

ПРОБЛЕМА МУЛЬТИЛИНГВИЗМА И ОБРАТНОГО ПЕРЕВОДА

Литературный факт.
2023. № 4 (30)



Literaturnyi fakt [Literary Fact],
no. 4 (30), 2023



Научная статья
УДК 821.161.1.0
<https://doi.org/10.22455/2541-8297-2023-30-211-237>
<https://elibrary.ru/KMQPAM>

This is an open access article distributed under
the Creative Commons Attribution 4.0
International (CC BY 4.0)

Необходим ли обратный перевод? Сонеты Шекспира в переводе Самуила Маршака и Ива Бонфуа

© 2023, М.В. Черкашина

Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук,
Российская государственная академия народного хозяйства
при Президенте Российской Федерации,
Москва, Россия

Благодарности: Работа выполнена в Институте мировой литературы им. А.М. Горького при финансовой поддержке Российского научного фонда (проект № 23-18-00375 «Русская литература: проблема мультилингвизма и обратного перевода», <https://rscf.ru/project/23-18-00375/>).

Аннотация: Статья предлагает подробный анализ переводов Ивом Бонфуа сонетов Шекспира с XI по XXII на французский (1996–2007) и их дискретное соположение с переводами сонетов на русский Самуилом Маршаком (1949), которые, как показывают уже существующие исследования, дают именно «русскую», а не английскую версию Шекспира. Методологической основой статьи стала теория «обратного перевода» А.В. Михайлова, полагавшего, в частности, что с переводным текстом на языке перевода должен возрождаться особый мир автора и эпохи с его семантическими связями. Как показывает анализ, методичное упрощение Маршаком сложной метафорики Шекспира приводит к тому, что сложный подвижный образ природы, связанной и с категориями времени и смерти и с обретаемой человеком (ценой разрыва «великой цепи бытия») властью над природой нивелирован в его переводе до простых аналогий. В то же самое время более поздние по времени переводы Бонфуа (верлибром, с анжамбеманами и нарушением сонетной формы) демонстрируют не просто гораздо большую точность, но и практически толкование сонета. Примером того типа перевода, который, возможно, требуется «русскому Шекспиру» в наши дни в числе прочих, автору статьи видится тот, который предлагает Ольга Седакова в своем новом переводе «Комедии» Данте и который отвечает идее «обратного перевода».

Ключевые слова: сонеты Шекспира, Ив Бонфуа, Самуил Маршак, проблема перевода, обратный перевод.

Информация об авторе: Маргарита Вадимовна Черкашина — кандидат филологических наук, старший научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25 а, 121069 г. Москва, Россия; старший преподаватель, Институт общественных наук, Российская государственная академия народного хозяйства при Президенте Российской Федерации, пр. Вернадского, д. 82, 119571 г. Москва, Россия.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-1081-381X>

E-mail: ma4cher@gmail.com

Для цитирования: Черкашина М.В. Необходим ли обратный перевод? Сонеты Шекспира в переводе Самуила Маршака и Ива Бонфуа // Литературный факт. 2023. № 4 (30). С. 211–237. <https://doi.org/10.22455/2541-8297-2023-30-211-237>

Исследовательская литература о переводах сонетов Шекспира на русский язык довольно обширна, как сравнительно многочисленны и сами эти переводы. До недавнего времени эти переводы были представлены, в основном, лишь избранными сонетами (классический пример — перевод Б. Пастернаком сонетов LXVI, LXXIII, LXXIV). Однако И.О. Шайтанов в своей недавней статье отмечает появление новых книжных сводов и одновременно делает акцент на том, что все новые переводы стараются «приблизить ренессансный текст к современной лексической эпохе» [18, с. 120].

В данной статье, вовсе не намереваясь решать проблему качества перевода, мы обратимся к известным всем и закономерно пользующихся авторитетом переводам сонетов Шекспира Самуилом Маршаком (1949). Наша цель — исследовать, до какой степени современный читатель спустя почти столетие после выхода этих переводов может с их помощью проникнуть в другую культуру. Иными словами, необходим ли «обратный перевод», о котором говорит А.В. Михайлов в своем труде:

История культуры несомненно должна будет выработать еще более тонкие приемы работы с текстами самого разного рода; главный метод истории культуры как науки — это обратный перевод постольку, поскольку вся история заключается в том, что разные культурные явления беспрестанно переводятся на иные, первоначально чуждые им культурные языки, часто с предельным переосмыслением их содержания. Итак, надо научиться переводить назад и ставить вещи на свои первоначальные места... [11, с. 16]

Нам представляется, что идея А.В. Михайлова как нельзя лучше применима именно к сонетам, с их типом и объемом саморефлексии жанра и служащей этому сложной системой метафорики¹.

Нельзя сказать, что идея обратного перевода произрастает на пустом месте. Мысли А.В. Михайлова о том, что «личность каждой эпохи — все равно что язык, подлежащий изучению» [11, с. 15], предшествовало высказывание Якоба Буркхардта в «Размышлении о всеобщей истории» (лекции 1868–1869 г., изданные отдельной книгой в 1905 г.) о том, что у Шекспира «был свой ключ к пониманию сущности человека, по сравнению с поэтами до него и после» [4, с. 394]. Буркхардт в этом сочинении уделяет Шекспиру главу и называет ее «Век Елизаветы», имея в виду, что идейно и эстетически именно Шекспир определяет эпоху, а сама эпоха прочитывается через Шекспира.

Чуть позже Вальтер Беньямин в «Задачах переводчика» (1923), отмечает разные «способы производства значения» в разных языках, говоря, что они идентичны и тождественны лишь в абстрактном значении, и чтобы перевод не был таким абстрактным, переводчик должен находить ту «интенцию» в отношении языка перевода, которая будит в нем «эхо оригинала»:

Интенция перевода... беря начало в отдельном иноязычном произведении она устремлена на весь язык в целом <...> она производна, окончательна и умозрительна. Помимо своей направленности, она иная и по существу: интенция поэта наивна, изначальна и наглядна, в то время как переводческая — производна, окончательна и умозрительна [3, с. 263].

Как и в случае с нашумевшей в свое время статьей М.Л. Гаспарова и Н.С. Автономовой «Сонеты Шекспира — переводы Маршака», где они рассматривали «отклонения образной системы Маршака от образной системы Шекспира» [1, с. 102], у данного исследования нет задачи критики переводов Маршака, но есть задача понять, должны ли в наши дни измениться задачи переводчика.

Мы рассмотрим 12 ранних сонетов Шекспира, с XI по XXII², сравнив переводы Маршака с переводами их французским поэтом Ивом Бонфуа (1923–2016). В разные годы с 1996 г. по 2007 г. Бонфуа перевел 66 сонетов Шекспира, одновременно работая и над перево-

¹ Подробнее об этом см.: [16].

² Согласно распространенному мнению, они посвящены теме продолжения рода и, вероятнее всего, адресованы Генри Ризли, 3-му графу Саутгемпτονу (1573–1624).

дами его драм, среди которых: «Юлий Цезарь», «Гамлет» и «Зимняя сказка» (1957–1960), «Король Лир» (1965), «Ромео и Джульетта» (1968), «Макбет» (1983), «Антоний и Клеопатра» (1999), «Отелло» (2001), «Как вам это понравится» (2003).

О чем сонеты Шекспира

Начнем с одного из самых важных у Шекспира концептов, с природы. Слово *nature* по частотности одно из первых в его сонетах.

Ее описания отсылают к стилю «Пастушьего календаря» (*The Shepherdes Calendar*) Эдмунда Спенсера (1579)³, связывающего времена года с определенными этическими и эстетическими явлениями, а также земное — и небесное. В иллюстрациях к изданию «Пастушьего календаря» этой идее служит изображение соответствующих каждому месяцу года знаков зодиака на небе в окружении облаков.



*Сентябрь. Иллюстрация к «Пастушьему календарю» Эдмунда Спенсера 1579 г.
September. A picture from Edmund Spenser's The Shepherdes Calendar (1579)*

Сходным образом у Шекспира в сонете XII идет речь о смене времен года с лета на осень, седина в волосах уподоблена белым проблескам в соболином мехе, а снопы, вывозимые с полей — седой борде умершего на катафалке. Но здесь же присутствует и мотив смены времени дня:

³ См. примечание Нортропа Фрая: [23, с. 36].

... the brave day sunk in hideous night;
 When I behold the violet past prime,
 And sable curls, all silvered o'er with white;
 When lofty trees I see barren of leaves
 Which erst from heat did canopy the herd,
 And summer's green all girded up in sheaves,
 Borne on the bier with white and bristly beard... [23, p. 265]

Этот же мотив смены дня и ночи звучит и в сонете XV:

To change your day of youth to sullied night [23, p. 266].

Как видим, и здесь он оказывается связан с человеческим старением, которое Шекспир вписывает в природные циклы («великую цепь бытия»): «люди как растения, растут» (men as plants increase [23, p. 266]). Совершенно очевидно, что такие мотивные связи существенны для понимания сонетов Шекспира.

Молодость в этой системе образов прекрасна, как летний день (сонет XVIII):

Shall I compare thee to a summer's day?
 Thou art more lovely and more temperate... [23, p. 268]

Но ее кратковременность порождает сравнение с «арендой» (lease — в сонетах XIII и XVIII), т. е. «заимствованием» времени жизни у Природы, и вот уже «суровые ветры качают милые бутоны мая», «глаз небес» сияет слишком жарко, а золото его тускнеет:

Rough winds do shake the darling buds of May,
 And summer's lease hath all too short a date:
 Sometime too hot the eye of heaven shines,
 And often is his gold complexion dimm'd... [23, p. 268]

Природа — непостоянна и переменчива (nature's changing course untrimm'd [23, p. 268]). Гром, дождь и ветер (thunder, rain and wind [23, p. 266]) в метафорическом смысле — неотъемлемые спутники человеческой судьбы, чья участь в этом мире — «краткие минуты» (brief minutes [23, p. 266]), «маленькие мгновения» (a little moment [23, p. 266]).

Звезды на небе способны дать предсказание о земных превращениях, демонстрируя связь земного с небесным:

...to tell of good or evil luck,
 Of plagues, of dearths, or seasons' quality
 <...>
 Or say with princes if it shall go well
 <...>
 By oft predict that I in heaven find [23, p. 266].

Но поэзия и поэт, наблюдая все это и рефлекслируя, отказывается от таких предсказаний:

Not from the stars do I my judgement pluck
 <...>
 But from thine eyes my knowledge I derive... [23, p. 266]

На метафизическом уровне картина природы и ее сущность в шекспировских сонетах XI–XXII оказываются представлены как чередование противопоставленных друг другу процессов роста (grow — в сонетах XI, XII, XV, XVIII, increase — в сонетах XI, XV), восстановления (repair — в сонете XVI) и угасания (wane — в сонете XI), прекращения (cease — в сонете XI), распада (decay — в сонетах XI, XIII, XV, XVI), умирания (die — в сонете XII), бесплодной гибели (barrenly perish — в сонете XI), грядущего конца (end — в сонете XIV, this coming end — в сонете XIII), гибели и «срока» жизни (doom and date — в сонете XIV), убывания (decrease — в сонете XV), спада (decline — в сонете XVIII). Рост связан с мудростью (wisdom — в сонете XI) и красотой, первой по частотности упоминания лексемой (beauty — в сонетах XI, XII, XIII, XIV, XVII, XIX, XXI, XXII, beauties — в сонете XII), старость, возраст (age — в сонете XI) — с безумием (folly — в сонете XI).

Ход времени (time to come, the age to come [23, p. 267]) есть закон природы, а продолжение рода противостоит распаду и смерти:

If all were minded so, the times should cease
 And threescore year would make the world away [23, p. 264].

Сходным образом изображается смена времен года в живописи барокко, где Хронос обычно предстает в виде старика с крылами.

Время в такой концепции мира представлено как все пожирающее (Devouring Time — в сонете XIX), быстроногое (swift-footed Time — в сонете XIX), оставляющее борозды (time's furrows — в со-



Николя Пуссен. Танец под музыку времени (1634–1635)
Nicolas Poussin. A danse to the music of Time (1634–1635)

нете XXII), расточительное (*wasteful Time* — в сонете XV), пустыня времени (*the wastes of time* — в сонете XII). Оно же — синоним смерти: оно старое (*old Time* — в сонете XIX), Божество с косою (*Time's scythe* — в сонете XII). Отметим, что Хронос с косою — весьма расхожий мотив эпохи, в частности, он встречается у Джулио Романо (1499–1546), которого сам Шекспир упоминает в своей «Зимней сказке» (1611).

Время само пишет, ведь его карандаш (*Time's pencil* [23, p. 267]) сопоставляется с пером поэта. Оно рисует или работает ваятелем, высекая борозды на челе живущих («O! carve not with thy hours my love's fair brow, / Nor draw no lines there with thine antique pen» [23, p. 268]).

Продолжение рода — это вызов времени (*to brave him* [23, p. 265]), война со временем (*war with Time* [23, p. 266]) как с «кровавым тираном» («Make war upon this bloody tyrant, Time» [23, p. 267]) — не просто «спасение породы» (*save breed* [23, p. 265]), но и создание «сладкого» подобия (*your sweet issue, your sweet form* [23,



*Джулио Романо (1499–1546). Победа, Янус, Хронос и Гея
Giulio Romano (1499–1546). Victory, Janus, Chronos, and Gaea*

р. 265]), копии (сору [23, р. 264]), чтобы «вечное лето не увяло» («thy eternal summer shall not fade» [23, р. 268]). Тот, кого природа щедро одарила (best endow'd [23, р. 264]), должен непременно «отпечатать» копию, своего потомка («thou shouldst print more» [23, р. 264]). В то же самое время и сам человек — копия, подобие неназываемого здесь Бога, ипостасью которого выступает природа («not let that sору die» [23, р. 264]). Природа здесь выступает как искусница, она может вырезать одних искусно, как печать («She carv'd thee for her seal» [23, р. 264]), других же сотворить грубо и безлико («...those whom nature hath not made for store, / Harsh, featureless, and rude⁴...»

⁴ Образ, нашедший еще более яркое воплощение у Шекспира в «Ричарде III» (1592–1594) в монологе Ричарда Глостера при его первом появлении на сцене, где он, живописуя свое уродство, противопоставляет себя всему миру, тем самым подготавливая восприятие зрителем его дальнейших многочисленных злодеяний:

But I, that am not shaped for sportive tricks,
Nor made to court an amorous looking glass;
I, that am rudely stamped and want love's majesty

[23, p. 264]). Легко заметить здесь рефлексию по поводу мимесиса, но весьма сложно устроенного, чуть ли не «обратного»: человек как природное существо копирует себя в потомках (сам будучи копией природы), как мы копируем тексты, природа ставит печать, как мы запечатываем свои послания.

Сложный механизм этого мимесиса иллюстрирует то, что, с одной стороны, стих заимствует сравнения у Натуры, с ее солнцем и луной, дарами земли и морей, с апрельскими первоцветами:

Making a couplement of proud compare
With sun and moon, with earth and sea's rich gems,
With April's first-born flowers, and all things rare,
That heaven's air in this huge rondure hems [23, p. 269].

С другой же стороны, Природа «пишет» людей и даже способна влюбляться в свои творения:

Till Nature, as she wrought thee, fell a-doting... [23, p. 269]

Живая копия (потомок) ценится выше, чем художническая:

Much liker than your painted counterfeit... [23, p. 267]

Второй существенный момент для понимания мира сонетов Шекспира — категория зрения. Значение этой категории легко проследить на примере частотности лексики, с ней связанной: «смотри» (Look — в сонетах XI, XII), «вижу» (I see — в сонете XII), «я узрю» (I behold — в сонетах XII, XXII) благодаря глазам (eyes — в сонетах XIV, XVI, XX) и взору (sight — в сонете XV), способных показать (shows — в сонетах XV, XVII). Оптика взглядывания в мир ведет к последующему задаванию вопросов (Then... do I question make [23, p. 265]), к рефлексии, формирующейся через рассуждение-«рассматривание» (I consider), а также восприятие (I perceive) — в сонете XV. И вопрошание это, в свою очередь, есть путь человека к знанию (knowledge — в сонете XIII) и истине (truth — в сонетах XIII, XVII) через работу памяти (memory — в со-

To strut before a wanton ambling nymph;
I, that am curtailed of this fair proportion,
Cheated of feature by dissembling nature,
Deformed, unfinished... (I/I)

нете XV) и письма, которое также должно быть «правдивым» (truly write — в сонете XXI).

Характерно, что само зрение приравнивается к способности человека дышать:

So long as men can breathe, or eyes can see... [23, p. 268]

Что стоит за этим цельным мировоззрением, столь очевидно затрудняющим перевод? Позволим себе несколько цитат из «Афоризмов об истолковании природы и царстве человека» современника Шекспира Фрэнсиса Бэкона (1561–1626), чтобы проиллюстрировать, до какой степени проблематика шекспировской сонетной рефлексии находится в русле философской мысли своей эпохи:

Человек, слуга и истолкователь Природы, столько совершает и понимает, сколько постиг в порядке Природы делом или размышлением, и свыше этого он не знает и не может.

<...>

Вымыслам этого театра свойственно то, что бывает и в театрах поэтов, где рассказы, придуманные для сцены, более слажены и красивы и скорее способны удовлетворить желаним каждого, нежели правдивые рассказы из истории. Содержание же философии вообще образуется путем многого из немного, или немного из многого, так что в обоих случаях философия утверждается на слишком узкой основе опыта и истории и выносит решения из меньшего, чем следует [7, с. 108–118].

Что прочитывается в переводах Маршака

«Картины» природы Маршак при переводе сонетов Шекспира вполне бережно воспроизводит, будь то сравнение седины в темном локоне с осенним увяданием природы, а сжатых снопов на телеге — с бородой покойного на «погребальных дрогах» в сонете XII, или сулящий зимой и летом «ненастье иль погоду» календарь в сонете XIV, или сравнение роста людей с ростом растений в сонете XV, или сравнение прекрасных черт юного друга с летним днем в сонете, недолговечности человеческого «лета» с ломаемыми бурей майскими цветами в сонете XVIII, или отсылка к частым для поэзии сравнениям ее объекта с небесными светилами, цветами и дарами моря и земли в сонете XXI.

Однако Природа, столь важный у Шекспира концепт, полностью остается у Маршака «в пассиве». Например, в сонете XI Природа

не названа вовсе, вместо нее появляются жизнь и земля («Пусть тот, кто жизни и земле не мил, — / Безликий, грубый, — гибнет невозвратно» [14, с. 18]).

Последовательно в этом сонете редуцирована природа и в сравнении возлюбленного молодого друга с печатью: у Шекспира это печать Природы, которая производит людей, копии самой себя («She carv'd thee for her seal, and meant thereby, / Thou shouldst print more, not let that copy die» [23, p. 264]). У Маршака же речь идет всего лишь об обычной печати, которой запечатывают письма, да еще с дополнительным эпитетом — искусно вырезанная, из-за которого функция природы передается искусству:

Ты вырезан искусно, как печать,
Чтобы векам свой оттиск передать! [14, с. 18]

Смена метафоры у Маршака изменяет и смысл, в ней скрывающийся: смертный отпечатывается в веках лишь посредством производства наследника. За этой изрядно опрошенной в переводе мыслью у Шекспира стоит богатство образов сложно устроенного мира, место в котором человека само по себе является метафизической проблемой⁵. В переводе же все просто: «великая цепь бытия» (включенность человека в круговорот мировой материи и производных этим круговоротом смыслов), разрыв которой переживается героями Шекспира и его современниками как драматичный⁶, заменена на прямую аналогию.

Когда у Маршака в переводе сонета XI вместо шекспировского умозаключения (результата наблюдения) упоминается некий заранее известный «закон», меняется и интонация сонета — с личной на обобщающую:

As fast as thou shalt wane, so fast thou grow'st, In one of thine, from that which thou departest <...>	Мы вянем быстро — так же, как растем. Растем в потомках, в новом урожае. <...>
Herein lives wisdom, beauty, and increase... [23, p. 264]	Вот мудрости и красоты закон [14, с. 18].

⁵ Р.П. Блэкмур указывает на близость тематики сонетов Шекспира с «Мыслями» (1670) Паскаля, «Опытами» (1580) Монтеня и Псалмами. См.: [23, с. 131, 134].

⁶ Именно об этой драме говорят слова Гамлета в финале сцены с призраком отца-короля «The time is out of joint» (I/5).

То же происходит при замене «ты» на «мы» в первой строке сонета XVI, где поэт обращается к юному другу, предлагая вести войну с «кровавым тираном Временем» «более могущественным образом» и «средствами более благословенными», чем его «бесплодная рифма», а именно — продлить себя в потомке:

But wherefore do not you a mightier way	Но если время нам грозит осадой,
Make war upon this bloody tyrant, Time?	То почему в расцвете сил своих
And fortify your self in your decay	Не защитишь ты молодость оградой
With means more blessed than my barren rhyme?	Надежнее, чем мой бесплодный стих?
[23, p. 267]	[14, с. 23]

Читатель русского перевода имеет дело с общим законом природы (*нам всем* время грозит смертью и забвением), из-за чего утрачивается личная интонация сонета.

Из пары глаголов видения в сонете XXII — «я созерцаю» борозды времени на своем лице и «тогда вижу я» близость смерти («But when in thee time's furrows I behold, / Then look I death my days should expiate» [23, p. 270]) Маршак не сохраняет ни одного:

Но если дни избородят твои лик,
Я буду знать, что побежден судьбою [14, с. 30].

Но добавляет в следующей строке:

Как в зеркало, глядясь в твои черты,
Я самому себе кажусь моложе.
Мне молодое сердце даришь ты,
И я тебе свое вручаю тоже [14, с. 30].

В оригинале этого нет, речь там идет о красоте, «покрывающей» молодого друга подобно «одеянию сердца» поэта:

For all that beauty that doth cover thee,
Is but the seemly raiment of my heart [23, p. 270].

Смысл искажается: глядеться в другого как в зеркало — значит находить сходство, но поэт не сравнивал себя, стареющего, с юным другом, как это сделал переводчик. Он лишь утверждал, что любящее сердце молодо молодостью и красотой того, кого любит, а любящие как бы обмениваются сердцами.

Отсутствие в переводе сонета XI шекспировского императива «Смотри», призывающего адресата сонета оценить дары природы (Look, whom she best endow'd, she gave thee more [23, p. 264]), как и отсутствие в переводе следующего, двенадцатого, трижды повторенного «вижу... узрю... я вижу» («When I <...> see the brave day sunk <...> When I behold the violet past prime <...> When lofty trees I see barren of leaves» [23, p. 265]), вместо которых у Маршака и угасание дневного света, и увядание фиалки, и листвы происходят сами по себе, а не служат картиной для наблюдений — все это следствия того же методического упрощения, сводящего рефлексию наблюдения к констатации уже известных всем законов и превращающего сонетный цикл в серию риторических упражнений.

Потому и там, где Шекспир в сонете XII «задается вопросом» о красоте друга, не желающего вступать в брак и продлить свой род («Then of thy beauty do I question make» [23, p. 265]) лирический герой Маршака лишь «думает» об этой красоте.

Единственный случай, когда Маршак использует глагол «видеть», мы встречаем в сонете XIV, когда он заменяет им шекспировский оборот «извлекать знания» (из того, что можешь видеть):

But from thine eyes my knowledge I derive, And constant stars in them I read such art As truth and beauty shall together thrive, If from thyself, to store thou wouldst convert... [23, p. 266]	Но вижу я в твоих глазах предвестье, По неизменным звездам узнаю, Что правда с красотой пребудут вместе, Когда продлишь в потомках жизнь свою [14, с. 21].
---	--

Однако как меняется смысл этой фразы в переводе? У Шекспира речь идет о «другой астрономии» — искусстве чтения-суждения по глазам прекрасного собой молодого человека и отражению *в них* звезд, т. е. отражению небесного в земном, профанном. Маршак же вместо этой метафоры говорит прямо о потомке, а в начале фразы добавляет свою метафору: «видеть предвестье» во взгляде. Метафора эта остается темной, ведь не сказано, что это за предвестье. Так метафизическая опция видения, созерцания как основы для рассудочных суждений без остатка растворяется в упрощенной метафоре, ничего не говорящей об авторе и эпохе.

Заслуживает внимания и упрощение отдельных метафор при переводе Маршаком сонетов Шекспира.

В переводе сонета XII у Маршака «...свет / Потонет скоро в грозной тьме ночной» [14, с. 19] вместо «...вижу, как дивный день утонул в ужасной ночи» (I... / ...see the brave day sunk in hideous

night [23, p. 265]). Об оптике видения, принципиальной для шекспировского мира, уже написано выше. Отметим также использование слова *hideous* с его многочисленными значениями, в числе которых не только негативные «ужасный, страшный, уродливый, омерзительный», но и «безобразный», т. е. буквально «лишенный образа (облика, формы)». Ужасное в качестве эстетической категории в такой трактовке осмысливается вполне метафизически: как нечто, не поддающееся определению, измерению земными мерками, *иное*. Замена этого значения в переводе на «грозный» довольно спорна в плане передачи смысла.

В сонете XVI есть сложный образ брака как культивирования девичьих невозделанных садов (ради все того же продолжения рода — «живых цветов», произрастающих в таких садах) как способа ведения войны с кровавым тираном, Временем. Здесь же немощь бесплодной рифмы, порождения ученического пера, сравнивается с фальшью живописной копии:

And many maiden gardens, yet unset,
With virtuous wish would bear you living flowers,
Much liker than your painted counterfeit [23, p. 267].

В переводе Маршака эти строки представлены следующим образом:

И столько юных девственных сердец
Твой нежный облик повторить готовы,
Как не повторит кисть или резец [14, с. 23].

То, что сердца могут каким-то образом повторять облик, само по себе звучит непонятно, не говоря о том, что следов шекспировской метафоры, встраивающей человека в природу, в этой фразе нет.

Такая же трансформация смысла у Маршака в переводе начала сонета XVII:

Но знает Бог, что этот скромный стих
Сказать не может больше, чем гробница [14, с. 24].

Говорящая гробница (очевидно, имеется в виду, что надпись, на ней высеченная, способна сказать лишь минимум — об имени, рождении и смерти того, кто в ней покоится) пример еще одной неудачной редукции шекспировской метафоры о небесах, знающих, что могила, скрывающая под собой целую жизнь, не показывает и половины тех свойств, которыми обладал умерший:

Though yet heaven knows it is but as a tomb
Which hides your life, and shows not half your parts [23, p. 267].

Шекспировская антропоцентричная метафора звездного неба как множества золотых свечей, закрепленных в небесном воздухе («As those gold candles fix'd in heaven's air» [23, p. 269]) из сонета XXI стала у Маршака всего лишь фразой «А не как солнце или месяц ясный» [14, с. 29]. Служит она у Шекспира для сравнения любви земной (и ее объекта) с любовью материнской и с яркостью такого неба, которому она проигрывает:

...my love is as fair
As any mother's child, though not so bright
As those gold candles fix'd in heaven's air [23, p. 269].

У Маршака здесь откуда-то возникает «милая», которая прекрасна:

...милая прекрасна,
Как все, кто смертной матерью рожден,
А не как солнце или месяц ясный [14, с. 29].

Этой фразой утверждается та же мысль о ценности земного, но оно небесному уже противопоставлено, а не сопоставлено с ним. Между тем сюжет сопоставления любви небесной и любви земной является весьма типичным для эпохи Ренессанса⁷. В частности, у Кристофоро Ландино с отсылкой к Альберти звучит мысль о том, что первая связана с созерцанием прекрасного, вторая — с его воспроизводством [9]⁸. Нетрудно заметить явную связь с тематикой анализируемых сонетов, где продолжение рода — одна из главных тем, а созерцание — неотъемлемая составляющая понимания и познания. Той же теме посвящена, очевидно, и известная картина Тициана «Любовь небесная и любовь земная» (1514).

Подведем итог. Сложный подвижный образ природы, связанной и с категориями времени и смерти, и с человеческой цивилизацией, и с обретаемой человеком (ценой разрыва «великой цепи бытия»)

⁷ См. комментарий Лесли Фридлера к теории двух типов любви у Шекспира: [23, с. 87], а также замечание Р.П. Блэкмура о первых семнадцати шекспировских сонетах, что их вполне мог бы изобразить Тициан, и это была бы картина с Венерой, Эротом и путти [23, с. 133].

⁸ См. также: [5, с. 58–59].



Тициан. Любовь небесная и Любовь земная (1514)
Titian. Sacred and Profane Love (1514)

властью над природой, нивелирован у Маршака до простых аналогий (непогоды с испытаниями, природы — с ваятелем, любящего — с матерью и т. п.). Изображенный таким образом мир отдаленно похож на шекспировский, но его многомерности и сложной устроенности не отражает.

Этот результат вполне вписывается в формулу перевода, данную М.Л. Гаспаровым: «когда переводчик как будто сквозь слова подлинника видит прямо изображенную в нем действительность и воссоздает из нее то, что нам близко и дорого, с собственным творческим размахом»⁹. И при этом не имеет ничего общего ни с тем, о чем пишет Беньямин, ни с идеей обратного перевода А.В. Михайлова.

Опыты перевода сонетов Шекспира Ивом Бонфуа

Для сравнения обратимся к другим переводам сонетов Шекспира — сделанных с английского языка на французский Ивом Бонфуа.

Как мы уже ранее отмечали [15], Бонфуа неизменно старается быть в своих переводах Шекспира как можно более точным как в словоупотреблении, так и в сохранении шекспировской метафоричности. То же можно сказать и о концептах (Природы, Времени, Смерти, и их связи; Молодости и Поэзии, бросающих вызов Смерти; Красоты и Истины и проч.), определяющих круг сонетной тематики в целом.

Вот практически дословный перевод фразы (опущенной Маршаком) о различной судьбе разных детищ Природы в сонете XI:

⁹ Цит. по: [2, с. 10].

Let those whom nature hath not made for store,	Laisse périr stériles ceux que Nature
Harsh, featureless, and rude, barrenly perish:	N'entend pas préserver, brutes difformes,
Look, whom she best endow'd, she gave thee more...	Vois qu'à ceux qu'elle favorise, elle a donné...
[23, p. 264]	Ce don en plus... ¹¹ [19, p. 51]

Во французском переводе даже усилена сознательность Природы, и это усиление логично подводит к следующей фразе, призывающей адресата сонета увидеть щедрые дары природы в себе (бэкониянская оптика видения, наблюдения, последовательно ведущая к умозаклучениям, которую Маршак заменяет на некий заранее известный закон).

Сохранил Бонфуа глагол видения (опущенный Маршаком) и в переводе следующего сонета XII:

When I do count the clock that tells the time,	Quand j'écoute l'horloge sonner le temps
And see the brave day sunk in hideous night...	Quand je vois que le jour
[23, p. 265]	Sombre, cette splendeur, dans l'horreur
	nocturne... ¹³ [19, p. 53]

То же с печатью природы, с которой сравнивается адресат сонета XI. Бонфуа прочитывает и передает шекспировскую мысль о человеке как копии природы, ею же созданной, а мысль о продолжении рода — как об отпечатывании последовательной копии уже самим человеком:

She carv'd thee for her seal, and meant thereby,	Elle t'a dessiné, tu es le sceau. Son vœu:
Thou shouldst print more, not let that copy die ¹⁴	Que tu l'imprimes sur quelque autre, et
[23, p. 264].	non le perdes ¹⁵ [19, p. 51].

¹⁰ «Пусть те, кого природа не сотворила для запаса, / безликие и грубые, бесплодно погибают: / Смотри, кого она лучше одарила, она дала тебе больше...» (англ.).

¹¹ «Пусть погибнут бесплодными те, кого Природа / не намерена сохранять <как> грубые формы» (франц.).

¹² «Когда я считаю часы, которые показывают время, / И вижу, как дивный день утонул в ужасной ночи...» (англ.).

¹³ «Когда я слушаю, как часы отбивают время / Когда я вижу, как день / Тонет, это великолепие, в кошмаре ночном...» (франц.).

¹⁴ «Она вырезала тебя для своей печати и подразумевала под этим, / <что> Ты должен отпечататься далее, <так> не позволяй этой копии умереть» (англ.).

¹⁵ «Она тебя нарисовала, ты — печать. Ее желание: / Чтобы ты запечатлел ее в ком-то другом и ее не потерял» (франц.).

У Маршака, напомним, печать неизвестно чья, а передается ее оттиск векам («Ты вырезан искусно, как печать, / Чтобы векам свой оттиск передать» [14, с. 18]).

Возвращаясь к передаче метафизики видения, отметим еще один случай ее последовательного сохранения в переводе Бонфуа.

Then the conceit of this inconstant stay	Eh bien, penser à cette impermanence
Sets you most rich in youth before my sight... ¹⁶	Me fait te voir, riche comme tu est,
[23, p. 266]	De jeunesse... ¹⁷ [19, p. 59]

Рефлексия о кратковременности молодости в мире, подобном огромной сцене¹⁸ (this huge stage — cette scène immense), на которой происходит представление «ни о чем» (presenteth nought — rien ne se joue), приводит к тому, что «предстает перед взором» поэта (очевидно — мысленным, но он неизменно связан с оптикой) одаренный юностью адресат его сонета. В соответствии с той же логикой произведена замена глагола в переводе начала этого сонета с «полагаю, рассматриваю» на «вижу»:

When I consider every thing that grows	Quand je vois que ce qui s'accroît ne va rester
Holds in perfection but a little moment... ¹⁹	Au point de perfection qu'une minute... ²⁰
[23, p. 266]	[19, p. 59]

Сходный случай — в переводе Бонфуа начала сонета XXII, где поэт отказывается поверить в собственную старость, пока юн его возлюбленный друг:

But when in thee time's furrows I behold,	...Mais que je voie
Then look I death my days should expiate ²¹	Le temps creuser ton front, et je conclurai
[23, p. 270].	Que la mort doit venir clore mes jours ²²
	[19, p. 73].

¹⁶ «Тогда тщеславие этого непостоянного состояния / Ставит тебя самым богатым юностью перед моим взором...» (англ.)

¹⁷ «Что ж, <если> подумать об этом непостоянстве / <Оно> меня заставляет видеть тебя, <столь> одаренным, как ты есть, / Юностью...» (франц.)

¹⁸ У Маршака — просто «подмостки».

¹⁹ «Когда я рассматриваю все, что растет, / Держится в совершенстве, но лишь малое мгновение» (англ.).

²⁰ «Когда я вижу, что то, что растет, не сохранится, / В совершенстве и минуты» (франц.).

²¹ «Но когда в тебе Времени борозды я созерцаю, / Тогда вижу я смерть, мои дни изглаживаются» (англ.).

²² «Но когда я увижу, / как время изборозило твой лоб, и я заключу, / Что смерть должна завершить мои дни» (франц.).

Т. е. роль оптики рассматривания, предшествующей суждению, Бонфуа в своих переводах сонетов Шекспира методично усиливает. Как и метафорику, связанную с такой оптикой. Примером может служить образность мужского-женского в сонете XX, построенная во многом именно на различии органов зрения у двух полов²³. Согласно Шекспиру у адресата его сонетов (природой задуманного женщиной, но созданного мужчиной) глаза более яркие и не так лживы, как женские («An eye more bright than theirs, less false» [23, p. 269]), внешность же его «крадет мужские глаза» и восхищает женские души («steals men's eyes and women's souls amazeth» [23, p. 269]). Бонфуа последовательно и довольно точно переводит обе фразы:

Et ton œil brille plus que ne font les leurs,
Il n'en a pas, menteurs, les regards de biais...²⁴ [19, p. 69]

... volant aux hommes
Leurs yeux, et extasiant l'âme des femmes²⁵ [19, p. 69].

Как видим, точность в передаче шекспировской мысли приводит французского поэта к последовательному тщательному воссозданию шекспировского мира, а не перефразированию текстов.

Коротко рассмотрим и случаи с переводом шекспировской метафоры в переводах Бонфуа.

Первый пример — уже упомянутая метафора «аренды» («заимствования») как характеристика краткости конечного человеческого существования (в первом случае это «аренда» красоты, во втором «летняя аренда», передающая идею мимолетность молодости). Бонфуа переводит точно эту метафору в обоих случаях: как в сонете XIII, так и в сонете XVIII английское слово *lease* заменяется на французское *bail*:

Car alors la beauté dont tu as le bail
Sera sans échéance...²⁶ [19, p. 55]

...Et l'été est un bail de durée trop brève²⁷ [19, p. 65].

²³ См. комментарий к этому сонету: [17].

²⁴ «Да и твой взор светит ярче, чем их, / Он лишен их лживых, предвзятых взглядов» (франц.).

²⁵ «...крадешь у мужчин / Их глаза, будоража и женские души» (франц.).

²⁶ «Ведь тогда красота, которую ты взял в аренду, / Не исчезнет...» (франц.).

²⁷ «И лето — слишком короткий срок аренды» (франц.).

Сохраняет он и риторический прием климакса в сонете XIII, где у Шекспира славный род, к которому принадлежит его прекрасный юный возлюбленный друг, не должен прийти в упадок из-за отсутствия потомков. Метафорой такого упадка служат последовательно бурные порывы зимнего дня («the stormy gusts of winter's day» [23, p. 265]) и, как следствие, бесплодная ярость вечного холода смерти («barren rage of death's eternal cold» [23, p. 265]):

Qui laisserait si splendide logis
Tomber en ruine, alors qu'une conduite
Virile, un peu d'honneur, le dresserait
Contre foudres et vents, l'hiver ? Contre, stérile,
La rage de ce froid à jamais, la mort ?²⁸ [19, p. 55]

Маршак в этом случае, как мы помним, обходится однородными предложениями без всякого «наращения», из-за чего природа перестает соотноситься с категориями смерти и времени.

Но какой ценой достигается в переводе Бонфуа большая точность, которая, однако, не имеет ничего общего с буквализмом, точнее, с тем, что под этим именем было осуждено в советской переводческой традиции?²⁹ Ответ прост: ценой фактической утраты сонетной формы. Помимо перевода верлибром Бонфуа позволяет себе анжамбеманы, нарушение количества слогов в строке и даже количества строк. Его перевод — фактически литературный подстрочник, обретший свой собственный ритм³⁰, чего он не скрывает, рассказывая о том, как этот ритм рождается через внимательное «вслушивание» в оригинал:

И когда... эта способность слушать ему (переводчику. — М.Ч.) открывается, перевод может стать одновременно изучением себя и чтением другого, отсюда — необходимость свободной формы, этого великого бульдозера, изгоняющего стереотипы. Мой перевод должен тоже стать стихотворением: ритм и смысл в нем порождают друг друга. Но внимание: ритм этот будет мой. Он никогда не сможет

²⁸ «Кто позволит такому великолепному дому / Превратиться в руины, когда поведение / Мужественное, честь — чтобы укрепить его / Против молний и зимних ветров? / Против этой, бесплодной, / Ярости холода вечности, смерти?» (франц.)

²⁹ См. современную работу, реабилитирующую это явление [2].

³⁰ Зак Маттиас обращает внимание и на то, что даже фонетические средства у Бонфуа при переводах сонетов Шекспира служат целям ритмизации. См.: [22, p. 261].

воспроизвести в точности ритм оригинала, потому что пропасть разделяет то, чем являемся мы сами, и кого мы боготворим³¹.

Воспроизвести уникальный и неповторимый ритм оригинала при переводе, согласно теории Анри Мешонника (1932–2009), с которой Бонфуа, несомненно, был знаком, невозможно, так как он связан не с языком автора, но с письмом, а значит, с устностью, с телесностью³², и потому организует систему значимостей, в которой слова могут не совпадать со своим словарным значением. Поэтому перевод есть в том числе и кропотливое восстановление всей «атмосферы» конкретного текста, в которой только и предстает его автор: «В беспрестанном поиске субъект на кончике языка не является ни словом, ни фразой, которые можно произнести. Он — атмосфера слов, которые без этой атмосферы не имеют смысла» [10, с. 319].

Вот, что пишет британский писатель, филолог и переводчик Г.Д. Мартин о таком решении Бонфуа (распространенном им и на перевод трагедий и комедий Шекспира):

Его использование верлибра — почти идеальное решение, поднимающее язык над плоскостью прозаических переводов без введения несущественных подтекстов и ограничений французского александринского стиха. Все его отклонения от верности направлены на оживление пьес, обретение ими должного поэтического эквивалента на французском языке. Его Шекспир значительно обогащает французскую литературу³³.

Что же стоит за таким решением? В программном эссе «Французская поэзия и принцип тождества», где Бонфуа признается в своем восхищении английским языком с его «необычайной способностью

³¹ «Et quand <...> cette capacité d'écoute lui est offerte, voici que traduire va pouvoir être une étude de soi autant qu'une lecture de l'autre, d'où le besoin de la forme libre, ce grand débusqueur des stéréotypes. Ma traduction aussi doit être un poème: rythme et sens, produits l'un par autre. Mais attention: ce rythme sera le mien. Il ne pourra jamais tout à fait revivre le rythme de l'original, à cause de l'écart entre qui l'on est qui l'on admire» [20, p. 223].

³² Нечто подобное декларирует Осип Мандельштам в «Разговоре о Данте» (1933), фактически утверждая, что уникальный ритм «Комедии» — это ритм шагов Данте по тосканским холмам.

³³ «His use of free verse is an almost ideal solution, raising the language above the flatness of the prose translations without introducing the irrelevant overtones and restrictions of the French alexandrine. His departures from fidelity are all in the direction of bringing the plays alive, of giving them a proper poetic equivalent in French. His Shakespeare is a considerable enrichment of French literature» [21, p. 469].

воспроизводить внешние черты и человеческих действий, и вещей» [6, с. 181], чего, по его мнению, столь недостает французскому с его «дурной явью» («когда слова отсылают лишь к самим себе, не затрагивая вещей, а потому и вещи могут от них отделяться, ускользать» [6, с. 172]), он размышляет и о проблеме перевода Шекспира на французский, говоря именно о метафорике и невозможности ее утраты:

Взаимоисключающие метафоры, намеченные и недовершенные образы, стихи, оборванные на полуслове, темноты, — что значит весь этот хаос у «неправильного» автора «Короля Лира»? Только то, что Шекспир хочет и вобрать реальность в себя (в «Буре» это ему почти удается), и сберечь сокровища языка, избоблюющего словами для передачи внешних черт. Тем самым каждое выражение воспринятого извне одновременно предстает на открытой взгляду сцене и, в то же время, раскрывает свою ограниченность, — как определения Бога в негативной теологии. Образ должен упраздниться образом, чтобы заронить в нас предчувствие незримого.

Поэтому «варварство» Шекспира и есть в нем самое главное [6, с. 183].

Вывод

Давно легитимизированный в западной традиции, верлибр у нас, кажется, все еще нуждается каждый раз в особом оправдании, поэтому вопрос о распространении такого подхода на переводы на русский язык все еще является спорным³⁴.

Тем не менее о необходимости новых переводов великих классиков говорит и Ольга Седакова, предпринявшая новый перевод «Комедии» Данте. Отдавая дань переводу М. Лозинского как «культурному подвигу», состоящему, однако, в создании нового идиолекта на основе языка Серебряного века [13, с. 7], она констатирует то же, что мы отметили как свойственное переводам сонетов Шекспира Маршаком: при стихотворном перифразе стилистический сдвиг ведет к смысловому. Результатом этого, как пишет Седакова, является то, что, «каждый раз, когда [ей] приходилось говорить о Данте в лекциях или выступлениях, [она] не могла привести нужный <...> фрагмент в переводе М. Лозинского. Приходилось делать подстрочник» [13, с. 10]. Альтернативу этому Седакова видит в «буквальном, дословном переводе, с одной стороны, — и подражающей дан-

³⁴ Подробнее об этом см.: [12].

товской силе и скорости стихотворной вариации» [13, с. 14]. Стих может быть свободным, а переводчик должен «довериться своему языку и читателю, не слишком оглядываясь на то, что “по-русски так не говорят” и что “читатель не поймет”» [13, с. 13]. Комментарий же к такому переводу должен «располагаться как можно ближе к тексту — быть увеличительным стеклом, поднесенным к словам Данте» [13, с. 20]. Уточняющая формулировка Седаковой о комментарии к такому переводу до чрезвычайности близка формулировкам Бонфуа:

Или иначе: чтобы он окружал эти слова и их соединения, сжатые до предела, широким смысловым пространством, в котором они живут в мире Данте [13, с. 20].

Итак, если тенденция чередования интенций перевода, отмеченная А.Г. Азовым («ориентация либо на автора и его язык, либо на читателя и его вкусы» [2, с. 13–14]), явно коррелирующая с «антиномией двух подходов к изучению прошлого: антикваризма и презентизма» [8, с. 165], действительно актуальна, то, возможно, пришла пора для новых переводов сонетов Шекспира и они должны учитывать идею «обратного перевода», вопрос о котором в заглавии этой работы оказывается, таким образом, не только риторическим.

Литература

1. Автономова Н.С., Гаспаров М.Л. Сонеты Шекспира — переводы Маршака // Вопросы литературы. 1969. № 2. С. 100–112.
2. Азов А.Г. Поверженные буквалисты: Из истории художественного перевода в СССР в 1920–1960 годы. М.: ВШЭ, 2013. 304 с.
3. Беньямин В. Задача переводчика / пер. с нем. Евгения Павлова // Беньямин В. Учение о подобии. Медиаэстетические произведения. М.: РГУ, 2012. С. 264–270.
4. Буркхардт Я. Размышления о всеобщей истории. М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2013. 560 с.
5. Бицилли П.М. Место Ренессанса в истории культуры / сост., придисл. и коммент. Б.С. Кагановича. СПб.: Мифрил, 1996. XIV, 256 с.
6. Бонфуа И. Французская поэзия и принцип тождества // Бонфуа И. Невероятное. Избранные эссе. М.: Carte Blanche, 1998. С. 168–198.
7. Бэкон Ф. Новый Органон / ред. и вступ. ст. Г. Тымянского. Л.: ОГИЗ-СОЦЭГИЗ, 1935. 384 с.
8. Кузнецова Н.И. Презентизм и антикваризм — две картины прошлого // Arbor mundi. 2009. Вып. 15. С. 164–196.

9. Ландино К. Речь Кристофано да Пратовеккьо перед началом чтения сонетов мессера Франческо Петрарки в Студио // Сочинения итальянских гуманистов эпохи Возрождения (XV век) / под ред. М.Л. Брагиной. М.: Изд-во Московского ун-та, 1984. С. 190–194.
10. Мешонник А. Рифма и жизнь. М.: ОГИ, 2014. 400 с.
11. Михайлов А.В. Обратный перевод. М.: Языки русской культуры, 2000. 848 с.
12. Орлицкий Ю. Русский верлибр: мифы и мнения // Арион. 1995. № 3. URL: <https://www.arion.ru/mcontent.php?year=1995&number=36&idx=525> (дата обращения: 31.08.2023).
13. Седякова О. Перевести Данте. М.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2022. 128 с.
14. Сонеты Шекспира в переводе С. Маршака. М.: ГИХЛ, 1960. 206 с.
15. Черкашина М.В. Три сонета или один сонет? (Из истории переводов Шекспира Пастернаком и Бонфуа) // Новый филологический вестник. 2016. № 4 (39). С. 137–148.
16. Шайтанов И.О. Английский петраркизм / антипетраркизм: «poetics of doublemess» // ШАГИ / Steps. 2020. Т. 6. № 3. С. 258–268. DOI: 10.22394/2412-9410-2020-6-3-258-268
17. Шайтанов И.О. Комментарий к переводам, или Перевод с комментарием // Иностранная литература. 2014. № 9. С. 264–278.
18. Шайтанов И.О. «Сонеты» Шекспира: о переводах новых и вновь обретенных. У. Шекспир, Сонеты 75–86. Перевод М. Кузьмина // Вопросы литературы. 2022. № 3. С. 118–132. DOI: 10.31425/0042-8795-2022-3-118-132
19. Bonnefoy Y. Douze sonnets de Shakespeare // Entretien avec Yves Bonnefoy. Paris: L'Oeil-de-Boeuf, 1994. 89 p.
20. Bonnefoy Y. Traduire les sonnets de Shakespeare // Bonnefoy Y. Théâtre et poésie: Shakespeare et Yeats. Paris: Mercure de France, 1998. P. 221–224.
21. Martin G.D. Bonnefoy's Shakespeare Translations // World Literature Today. 1979. Vol. 53, № 3. P. 465–470.
22. Matthias Z. Traduction littéraire et création poétique. Yves Bonnefoy et Paul Celan traduisent Shakespeare. Tours: Presses universitaires François-Rabelais, 2013. 432 p.
23. The Riddle of Shakespeare's Sonnets / the text of the sonnets, with interpretative essays by Edward Hubler, Northrop Frye, Leslie A. Fiedler, Stephen Spender, and R.P. Blackmur, and including the full text of Oscar Wilde's "The Portrait of Mr. W.H." New York: Basic Books Inc., 1962. 346 p.

Research Article

Do We Need a “Reverse Translation”? Shakespeare’s Sonnets Translated by Samuil Marshak and by Yves Bonnefoy

© 2023. Margarita V. Cherkashina

A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Science,
The Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration,
Moscow, Russia.

Acknowledgements: The work was carried out at IWL RAS with the financial support of the Russian Science Foundation, project no. 23-18-00375 “Russian Literature: The Problem of Multilingualism and Reverse Translation” (<https://rscf.ru/project/23-18-00375/>).

Abstract: The paper provides a detailed analysis of Yves Bonnefoy’s translations of Shakespeare’s sonnets XI to XXII into French (1996–2007) in their discrete juxtaposition with Samuil Marshak’s translations of the sonnets into Russian (1949), the latter considered a “Russian” rather than an “English” version of Shakespeare. The methodological framework for the study is the “reverse translation” proposed by A. V. Mikhailov. The essence of this approach is that the translated work of literature has to reproduce the unique world of the author and their epoch in their totality, including their semantic connections. The analysis demonstrates that Marshak’s consistent simplification of Shakespeare’s complex metaphor reduces it to simple analogies, while leveling out the multifaceted image of nature connected with the categories of time and death, as well as with the image of the man gaining power over nature (at the cost of breaking the “great chain of being”). At the same time, Bonnefoy’s later translations (using free verse, enjambments and breaking the sonnet form) demonstrate much greater precision and provide an actual interpretation of the sonnet in the process of translation itself. The author of the article sees the approach offered by Olga Sedakova in her new translation of Dante’s “Divine Comedy”, which corresponds to the idea of “reverse translation,” as one of the best approaches to contemporary translation of “Russian Shakespeare.”

Keywords: Shakespeare’s Sonnets, Yves Bonnefoy, Samuil Marshak, the translation issue, reverse translation.

Information about the author: Margarita V. Cherkashina — PhD in Philology, Senior Researcher, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya 25 a, 121069 Moscow, Russia; Senior Lecturer, The Institute of Social Sciences, The Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration, 82 Vernadsky Ave., 119571 Moscow, Russia.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-1081-381X>

E-mail: ma4cher@gmail.com

For citation: Cherkashina, M.V. “Do We Need a ‘Reverse Translation’? Shakespeare’s Sonnets Translated by Samuil Marshak and Yves Bonnefoy.” *Literaturnyi fakt*, no. 4 (30), 2023, pp. 211–237. (In Russ.) <https://doi.org/10.22455/2541-8297-2023-30-211-237>

References

1. Avtonomova, N.S., and M.L. Gasparov. “Sonety Shekspira — perevody Marshaka” [“Marshak’s Translations of Shakespeare’s Sonnets”]. *Voprosy literatury*, no. 2, 1969, pp. 100–112. (In Russ.)
2. Azov, A.G. *Poverzhennyye bukvalisty: Iz istorii hudozhestvennogo perevoda v SSSR v 1920–1960 gody* [Defeated Literalists: From the History of Artistic Translation in the USSR in 1920–1960s]. Moscow, Higher School of Economics Publ., 2013. 304 p. (In Russ.)
3. Ben’iamin, V. “Zadacha perevodchika” [“The Translator’s Task”], trans. from German by Evgeny Pavlov. Ben’iamin, V. *Uchenie o podobii. Mediaesteticheskie proizvedeniia* [The Doctrine of Semblance. Mediaesthetic Works]. Moscow, Russian State University for the Humanities Publ., 2012, pp. 264–270. (In Russ.)
4. Burkkhardt, Ia. *Razmyshleniia o vseobshnei istorii* [Reflections on Global History]. Moscow, St. Petersburg, Tsentr gumanitarnykh iniciativ Publ., 2013. 560 p. (In Russ.)
5. Bitsilli, P.M. *Mesto Renessansa v istorii kul’ury* [Place of the Renaissance in the Cultural History], comp., introd. and comm. by B.S. Kaganovich. St. Petersburg, Mifril Publ., 1996. XIV, 256 p. (In Russ.)
6. Bonfua, I. “Frantsuzskaia poeziia i printsip tozhdestva” [“The French Poetry and the Principle of Identity”]. Bonfua, I. *Neveroiatnoe. Izbrannyye esse* [Improbable. The Selected Essays]. Moscow, Carte Blanche Publ., 1998, pp. 168–198. (In Russ.)
7. Bekon, F. *Novyi Organon* [New Organon], ed. and introd. by G. Tymianskii. Leningrad, OGIZ-SOTsEGIZ Publ., 1935. 384 p. (In Russ.)
8. Kuznetsova, N.I. “Prezentizm i antikvarizm — dve kartiny proshlogo” [“Presentism and Antiquarianism as Two Pictures of the Past”]. *Arbor mundi*, issue 15, 2009, pp. 164–196. (In Russ.)
9. Landino, K. “Rech’ Kristofano da Pratoveck’o pered nachalom chteniia sonetov messera Franchesko Petrarki v Studio” [“Speech by Cristofano da Pratovecchio Before Reading Sonnets by Messer Francesco Petrarch in the Studio”]. Bragina, M.L., editor. *Sochineniia ital’ianskikh gumanistov epokhi Vozrozhdeniia (XV vek)* [Works of Italian Humanists of the Renaissance (15th Century)]. Moscow, Moscow University Publ., 1984, pp. 190–194. (In Russ.)
10. Meshonnik, Anri. *Rifma i zhizn’* [Rhyme and Life]. Moscow, OGI Publ., 2014. 400 p. (In Russ.)
11. Mikhailov, A.V. *Obratnyi perevod* [Revesre Translation]. Moscow, Iazyki russkoi kul’ury Publ., 2000. 848 p. (In Russ.)
12. Orliitskii, Iu. “Russkii verlibr: mify i mneniia” [“Russian Free Vers: The Myths and the Opinions”]. *Arion*, no. 3, 1995. Available at: <https://www.arion.ru/mcontent.php?year=1995&number=36&idx=525> (Accessed 31 August 2023). (In Russ.)
13. Sedakova, O. *Perevesti Dante* [To Translate Dante]. Moscow, Ivan Limbakh Publ., 2022. 128 p. (In Russ.)
14. *Sonety Shekspira v perevode S. Marshaka* [Shakespeare’s Sonnets Translated by S. Marshak]. Moscow, Gosudarstvennoe izdatel’stvo khudozhestvennoi lieratury Publ., 1960. 206 p. (In Russ.)
15. Cherkashina, M.V. “Tri soneta ili odin sonet? (Iz istorii perevodov Shekspira Pasternakom i Bonfua)” [“Three Sonnets or One? (Certain Details of Shakespeare Translation Tradition by Boris Pasternak and Yves Bonnefoy)”]. *Novyi filologicheskii vestnik*, no. 4 (39), 2016, pp. 137–148. (In Russ.)

16. Shaitanov, I.O. “Angliiskii petrarkizm / antipetrarkizm: ‘poetics of doublemess’.” [“English Petrarchism / anti-Petrarchism: ‘Poetics of Doubleness’.”]. *Shagi / Steps*, vol. 6, no. 3, 2020, pp. 258–268. DOI: 10.22394/2412-9410-2020-6-3-258-268 (In Russ.)

17. Shaitanov, I.O. “Kommentarii k perevodam, ili Perevod s kommentariem” [“A Commentary on Translations or a Translation with Commentary”]. *Inostrannaia literatura*, no. 9, 2014, pp. 264–278. (In Russ.)

18. Shaitanov, I.O. “‘Sonety’ Shekspira: o perevodakh novykh i vnov’ obretennykh. U. Shekspir, Sonety 75–86. Perevod M. Kuz’mina” [“Shakespeare’s Sonnets: On the New and Newly Found Translations. W. Shakespeare, Sonnets 75–86. Translation by M. Kuzmin”]. *Voprosy literatury*, no. 3, 2022, pp. 118–132. DOI: 10.31425/0042-8795-2022-3-118-132 (In Russ.)

19. Bonnefoy, Yves. “Douze Sonnets de Shakespeare.” *Entretien avec Yves Bonnefoy*. Paris, L’Oeil-de-Boeuf, 1994. 89 p. (In French)

20. Bonnefoy, Yves. “Traduire les sonnets de Shakespeare.” Bonnefoy, Yves. *Théâtre et poésie: Shakespeare et Yeats*. Paris, Mercure de France, 1998, pp. 221–224. (In French)

21. Martin, Graham Dunstan. “Bonnefoy’s Shakespeare Translations.” *World Literature Today*, vol. 53, no. 3, 1979, pp. 465–470. (In English)

22. Matthias, Zach. *Traduction littéraire et création poétique. Yves Bonnefoy et Paul Celan traduisent Shakespeare*. Tours, Presses universitaires François-Rabelais, 2013. 432 p. (In French)

23. *The Riddle of Shakespeare’s Sonnets*, the text of the sonnets, with interpretative essays by Edward Hubler, Northrop Frye, Leslie A. Fiedler, Stephen Spender, and R.P. Blackmur and including the full text of Oscar Wilde’s “The portrait of Mr. W.H.” New York: Basic Books Inc., 1962. 346 p. (In English)

Статья поступила в редакцию: 31.08.2023

Одобрена после рецензирования: 20.10.2023

Дата публикации: 25.12.2023

The article was submitted: 31.08.2023

Approved after reviewing: 20.10.2023

Date of publication: 25.12.2023