуки, причем на их *постройку*, по словам автора, пошло целых сорок два (!) ПСШ-66, по четырнадцать на каждый. Любопытства ради приведем один из этих шестонов:

Мне плохо жить, я смерти был бы рад; (А. Кузнецов)
Устал я видеть гордость в нищете, (И. Бевко)
Как лаврами ничтожество дарят, (С. Ильин)
Что веру распинают на кресте, (В. Зеленков)

Как низко пала родовая честь, (В. Розов)
И грубо помыкают красотой, (И. Ивановский)
И мажут грязью лучшее, что есть, (П. Карп)
И искренность, что кличут простотой, (С. Степанов)

И вдохновения зажатый рот, (С. Маршак)
И ум, что глупость цепью оплела, (А. Васильчиков)
И силу, что калекою бредет, (М. Дудин)
И робкое Добро в оковах Зла... (А. Финкель)

Короче – не зажился бы и дня, (О. Бедный-Горький)
Да другу трудно будет без меня. (Б. Пастернак)

В примечании к публикации, помещенной под многозначительным слоганом «Переводчики все стран, соединяйтесь!», Шестаков констатирует: *«Получился, конечно, не шедевр, но вполне стройный и читабельный вариант (какие переводы – такой и шестон!). По крайней мере, не хуже многих других переводов»*. Самое забавное, что это действительно так: подавляющее большинство *сконструированных* в наше время ПСШ-66 ничем не лучше вышеприведенного – *сборного* – варианта.

Следовало бы задаться вопросом, почему именно праху Ш не дает покоя русскоязычная стихотворящая публика, почему ей неинтересен ни П (Петрарка), ни Р (Ронсар), ни К (Камоэнс), чьи сонетные достижения вполне сопоставимы с гениальными произведениями великобританца. Что ж, зададимся. И попытаемся дать хотя бы приблизительный ответ. На наш беспристрастный взгляд, пристальное внимание пишущих масс к СШ, привлек пиар (выразимся по-современному) государственного масштаба, постигший в прошлом веке главного в СССР переводчика шекспировской лирики Маршака. В самом деле, кто из советских поэтов, переводчиков и поэтов-переводчиков может похвастаться таким обилием правительственных наград, какие выпали на долю Самуила Яковлевича? Рискнем предположить, что таковых исчезающе мало, ибо Государственные премии СССР 1942, 1946 (за ПСШ), 1949, 1951 гг., Ленинская премия 1963 г., 2 ордена Ленина, 2 других ордена, а также медали, полученные Маршаком в течение всей его плодотворной жизни, громогласно говорят сами за себя. За 20 с лишним лет со дня появления в печати переведенных Маршаком СШ они разошлись по СССР едва ли не целым миллионом экземпляров – успех, редко сопровождающий сборники стихов, тем более – стихов переводных. Нисколько не умаляя заслуг Маршака-переводчика, заметим все же: его ПСШ сделались «фактом русской литературы» не только в силу их неоспоримых плюсов, но и благодаря широкомасштабному тиражированию, предпринятому государственными издательствами при жизни этого почетного доктора Оксфордского университета. Более того. Даже в наши исключительно меркантильные времена публикация СШ в переводе Маршака до сих пор является для издателей вполне окупаемым проектом – настолько в читательское сознание внедрилась мысль, что ПСШ должны быть исключительно маршаковскими.

Так или иначе, но благодаря Маршаку на «лирический дневник» Шекспира обратила внимание зараженная вирусом сочинительства российская масса. А обратив, не смогла не ощутить, что работы мастера, мягко говоря, далеки от совершенства. Особенно это стало очевидно, когда появились двуязычные публикации СШ – и первая из них в издательстве «Радуга» (1984 г.). Образно говоря, это была даже не книга, а заключенный в твердый переплет «ящик Пандоры», разлетевшийся по советским городам и весям стотысячной стаей, в результате чего некоторое время спустя на местах проросла целая армия переводчиков-автодидактов. Английские тексты СШ, каковые не водились в провинциальной тматорокани отродясь, вкупе с толикой критических замечаний, имевших место быть в той судьбоносной книге, насытили собой творчески взлохмаченные головы, и те, вооружившись Словарем Мюллера и пишущей машинкой, принялись *окучивать* СШ посредством вполне четырнадцатистрочных, исключительно пятистопных, абсолютно рифмованных, но при этом маловысокохудожественных текстов. Отсюда и та перманентная осада, которой подвергаются и от которой с переменным успехом отбиваются столичные и нестоличные книжные издательства и редакции более-менее «толстых» журналов.

Похоже, в 2004 г. издательством «Азбука-классика» на орбиту творческого сознания масс был выведен «ящик Пандоры-2». Мы имеем в виду сборник «Сонеты Шекспира. Антология современных переводов», куда наряду с английскими текстами впервые в истории русской литературы вошли и подстрочники СШ. Надо ли говорить, что с этого момента количество ПСШ может неизмеримо возрасти? Тем более что издательство, пользуясь безусловным успехом Антологии, рискнуло дважды повторить тираж и не прогадало. (Более обстоятель-

ный разговор об этом весьма заметном и знаменательном, не побоимся этого слова, явлении в истории русской Сонетианы, см. ниже.)

И поскольку – отныне и навсегда – российскому *сонетопреставлению* несть конца и края, постольку мы, вполне осознавая важность возложенной на себя миссии, взялись за составление настоящего пособия. Наше практическое руководство призвано помочь занимающимся С лицам привести свое творчество в более-менее литературное русло, обратить их внимание на некоторые (отнюдь не все!) тонкости и сложности переводческой деятельности, предоставить им более точные инструменты, необходимые при работе над переводами, показать на разнообразных примерах отмели и пороги, на которых ежедневно и еженощно разбиваются в щепы челноки, утлые суденышки и ботики вторых маршаков и третьих пастернаков. И если хотя бы один из десяти тысяч ПСШ по прочтении нашего пособия начнет выдавать *на гора* более удобочитаемые тексты или вообще откажется – что предпочтительнее! – от своих *горно-обогачительных* работ во славу СШ, мы посчитаем свою скромную задачу выполненной.

Мог ли сапожник, как поэт, творить?
Или пирожник – с переводом сладить?
Маршак их научил пером водить...
Как их теперь от этого отвадить?..

Знание языка

Под знанием языка мы подразумеваем как знание языка, с которого переводят (в нашем случае – с английского), так и знание языка, на который переводят (в нашем случае – на русский). С тех пор как в России исчезло классическое образование, а в силу этого и классически образованные люди, в переводческой среде завелись споры-разговоры о том, надо ли знать язык оригинала или не надо. Одни (меньшинство) утверждают, что надо, причем идеально, другие (абсолютное большинство незнающих) уверяют, что это вовсе не обязательно, достаточно хорошо знать русский. На деле же переводчики, как правило, не знают ни английского языка, ни русского, о чем красноречиво свидетельствует подавляющее количество изготавливаемых ими опусов.

История русского перевода не дает однозначного ответа на этот сакраментальный вопрос. Например, Н. Гнедич отлично знал древнегреческий язык, благодаря чему переводил «Илиаду» в течение 20 лет. В. Жуковский, напротив, гомеровского языка не знал, но, вдохновленный трудами Гнедича, решил во что бы то ни стало дополнить его «Илиаду» своей «Одиссеей». Ради осуществления замысла старший друг А. Пушкина привлек к работе своего немецкого друга, ученого-филолога, не только давшего подстрочник каждого одиссеевского стиха, но и надписавшего над каждым древнегреческим словом немецкое, что и позволило Жуковскому справиться с поставленной задачей, причем значительно раньше Гнедича. По сути дела наставник императора Александра II переводил знаменитую поэму с современного ему немецкого языка, а кто посмеет утверждать, что Жуковского «труд многолетний» не передает духа и буквы подлинника, тот явно погрешит против истины.

В советское время бурно развился институт подстрочничества, в связи с чем отпала необходимость даже в мимолетном знакомстве переводчика с языком оригинала. В те баснословные года переводили много, охотно и со всех языков мира; язык суахили, к примеру, в СССР знали единицы, но это вовсе не помешало созданию на русском языке нехилых переводов с суахили. Большой русский поэт А. Ахматова переводила как с итальянского, который знала, так и с корейского, которого не знала, однако и те и другие ее работы вошли в Золотой фонд русского перевода.

Больше примеров множить не будем, ибо истина, как всегда, находится где-то посередине. По нашему мнению, русский язык знать все-таки необходимо, английский – желательно. Остальное приложится. Все без исключения США обстоятельно прокомментированы, все переведены на русский язык не один раз, а наиболее знаменитые из них – не один десяток раз, и при желании постичь, о чем идет речь в том или ином шекспировском четырнадцатистрочнике, не составляет особого труда: с помощью словарей и (или) путем сличения уже переведенных вариантов.

Мы также рекомендуем периодически сверяться со справочными материалами даже тем, кто абсолютно уверен в своем совершенном знании английского, ибо порой память может сыграть с ними недобрую шутку. Переводческие казусы случаются по большей части именно со знатоками, поленившимися или не посчитавшими нужным лишний раз посоветоваться со Словарем Мюллера.

О такой нематериальной субстанции, как талант, мы говорить не станем, ибо наша цель – обратить внимание желающих на некоторые аспекты ремесла, а располагает ли талантом тот или иной ремесленник – это уж как Бог даст.

Буквализм или вольный перевод?

Пламенные дискуссии на тему, «тварь ли дрожащая» переводчик и посему обязанный «пресмыкаться» перед переводимым автором во имя буквы или «право имеет» как угодно кроить и перекраивать оригинал ради передачи пресловутого духа подлинника, велись с давних пор и ведутся по сей день. Сторонники обеих – крайних и непримиримых – точек зрения переломали немало дротигов, пытаясь отстоять свои теоретические рубежи, но к единому мнению так и не пришли. Мы полагаем, неправы и те и другие. Во-первых, всякая крайность ущербна, и мы постараемся это показать на целом ряде нижеследующих примеров. Во-вторых, *чистый* буквализм точно так же увечит оригинал, как и *беспримесная* вольность: первый выхолащивает его, вторая порой видоизменяет до неузнаваемости. В-третьих, и буквалисты вольничают, ибо без определенного количества отсебятины невозможен никакой перевод, тем более стихотворный; и «вольники» *буквальничают*, ибо если в исходном тексте сказано «шиллинг», его невозможно *конвертировать* в «рубль». Можно добавить и в-четвертых, и в-пятых, но истина так или иначе располагается опять же неподалеку от середины: перевод, с нашей точки зрения, должен быть по возможности приближен к подлиннику (буквализм), но при этом отличаться свежестью трактовки (вольность). Если пренебречь первым принципом, переводной текст СШ может уйти в сферу оригинального творчества автора; если отказаться от второго – станет во многом повторением уже найденного другими переводчиками. (Об этом и о так называемых *улучшателях* давнишних текстов мы поговорим особо.)

Впрочем, подробное изложение этого вопроса не входит в нашу задачу, и дабы покончить с ним в рамках текущего текста, ограничимся следующим суждением: всякий перевод есть интерпретация, а буквализм, на наш взгляд, является ее наихудшей разновидностью. Ничего сверх меры, говорили древние, а передозировка в ту или иную сторону грозит, если можно так выразиться, необратимой *интоксикацией* переводимого текста, а это вредно и для СШ, и для их читателей.

Перейдем к примерам из практики современных и не очень современных ПСШ.

Игн. Ивановский написал:

Когда твой лоб осадят сорок зим,
Всю красоту траншеями изрыв... (Сонет 2)

Истолкованное *в лоб* английское слово *brow* привело к тому, что в варианте переводчика вся красота друга, о коей сожалеет автор оригинала, сосредоточилась у того на... лбу. Если переложение СШ будет развиваться в указанном Ивановским направлении, то следующий интерпретатор возьмет за основу *первичное* значение данного слова, то есть «бровь», и можно себе представить, во что тогда превратится соответствующий перевод. Впрочем, Бог с ним, со «лбом» из первого стиха; для постижения смысла этого двустишия куда важнее «красота» из второго, каковой (смысл) в подстрочном изложении выглядит так: «И выруют (сорок зим – Ю.Л.) глубокие траншеи на поле твоей красоты». Если бы в этом варианте СШ-2 второй стих был переведен более строго (или более *буквально*), то и первый стих не оказался бы *инфицирован вирусом* буквализма.

У того же переводчика в ПСШ-114 читаем:

Но все пять чувств, и даже пять умов
Не могут сердце одолеть одно...

Что означает «пять умов», вопрошаем мы? Пять обыкновенных людей? Пять мудрецов? Или это человек, в пять раз более умный, нежели средний обыватель шекспировских времен? Ни то, ни другое, ни третье. «Пять умов» – это всего-навсего «пять способностей ума», как об этом понимали образованные англичане шекспировских времен, а именно – здравый смысл, воображение, изобретательность, рассуждение, память. Таким образом, установка на буквализм загнала *принцепса* русского художественного перевода Ивановского, рукоположенного в поэты и литераторы самой Ахматовой, в жуткий просак. Следовало несколько удалиться от оригинала, дабы приблизиться к нему, а погоня за буквальной точностью придала приведенному тексту оттенок пародии.

«Пять умов» Ивановского, очевидно, восходят к «пяти разумам» М. Лозинского, обнаруженных нами в его версии шекспировской «Двенадцатой ночи». Там Шут обращается к Мальволио (написание Лозинского – Ю.Л.) следующим образом: «Ах, сударь, как это вы решились ваших пяти разумов?». К этой совершенно непонятной русскому читателю фразе в издании «Academia» 1937 г. имеется соответствующее примечание, хотя без него можно было легко обойтись, откажись переводчик от буквального истолкования оригинала.

Пресловутые «умы», но в количестве всего двух штук оказались *камнем преткновения* для Д. Щедровицкого (СШ-116):

Нет, я не стану камнем преткновенья
Для брачного союза двух умов, —

ибо «брачным союзом двух умов» может стать не столько любовь, сколько *кандидатская диссертация*. А «камнем преткновенья» для диссертации обычно оказывается «черный оппонент», коим автор сонета отнюдь не был.

Другой пример – обратный. В сонете 23 Маршак сочинил блестящий второй катрен:

Так я молчу, не зная, что сказать,
Не оттого, что сердце охладело.
Нет, на мои уста кладет печать
Моя любовь, которой нет предела.

Великолепные русские стихи, не правда ли? Будь они вполне оригинальны, им бы не было цены. Но это, увы, перевод СШ, во что весьма сложно поверить, если сличить их с подлинником, с каковым они не связаны ни единым словом. Буквально. Чтобы не опускаться до голого подстрочника, приведем более обстоятельный вариант В. Николаева:

Так я, боясь сфальшивить, позабыл
Любовной церемонии обряд,
И страсть в моей груди лишилась сил,
Поскольку страстью слишком я богат.

Данный вариант 23 сонета, хотя и лишенный маршаковского блеска, следует считать более *похожим* на оригинал СШ, нежели предыдущий.

Положительный пример из практики Николаева снабдим для *равновесия* отрицательным. Первые две строчки седьмого сонета Ш этот склонный к буквализму переводчик, следуя за М. Чайковским («Когда поутру благодатный свет...»), передает так:

Вот на востоке милостивый свет,
Горя, подымлет голову свою...

У Ш действительно сказано light – «свет», но в сочетании с «головой» из второй строки «свет» из первой выглядит, по меньшей мере, странно: откуда у света взялась голова? Между тем в оригинале все светлым-светло: light по-английски означает еще и «солнце» или «светило», а это как раз и есть вполне адекватный перевод данного слова: первая строчка двустопная лишается сущей головоломки, а «светило», будучи синонимом «солнца», несет в себе еще и «светлую» составляющую, имеющую место быть в оригинале. Кроме того, в версии переводчика имеется элемент тавтологии, а именно – «горящий свет», ведь если нечто является «светом» и предстает во всей своей красе перед *аудиторией*, то оно, естественно, «горит», в противном случае свет был бы не светом, но тьмой, мраком и пр.

К образчику сверхбуквального прочтения присовокупим вариант чрезмерной вольности:

А клавиши, как парни, невзначай
Срывают поцелуи с пальцев милых, —

на голубом глазу выдал И. Фрадкин в 128 сонете, однако нет большего несоответствия между поэзией барокко, каковая и каковой виртуозно воплотились в СШ, и русским просторечным словом «парни», тем более что никаких парней в первой строке второго катрена в данном СШ нет и в заводе. В скобках отмечаем, что «парней», равно как «пацанов», «корешей», «дружбанов», «земляков» и пр. нет не только в лирике Ш, но даже в его пьесах. Посему употреблять эти колоритные русские слова при передаче лирических и драматических произведений великобританского барда всячески не рекомендуется. (Если, конечно, не весь перевод выполнен средствами, скажем, блатной фени. Некий Фима Жиганец *переводит* на феню образцы русской и зарубежной классики, и в его работах как раз «кореша» более чем уместны.) Предвидя возможные возражения, заметим, что словечко *jacks* (клавиши) из СШ-128 действительно имеет еще и значение «парни», но в данном случае мы говорим о неуместности размещения этого слова в СШ. Мы бы не возражали, если бы переводчик приискал соответствующее русское выражение для передачи *обоих* значений этого английского слова (еще лучше передать таким же образом все 20 его значений), но до тех пор пока это не сделано, пусть клавиши остаются клавишами.

Подводя краткий итог, заметим: едва ли не у каждого ПСШ можно обнаружить вышеупомянутые и противоположно ориентированные огрехи, но более рассуждать об этом предмете мы не станем, ибо сказанного вполне достаточно. Добавим только, что никакие теоретические разработки, в изобилии пылящиеся на полках личных и публичных библиотек, еще никому не помогли стать переводчиком и помочь не в состоянии, а если им следовать, то ничего, кроме неразберихи, в работу ПСШ это не внесет. У каждого автора со стажем имеется своя, собственная, особенная, персональная, индивидуальная, отшлифованная временем и практикой теория перевода СШ, и не было случая, чтобы она сгодилась кому-то еще, помимо хозяина.

Не бывает никаких теорий!

Интерпретация текста и отсебятина

К вопросу о буквализме и вольности в переводе вплотную примыкает проблема интерпретации (трактовки, истолкования) текста СШ и связанные с нею сложности с употреблением отсебятины, без которой не может обойтись ни один ПСШ. Интерпретация текста находится в ведении серьезной науки под названием герменевтика, названной так по имени олимпийского бога торговли Гермеса, ибо тот по совместительству трудился вестником и, передавая священную волю Зевса и прочих олимпийцев тем или иным смертным или бессмертным, не мог не истолковывать приказы и распоряжения вышестоящей инстанции. Изложение постулатов герменевтики легко найти в соответствующей литературе, мы же ограничимся лишь двумя-тремя существенными моментами, почерпнутыми, впрочем, не столько из нее, сколько из практики древних, новых и новейших литературных толмачей.

Говорить, однако, много не приходится. В рамках данного пособия долгие рассуждения по поводу возможных истолкований СШ способны только затемнить и без того не слишком светлое дело переложения лирики Ш на русский язык. Поэтому будем предельно кратки.

Необходимо *доверять* переводимому автору, то есть Ш; он должен быть или стать авторитетом для переводчика СШ; проще говоря, интерпретатор обязан *любить* или *полюбить* своего автора, – это во-первых. Во-вторых, следует истолковывать текст шекспировского цикла, исходя из *самого текста*, а не привносить в его трактовку привходящие, не относящиеся к делу частности и обстоятельства. В-третьих, исследуя текстовые хитросплетения СШ, нужно попытаться проникнуть в их глубину, понять не только то, что сказал Ш, но и то, что он *хотел* сказать, что он подразумевал под тем или иным словом, выражением, фразой или риторическим оборотом. В-четвертых, необходимо научиться вслушиваться *в вопросы*, задаваемые текстом, – а всякий текст, тем более подернутый дымкой времени-пространства, задает массу вопросов, – и попытаться, как мы уже говорили, найти на них ответы в самом тексте, каковой, в свою очередь, каждым своим словом, порою каждым знаком вопрошает своего истолкователя и т. д. Возникает своеобразный диалог, и здесь, чем шире контекст, в который погружается ПСШ, изучая полюбившиеся ему СШ, тем полнее, глубже и точнее могут быть интерпретированы их тексты.

Любовь к тому или иному автору – вот лучший творческий метод для перевода его произведений, лучшая теория, позволяющая искать и находить в них то, что оказывается недоступным для индифферентных профессионалов, переводящих что угодно, лишь бы им было заплачено за работу. (Одной любви, к сожалению, тоже маловато будет, и это наглядно доказывают бесчисленные опусы любителей, порою начисто лишенные зачатков какого бы то ни было ремесла.)

Классические образчики нелюбви к великому стратфордцу сотворены классиком же русской литературы Б. Пастернаком, чьи шекспировские переводы настолько же ловко исполнены, насколько равнодушно искажены. И эта гремучая смесь – ловкости и равнодушия – опустошила их, выхолостила, разодушевила, лишила мощи, свежести и очарования.

Вот, к примеру, одна из многих погрешностей мэтра, до сих пор не замеченная либо сознательно не замечаемая многочисленными исследователями его творчества (развитие темы филологического *всепрощения* – ближе к финалу настоящего пособия). Строчка из переведенного им СШ-73: «Во мне ты видишь то сторанье пня...», – означает не что иное, как «Во мне ты видишь... горящий пень». В высокой лирике, как известно, вполне допустимо сравнение человека с деревом, стволом, даже с отрубленной веткой, но чтобы с горящим пнем, – это едва ли не единственный случай в русской литературе. (За литературу других народов мы не отвечаем. Возможно, австралийские аборигены или африканские

пигмеи обожают сравнивать человека с недовыжженными останками эвкалипта или пальмы соответственно.) Другое дело, если бы в сонете говорилось о совсем уж дряхлом старце, пожелавшем назвать «старым пнем» самого себя, но ведь в подлиннике об этом и слова нет. Да и синтаксически данный перевод начинается как-то не совсем гладко: стих «Во мне ты видишь то сгоранье пня» так и подмывает продолжить следующим образом: «то *не* сгоранье пня» (во мне ты видишь). Кроме того, разбираемая нами строка получилась бы куда более ладной, если частицу «то» заменить на местоимение «такое». Хотя и в этом случае получается невнятица: выходит, «сгоранье пня» может быть и не *таким*?

Засим образчик исключительной интерпретационной глухоты, продемонстрированной Пастернаком в сонете, *упрятанном* Ш в текст «Ромео и Джульетты» (I акт, пятая сцена – объяснение на балу). Заключительные строки этой сонетообразной *вставки* в трактовке переводчика звучат так:

РОМЕО. Склоните слух ко мне, святая мать.
ДЖУЛЬЕТТА. Я слух склоню, но двигаться не стану.
РОМЕО. Не надо наклоняться, сам достану.

(*Целует ее.*)

Помимо очаровательной *вечнозеленой* рифмы «стану – достану», данный отрывок любопытен прежде всего тем, что, судя по тексту, 13-летняя Джульетта *выше* 15-летнего Ромео. Если Ромео удерживает Джульетту от того, чтобы та наклонилась к нему для поцелуя, стало быть, он сам пытается дотянуться до нее с той же целью. Таким образом, данная сцена в интерпретации Пастернака носит безусловно пародийный характер: Джульетта-акселератка стоит, задрав подбородок, а недоросток-Ромео пытается либо подпрыгнуть, либо встать на цыпочки, дабы напечатлеть на ее девственные уста невинный поцелуй. Надо ли говорить, что в исходном материале обнаруженной нами несообразности нет и в помине? (О «святой матери», по прихоти переводчика заменившей «паломницу», было сказано не нами, повторяться не будем.)

Нельзя оставить без внимания и пастернаковский перевод СШ-66. Для этого нам, конечно же, не обойтись ни без его полного текста, ни без соответствующего подстрочника (здесь и далее при цитировании подстрочника: в квадратных скобках слова и выражения, вставленные для придания тексту больше связности):

Подстрочник СШ-66:

Утомленный всем этим, успокоения ради я призываю смерть,
Когда [приходится] видеть заслугу, отродясь [живущую]
в нищете,
И духовное ничтожество, утопающее в веселье,
И чистейшую веру, жестоко поруганную,

И позолоченное благородство, бесстыдно [вознесенное]
не на свое место,
И девичью честь, подло развращенную,
И подлинную безупречность, незаконно лишенную почестей,
И силу, искаленную хромающей [ущербной] властью,

И искусство, [лишенное] властями языка (со связанным
властями языком),
И глупость, с видом мудреца надзирающую за мастерством,
И честную простоту, называемую [глупым] простодушием,
И закрепощенное добро, служащее всепобеждающему злу;

Утомленный всем этим, я бы [из-за] этого покинул [сей мир],
[Но] меня спасает [от этого шага мысль о том], что, умерев, я
оставляю мою любовь одинокой.

Перевод Пастернака:

Измучась всем, я умереть хочу.
Тоска смотреть, как мается бедняк,
И как шутя живет богачу,
И доверять, и попадать впросак,

И наблюдать, как наглость лезет в свет,
И честь девичья катится ко дну,
И знать, что ходу совершенствам нет,
И видеть мощь у немощи в плену,

И вспоминать, что мысли заткнут рот,
И разум сносит глупости хулу,
И прямодушье простотой слывет,
И доброта прислуживает злу.

Измучась всем, не стал бы жить и дня,
Да другу будет трудно без меня.

Пастернак полагал себя равновеликим Ш (как, впрочем, и другим гениям мировой культуры), подстраиваться под него не имел ни малейшего желания, каждое переводимое произведение считал вызовом самому себе и с удовольствием *поднимал перчатку*, рассчитывая одолеть *соперника* на его же территории. Кроме того, Борис Леонидович не считал перевод искусством, а только средством для заработка («Перевод не заслуга, даже если он хорош», – заявил он в одном из своих писем), посему и отдал толику своего творческого времени драматическим переводам из Ш, ибо за них неплохо платили, особенно при постановке на театре. На СШ заработать было практически невозможно; говоря точнее, Пастернак не разглядел *золотоносную жилу*, довольно долго питавшую Маршака, поэтому уделил лирике Ш мизерное количество времени, отнесся к ней крайне субъективно, и это особенно видно на примере разбираемого нами стихотворения.

Во-первых, Пастернак резко изменил динамический импульс сонета. Переводчику показалось *скучным* простое перечисление того, на что было *противно* смотреть лирическому герою Ш, и он с помощью инфинитива глаголов в несовершенной форме – очевидная отсебятина – попытался сделать текст более энергичным, нервным, экспрессивным. На деле же вышло нечто совсем иное: Пастернак перенес центр тяжести сонета с самих пороков, за которыми было *мерзостно* наблюдать лирическому герою оригинала, на глаголы, с помощью которых лирический герой перевода формулирует свое отношение к окружающей действительности. *Нанизывание* глаголов, тем более явное, что оно выстроено путем

применения союза «и» – «смотреть» «и доверять», «и попадать», «и наблюдать», «и знать», «и видеть», «и вспоминать», – оставляет в некоторой тени язвы средневековья, ужасающие Ш, низводит обличительный пафос сонета на уровень кухонных речей рефлектирующего советского интеллигента.

Лирический герой Ш стоит посреди бессердечного мира и в ужасе наблюдает за всеми его несовершенствами; они надвигаются на него, они вот-вот поглотят его, и он, не будучи в силах противостоять им, готов покончить с собой. Только одно обстоятельство удерживает его от самоубийства: мысль о том, что его любимое существо, оставшись в одиночестве среди этой безумной вакханалии, не дай Бог погибнет. Причем эта мысль поражает его, как молния, в самый последний момент, когда он едва ли не набросил себе петлю на шею.

Лирический же герой переводчика, тоже вроде бы переживая ужасы быстротекущей жизни, несколько отстраняется от них, то есть его волнуют не столько они, сколько возникающие в его сознании *мысли* о них. Он вовсе не протестует, он просто констатирует факты, причем делает это, похоже, за чашкой грога. Да, он вроде бы намерен свести счеты с жизнью, но его пока еще не сильно *допекли*, и он откладывает свое еле ощутимое желание *на потом*, когда уж совсем будет не в состоянии. А тут еще и «другу будет трудно» без него – к чему умирать-то так сразу? Просим заметить: у одного любимое существо остается в одиночестве среди целого «моря бед», у другого ему всего-навсего «будет трудно» без лирического героя. Разница поразительная.

Во-вторых, Пастернак с помощью глаголов вводит своеобразную *градацию* язв и пороков несовершенного мира. На одни вещи ему «тоска смотреть», за другими – противно «наблюдать», о третьих он не хотел бы «знать», четвертые ему тяжело «видеть», о пятых – нелегко «вспоминать». Хотелось бы уяснить, почему на то, «как шутя живет богачу», автору перевода «тоска смотреть», а за тем, «как наглость лезет в свет», жутко «наблюдать»; о том, «что ходу совершенствам нет», неприятно «знать», а о том, «что мысли заткнут рот», страшно «вспоминать» и т.д.? В чем смысл такого различия? Какова его подоплека? Непонятно.

В отличие от Пастернака Шекспир не в силах на все эти безобразия «смотреть» или за всем этим «наблюдать», – как говорится, глаза бы не глядели! И все. И точка. Тем более что мотив *созерцания* в оригинале СШ-66 постепенно отходит на второй план, затем и совсем исчезает под натиском зафиксированных в нем гнусностей существования; в переводе, напротив, мотив бесстрастного наблюдения за действительностью подчеркивается буквально каждой строкой.

В-третьих, далеко не ясно, чем это «всем» «измучен» лирический герой перевода. У Ш сказано предельно четко: его герой «до смерти» устал от «всего», что он «видит» вокруг, а именно – и далее по пунктам. У Пастернака все переименовано, в том числе и это. В его переводе под местоимением «все», отнюдь не до конца растолкованном последующим фактическим перечислением, можно понимать вообще *все на свете*. И пороки, и несовершенства, и трудности, и сложности, и житейские неудобства, и бытовые перипетии. В частности, плохо прожаренное мясо, несварение желудка, мелкий жемчуг, неумелую любовницу, дурную болезнь и т. д.

Знаменательно то, каким образом Ш и Пастернак осуществляют повтор первого полустрочия в 13-й строке. Сперва в оригинале не совсем понятно, чем «всем этим» до смерти расстроен лирический герой. Но 13-я строка СШ подводит итог: герой измучен всем, что *перечислено выше*. У Пастернака из-за отсутствия разъясняющего местоимения, та же строка вовсе не стала обобщением того, о чем говорилось в предыдущих 12-и стихах, и лирический герой перевода просто повторяет, что он «измучен», как мы уже сказали, буквально всем на свете.

Создается впечатление, что подлинник написан простолюдином, перевод – лордом; первый несовершенствами жизни доведен чуть ли не до самоубийства, второй не более чем раздосадован.

В-четвертых и в-пятых, лексика и синтаксис перевода. О них было бы верней потолковать в надлежащих разделах нашего руководства, но ради полноты картины довершим сличение оригинала и перевода данного СШ не сходя с этого места. Увы, и тут сравнение с Ш не в пользу Пастернака. Первый, говоря о подлинных язвах своего времени, ограничивается понятиями о них, а не конкретными образами: «заслугой, отродясь [живущей] в нищете», «духовным ничтожеством, утопающим в веселье» и т. д. Второй же в отличие от абстракций первого впадает в конкретику: вместо «нищей заслуги» у него «бедняк», взамен «духовного ничтожества» – «богач». То есть Ш обобщает, Пастернак в большей степени рассуждает о частностях. Мы уже не говорим о том, что между образными системами Ш и Пастернака нельзя поставить знак даже приблизительного равенства. И совсем не потому, что Пастернаку глянулись образы, так сказать, из плоти и крови, а в том, что он не выдерживает своей установки на конкретику до конца. Вслед за «бедняком» и богачом» у него следуют даже не образы, а констатация фактов в виде глаголов («и доверять, и попадать впросак»), после чего – среднее *арифметическое* между абстракцией и конкретикой: «наглость» (абстракция) конкретно «лезет в свет»; «честь девичья» натурально «катится ко дну» и пр. Таким образом, перевод лишается интерпретационной цельности, образуя мешанину образных решений.

С синтаксисом в пастернаковском ПСШ-66 тоже не все гладко. Попробуем, так сказать, синтаксически *выпрямить* текст, чтобы разобраться, что там к чему – прием столь же эффективный, сколь эффективный, позволяющий *размотать клубочек* и посмотреть, есть ли там ничемушные *узелки* или нет. Итак, «Тоска смотреть ... / И доверять, и попадать впросак, / И наблюдать ... / И знать ... / И видеть ... / И вспоминать...» Если быть до конца последовательным в этой, скажем так, глаголообразующей канве данного перевода, то приходится разумеать прочитанное следующим образом: «Тоска смотреть...»; «тоска... доверять»; «тоска... попадать впросак» и т.д., что грамматически не совсем адекватно. Правда, «электрическая сила» существительного «тоска» по мере истечения текста постепенно ослабевает, а затем и совсем сходит на нет, но все-таки ее влияние ощущается, особенно в первых строках.

Вывод. Пастернак в своем переводе так видоизменил подлинник, ввел столько отсебятины, что вышедший из-под его пера текст можно считать, если не вполне оригинальным, то, по крайней мере, произведенным *по мотивам* СШ. От сонета 66 осталась только формальная составляющая: структура исходного текста, в 13 строке сонета *удвоены* его первоначальные слова, десятикратно повторен (анафора) союз «и» (в оригинале and). Однако налитое в старые мехи молодое вино изначально оказалось прокисшим.

Поскольку в связи с истолкованием текста мы обратились к СШ-66, любопытно взглянуть, как другие переводчики подошли к трактовке этого же стихотворения, благо, как мы уже говорили, оно в изобилии представлено бесчисленными переводами. За недостатком места и времени полностью сличать варианты не станем, ограничимся лишь сравнительной оценкой только одной, скажем, шестой строчки данного СШ, трактующей о «девичьей чести, подло развращенной».

Начнем с Чайковского. У него искомая строка выглядит так: «Раз девственность вгоняется в разврат». Что ж, вполне сносный вариант, особо не вступающий в противоречие с оригиналом. Добавим только, что замена исходного «и» на «раз», произведенная Чайковским, не прибавила шарма его ПСШ. Тем более что дважды Модест Ильич употребил совсем уже неудобоваримое «раз что». Да и сонетный замок, —

Я, утомленный, жаждал бы уйти,

Когда б тебя с собой мог унести, —

оставляет, как говорится, желать лучшего, искажает текст оригинала и отзывает явной пародией («унести» на *тот свет*?!).

Вот версия Ф. Червинского. Его лирический герой «устал видеть» «невинность — оскверненной». Здесь переводчиком утрачен сам процесс осквернения невинности. И вообще перевод, выполненный шестистопным ямбом вместо пятистопного, звучит не ахти как гармонично.

В. Бенедиктов, хотя и растянул *тезис* на две строки, желаемого эффекта с грехом пополам добился:

Где добродетели святая красота?
Пошла в распутный дом: ей нет иного сбыта!..

Зато «Честь девичья катится ко дну» у Пастернака не выдерживает никакой критики. Выходит, она сама катится, а не под воздействием внешних обстоятельств, то есть девицы сами по себе вполне развращены, и мерзости жизни тут вовсе ни при чем. Явное несоответствие.

Маршак: «И девственность, поруганную грубо», — тоже не совсем то. Маршак сокрушается о том, что с невинностью поступили не так, как следовало бы. А если бы девственность была поругана не грубо, а, допустим, нежно, — все было бы в порядке?

О. Румер: «Как целомудрию грозят позором», — слишком слабо и вызывает вопросы: почему грозят, за какие такие грехи, ведь «целомудрие» их вроде бы пока не совершило и пр. Румер в своем варианте отметил еще и невнятной строкой «Как топчется доверье чистых душ», каковую можно понять таким образом, что «доверье» «топчется» не кем бы то ни было, а само по себе, то есть *топчется на месте*.

Не совсем внятен А. Финкель: «И Девственность, поруганную зло». Это вариант весьма похож на маршаковский.

И. Астерман: «От чистоты, согласной на разврат». Какая же это «чистота», спрашивается, если она согласна на такие гнусности?

А. Васильчиков: «И девственность, что в жертву принесли». То есть совершили жертвоприношение? Вопрос — каким образом? Зарезали, сожгли, утопили? А может, зажарили и, просим прощенья, съели?

Фрадкин: «И Непорочность, втопанную в грязь». Здесь переводчик не совсем прав, ибо непорочность, втопанная в грязь, непорочностью, строго говоря, уже не является.

П. Карп: «И растлено девичье достоянье». Все бы ничего, если бы не словечко «достоянье». Под достоянием можно понимать все, что угодно, в том числе и наследство. С другой стороны, наследство не может быть «растлено». Короче говоря, версия весьма туманна.

Ивановский: «И помыкают юной Красотой». И что с того? Конечно, это плохо, когда кем-то помыкают, но, по крайней мере, не растлевают, не «вгоняют в разврат» и т. п. В этом варианте «юной Красоте» явно повезло.

Не все гладко у А. Кузнецова: «И девичью поруганную честь». Потому что честь не может быть и «девичьей», и «поруганной» в одно и то же время.

Разочаровал В. Микушевич: «Как девственностью властвует разврат». Властвовать разврат, может, и властвует, но если девственность остается девственностью, значит, развратить он ее не в силах. Какой же это разврат?

А вот Б. Кушнер вполне адекватен, поскольку у него «И девственность, что продана разврату».

Точен и Николаев: «И девственность, что втянута в разврат».

В. Орел, увы, оплошал. Его строка выгладит так: «От женщин тех, что смолоду пропали». Куда пропали, зачем пропали? Уехали и не вернулись? Были похищены? Не добавляет обаяния строке и абсолютное ненужное в данном контексте местоимение «тех».

А вот А. Шаракшанэ выдал совершенно невообразимое: «И честь девичью треплют на торгах». На торгах обычно продают что-либо. Да и «честь девичья» чересчур скоропортящийся *товар*: стоит его разок «потрепать», и от него ничего не останется.

Не совсем прав и Р. Бадыгов: «Здесь позабыли о девичьей чести». Остается сказать со вздохом облегчения: и слава Богу. Быть может, в этом случае она какое-то время побудет честью, – пока о ней не вспомнят.

Оставляет желать лучшего вариант А. Лукьянова: «Что в проститутки Девственность пошла». Выходит, сама пошла, а не вынудили пойти.

Сногшибательна версия А. Степанова: «Невинности поятой пепелище». Как тут не вспомнить гесиодовскую «Теогонию» в переводе В.В.Вересаева: «Рея, поятая Кроном, детей родила ему светлых». Что сие значит? А вот что: Крон сделал Рею женой, а она ему за это родила. Стало быть, этот *старорежимный* глагол используется, когда речь идет об одушевленных существах, даже если они античные боги. А Степанов применил его по отношению к понятию, и мы не ведаем, насколько это правомерно. То есть один прокол уже имеется. Прокол второй: у «невинности поятой» в самом месте *поятия* (да простят нам филологи это *древне-новообразование*, а прочие читатели – безусловную фривольность) загорелось, что ли? Отчего пепелище-то? Кто ответит на этот вопрос, рискующий остаться риторическим? Никто. Правда, впоследствии автор перевода несколько одумался и заменил *поятую* чудовищной отсебятиной строчку более *целомудренной*: «Невинность, что поята грубой силой». Но увы, без сальности не обошлось и в новой версии.

В. Тарзаева тоже не совсем адекватна: «И девственность на службе у разврата». Девственность как таковая может послужить разврату только однажды. В дальнейшем, видимо, отслужив как надо, она возвращается домой, но уже, увы, не будучи девственностью. «Впускал к себе он деву в дом, / Не деву отпускал», – именно так, если следовать логике.

Неправ и С. Трухтанов: «Где девственность осмеяна и честь». Во-первых, строчку не украшает инверсия; надо бы: «где осмеяны девственность и честь». Во-вторых, если здесь подразумевается девичья «честь», то в строке она уже лишняя, поскольку в наличии «девственность». Стало быть, делаем вывод, речь идет о мужской чести, и она-то осмеяна наряду с девичьей. Но если даже девственность осмеяна, это же не означает, что она развращена. Трухтанов *пожалел* девственность, благодаря чему малость опешился.

В. Казаровецкий дал маху. Если мы ничего не напутали, то искомая нами строчка – шестая у Ш – обретается у него на месте десятой (!) и выглядит так: «И честь – всего лишь жалкий предрассудок». Стоит ли говорить, что налицо даже не интерпретация, а настроенная на современность адаптация оригинала?

Известное количество трактоочных *перлов* имеется и у Маршака. Приведем несколько.

ПСШ-1 (1 катрен):

Мы урожая ждем от лучших лоз,
Чтоб красота жила, не увядая...

«Урожай от лучших» лоз «мы ждем» не ради красоты винограда, а ради его вкуса, ради хорошего вина, которым он впоследствии станет; сами лозы – даже самые лучшие – могут быть и бывают весьма некрасивыми.

Тот же ПСШ (2 катрен):

А ты, в свою влюбленный красоту,
Все лучшие ей отдавая соки...

Какие именно «лучшие соки» отдает лирический герой сонета своей красоте? О чем идет речь? О воде, вине или, простите великодушно, детородной жидкости?

ПСШ-5 (1 катрен):

Украдкой время с тонким мастерством
Волшебный праздник создает для глаз...

Время творит вовсе не украдкой, а вполне открыто, на виду у всех. Все без исключения люди рано или поздно замечают эту непрерывную работу, ведь каждый из нас время от времени видит себя в зеркале.

ПСШ-11 (2 катрен):

Пусть тот, кто жизни и земле не мил —
Безликий, грубый, — гибнет безвозвратно...

Логическая неувязка: тот, кто не мил жизни, скорее всего мил земле, которой, строго говоря, милы *все* без исключения, ибо, в конечном итоге, «становятся ею».

ПСШ-13 (1 катрен):

Не изменяйся, будь самим собой.
Ты можешь быть собой, пока живешь.
Когда же смерть разрушит образ твой, —

то есть — когда ты умрешь, —

Пусть будет кто-то на тебя похож, —

похож на труп?! Зловещее пожелание!

ПСШ-16 (начало 3 катрена):

Так жизнь исправит все, что изувечит...

Едва ли: жизнь, изувечив что-либо или кого-либо, нипочем не исправит, даже если будет водить руками выдающегося хирурга либо реставратора.

Сонетный замок того же перевода:

Отдав себя, ты сохранишь навеки
Себя в создании новом — в человеке.

А если не отдашь себя, то — в *неведомой зверушке*? Да и не слишком новое это создание — человек.

СШ-32 (1 катрен):

О если ты тот день переживешь,
Когда меня накроет смерть доскою...

Не знаем, кто как, а мы при виде этих строк всякий раз представляем себе смерть, поджидающую лирического героя этого СШ за углом с доской в руках, чтобы как следует шарахнуть его по голове. Между тем в оригинале сказано:

Если ты переживешь благословляемый мною день,
Когда эта грубая [дурно воспитанная] Смерть покроет прахом мои кости [останки]...

Каким образом прах мог превратиться в доску? Непостижимо.

Так же непостижимо, как высокая лирика Ш могла под пером Маршака превратиться в душещипательный романс (СШ-9, третья строфа):

Богатство, что растрчивает мот,
Меня место, в мире остается.
А красота бесследно промелькнет,
И молодость, исчезнув, не вернется.

Даже не вооруженному филологическими *окулярами* глазу заметно: первые две строки этого катрена принадлежат вроде бы Ш, вторые – исключительно Маршаку, подпавшему, вероятно, во время сочинения данного катрена под всеокрушающее влияние песенного жанра. И чтобы это доказать, вовсе не обязательно обращаться к подстрочнику.

Романсом, но уже *жестоким*, выглядит начало СШ-149, вышедшее из-под клавиатуры Ивановского:

Жестокая! Уж я ли не люблю, —

причем это переложение с английского поразительно напоминает зачин русской народной песни из пьесы А. Островского «Не так живи, как хочется»:

Уж и я ли твоему горю помогу!
Помогу-могу-могу-могу-могу!

Ивановский (СШ-148):

Увы, Любовь глаза послала мне,
Которые неправду говорят.

Интересно, каким образом «Любовь» «послала» *говорящие* («неправду») «глаза» лирическому герою этого отрывка, – по почте или с нарочным Купидоном? И была ли эта пара глаз – для *произнесения* лжи – вторым (запасным) комплектом?

Ивановский (СШ-68):

Когда с умерших золото волос
Еще не возвращала нам земля...

Здесь в отличие от подлинника мирная процедура срезания золотистых волос с умершего человека, – чтобы их впоследствии использовать в качестве накладных локонов, – превращена либо в мистическую сцену в духе фильма «Дракула», либо в криминалистический процесс эксгумации трупа.

Тот же образ из того же сонета заманил еще одного переводчика, Щедровицкого, в трясину другой ложной интерпретации:

В те дни власы златые мертвеца
Живым не отдавали, состригая
Для увенчанья нового лица,
Чтоб смертью украшалась жизнь другая.

Если «власы златые мертвеца» в прежние времена «живым не отдавали» (зато сейчас раздают направо и налево!), то какое-такое «новое лицо» и какую-такую «жизнь другую» соответственно «венчали» и «украшали» этой *некромантической бижутерией*? Несомненное противоречие.

Микушевич, начертавший в ПСШ-11 следующие стихи:

Пускай исчезнет после похорон
Какой-нибудь убогий и безликий
А ты природой щедро одарен;
Грех расточить подобный дар великий, —

не подумал о том, что «после похорон» пропадают решительно все: убогие и здоровые, безликие и незаурядные, уроды и красавцы.

Тарзаева свой ПСШ-118 начала таким афоризмом:

На остренькое тянет нас подчас,
Чтоб аппетит улучшить...

Что тут скажешь? Переводчице следовало бы более тщательно отбирать слова, ибо в таком виде ее текст вынуждает нас предположить, что Шекспир, сочиняя данный сонет, был... *беременный*.

Если поверить версии Кузнецова (ПСШ-11):

Твой быстрый рост в стремительный закат
Перерастет, но юный удалец
Часть свежей крови перельет назад
Тебе, когда подступит твой конец, —

то при отсутствии под рукой оригинала, либо других вариантов перевода, можно предположить, что речь в сонете идет о заурядной медицинской процедуре переливания крови.

О. Дудолодова, изобразив для СШ-147 такой катрен:

Мой разум, мой целитель, вдруг пропал,
Поняв тщету советов и стараний,
И я как одержимый вновь припал
К своей незакрывающейся ране, —

не подумала о том, зачем было лирическому герою сонета припадать к «своей ране», тем более «незакрывающейся». Змея ли его ужалила, и он бросился высасывать яд из раны? Впрочем, с человека, чей разум «вдруг пропал», взять нечего, а переводчице следует предъявить подстрочник:

Мой разум, врачеватель моей любви,
Разгневан [тем], что его предписания не соблюдаются,
Покинул меня, и я, доведенный до отчаяния, теперь утверждаю,
Что страсть, отказавшаяся от лекарства, – это смерть.

Вот и все дела, никто ни к чему не припадает и яда ниоткуда не высасывает.
Степанов в ПСШ-52 *порадовал* нас таким вот первым катреном:

Я, как богач, который, под запором
В ларце храня сокровище свое,
Не каждый час его впивает взором,
Чтоб не тупить блаженства острие.

Вообще-то говорят «на запоре» и относят это выражение по большей части к запира-
нию калиток и ворот. А в такой форме первая строка данного катрена наводит на кое-какие
опять же эскулаповские ассоциации, не такие уж необходимые в контексте данного сонета.

Еще хлеще степановская версия СШ-36:

Не пачкая тебя в своей вине,
Поцеловаться не могу с тобою,
Нельзя тебе ответить тем же мне,
Чтоб имени не выпачкать со мною.

Автор перевода сочинил явно не то, что хотел. 1. Не та форма деепричастия от гла-
гола «пачкать». Судя по приведенному варианту, автор сонета периодически «пачкает» адре-
сата стихотворения «своей виной», целуясь с ним при встрече. Правильнее было бы сказать
«*не испачкав* тебя в своей вине», тогда и смысл был более точно выражен. 2. Более вер-
ное выражение: «Не пачкая тебя *своей виной*». *Выпачкать* или *запачкать* что-либо можно
и *чем*, и *в чем*, но пачкать – только *чем*. 3. Почему автор не может «поцеловаться» с дру-
гом? Неужели даже наедине влюбленные, целуясь, поминают друг другу какие-то мифи-
ческие «вины»? В оригинале же речь идет, естественно, не о поцелуях, а о том, что автор
сонета не может *прилюдно* приветствовать своего друга и просит того отвечать ему тем же.
Именно прилюдно, но этот контекст и *выпал*, к нашему сожалению, из перевода. 4. Можно
подумать, в сонете говорится о маленьком мальчике, которого мама не поцеловала на ночь,
а не о взрослых людях. 5. О *чем* имени идет речь в четвертом стихе строфы – имени автора
или его друга? Непонятно. Хотя в предыдущей версии этого же катрена Степанов был более
внятен:

Не пачкая тебя в своей вине,
Я не могу раскланяться с тобою,
И ты не можешь поклониться мне,
Чтоб имени не выпачкать со мною.

Вот что значит подпасть под собственное *дурное* влияние, сиречь под влияние соб-
ственных теорий (см. ниже)!

СШ-89 (переводчик тот же):

Скажи, мол, хром на обе я ноги,

Безропотно я тут же захромаю.

А вот это вряд ли, ибо хромающий на «обе ноги» человек не сможет «хромать» даже при помощи костылей, – для этого хотя бы одна нога хромца должна быть более-менее здоровой. Передвигаться же с переломанными ногами возможно только в инвалидном кресле. (У Маршака, кстати, в том же месте того же СШ стихи тоже *хромают*. Не верите? Напрасно.

Ну, осуди меня за хромоту —
И буду я ходить согнув колено.

Строго говоря, «согнуть колено» никаким образом нельзя, можно только *согнуть ногу в колене*. А человек, все-таки «согнувший колено», начнет передвигаться... *коленками назад*, как кузнечик из народного фольклора.)

СШ-153 (опять же в переводе Степанова):

Спал Купидон, забыв свои дела.
Одна из дев Дианы из-под бока
Его горящий факел подняла
И погрузила в ключ его жестоко.

Стало быть, «дева Дианы» спасла «Купидона» от неминуемой смерти, если тот, видимо, жутко умаявшись от трудов праведных, спал чуть ли не на «горящем факеле»! Непонятно только, на кой ляд ей было «жестоко» расправляться с Купидоновым «факелом»? В подлиннике сказано: Дианова девушка сделала это попросту быстро. С другой стороны, *кривобокость* строфы наводит на мысль об иной трактовке, ведь местоимение «его» можно отнести и к слову «бок», и к слову «факел». Либо «дева Дианы» «подняла факел» (неуклюжее выражение, лучше: схватила факел) «из-под бока» Купидона, либо взяла «его» (Купидона) «факел» «из-под»... своего «бока. Во всяком случае версия переводчика допускает возможность двоякого истолкования.

Но самый поразительный случай интерпретации СШ мы обнаружили в книге того же Степанова «Шекспировы сонеты, или Игра в игре». Рассуждая о 130 сонете, обращенном, по мнению автора, не к женщине, а к мужчине, что само по себе уже феноменально, Сергей Анатольевич на стр. 258 своего сочинения совершил многообещающее анатомическое открытие: «У мужчины тоже имеются груди!». Но, по-видимому, собственная трактовка настолько потрясла автора, что он не рискнул воспользоваться ею в своей версии отныне злополучного и многострадального 130 сонета. Не следует, повторим мы великобританскую мудрость, без необходимости утверждать многое, в частности это касается и такой мнимости, как «мужские груди». Или как «ржущая буря» и «гадючий слух», на которые мы с изумлением наткнулись в ПСШ-51 и 112 соответственно, произведенных на свет тем же автором.

Порой авторы в погоне за оригинальностью буквально выворачивают перелагаемый ими текст наизнанку, то есть если в подлиннике сказано «Я пошел», они непременно напишут «Мной сходили» или даже «Меня пошло». Весьма преуспел в этом отношении известный переводчик Микушевич, такого рода подход к тексту сквозит едва ли не в каждом его ПСШ. Вот примеры.

СШ-1 (здесь и далее – подстрочник первых двух строк первых катренов от разных сонетов):

Подстрочник (*лирический герой размышляет*):

От самых прекрасных существ мы жаждем прибавления,
Чтобы таким образом роза красоты никогда не умерла...

Перевод Микушевича (*лирический герой обращается к другу или к читателю*):

Ты посмотри, как множатся в цвету
Желанные, прекрасные создания,
Как завещает роза красоту...

СШ-13:

Подстрочник (*лирический герой выражает желание*):

О [если бы] ты оставался самим собой! но, любовь моя, ты
Не дольше [останешься] собой, чем ты, [будучи] собой,
[пробудешь] здесь живым...

Перевод Микушевича (*лирический герой разъясняет своему другу, что тот сохранил себя, ибо еще не умер*):

Ты все еще себе принадлежишь,
Любимый, потому что ты живой...

СШ-14:

Подстрочник (*лирический герой констатирует*):

Не по звездам я составляю мои суждения,
И хотя, как мне кажется, я искушен в астрономии...

Перевод Микушевича (*лирический герой с гордостью сообщает, что владеет наукой*):

Пусть лишь отчасти мне знаком язык
Небесных звезд, я тоже астроном...

СШ-15:

Подстрочник:

Когда я думаю, [что] все растущее
Пребывает безупречным не более мгновенья...

Перевод Микушевича:

Когда в произрастанье вижу тлен,
А совершенство хрупкое – на миг...

Волею переводчика этот вариант *сбился* с верного переводческого курса и «трансмутировал» в непроходимую чащобу косноязычия. Дальнейшей регистрацией такого рода *эпизодов* мы предоставляем заняться читателю, отослав его к книжке ПСШ указанного автора. Шаракшанэ (СШ-12):

От Времени с косою нет защиты, —
В потомстве лишь спасение ищи ты.

В силу многозначности слова «коса» неискушенный читатель может по сим строкам представить себе Время с женской косой на голове. Или с мужской, но это дела не меняет, поскольку в подлиннике говорится о неизменном атрибуте Времени – косе как о режущем инструменте, а не как об элементе прически.

СШ-21 (переводчик тот же):

Другие пусть шумят, а я не славлю
Того, что на продажу я не ставлю.

Стало быть, лирический герой этих строк регулярно что-то или кого-то продает, а продавая, шумно «славит». На этот раз, правда, он не выставляет своего товара на продажу, поскольку в нем, надо полагать, имеется какой-то изъян.

Фрадкин (СШ-113):

Приказы мозгу глаз не отдает,
И я лишен наполовину зренья.

Не значит ли это, что автор перевода (не сонета), окривел на один глаз? (К слову, использовать «глаз» там, где по смыслу больше подходит «взор», пришлось по душе многим переводчикам, в том числе и корифеям. В частности, см. у Маршака в СШ-24: «Мой глаз гравером стал...». То есть один глаз стал гравером, а другой избрал себе иную *профессию*? И образчикам такого грубо *оптического* буквализма как у Маршака, так и у других переводчиков, несть числа.)

Козаровецкий (СШ-15):

Ты, в блеске юности, встаёшь воочью,
Там, где толкуют Время и Распад,
Как юный день твой изувечить ночью.

Согласно этой версии «Время» и «Распад», очевидно из хулиганских побуждений, сговорились «ночью» подкараулить «юный день» с целью нанести ему тяжкие телесные повреждения. Долго же они будут за ним гоняться, ведь «юный день» застигнуть в ночное время нет никакой возможности.

Дудоладова (СШ-62):

Но стоит зеркалу сорвать покров
И честно отразить мой вид исконный...

Странные, однако, зеркала водились в шекспировское время оно: они были не только мастерами по части отражения, но и набрасывались на смотрящегося в них, срывая с него покровы, – именно такой вывод можно сделать, если поверить версии переводчицы.

Вот, собственно, и все, что мы хотели сказать относительно интерпретации. Остается только добавить, что образчики неадекватного, с нашей точки зрения, истолкования СШ приведены здесь не для того, чтобы изощрить наше ироническое перо, но чтобы, во-первых, сделать более выпуклыми переводческие изъяны, а во-вторых, предостеречь будущих поэтов от подобной практики подхода к шекспировской лирике. Следует отмерять не семь, а семьдесят семь раз, прежде чем резать по живому тонкую, нежную и весьма *дорогостоящую* ткань СШ. В противном случае можно получить в результате неважно скроенную и нелепо сшитую вещь.

Идеальный перевод

Идеального перевода ПСШ не было, нет и быть не может, что бы там ни говорили его немногочисленные, впрочем, адепты. Каждая эпоха дает (или не дает) свою версию классического эталона, каковая считается образцовой вплоть до следующей эпохи. Оригинал вечно юн и свеж, его переводы подвержены дряхлению и моральной порче.

Разговоры об идеальности чего бы то ни было очевидно восходят к выдающемуся философу Г. Лейбницу и его знаменитых «Опытах теодицеи...», откуда массовое сознание выудило сентенцию «Все к лучшему в этом лучшем из миров», каковая у автора напрочь отсутствует. Впрочем, подавляющее большинство читателей об этом узнало вовсе не из «Теодицеи», предназначенной не для широких масс, а из популярного «Кандида», автор коего знаменитый философ и литератор Ф. Вольтер всласть поизгалялся над неверно истолкованными теориями своего великого современника.

К чему мы это говорим? А к тому, что лейбницевское сочинение находится в прямой связи с неадекватностью перевода. В тексте «Теодицеи» ничего не сказано ни о лучшем, ни о совершенном, ни об идеальном мире, но только об *оптимальном*. Чувствуете разницу? Оптимальный означает наиболее благоприятный, наиболее подходящий к тем или иным условиям. Посему и перевод может быть оптимально приближенным к подлиннику, лучшим для своего времени, совершенным в каком-либо отношении, но идеальным – никогда.

Улучшатели текста

Улучшателями текста мы называем переводчиков, запросто использующие в своих ПСШ достижения предшественников. Это может быть точно найденное слово, рифма, порой обе рифмующиеся пары одной и той же строфы, удачная строчка и даже четверостишие, каковое иногда заимствуется, если не целиком, то в общих чертах.

Начало *улучшательству* положил все тот же Маршак. Это становится ясно даже при поверхностном сличении его ПСШ с ПСШ Чайковского, исключительно талантливого русского переводчика, явно недооцененного критикой и широкой публикой, которой, впрочем, так и не удалось основательно вчитаться в переводы этого мастера. Модест Ильич Чайковский (родной брат всемирно известного композитора) был вторым после Н. Гербеля, кто выполнил полный перевод Шекспировского цикла, причем на достаточно высоком для своего времени уровне. Можно даже сказать, что переводы Чайковского опередили отпущенное ему для творчества время и, возможно, поэтому его труды не получили заслуженной ими известности. Зато они – как *подручный материал* – сгодились для Маршака. Мы ни в коем случае не хотим обвинять Маршака в плагиате – для этого нет весомых оснований, – однако в его работах очень и очень заметны *следы* пристального изучения переводческих достижений (именно так!) Чайковского. В подтверждение нашего тезиса перейдем к фактам.

Как известно, первым опубликованным СШ в переводе Маршака, был 32. Сей *блин* вышел комом и далеко не случайно оказался слегка похожим на текст Чайковского. Смотрите ниже первую строфу СШ-32 в передаче Модеста Ильича и то же самое в обработке Самуила Яковлевича (здесь и далее полужирным шрифтом выделены совпадения в текстах переводчиков):

Чайковский:

О, если ты меня переживешь,
Когда давно истлеет тело это,
И как-нибудь случайно **перечтешь**
Нескладный стих поклонника-поэта...

Маршак:

О если ты тот день переживешь,
Когда меня накроет смерть доскою,
И эти строчки бегло **перечтешь,**
Написанные дружеской рукою...

Похоже, не правда ли? Во всяком случае о первой и третьей строчках катрена это можно сказать наверное.

ПСШ-4, первая строка третьего катрена:

Чайковский:

Имея дело только сам с собой...

Маршак:

Ты заключаешь **делки сам с собой...**

ПСШ-7, третья строка первого катрена:

Чайковский:

Все взоры **шлют** восторженный **привет...**

Маршак:

«И все земное **шлет** ему **привет...**»

ПСШ-17, третья строка второго катрена:

Чайковский:

В грядущем кто не **скажет**: «**Лжет поэт...**»

Маршак:

Потомок только **скажет**: «**Лжет поэт...**»
порт

ПСШ-19, первая строка первого катрена:

Чайковский:

Тупи и старь, **о время**, **когти львов...**

Маршак:

Ты **притупи**, **о время**, **когти льва...**

ПСШ-26, сонетный замок:

Чайковский:

Тогда бы смел я петь **любовь мою** —
Теперь же, в страхе, я **ее таю**.

Маршак:

Тогда любовь я покажу свою,
А до поры во тьме **ее таю**.

ПСШ-31, первая строка первого катрена:

ПСШ-31, первая строка первого катрена:

Чайковский:

В твоей груди вместились все сердца...

Маршак:

В твоей груди я слышу все сердца...

ПСШ-40, первая строка первого катрена и сонетный замок:

Чайковский:

Все, все мои любви, да, все возьми!

**О неги власть, где зло глядит добром,
Убей меня – не будешь ты врагом!**

Маршак:

Все страсти, все любви мои возьми...

**О ты, чье зло мне кажется добром,
Убей меня, но мне не будь врагом!**

ПСШ-44, 1 катрен:

Чайковский:

**Когда бы в мысль вдруг обратилась плоть,
То не было б обиды расстоянья,
И я бы мог пространство побороть,
Лететь к тебе по прихоти мечтанья.**

Маршак:

**Когда бы мыслью стала эта плоть —
О, как легко, наперекор судьбе,
Я мог бы расстоянье побороть
И в тот же миг перенестись к тебе.**

ПСШ-130, первая строка первого катрена:

Чайковский:

Ее глаза на солнце не похожи...

Маршак:

Ее глаза на звезды не похожи...

Нашей целью не является полное исследование творческих *взаимоотношений* двух этих авторов, поэтому завершим сличение последним примером из ПСШ-52, в котором у авторов рифмически *совпадает* целая вторая строфа. Маршак, видимо, недовольный некоторой сумбурностью изложения в версии Чайковского, составил свой вариант, получившийся похожим на буриме (сочинение стихов на заданные рифмы):

Чайковский:

Всем ведомо: как **редкое веселье**,
Приходит **праздник** только раз **в году**,
И драгоценный камень в **ожерелье**
Лишь скупно расставляется **в ряду**.

Маршак:

Нам **праздники**, столь **редкие в году**,
Несут с собой тем большее **веселье**.
И редко расположены **в ряду**
Других камней алмазы **ожерелья**.

Мы полагаем, комментарии здесь излишни.

Поскольку о Чайковском пишущие массы не подозревали, а Маршак со своими ПСШ был всегда на виду и на слуху, дилетанты, неосознанно подражая мэтру, взялись, в свою очередь, за *улучшение* его работ. Да и не только его, но и других мастеров жанра. Поразительно, как порой одна и та же по сути дела строчка порой *внедряется* в творческие изыскания нескольких авторов, *сшивая* тем самым абсолютно разные времена и пространства.

В сонетном замке СШ-2 Чайковский первым применил рифму «вновь – кровь» (Гербель в тех же строках срифмовал «любовь» и «кровь») и с тех пор она *слоняется* от одного переводчика к другому.

Чайковский:

Так, стариком ты станешь юным **вновь**,
Когда в другом твоя зардеет **кровь**, —

Маршак:

Пускай с годами стынущая **кровь**
В наследнике твоём пылает **вновь!**

Финкель:

С ним в старости помолодеешь **вновь**,
Согреешь остывающую **кровь**.

Ивановский:

Ты мог бы в старости родиться **вновь**

И видеть, как твоя играет **кровь**.

Николаев:

И юным ты себя увидишь **вновь**,
И оживишь остуженную **кровь**.

Бадыгов:

Себя в нем молодым увидев **вновь**,
Почувствуешь ты, как теплеет **кровь**.

Справедливости ради надо отметить: Финкель поэтом себя не считал, при жизни свои ПСШ не публиковал, оставив их в своем архиве, – исключительный образчик творческой скромности! Но другие-то публикуют.

Переводчик Козаровецкий, чьи подвижнические труды на ниве С мы только-только начинаем осваивать, сочинил для СШ-2 следующее заключительное двустипшие, являющееся по сути дела модернизацией гербелевского:

Кровиночка твоя согреет кров,
Когда тебя уже не греет кровь.

Данная версия отзывает некоторой русской народной (фольклорной) игривостью, какой, конечно же, нет и не могло быть в оригинале. Кроме того здесь неясно, *чей* кров согреет «кровиночка твоя» (см. главу о местоимениях).

Всплывают варианты, судя по которым, переводчики принялись заимствовать находки не только у Маршака и Финкеля, но и друг у друга. Следующие финальные двустипшие из того же СШ-2 было обнаружены нами в переводах Тарзаевой, Шаракшанэ и А. Заболотникова, но точно установить, кто у кого перенял рифму «холод – (не) молод», по вполне понятным причинам, не представляется возможным:

Тарзаева:

Взыгравши в жилах, кровь разгонит **холод**.
Уже старик, ты будешь снова **молод**.

Шаракшанэ:

Как будто ты, старик, стал снова **молод**,
И кровь твоя горит – когда в ней **холод**.

Заболотников:

Успех узнаешь вновь ты, став **немолод**,
Крови теплом согретый в самый **холод**.

Что говорить об этих безвестных тружениках сонетного дела, если даже именитые авторы не стесняются, мягко говоря, не быть оригинальными. Вот что нам удалось выявить, например, в СШ-28:

Ивановский:

**Но что ни день, тоска моя длиннее,
И ночь от ночи боль моя сильнее.**

Микушевич:

**Но что ни день, моя печаль длиннее,
И что ни ночь, она еще сильнее.**

(Кстати говоря, рифма «длиннее – сильнее» вынуждает нас вспомнить, если так можно сказать, ее пародийный источник, зафиксированный в бессмертных строках:

Но Аполлон за то, собрав прутков длиннее,
Его с Парнаса вон! чтоб был он поскромнее.

Нас могут упрекнуть, что сии строки приведены ради красного словца, но удержаться от искушения процитировать К. Пруtkова мы не смогли. Тем более что сонетный замок у обоих авторов значительно выиграл бы, если бы там обреталась мужская рифма «длинней – сильней».)

Возможно, мэтры сочиняют, не взирая друг на друга и не сверяясь с уже готовыми версиями. Это их право. Тем не менее хочется задать риторический, то бишь абсолютно лишний вопрос: доколе? Почему переводчики с видимым удовольствием идут по проторенному пути, чувствуют себя комфортно на этом *пошлом* – то есть хоженом-перехоженном тракте, – а не пытаются «выбираться своей колеей»? Иная мастерски исполненная строчка, говорят иные *улучшатели*, так полнокровно выражает заключенную в ней мысль, что любой другой вариант будет заведомо хуже, посему и незачем ломать голову. Мы позволим себе с этим не согласиться. Считать таким образом, значит, расписаться в собственной творческой немощи, капитулировать перед оригиналом, сдать на милость своего предшественника, у коего произведено заимствование.

Любой перевод всегда компромисс, а перевод с переходом на заранее подготовленные другим переводчиком позиции, – это компромисс в квадрате, и лучше сделать хуже, чем было, нежели приписать себе не свою находку. (Еще лучше – сделать лучше того, что уже сделано!) Ведь подпись автора по тем или иным произведением – это гарантия качества и оригинальности, а как можно быть оригинальным, если вещь, под которой вы подписываетесь, качественно и количественно не совсем ваша, хотя бы на одну четырнадцатую долю?

Гербель первым нашел рифму «года – непогода» в СШ-73 (первая строфа), потом ее *подхватил* Чайковский, зато он первым применил рифму «лист – свист» в той же строфе того же сонета. И пошло-поехало! После них этими рифмами воспользовались Маршак, Астерман, Козаровецкий («лист – свист»), Заболотников («висит – свист»), Ильин, Бадыгов («года – непогода»), Фрадкин («года – свода»), Трухтанов («года – входа»).

Приведем еще несколько случайно подвернувшихся образчиков *улучшения* работ Маршака.

ПСШ-2:

Маршак:

Когда твое чело избородят

Глубокими следами **сорок зим**, —
Кто будет помнить царственный наряд,
Гнушаясь жалким **рубищем твоим**?

И на вопрос: «Где прячутся **сейчас**
Остатки красоты веселых лет?» —
Что скажешь ты? **На дне** угасших **глаз**?
Но злой насмешкой будет твой ответ.

Николаев:

Когда тебя осадят **сорок зим**,
Траншеями чело **избороздят**,
Кто разглядит за **рубищем твоим**
Вчерашний твой блистательный наряд?

И скажут: где краса твоя **сейчас**,
Где драгоценный клад цветущих дней?
И твой ответ: «**На дне** запавших **глаз**» —
Позором будет для красоты твоей.

ПСШ-6:

Маршак:

Как человек, что драгоценный вклад
С лихвой обильной получил обратно,
Себя себе вернуть ты будешь рад
С законной прибылью десятикратной.

Ты будешь жить на свете десять раз,
Десятикратно в детях повторенный,
И вправе будешь в свой последний час
Торжествовать над смертью покоренной.

Кузнецов:

Как кредитор, что выгодный заем
С процентом прибыльным вернет обратно,
Ты мог бы в светлом образе своем
Увидеть сам себя десятикратно.

Ты жил бы не один, а десять раз,
Десятикратно повторенный в детях,
Когда бы пробил твой последний час,
Ты в них бы жил, уж не живя на свете.

ПСШ-14:

Маршак:

Я не по звездам о судьбе гадаю,
И **астрономия** не скажет **мне**,
Какие звезды в небе к урожаю,
К чуме, пожару, **голоду, войне**.

Шаракшанэ:

Хоть я не доверяюсь звездам дальним,
Знакома **астрономия** и **мне**,
Но не такая, чтоб решать гаданьем,
Когда быть мору, **гладу** и **войне**.

ПСШ-16:

Маршак:

Надежнее, чем мой бесплодный стих?

Шаракшанэ:

Надежнее, чем мой бессильный стих?

ПСШ-32 (уже набивший читателю оскомину первый катрен):

Маршак:

О если **ты** тот день **переживешь**,
Когда меня накроет смерть **доскою**,
И **эти строчки** бегло **перечтешь**,
Написанные дружеской **рукою**, —

Степанов:

Коль **ты**, мой друг, меня **переживешь**
И под могильной лягу я **плитой**,
Быть может, **эти строчки** **перечтешь**,
Любимому оставленные **мною**.

Причем первые два стиха степановской версии следовало бы поменять местами: то есть сперва «под могильной лягу я плитой», после чего «ты, мой друг, меня переживешь». А так получилось нечто, противоречащее порядку вещей.

ПСШ-40:

Маршак (*вариант, восходящий, как мы показали, еще к Чайковскому*):

О ты, чье **зло** мне кажется **добром**,

Убей меня, но мне не будь врагом!

Степанов:

В тебе, развратник, зло глядит добром.
Убей меня, но не гляди врагом.

Ко всему прочему, сонетный замок *улучшатель* изуродовал грубым выражением «развратник», тогда как в оригинале стоит: *lascivious grace* – что-то вроде «сладострастного изящества».

ПСШ-43:

Маршак:

Смежая веки, **вижу я острей.**

Тарзаева:

Глаза сомкнувши, **вижу я ясней.**

В том же сонете:

Маршак

Открыв глаза, **гляжу, не замечая.**

Степанов

При свете дня **гляжу, не замечая.**

В том же сонете:

Маршак:

И если так светла ночная **тень** —
Твоей неясной тени отраженье, —
То как велик твой свет в лучистый **день**.
Насколько явь **светлее** сновиденья!

Степанов:

Твоя безмерно лучезарна **тень**,
Встающая передо мной ночами, —
О сколь она **светлей**, чем ясный **день**,
Коль вижу я незрячими очами!

ПСШ-131:

Маршак:

Беда не в том, что ты лицом смугла, —
Не ты черна, черны твои дела!

Шаракшанэ:

Не ты черна – черны твои дела,
Тем и злословью пищу ты дала.

Бадыгов:

Черна не ты, черны твои дела,
И им молва по праву воздала.

Но, пожалуй, самый поразительный *казус улучшения* произошел с первым катреном СШ-3.

Современный переводчик В. Чухно сподобился сочинить следующую версию этой строфы:

Скажи тому, кто в зеркале твоём:
«Пора тебе подобного создать,
И, коль **себя не повторишь ты в нём,**
Обманешь мир, лишишь блаженства мать».

Однако задолго до него Финкель изложил то же четверостишие так:

Скажи лицу, что в зеркале твоём:
Пора ему подобное создать.
Когда **себя не повторишь ты в нём,**
Обманешь свет, лишишь блаженства мать.

Как говорится, найдите десять различий (полужирным шрифтом выделены совпадения в текстах двух авторов). Думается, Чухно пришлось основательно поработать над подлинником, чтобы создать собственный вариант перевода.

Но это еще не все.

Опять же задолго до Финкеля переводчик В. Лихачев написал:

Ты видишь в зеркале свое изображение?
Скажи ему: пора подобное **создать**;
Иначе у земли ты совершишь хищенье,
У юной матери отнимешь **благодать**.

Лихачев нашел рифму «создать – благодать», которую некоторое время спустя *модернизировал* Чайковский:

Вот зеркало. Взгляни и отраженью
Скажи: пора преемника **создать**,

Иначе ты лишишь благословенья
Мир светлый и неведомую **мать**.

Тщательно поработала над строфой современная переводчица В. Якушева, уверенной рукой сочетававшая наработки Лихачева и Чайковского:

Глянь в зеркало, и скажет **отраженье**,
Тебе **подобное пора** уже **создать**,
Иначе совершишь ты преступленье,
Лишишь блаженства будущую **мать**.

Переводчик Трухтанов тоже *потрудился* на славу, хотя и оказался менее *скрупулезен*, чем Якушева:

Ты в зеркале спроси свое лицо,
Пришла ль пора такое же **создать**.
Мир обеднил бы ты, не став отцом,
Лишив детей несбывшуюся **мать**.

Маршак, по-видимому, пытаясь отойти от векового штампа, сложил для этого стихотворения вполне оригинальный катрен:

Прекрасный облик в зеркале ты видишь,
И, если повторить не поспешишь
Свои черты, природу ты обидишь,
Благословенья женщину лишишь, —

зато его версия послужила мощнейшим *катализатором* для возникновения *схожих* переводческих идей.

Маршак, по-видимому, пытаясь отойти от векового штампа, сложил для этого стихотворения вполне оригинальный катрен:

Прекрасный облик в зеркале ты **видишь**,
И, если повторить не поспешишь
Свои черты, природу ты **обидишь**,
Благословенья женщину лишишь, —

зато его версия послужила мощнейшим *катализатором* для возникновения *схожих* переводческих идей.

Шаракшанэ *удачно* состыковал найденное Маршаком и Лихачевым.

Скажи лицу, что в зеркале ты **видишь**: (Маршак)
Пора себе подобие **создать**, (Лихачев)
А то обманщиком пред миром выйдешь,
У женщины отнимешь **благодать**. (Лихачев)

Апофеоз же первой строфы ПСШ-3 *блестяще* оформлен в следующем варианте Николаева:

Скажи лицу, что в зеркале **увидишь**: (Маршак)
Пора настала копию **создать** (Лихачев)
Иль ты весь мир обманешь и **обидишь** (Маршак)
И обездолишь будущую **мать**. (Чайковский).

(Здесь нам тоже очень хочется употребить слово «мать», но в совершенно в ином контексте.)

Мы считаем такого рода подход к переложению СШ категорически неприемлемым, поскольку перевод вопреки досужим домыслам о его вторичности принадлежит сфере оригинального творчества, и к нему вполне приложима бесспорная формулировка С. Есенина «Петь по-свойски, даже как лягушка». Лягушка *поет* неважно, особенно в сравнении с соловьем, но никто не посмеет ее упрекнуть в том, что она ему бездарно подражает.

Безусловно, от кое-каких совпадений с вариантами предшественников ни один переводчик не застрахован, ибо работа на одной и той же творческой *ниве* порой ведет и к похожему *урожаю*. Важно, чтобы такого рода подход к переводимым текстам не превращался в систему.

Нам кажется, нет, мы абсолютно убеждены: переводчик не имеет права затягивать «высокое искусство», каковым является перевод СШ, в омут литературного юродства.

Категория рода

Согласно давней традиции, считается, что первые 126 СШ посвящены «белокурому другу» Ш, остальные (127—154) – его возлюбленной, «смуглой леди». И немало удивительного обнаруживает начинающий переводчик, сравнивая оригиналы лирического цикла Ш с переводами Маршака, в целом ряде сонетов *переменившего пол* их фигурантам. Нынче причины, рассмотрение коих выходим за рамки настоящего пособия, для такого рода *хирургического вмешательства* совершенно отпали, и теперь переводчик-интерпретатор может смело доверять собственным глазам, а не подчиняться официальным авторитетам.

Новейшие исследователи, правда, подвергают некоторому сомнению традиционную *половую ориентацию* СШ. Одни сонеты, утверждают они (и это может проверить любой и каждый), адресованы мужчине, другие – женщине, и это устанавливается по определенным местоимениям, находящимся в тексте. Часть сонетов по косвенным текстуальным признакам можно не без оснований отнести либо к «другу», либо к «леди», а довольно большой корпус сонетов лишен какой бы то ни было половой составляющей. Например, СШ-20, не имеющий уточняющих местоимений, все же адресован мужчине, поскольку, судя по тексту, Природа сотворила лирического героя сонета женщиной, но потом, влюбившись в дело рук своих, прибавила ему «кое-что», разлучившее его с автором стихотворения. И этот авторский *намек* не оставляет возможности для различных трактовок. А СШ-116, являющийся по сути дела гимном подлинной любви, вовсе не имеет категории рода.

На наш взгляд, в этом отношении подход к трактовке СШ должен быть таким или примерно таким, каким его наметили современные интерпретаторы творчества СШ. Ничего сложного в этом нет, достаточно только внимательно вчитываться в текст, доверять самому себе и своим познаниям (если таковые имеются) и подвергать критической проверке мнения корифеев, которые, как это часто случается, ставят перед собой не только творческие задачи, но порой учитывают целый ряд не относящихся к делу обстоятельств.

Не беда, однако, если переводчик в этом вопросе вознамерится следовать четырехвековой традиции. Главное, мы не устанем это повторять, из-под его клавиатуры должен выходить совершенный – во всех отношениях – текст.

Некоторые исследователи предлагают свое решение и этой проблемы. Например, по мнению того же Степанова, СШ написаны супружеской четой Ратлендов (графом Роджером и графиней Елизаветой, урожденной Сидни) и графом Уильямом Пембруком. Дескать, эта отнюдь не святая троица таким образом развлекалась, сочиняя сонеты и адресуя сочиненное друг другу. Уильяма Шакспера (одно из начертаний имени Ш) Степанов называет «сквалыгой», «мелким стяжателем» и как автора пьес и сонетов категорически не приемлет, в то время как его вполне устраивает знатный сифилитик Роджер Ратленд. Что ж, кое-кто сходит с ума от Берлина, а кому-то больше нравится Медынь; одному и горький хрен – малина, а другому и бланманже – полынь.

Что можно сказать на это? Только одно: мы не знаем, есть ли жизнь, на Марсе, нет ли жизни на Марсе, но мы вправе строить предположения на сей счет. А предполагать позволительно все, что угодно. Так и в случае со Степановой гипотезой относительно авторства Шекспировых сонетов. Осязаемых доказательств в ее защиту Сергей Анатольевич не нашел, поскольку их не существует в природе, а по ходу развития своей книги всерьез уверовал в свои же логические построения, далеко не всегда логичные с точки зрения стороннего наблюдателя. Тем самым Степанов собственным опусом проиллюстрировал знаменитое место из «Мертвых душ». Не откажем себе в удовольствии полностью привести эту гоголевскую цитату:

«Сперва ученый подъезжает в них (ученых рассуждениях – Ю.Л.) необыкновенным подлецом, начинает робко, умеренно, начинает самым смиренным запросом: не оттуда ли? не из того ли угла получила имя такая-то страна? или: не принадлежит ли этот документ к другому, позднему времени? или: не нужно ли под этим народом разуместь вот какой народ? Цитует немедленно тех и других древних писателей и чуть только видит какой-нибудь намек или просто показалось ему намеком, уж он получает рысь и бодрится, разговаривает с древними писателями запросто, задает им запросы и сам даже отвечает за них, позабывая вовсе о том, что начал робким предположением; ему уже кажется, что он это видит, что это ясно, – и рассуждение заключено словами: «так это вот как было, так вот какой народ нужно разуместь, так вот с какой точки нужно смотреть на предмет!».

Потом во всеуслышанье с кафедры, – и новооткрытая истина пошла гулять по свету, набирая себе последователей и поклонников».

Канадский писатель С. Ликок однажды написал: «Нам ничего не известно о том, где и когда Шекспир родился. Тем не менее он умер». С ликоковских времен мировое шекспироведение продвинулось довольно далеко, совершило весьма важные открытия, но в общем и целом на основании достигнутого невозможно строить многоярусные конструкции. По крайней мере – пока. Было бы неплохо такого рода вопросы хотя бы на время (столетия на полтора-два) отложить и получить максимальное удовольствие от того, что у нас есть и чего у нас никому не отнять, – от самих сонетов и пьес. А кто их на самом деле написал, – какая разница? По словам В. Ерофеева (Москва-Петушки), «Не знаем же мы вот до сих пор: царь Борис убил царевича Димитрия или же наоборот?». И ничего – живем...

Структура (архитектоника) сонета

Строфически СШ довольно просты: три катрена по четыре строки в каждом плюс заключительное двустишие, называемое сонетным замком. Итого 14 строк. Это известно каждому ПСШ. Но едва ли кто сразу замечает: Ш дважды отступает от своего четырнадцатистрочного правила. Внимательный переводчик, последовательно переходящий от одного сонета к другому, может кое-что обнаружить на 99-й и 126-й раз, ибо СШ-99 содержит 15 строк (первый катрен пятистрочный), а СШ-126 – 12 (шесть двустиший). Беспокоиться не стоит, ибо так было задумано и исполнено самим Ш. Отсюда нетрудно вычислить: весь корпус СШ содержит $152 \times 14 + 15 + 12 = 2155$ строк. Но если переводчик проявит еще большую скрупулезность, то он увидит, что финальное двустишие СШ-36 и СШ-96 абсолютно идентичны. Стало быть, еще 2 строки долой, остается *всего* 2153.

Далеко не все, однако, обращают внимание – даже после многократного прочтения – на особенности внутренней структуры (архитектоники) шекспировского сонета. Или обращают, но за отсутствием соответствующей техники стихосложения неспособны воспроизвести эти особенности в собственных версиях. Практически каждый катрен в СШ представляет собой законченное предложение, и Ш в своей лирике не так уж часто отходит от этой линии своего поэтического существования. Порой весь сонет является одним предложением, и оно, естественно, оказывается довольно сложным, запутанным синтаксически, посему зачастую весьма трудно не только внятно передать содержание СШ, но и адекватно понять его. К сожалению, многие ПСШ, создавая свои варианты, пренебрегают этим важнейшим аспектом структурной характеристики СШ.

Борясь с содержанием того или иного сонета и в конце концов *одолев* его с той или иной степенью достоверности, переводчики либо не хотят, либо не могут как следует позаботиться о соответствующей форме, в которую *упаковано* это содержание. Вот примеры.

Фрадкин (СШ-15, первый катрен):

Мир – это сцена: судьбы на мгновенье
Выходят чередою на помост,
И – промелькнет прекрасное виденье
Под строгим оком всемогущих звезд.

В оригинале данная строфа состоит из одного предложения (в сущности весь этот сонет – одно предложение), и его переводчик неизвестно зачем расчленяет на три: 1. «Мир – это сцена»; 2. «судьбы на мгновенье / Выходят чередою на помост»; 3. «И – промелькнет прекрасное виденье / Под строгим оком всемогущих звезд». Но разрушив форму СШ, Фрадкин не мог не расплескать и его содержания. Сравните с подстрочником:

Когда я думаю, [что] все растущее
пребывает безупречным не более мгновенья;
что [на] этой гигантской сцене не идет ничего, кроме спектаклей,
о которых рассуждают звезды, тайно влияя [на них].

Сравнение не в пользу рифмованного и пятистопного варианта. То же самое можно проследить на примере Тарзаевой. Подстрочник первой строфы СШ-118, уже упоминавшейся в связи с нею, гласит:

Так же, как мы ради обострения нашего аппетита,

острыми приправами раздражаем полость рта,
[точно] так же ради предотвращения сокрытой [в нас] хвори,
мы, очищая [организм], заболеваем, чтобы предотвратить болезнь.

А вот что из всего этого сооружает переводчица:

На остренькое тянет нас подчас,
Чтоб аппетит улучшить. Пьем отраву,
Лишь немощь плоти отпустила б нас.
Клин клином вышибаем, быть бы здраву.

И здесь напрочь изничтоженная форма СШ (вместо одного предложения три) фактически истребила его содержание: взамен «болезнетворного очищения» «отрава», от которой вообще-то умирают; взамен «сокрытого недуга» «немощь плоти», что далеко не одно и то же и пр. А в ответ на целиком и полностью сочиненную Тарзаевой четвертую строчку, отсутствующую у Ш, так и хочется воскликнуть вслед за популярным киногероем: «Здрав буди, боярин!» – настолько та выглядит беспомощной и комичной.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.