

Переводя «Короля Лира»

Г. М. Кружков

(РОССИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ГУМАНИТАРНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ)

В статье объясняются принципы и предпосылки нового перевода «Короля Лира», выполненного автором статьи.

Поясняется, что переводчик следовал тем же принципам перевода драмы, что Б. Пастернак: полностью разделял его стремление перейти «от перевода слов и метафор» — «к переводу мыслей и сцен».

Рассматривается проблема «Шекспир и Толстой». Предлагаются четыре варианта объяснения первой сцены трагедии «Король Лир»: фольклорное, театрально-символистское, политическое и философское.

История Лира сравнивается с историей из средневековой ирландской повести о безумном короле Суибне, написанной смесью стихов и прозы (XII в.).

Переводчик подчеркивает особое значение «Короля Лира», отличающее его от других великих трагедий Шекспира. «Король Лир» — это не только конфликт с зараженным неправдой миром, трагическая ошибка и искупление в финале, но и универсальность этого конфликта.

Ключевые слова: У. Шекспир, Король Лир, перевод, Б. Пастернак, Л. Толстой, Том из Бедлама, Король Суибн.

*Из всех пьес Шекспира — это лучшая:
в ней он более всего обнажил свое сердце¹.
Хэзлитт (Hazlitt, 1930: 258)*

I

Существует мнение, которое часто выдается за аксиому, что переводы устаревают и каждые 50–70 лет должны заменяться новыми. Такое мнение кажется мне несправедливым. Плохие переводы действительно устаревают, причем не через 50 лет, а уже на следующее утро. Но талантливые переводы не стареют, — наоборот, они покрываются благородной паутиной времени. Если русские переводы Шекспира второй половины XIX в. и обветшали, то не из-за их «старинности», а лишь потому, что время,

когда они сделаны, было временем упадка поэтической культуры, передышки перед новым взлетом Серебряного века.

Лучшим переводом «Короля Лира» в XX в. был и остается пастернаковский. Он ярко окрашен личностью автора, но все истинные переводы таковы: не вложив своего, нельзя дать новую жизнь чужому. Шекспир был спутником Пастернака с молодости — не абстрактным «памятником литературы», а близким и своим, тем, что можно твердить на ходу и применять к собственной жизни:

В тот день всю тебя, от гребенок до ног,
Как трагик в провинции драму Шекспинову,
Носил я собою и знал назубок,
Шатался по городу и репетировал.

Уже в таких ранних стихотворениях Пастернака, как «Шекспир» и «Уроки английского», обнаруживается то самое интимное родство с темой, которое в дальнейшем так полно выразилось в его переводах.

II

Так вышло, что читать Шекспира меня научил не Пастернак и даже не Пушкин, а Джон Китс; в молодости я перевел его сонет «Сядься заново перечитывать “Короля Лира”». В нем поэт прощается с кумиром своей юности — увлекательным и сладкозвучным Спенсером, автором «Королевы фей», и обращается к открывшейся для него глубине и величю Шекспира:

Теперь — прощай! Опять меня зовет
Боренье Рока с Перстью вдохновенной;
Дай мне сгореть — дай мне вкусить смиренно
Сей горько-сладостный Шекспиров плод!

Adieu! for, once again, the fierce dispute
Betwixt damnation and impassion'd clay
Must I burn through; once more humbly assay
The bitter-sweet of this Shakespearean fruit.

“On Sitting Down To Read King Lear Once Again”

Постепенно — и не по чьему-то внушению, а по внутреннему предрасположению Шекспир сделался основанием и мерилем всех моих представлений об искусстве. Только у него «убийственный вздор» жизни и высокая поэзия соединились так таинственно и неразрывно. Перевести «Короля Лира» было моей давней, хотя и загнанной глубоко внутрь, мечтой. Дело не только в том, что это означало бы так или иначе соперничать с Борисом Пастернаком (что для меня немыслимо), но и в самой пьесе, которую я всегда считал самой великой у Шекспира. Это порождало чувство дистанции, непреодолимый переводческий барьер.

Перевод «Бури» еще больше придвинул меня к «Королю Лиру». Две этих вещи казались мне связанными как части одного замысла. Центральный эпизод «Лира» — старый король в степи, при вспышках молний и раскатах грома заклиная бурю уничтожить этот проклятый мир с рассеянными в нем семенами зла; но его призывы остаются воплями бессилья. В центре «Бури» тоже величавый старик, жертва коварства, но здесь — как будто сбылись желания Лира! — в руках Просперо жезл всевластья.

Посланная волшебником буря топит корабль, на котором плывут его враги, и отдает их ему во власть. Но он не мстит — наоборот, всех прощает и, выбросив в море жезл и магические книги, возвращается в Милан, чтобы принять свою человеческую участь смертного. Я вновь ощутил импульс перевести «Короля Лира» и, может быть, напечатать две пьесы вместе как своего рода диптих, но и этот импульс угас без воплощения.

Дальше в дело вмешался случай. В одном детском издательстве возникла мысль сделать сокращенного Шекспира для младших школьников, в котором отрывки из пьес соединялись бы между собой прозаическим пересказом. Я согласился попробовать и довольно скоро изготовил такую «лоскутную» версию «Короля Лира». Изготовил, прочитал и убедился, что она никуда не годится. И тогда с той отчетливостью, которая дается только опытом собственной ошибки, я понял одну очевидную вещь: пьеса Шекспира есть драматическое произведение и в пересказе теряет то же, что теряют прекрасные стихи, — то есть почти все. Сила ее не в том, что злые дочери обидели отца, а в том, что в «Короле Лире» сталкиваются два несовместимых мира, и это нельзя передать никак иначе, кроме как через диалог. Диалог, который то и дело обращивается абсурдом. На сцене раз за разом происходит *срыв коммуникации*. Логические резоны дочерей не укладываются в голове Лира, а дочерям невдомек, как утративший власть отец может еще на что-то претендовать. На этом коммуникативном диссонансе построена вся трагедия.

Но, как это часто бывает, неуспех пересказа обернулся неожиданным следствием: я утратил страх перед пьесой. Наоборот, она сама стала затягивать меня. К счастью, у меня плохая память, и, несколько раз перечитав пьесу по-английски, я уже ни строчки не помнил из ее русского текста. В общем, я решил поддаться порыву и довести свой перевод до конца, а уж потом сравнить его с пастернаковским. Я был готов к тому, что сравнение заставит меня забраковать свою работу и расписаться в неудаче. Но вышло иначе; перевод был закончен, но сбрасывать свое детище с Тарпейской скалы мне расхотелось. К тому времени я сумел уговорить себя, что каждое поколение имеет право заново перечитать классика и новые переводы — как новые платья: чем их больше в гардеробе королевы, тем лучше.

III

Тут уместно вспомнить, в каких жестких условиях создавался перевод Пастернака. Во-первых, плотность работы. За одно лето он планировал перевести чуть ли не целую книгу Шандора Петефи, «Короля Лира» и в придачу первую часть «Фауста», чтобы заработать денег и высвободить время для писания романа. Далее, его переводы Шекспира нещадно редактировалось, ему приходилось подлаживаться под вкус редакторов, кроить и перекраивать текст по их пожеланиям.

Сквозь условную старину шекспировской драмы явно просвечивает другое время, на что Пастернак более чем прозрачно намекает в своих неопубликованных при жизни комментариях: «В “Короле Лире” понятиями долга и чести притворно орудуют только уголовные преступники... Все порядочное в “Лире” до неразличимости молчаливо или выражает себя противоречивой невнятицей, ведущей к недоразумениям» (Пастернак, 1990: 566). Представим себе: на дворе 1947 год. Ахматова предана анафеме и отлучена от литературы. Новые работы Пастернака рассматриваются под лупой; обвинения в идейной чуждости и космополитизме всегда наготове. Чтобы защититься, он вынужден прикрываться то невнятными объяснениями, то ссылками на Толстого и реализм: это было правдой и в то же время — прививкой от той «болезни», из-за

которой внезапно исчезали многие его современники. Пастернак занимал как бы «полупозицию» по отношению к официозу; он объяснял, что трактует Шекспира реалистически, снимая вычурные и натяжки его стиля, что он переводит «для времени и страны, только вчера покинутых гением Толстого».

Разумеется, Пастернак понимал те самые «беззаконья стиля» Шекспира, которые раздражали Толстого, и был бесконечно далек от критических преувеличений последнего. И все же есть основания думать, что «Король Лир» не был любимой пьесой Пастернака: слишком сказочно, слишком патетично и вместе с тем сентиментально. Кроме того, «зараженному вечным детством» поэту вряд ли нравилось играть раздраженного и обиженного старика. Видимо, не случайна фраза из его письма А. И. Цветаевой: «Перевел также Лиру, но это вздор по сравнению с хроникой» (Пастернак, 2005: 588). Свой перевод «Генриха IV» он ценил намного выше.

В целом я следовал тем же принципам перевода драмы, что Пастернак: полностью разделял его стремление перейти «от перевода слов и метафор» — «к переводу мыслей и сцен» (Пастернак, 1990: 573). Я обретал опору в его блестящих формулировках: о «той намеренной свободе, без которой не бывает приближения к большим вещам» (там же: 573), о том, что «настоящий перевод должен стоять твердо на своих собственных ногах, не сваливая своих слабостей на мнимую хромоту подлинника» (там же: 572). К сожалению, сам Пастернак не имел возможности до конца проводить в жизнь эти принципы: редакторы и обстоятельства висели на нем гроздью весомых гирь. Учтем, кстати, что заказ на «Короля Лира» он получил от «Детгиза», издание предназначалось для школьных библиотек; следовательно, неудобные для детского чтения места он должен был микшировать.

Современным переводчикам, конечно, легче. Сегодняшние нравы, далекие от пуританских норм послевоенных лет, приблизились к нравам шекспировской эпохи — и даже перещеголяли их; так что мне не нужно было смягчать слишком вольных острот (впрочем, я старался нигде не переперчить). Иногда такие моменты оказывались важны для более точной обрисовки персонажей. К примеру, злодей Эдмунд, смеясь над верой в гороскопы, говорит у Пастернака: «Я был бы тем, кто я есть, если бы даже самая целомудренная звезда мерцала над моей колыбелью». Я перевел ближе к подлиннику: «...если бы самая стыдливая звездочка светила над полянкой, где мой отец брюхатил мою мать». За этим «брухатил» (*bastardized*) уже проступает затаенная ненависть бастарда, который не может простить отцу незаконность своего рождения, — и это объясняет многое в его дальнейших поступках.

Пресловутая эквилинеарность не была для меня императивом. На сцене не считают строк. Монолог заканчивается тогда, когда иссякает заложенная в него энергия, — не раньше и не позже. В драме важно не физическое, а «бергсоновское» время — субъективное, динамическое и изменчивое. Меня не смущало, если иные монологи выходили у меня длиннее на строку или на две, чем у Шекспира, а другие короче.

IV

В наше время «Гамлета» ставят намного чаще, чем «Короля Лира». Не потому ли, что он понятней молодым? Что его легче «осовременить», выведя на сцену автоматчиков или марсиан? С «Лиром» так не порезвишься. В нем даже нет *love story*. Вместо романтического героя — вспыльчивый старик «в тонком шлеме седых волос».

Но именно это и влекло меня к пьесе. При всей грандиозности проблематики «Короля Лира» («Книга Иова», Софокл, Монтень и т. д.) мне была дорога возможность

взглянуть на пьесу не «по-орлиному зорко», а просто и по-житейски, с высоты воробьиного полета. Внезапный гнев короля в первом акте, вызывавший недоумение критиков, не казался мне ни странным, ни непонятным. Я видел, как ведут себя старые люди на юбилеях, как они радуются тостам в свою честь: чем пышнее, тем лучше. И как обидно, когда кто-то из детей бестактно ломает течение ритуального действия.

Дети, может быть, и умнее отцов. Но «обида старости» горше и дольше.

Сам собой приходит на ум сюжет: Лир и Толстой. За три года до своего ухода Лев Толстой посвятил большую статью развенчанию Шекспира. В качестве примера он выбрал трагедию «Король Лир», детально, по сценам разобрал ее — и не оставил камня на камне. По мнению Толстого, «Шекспир не может быть признаваем не только великим, гениальным, но даже самым посредственным сочинителем». Всеобщее преклонение перед Шекспиром он считает эпидемией и коллективным гипнозом, а мировоззрение Шекспира — глубоко безнравственным и развращающим.

С тех пор критики не раз пытались дать объяснение этой статье. Указывалось, в частности, на эстетические взгляды Толстого, более близкие к классицизму XVIII в., чем к полнокровной избыточности елизаветинской драмы. Конечно, следует учесть и литературные установки толстовской эпохи, эпохи победившего реализма: «*Острый* сюжет, необычайные происшествия и поступки противопоставлены художнику как проявление дешевого вкуса и пристрастия к романтически-неправдоподобным эффектам. Изобретательная фабула, удивительные события безвозмездно отданы мастерам занимательного чтива, детективным, приключенческим и фантастическим романам, выведенным за пределы высоких жанров поэзии, — или хроникерам вечерних газет» (Пинский, 1971: 277).

Но подобные доводы не объясняют сугубо личного пафоса, которым пронизана статья Толстого, того «неотразимого отвращения», которое внушала ему трагедия Шекспира. Это тем более непонятно, что мы безотчетно представляем короля Лира — в его величии и негодовании — похожим на Льва Толстого в старости. Так пишет Джордж Оруэлл в своей известной статье «Лир, Толстой и Шут». Но Оруэлл был не первым, кто отметил это сходство. Уже Блок в своей статье «О драме» рисует образ Льва Толстого похожим на короля Лира в бурю (Prikhodko, 2008: 104–105): «Спорить с ним все равно, что спорить со снежным ветром». Заметим, что это сказано еще в 1907 г. А. Блоком (Блок, 2003: 466). Ретроспективно это выглядит еще отчетливей. Уход и смерть Толстого — прямой римейк «Короля Лира», вплоть до деталей (например, младшая дочь, которая одна из всего семейства сохранила преданность отцу). Толстой так же, как Лир, отрекся от всего, чем владел: состояния, титулов, авторских прав на свои книги. И так же, как Лир, доходил до края безумия из-за поведения близких, мучивших его именно за этот акт отречения.

Не в том ли разгадка? Толстой глядел в трагедию, как в зеркало, и это зеркало его дико раздражало. Сюжет «Короля Лира», и прежде всего сам факт отречения короля, представлялся Толстому неправдоподобным, гнев короля — глупым и неестественным. Вспомним пушкинскую «Сказку о мертвой царевне и о семи богатырях»: «Ах ты, мерзкое стекло! Это врешь ты мне назло». Или «Песнь о вещем Олеге»: «Кудесник, ты лживый, безумный старик! Презреть бы твое предсказанье!»

Я ли безумен, спрашивал себя Толстой, или безумен то значение, которое придается всем образованным миром Шекспиру? И приходил к выводу, что он в своем уме, а мир безумен.

Нужно сказать, что тема «обижания стариков» была близка Толстому-моралисту, недаром он написал притчу про старого деда, который разбил чашку за столом, после чего сын с невесткой перестали сажать его к столу, а давали есть за печкой в деревянной лоханке. И вот: «Сидят раз муж с женой дома и смотрят — сынишка их на полу дощечками играет — что-то слаживает. Отец и спросил: “Что ты это делаешь, Миша?” А Миша и говорит: “Это я, батюшка, лоханку делаю. Когда вы с матушкой стары будете, чтобы вас из этой лоханки кормить”. Муж с женой поглядели друг на друга и заплакали. Им стало стыдно за то, что они так обижали старика; и стали с тех пор сажать его за стол и ухаживать за ним».

Добро должно торжествовать. Оттого-то старый, существовавший до Шекспира, вариант пьесы нравится Толстому гораздо больше шекспировского: «Старая драма кончается также более естественно и более соответственно нравственному требованию зрителя, чем у Шекспира, а именно тем, что король французский побеждает мужей старших сестер, и Корделия не погибает, а возвращает Лиру в его прежнее состояние» (Толстой, 1985: 310).

Хэппи-энд имелся и в переделке шекспировской пьесы, предпринятой Наумом Тейтом (1681), на протяжении 150 лет шедшей на английской сцене под именем «Король Лир». Подлинный текст Шекспира был возвращен зрителям лишь в эпоху романтизма. Вот что писал по этому поводу знаменитый лондонский эссеист и критик Чарльз Лэм:

«Тейт продел кольцо в ноздри этого Левиафана, чтобы Гарику и его приятелям-актерам легче было управляться с исполинским зверем. Счастливый конец!.. Словно переживаемое Лиром мученичество, страдания души, раздираемой заживо, не делают честный уход с жизненной сцены единственным достойным его итогом... Неужто детское удовольствие вновь завладеть скипетром и раззолоченной мантией могло прельстить Лиру, — как будто возраст и горький опыт оставляли ему какой-нибудь иной выбор, кроме смерти?» (Lamb, 1875: 262).

V

Вообще говоря, существует несколько объяснений событий, происходящих в первом действии трагедии: дележа королевства, состязания в дочерней любви и опалы младшей дочери. Назовем четыре варианта, которые можно назвать соответственно 1) фольклорным, 2) театрально-символическим, 3) политическим и 4) философским.

Фольклорное объяснение очевидно. Мотив раздела царства — обычный сюжет сказки, как и мотивы последующего словесного состязания и несправедливой обиды младшего сына или дочери. В нашем случае сюжет восходит к древнему преданию о короле Лире. Вопрос о правдоподобии не возникал у первых зрителей пьесы; как пишет Кольридж, «он просто принимался за данность... служа канвой для изображения характеров и страстей, событий и чувств» (там же: 262). В то же время «сказочная символика» начала пьесы настраивала зрителя, подсказывая ему, что история, которую ему предстоит увидеть, имеет нравственный и аллегорический характер: сказка ложь, да в ней намек.

Театрально-символическое объяснение исходит из природы театрального искусства, которое дал Ф. Ницше в известной работе о происхождении трагедии и развил М. Волошин в своей статье «Театр и сновидение». Согласно этому взгляду трагедия представляет собой род аполлонического покрова, наброшенного на мир дионисийского безумия. Отсюда следует, что сценическое действие развивается по особой ло-

гике — *логике сна*, не совпадающей с логикой реальности. «Обычный реальный предмет, перенесенный на сцену, перестает быть правдоподобным и убедительным: между тем как театральные знаки, совершенно условные и примитивные, становятся сквозь призму театра и убедительными и правдоподобными», — отмечает Волошин (Волошин, 1989: 352). Зритель, пришедший в театр, включается в своего рода игру с условными правилами и предпосылками: «Он спит с открытыми глазами» (там же: 355).

Политическое объяснение, наоборот, имеет логический и конкретно-исторический характер. Первоначальный план Лира интерпретируется таким образом: Лир, разделяя королевство, не отказывался от титула короля и сохранял контроль над королевством, находясь при дворе любимой дочери и ее предполагаемого мужа герцога Бургундского в центральной и самой богатой части страны (*'more opulent than your sisters'*), он также сохраняет за собой право назначать наследника короны. Такое разделение гарантировало более прочное равновесие и мир в Британии, чем то неустойчивое положение, чреватое раздором (*'that future strife'*), что могло возникнуть после его смерти в стране с мощными феодальными центрами на севере (герцог Олбанский) и на юго-западе (герцог Корнуэльский). Таким образом, замысел Лира был не произвольным и опрометчивым, а глубоко продуманным и взвешенным государственным решением (Jaffa, 1957: 405–427).

Философское объяснение исходит из размышлений Паскаля о величии человека. Человек — всего лишь слабая тростинка, но эта тростинка мыслящая. Пусть вся Вселенная ополчится против человека, он и тогда будет выше того, что его побеждает, ибо сознает, что гибнет, а Вселенная безмозгла. «Сами несчастья человека доказывают его величие. Это несчастья властителя, а не нищего. Несчастья свергнутого короля» (398)² (Паскаль, 2011: 84). И еще: «У нас такое высокое понятие о душе человеческой, что мы не можем снести насмешки над собой и неуважение к душе. Все блаженство человеческое состоит в уважении к ней» (402) (там же: 169). Согласно Монтеня с неизбежным в его дни классовым подходом, Аникст пишет: «Лир отказывается от короны потому, что захотел стать просто человеком... Идея, что можно быть человеком вне прежнего сословного общества, — вот что осенило Лира» (Аникст, 1970: 522–523). По мнению Аникста, философской подоплекой трагедии является испытание королем своего подлинного человеческого достоинства. Марксизм в данном случае не противоречит стоической и экзистенциальной интерпретации трагедии Лира. Уильям Йейтс в позднем стихотворении «Клочок лужайки» (*"An Acre of Grass"*, 1936) приводит Лира как пример героической старости, ищущей новой, глубокой правды:

Так дайте же пересоздать
 Себя на старости лет,
 Чтоб я, как Тимон и Лир,
 Сквозь бешенство и сквозь бред,
 Как Блейк, сквозь обвалы строк,
 Пробиться к истине мог!

VI

Шекспироведы пришли к выводу, что «Король Лир» был написан, по-видимому, в конце 1605 — начале 1606 г. Первая часть «Дон Кихота» Сервантеса была опубликована в 1605 г. Удивительный пример двух гениев, мыслящих независимо, но параллельно. Безумный Лир со своим Шутом и Дон Кихот с Санчо Пансой — две пары, естественно проецирующихся друг на друга. И король Лир, и бедный идальго требуют

справедливости и благородства у этого трижды проклятого мира; Шут и Санчо учат их уму-разуму.

Известен не только год, но и день, который с известной долей вероятности можно считать датой премьеры пьесы. На титуле первого издания обозначено, что пьеса «была играна перед Королевскими Величествами в Уайтхолле в канун дня Св. Стефана на праздник Рождества», — иначе говоря, в первый день святок 25 декабря 1606 г. Можно предположить, что дата не случайна. В сюжете «Короля Лира» — мотиве отречения короля и раздела его царства — нетрудно увидеть древнейший обряд, связанный с новогодним празднованием, *развенчание и похороны Старого Года*. Остатки его сохранились в Европе до наших дней, например в играх ирландских рождественских скоморохов, в святочных обычаях русских «ряженных». Перейдя в разряд детской сказки, умирающий Старый Год со временем превратился в доброго Рождественского Деда (Деда Мороза). В английской поэзии тема «смерти Старого Года» оставалась актуальной вплоть до XX в., например в стихах П. Б. Шелли (“Dirge for the Year”), А. Теннисона (“The Death of the New Year”) и Т. Гарди (“The Darkling Thrush”).

Средневековое карнавальное начало (король развенчан и осмеян) сплавлено у Шекспира с новым, гуманистическим содержанием. Старый Год обречен на смерть; но он бунтует, и сама гибель его патетична. Злые дети видят только комическую сторону, Корделия ее не замечает. Шут, хотя и смеется над королем, но любит его и жалеет. Корделия и Шут — самые близкие Лиру персонажи, и недаром возникло предположение, что в шекспировском театре Шута и Корделию мог играть один и тот же актер (юноша). Насколько нам известно, в XIX в. в Англии, наоборот, роль Шута нередко исполняла женщина. Комизм в «Короле Лире» не ослаблен, а переосмыслен и трансформирован в новом контексте.

Вот что пишет У. Хэзлитт о роли шутовства в «Короле Лире»:

«Средоточие разбираемой нами трагедии — окаменевшее бездушное, холодный, расчетливый, закоснелый эгоизм дочерей Лира, эгоизм, который непомерной мукой раздирает воспаленное сердце короля... Этот контраст был бы слишком тягостен, слишком непомерен для зрителя, если бы не вмешательство Шута: его приходящееся весьма кстати балагурство прерывает пытку, когда та становится невыносимой, и вновь оживляет струны души, костенеющей от чрезмерного перенапряжения. Фантазия охотно обретает отраду в полукомических, полусерьезных репликах Шута: точно так же изнемогающий от боли под ножом хирурга пациент ищет облегчения в острогах...

В третьем акте Шут исчезает, уступая место Эдгару в обличье Безумного Тома, что хорошо согласуется с нарастающим неистовством событий. Трудно представить себе что-либо более совершенное, чем параллель, проведенная между подлинным безумием Лира и притворным сумасшествием Эдгара, сходная причина у обоих — разрыв теснейших родственных уз — придает этим персонажам нечто общее» (Хэзлитт, 2010: 392).

VII

Существует старинная баллада «Том из Бедлама», весьма примечательная. Кто ее автор? Выдвигалась гипотеза (Роберт Грейвз, Питер Леви), что написал балладу Шекспир и она входила в трагедию как вставной номер. Самым подходящим местом для нее считается сцена из второго акта, в которой беглец Эдгар сообщает о своем желании переодеться в лохмотья и принять образ безумного Тома. В конце монолога он мог бы исполнить эту балладу.

ПЕСНЯ ТОМА-СУМАСПЕДШЕГО

От безумных буйных бесов,
 И от сглазу и от порчи,
 От лесных страшил, от совиных крыл,
 От трясучки и от корчи —
 Сохрани вас ангел звездный,
 Надзиратель грозный неба,
 Чтобы вы потом не брели, как Том,
 По дорогам, клянча хлеба.

*Так подайте хоть мне сухой лопоть,
 Хоть какой-нибудь одежды!
 Подойди, сестра, погляди — с утра
 Бедный Том не ел ни крошки.*

Из двух дюжин лет я прожил
 Трижды десять в помраченье,
 А из тридцати сорок лет почти
 Пребывал я в заточенье —
 В том Беддаме окаянном
 За железную решеткой,
 Где несчастный люд без пощады бьют
 И от дури лечат плеткой.

*Так подайте хоть мне сухой лопоть,
 Хоть какой-нибудь одежды!
 Подойди, сестра, погляди — с утра
 Бедный Том не ел ни крошки.*

С той поры я стал бродягой —
 Нету повести плачевней,
 Мне дремучий бор — постоянный двор,
 Придорожный куст — харчевня.
 У меня Луна в подружках,
 Обнимаюсь только с нею;
 Кличет сыч в лесах, а не небесах
 Реют огненные Змеи.

*Так подайте хоть мне сухой лопоть,
 Хоть какой-нибудь одежды!
 Подойди, сестра, погляди — с утра
 Бедный Том не ел ни крошки.*

Я ночую на кладбище,
 Не боюсь я злого духа.
 Мне страшней стократ, коли невпопад
 Зарычит пустое брюхо.
 Девы нежные, не бойтесь
 Приласкать беднягу Тома —
 Он куда смирней и притом скромней
 Хуторского дуболома.

*Так подайте хоть мне сухой ломоть,
Хоть какой-нибудь одежды!
Подойди, сестра, взгляди — с утра
Бедный Том не ел ни крошки.*

Я веду фантазий войско
Воевать моря и земли,
На шальном коне я скачу во сне,
Меч пылающий подъямля.
Приглашение к турниру
Мне прислала королева:
До нее езды — три косых версты,
За Луной свернуть налево.

*Так подайте хоть мне сухой ломоть,
Хоть какой-нибудь одежды!
Подойди, сестра, взгляди — с утра
Бедный Том не ел ни крошки.*

Перед нами — городская комическая баллада из тех, что распространялись в летучих листках за несколько пенни. Замечателен в ней контраст тяжелого «систематического бреда» куплетов и трогательного, «давящего на жалость» припева: Том просит еды и одежды, он озяб и голоден. Отметим также смешение пародийной учености с простонародным языком и духом: скажем, Звезда Любви (Венера), наставляющая рожки Кузнецу (Гефесту), рядом со шлюхами и «хуторским дуболомом». На таких же контрастах построена и роль Тома из Бедлама в «Короле Лире»: бредовые обрывки учености вперемешку со строчками популярных песен, и, как рефрен, жалостные притчания-повторы: «Ветер холодный в терновнике свищет...», «Бедный Том озяб!».

В целом «Песня Тома из Бедлама», монолог сумасшедшего бродяги (или образованного человека, разыгрывающего роль сумасшедшего), прекрасно ложится в третью сцену второго акта и вообще в стиль и сюжет «Короля Лира». Могут возразить: пьеса и так чересчур длинна, а столь длинные номера неоправданно замедляют действие. Но это с нашей, сегодняшней, точки зрения. Во времена же Шекспира публика, как правило, никуда не спешила, спектакли шли долго и еще раздувались всевозможными вставными номерами — придворными церемониями, комическими фарсами, фехтованием, потасовками, танцами и пением. К тому же, если пьеса готовилась к показу при дворе (о чем речь дальше), то, учитывая традицию придворных спектаклей-масок, основанных на музыке и живописных костюмах, такая вставка представляется вполне уместной.

VIII

Интересно сравнить «Короля Лира» со средневековой ирландской повестью о безумном короле Суибне, написанной смесью стихов и прозы. Связь сюжета шекспировской трагедии с кельтскими преданиями тем более вероятна, что само имя Лир — кельтского происхождения: это имя бога моря (*Лер*, *Леирф*, валлийский вариант: *Лирф*), а также имя короля из ирландской сказки о короле Лире и его трех дочерях. Впрочем, кроме созвучного названия, ничего общего между этой сказкой и шекспировской пьесой нет.

Повесть «Безумие Суибне» (датируется не позже чем XII в.) переведена на русский язык и подробно прокомментирована Т. А. Михайловой. В общей атмосфере рассказа о Суибне, в ряде эпизодов и вставных стихов мы находим много знакомых по «Королю Лиру» мотивов.

Дело не только в том, что Суибне и Лир — изгнанные короли, оба «безумцы», но еще и в том мучительном холоде, ветре и сырости, на которые беспрестанно жалуется скиталец Суибне, в том, что оба короля на собственном опыте узнают, что чувствуют «несчастные нагие горемыки», бездомные и обездоленные.

Я плачу, кричу, как птица,
Мне страшно, мне холодно,
Боже, ведь нет у меня ни гнезда,
Ни норы, как у рыжей лисицы. <...>

Прежде был я королем
И держал богатый двор.
Мудрым был я, добрым был,
Щедрым был я королем.

О, Владыка в небесах,
Я тебя благодарю.
Принимаю страх и холод,
Искупаю здесь свой грех.

Вечный холод гонит прочь.
Ночь настанет — где ночлет?
Дождь и снег — укрыться нет,
Только тернии в ветвях

(цит. по: Михайлова, 2001: 368, 373).

Какой же грех искупает Суибне? Автор повести повторяет и подчеркивает: гнев и злобу.

Полный гнева и полный злобы,
Этот муж, утратив рассудок...
.....
Полный гнева и полный злобы,
Устремился он к полю битвы...

(там же: 354, 355).

За те же грехи наказан и Лир: он разгневался на дочь, изгнал из сердца любовь и поселил на ее место ненависть.

Интересно, что Суибне, как Лир, встречает в своем странствии другого безумца, которому так же плохо.

«Кто-то, подобный ему, стонал, сидя на дереве, и громко жаловался, и сетовал на выпавший ему удел. Это был другой безумец, что жил в том же краю. Суибне тотчас поспешил к нему.

— Кто ты, человек? — спросил он.

— Я безумец, — ответил тот.

— А раз ты безумец, — сказал ему Суибне, — тогда спустись ко мне поближе, ибо никто не сможет в этом мире понять тебя так, как я, потому что я тоже безумец» (там же: 407).

Разве это не напоминает встречу в степи короля Лира и Эдгара, переодетого Томом-сумасшедшим, и демонстративное желание Лира беседовать именно с ним, а не с Глостером и Кентом?

Я бы хотел сперва потолковать
С философом. (*Эдгару*) Что есть причина грома?
.....
Еще два слова с этим мудрым греком.
Каков сейчас предмет занятий ваших?

В третьем акте «Короля Лира» в голой степи под дождем и бурей встречаются, по сути, три разных типа безумца: пошатнувшийся в уме от своих несчастий король, Шут, профессионально валяющий дурака, и притворно сумасшедший Том из Бедлама (переодетый Эдгар). Они как будто прямо перешли в пьесу Шекспира из афоризма Паскаля: «Все люди неизбежно безумны, так что не быть безумцем означает только страдать другим видом безумия» (414) (Паскаль, 2011: 169).

IX

Трагедию «Король Лир» многие называют величайшим из всех творений Шекспира. Хэзлитт восклицал: «О, если бы можно было перескочить через эту пьесу и ничего о ней писать! Любые слова ее умаляют». Блок утверждал: «Трагедии Ромео, Отелло, даже Макбета и Гамлета могут показаться детскими рядом с этой. Здесь простейшим и всем понятным языком говорится о самом тайном, о чем и говорить страшно...» Л. Пинский в своей книге о Шекспире вслед за Блоком и другими романтиками пишет о том, что *несказуемо*, о тайне «Лира» — тем более глубокой, что «все образы действующих лиц, в том числе героя, отмечены предельной *простотой* характеристики, в частности моральной, — даже в гораздо большей мере, чем в других трагедиях...». Он подчеркивает, что эта тайна не связана ни с какой-то иррациональностью души героя, ни с пресловутыми «волнами подсознательного».

В чем же это особое значение «Короля Лира», что отличает его от других великих трагедий Шекспира? Притом что «Лир» наравне с ними полностью укладывается в «магистральный сюжет» Л. Пинского: конфликт с зараженным неправдой миром, трагическая ошибка и искупление в финале. Отличие, на мой взгляд, только в том, что характер этого конфликта универсален, приложим к абсолютно любому человеку — *Everyman* — и тем самым мистериален.

Театр — игра, и как бы мы вместе с актерами не выгались в происходящее на сцене, простой вопрос: «Что мне Гекуба?» — не изглажен полностью из нашего сознания. Мы сочувствуем всем протагонистам Шекспира, но не с каждым можем до конца отождествиться. Не всякому из нас приходилось, как Гамлету, вынашивать месть за убитого отца; или, как Антонию, оставлять Рим и власть ради любви; или, как Макбету, из честолюбия идти на цареубийство; или ревновать так мучительно, как Отелло.

Но каждому из нас когда-то придется услышать: *мене, текел, унафсин* — исчислено, взвешено и разделено твое царство.

«Каждый из нас рождается королем, и большинство, подобно королям, умирают в изгнании» (О. Уайльд, *Woman of No Importance*, Act III). И это действительно так. Богат ты или беден — вещь относительная: нет такого богатства, которого было бы

достаточно богачу, и нет столь малого достояния, которым бы не дорожил бедняк, боясь его потерять. Каждый — король, и он правит в пределах, отведенных ему судьбой. Но наступает час, когда он должен отдать все, что ему принадлежит, и ступить на тропу изгнания.

Критики удивлялись, какими бездушными, без единой искорки милосердия вышли у Шекспира характеры злых дочерей. Но ведь они — лишь олицетворение бездушно-го мирового закона. Не Гонерилья и не Регана намерены лишить Лира сначала 50 рыцарей свиты, потом еще 25 и так далее, до последнего. Это сама природа вещей, *rerum natura*, отнимает у короля всех его рыцарей, пока он не останется один на один с ночью, бурей и безумием.

Пьеса начинается с того, что король Лир вступает на эту свою последнюю дорогу; отныне, объявляет он, цель моя — сложить ярмо власти и «налегке доковылять до гроба». Ему кажется, что разделить королевство — самая последняя и самая важная его забота. Он не знает и не понимает, что его последняя забота — обрести ту последнюю нежность, без которой сходжение во мрак непосильно для человеческого разума. Он этого не знает, но знает его сердце. Сошлемся на стихи другого поэта, писавшего через 250 лет после Шекспира и на другом конце света, — Эмили Дикинсон (из письма Э. Дикинсон другу: «Какие еще нужны книги, если есть Шекспир?»). У нее есть стихотворение, начинающееся строкой: *The Dying need but little, Dear*:

Что нам потребно в смертный час?
Для губ — воды глоток,
Для жалости и красоты —
На тумбочке цветов,

Прощальный взгляд — негромкий вздох —
И — чтоб для чьих-то глаз —
Отныне цвет небес поблек
И свет зари погас.

Этот сентиментальный императив — чтобы для кого-то *погасли все цвета в радуге* (так в оригинале), — по-видимому, объясняет ту доверчивость, с которой Лир выслушивает лицемерные клятвы Гонерильи и Реганы.

Неподдельную любовь и утешение Лир находит в самом конце пьесы. Виктор Гюго писал: «Лир — лишь повод для создания Корделии. Материнская любовь дочери к отцу есть самое благородное в мире чувство, столь чудесно переданное в легенде о римлянке, кормившей грудью своего отца в темнице» (Толстой, 1985: 288). Конечно, это только человеческое чувство. Нежность самки к своему избраннику или к своему детенышу свойственна и животному — это то общее, что объединяет человека с природой. В ее естественном царстве забота *ортохронна*, однонаправлена: вперед, в растущее, в будущее. История, культ предков, почитание старости, пятая заповедь — приметы уже развившегося человеческого общества.

Человеческий уйденьш (старик), как и детеныш, нуждается в жалости и милости. Христианство идет навстречу этой нужде, предлагая ему молитву и обряд, веру и упование. Языческое сердце Лира нуждается в ином — в утолении тоски, которое может дать только другое, родное сердце. И он получает просимое утоление: в этом, а не просто в стойкости перед лицом беды — последний триумф Лира.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ “It is then the best of all Shakespear’s plays, for it is the one in which he was the most in earnest”.

² Здесь и далее номер в скобках дается по изданию Брунсвика (см.: Pascal, 1953).

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- Аникст, А. (1970) Шекспир. Ремесло драматурга. М. : Советский писатель. 605 с.
- Блок, А. (2003) Полн. собр. соч. и писем : в 20 т. М. : Наука ; ИМЛИ РАН. Т. 7. Проза 1903–1907. 520 с.
- Волошин, М. (1989) Лики творчества. Л. : Наука. 848 с.
- Михайлова, Т. А. (2001) Суибне — гельт, зверь или демон, безумец или изгой. М. : Аграф. 448 с.
- Паскаль, Б. (2011) Мысли. Афоризмы / пер. Ю. Гинзбург. М. : Эксмо. 332 с.
- Пастернак, Б. А. (1990) Зарубежная поэзия в переводах Б. А. Пастернака. М. : Радуга. 640 с.
- Пастернак, Б. А. (2005) Полн. собр. соч. : в 11 т. М. : Слово. Т. 9. Письма (1935–1953). 783 с.
- Пинский, Л. (1971) Шекспир: Основные начала драматургии. М. : Художественная литература. 607 с.
- Толстой, А. Н. (1985) Что такое искусство? М. : Современник. 590 с.
- Хэзлитт, У. (2010) Застольные беседы / пер. С. Сухарева. М. : Наука. 720 с.
- Lamb, C. (1875) The Complete Works in Prose and Verse of Charles Lamb. L. : Chatto and Windus. 856 p.
- Jaffa, H. V. (1957) The Limits of Politics: An Interpretation of King Lear, Act I, Scene I. American Political Science Review. LI.
- Hazlitt, W. (1930) The Complete Works of William Hazlitt. Vol. IV. L. ; Toronto : J. M. Dent and Sons.
- Pascal, B. (1953) Pensees et Opuscules / ed. L. Brunschvicg. Paris : Hachette.
- Prikhodko, I. (2008) Lear, Tolstoy, Orwell and Blok // Shakespeare Studies. RuBriCa: An International Journal for British Studies. M. ; Kaluga : Poligraph-Inform.

Дата поступления: 12.03.2014.

TRANSLATING KING LEAR

G. M. KRUSHKOV

(RUSSIAN STATE UNIVERSITY FOR THE HUMANITIES)

The article expounds the principles and presumptions of a new translation of Shakespeare’s ‘King Lear’ made by the author.

The author aimed to follow the translation principles espoused by Boris Pasternak, in full compliance with his desire to move from «translating words and metaphors» to «translating thoughts and scenes».

The article also addresses the issue of Shakespeare and Tolstoy, offering four explanations of the tragedy’s opening scene - the ones linked to folklore, symbolist theatre, politics and philosophy.

The story of Lear is compared to the 12th century Irish tale of King Suibhne the mad written in a mixture of poetry and prose.

‘King Lear’ receives a special treatment, emphasizing its difference from other great tragedies by Shakespeare. ‘Lear’, with its universal conflict against the world beset by falsehood, a tragic mistake and final atonement, truly stands apart among them.

Keywords: William Shakespeare, King Lear, translation, Boris Pasternak, Tom o’Bedlam, Leo Tolstoy, King Suibhne.

REFERENCES

- Anikst, A. (1970) *Shkspir. Remeslo dramaturga* [Shakespeare. The craft of playwright]. Moscow, Sovetskii pisatel’. 605 p. (In Russ.).

- Blok, A. (2003) *Polnoe sobranie sochineni i ipisem : v 20 t.* [Complete set of works and letters] Moscow, Nauka ; IMLI RAN. Vol. 7. *Proza 1903–1907.* 520 p. (In Russ.).
- Voloshin, M. (1989) *Liki Tvorchestva* [Faces of oeuvre]. Leningrad, Nauka. 848 p. (In Russ.).
- Mikhailova, T. A. (2001) *Suibne — gel't, zver' ili demon, bezumets ili izgoi* [SuibneGeilt, animal or daemon, frenetic or derelict]. Moscow, Agraf. 448 p. (In Russ.).
- Paskal', B. (2011) *Mysli. Aforizmy* [Ideas. Aphorisms] / Transl. by Iu. Ginzburg. Moscow, Eksmo. 332 p. (In Russ.).
- Pasternak, B. L. (1990) *Zarubezhnaia poeziia v perevodakh B. L. Pasternaka* [Foreign poetry in translations by B. L. Pasternak]. Moscow, Raduga. 640 p. (In Russ.).
- Pasternak, B. L. (2005) *Polnoe sobranie sochinenii : v 11 t.* [Complete set of works]. Moscow, Slovo. Vol. 9. *Pis'ma (1935–53)* [Letters (1935–53)]. 783 p. (In Russ.).
- Pinskii, L. (1971) *Shekspir: Osnovnye nachala dramaturgii* [Shakespeare. Essentials of dramaturgy]. Moscow, Khudozhestvennaia literatura. 607 p. (In Russ.).
- Tolstoi, L. N. (1985) *Chto takoe iskusstvo?* [What is art?] Moscow, Sovremennik. 590 p. (In Russ.).
- Khezlitt, U. (2010) *Zastol'nye besedy* [Table talks] / Transl. by S. Sukhareva. Moscow, Nauka. 720 p. (In Russ.).
- Lamb, C. (1875) *The Complete Works in Prose and Verse of Charles Lamb.* London, Chatto and Windus. 856 p.
- Coleridge, S. T. (1890) *Lectures and Notes on Shakespeare.* London, George Bell and Sons. 330 p.
- Jaffa, H. V. (1957) *The Limits of Politics: An Interpretation of King Lear, Act I, Scene I.* *American Political Science Review.* LI.
- Hazlitt, W. (1930) *The Complete Works of William Hazlitt.* Vol. IV. London ; Toronto : J. M. Dent and Sons.
- Pascal, B. (1953) *Pensees et Opuscules* / ed. by L. Brunschvicg. Paris : Hachette.
- Prikhodko, I. (2008) *Lear, Tolstoy, Orwell and Blok.* In: *Shakespeare Studies. RuBriCa: An International Journal for British Studies.* Moscow, Kaluga, Poligraph-Inform.

Submission data: 12.03.2014

Кружков Григорий Михайлович — доктор философии (PhD), кандидат филологических наук, профессор кафедры теории и практики перевода Института филологии и истории Российского гуманитарного государственного университета. Адрес: 125993, ГСП-3, Москва, Миусская площадь, д. 6. Тел: + 7 (499) 250-69-92. Эл. адрес: gkruzhkov@gmail.com

Kruzhkov Grigory Mikhailovich, Doctor of Philosophy (Russian literature), professor at the Russian State University for the Humanities (Moscow), winner of the Russian State Prize, the Bunin Prize, and many other awards for literary translation. Tel: + 7 (499) 250-69-92. Эл. адрес: gkruzhkov@gmail.com