



Л.В. Егорова
Вологодский государственный университет

ВЕЛИКИЕ ТРАГЕДИИ В РУССКИХ ПЕРЕВОДАХ

2014-й и 2016-й – юбилейные шекспировские годы: 450 лет со дня рождения и 400 лет со дня смерти великого драматурга. В статье предложен обзор подготовленного к юбилею шеститомного издания великих трагедий («Ричард III», «Ромео и Джульетта», «Гамлет», «Отелло», «Король Лир», «Макбет») в русских переводах (каждая трагедия – в трех переводах).

Великие трагедии в русских переводах, У. Шекспир, И. Шайтанов.

В юбилейные шекспировские годы вышел шеститомник «Великие трагедии в русских переводах» под общей редакцией доктора филологических наук, профессора Игоря Олеговича Шайтанова. Несмотря на наличие переводов, признанных «классическими», и разнообразии переводов отдельных пьес, переводчики продолжают обращаться к творчеству великого английского драматурга. Каждая эпоха требует своего прочтения, открытия граней, созвучных времени, и процесс едва ли когда остановится, но странно, что до настоящего момента собраний переводов той или иной пьесы в России не было.

Идеален был бы полный охват шекспировских текстов. В рецензируемом издании представлены шесть пьес («Ричард III», «Ромео и Джульетта», «Гамлет», «Отелло», «Король Лир», «Макбет»), каждая – в трех переводах. Хотелось бы видеть хотя бы пять-шесть переводов, столь притягательно звучание цитат, приводимых для сопоставления, но и при трех книги получились объемными – от 400 до 600 страниц.

Специально для этого издания написаны историко-литературоведческие очерки о пьесах и комментарии к ним, выполненные на основе одного из переводов, но в случае необходимости – с отсылками к другим. В каждом томе – попытка обсудить трагедию в ее целостности в соответствии с современными подходами. Предложена информация о тексте, датировке, источниках, истории перевода пьесы на русский язык, сценической и кинематографической истории в России и англоязычном мире.

Мне бы хотелось сначала поделиться мыслями о переводах и комментариях, затем – о вступительных статьях.

* * *

Переводческая история русского Шекспира идет от так называемых «переделок» (с французского и немецкого) к переводам (с разными установками, разной степенью соответствия оригиналу).

XVIII век предлагал главным образом переделки, причем в соответствии с канонами классицизма: Шекспир в них разве что узнаваем. «Связанный французскими путями» «Гамлет» Александра Сумарокова (1748) основан на французском прозаическом

переводе-пересказе Пьера Антуана де Лапласа. Сам Сумароков отмечал: «“Гамлет” мой, кроме монолога в окончании третьего действия и Клавдиева на колени падения, на Шекспирову трагедию едва ли походит».

На обложке Санкт-Петербургского издания «Ричарда III» 1787 года значится: «Жизнь и смерть Ричарда III, короля Англинского, трагедия господина Шакеспера, жившего в XVI веке и умершего 1576 года. Переведена с французского языка в Нижнем Новгороде 1783 года» [8, с. 21]. Как правило, перевод был выполнен прозой, в данном случае сопровождается предисловием Вольтера. С одной стороны, Вольтер открывал Шекспира Европе, с другой – чувствовал себя оскорбленным его нежеланием следовать правилам строгого искусства [8, с. 21].

На раннем этапе переводческого развития сюжет, как правило, вбирал в себя лишь отдельные моменты пьесы. Так, в 1810 году Степан Висковатов превращает «Гамлета» (ударение на второй слог – Гамлэ́та – обусловлено французским влиянием) «в нравоучительную историю с ясными мотивировками поведения героев и недвусмысленной моралью...» [4, с. 11]. Пьеса шла с успехом, и вместе с тем многих не покидало ощущение, едко выраженное известным актером М. Щепкиным: эта «дюсисова дрянь...» (за основу взята французская адаптация Жана-Франсуа Дюси).

В конце XVIII века появились собственно переводы. Николай Карамзин (он читал Шекспира по-английски и переводил с английского, что было необычно в ту пору) опубликовал прозаический перевод монолога безумствующего Лира из второй сцены третьего акта в «Письмах русского путешественника». «Шекспировы стихи, в устах старца Леара» печатались в 1791–1792 годах в «Московском журнале» как серия путевых заметок [5, с. 19].

Обращение к отрывкам было обычным делом. Анонимные отрывки из «Ричарда III» в 1806 году напечатал «журнал российской и иностранной словесности» «Минерва», издаваемый при Московском университете [8, с. 21].

На раннем этапе переводы обычно сопровождались пронизательными рассуждениями и истолкованиями. Н. Карамзин в одной из путевых заметок фиксировал

сировал разницу вкусов Шекспира и современности. Он не одобрил ни осязаемую материальность шекспировского слова, ни «слишком фигуральные выражения, которые хоть и показывают остроумие автора, однако же в драме не у места» [5, с. 20]. (Показательно, что и в Англии, и в России остроумие не находило уместным ни в любовной лирике, ни в драме.) Вильгельм Кюхельбекер написал «Рассуждения о восьми исторических драмах Шекспира, и в особенности о “Ричарде III”» (1832).

Отрадно, что в подготовленный И. Шайтановым том «Ричарда III» перевод В. Кюхельбекера включен. Он выполнен в 1832 году, выпущен в 1835–1836. Это был первый полный перевод «Ричарда», но, так как автор-декабрист отбывал заключение в крепости, текст надолго попал в архив и был опубликован лишь полтора столетия спустя – Ю. Левиным. Перевод дает великолепное представление об одном из ранних вариантов русского шекспиризма.

Русский колорит сначала кажется чрезмерно густым, но постепенно редет. О том, что *леди Грэй* это *Lady Grey, Туэр – the Tower*, догадываешься. А вот «...братец, добрый барин, Антон Уудвиль» побуждает заглянуть в оригинал. «Барин» там, предсказуемо, отсутствует («...that good man of worhip, / Anthony Woodeville, her brother there...»), как и привлекающий внимание Перун («Перуном, небо! – разрази убийцу!» – «Either heav'n with lightning strike the murderer dead...»). Весьма витиеватое «Надежа-государь, в столице здравствуй, / В своем дворце!» оказывается самым что ни на есть традиционным приветствием: «Welcome, sweet Prince, to London, to your chamber». Продуктивные (и способные поставить в тупик) слово/формообразовательные способности Кюхельбекера: «Слышал ты, как смиренно Гестингс Шорше / Челом бил о своем освобожденьи?» (Шорша – Mistress Shore).

В. Кюхельбекер работал с установкой на архаизацию текста. Его языковое воплощение Шекспира («Ричарда III» и «Макбета») воспринимается как принадлежащее прошлому, но текст остается живым. По прочтении Кюхельбекера другие переводы кажутся «пресноватыми» – не хватает его «изюминок».

Второй перевод этого тома – «Король Ричард III» Александра Дружинина. Перевод был опубликован в «Современнике» в 1862 году. В шеститомнике А. Дружинин представлен дважды. Перевод «Короля Лира» (это его первый перевод Шекспира, и он был высоко оценен Н. Некрасовым, И. Тургеневым, А. Островским и др.) включен в соответствующий том.

А. Дружинин не только удивительно быстро переводил («Короля Лира» – за полгода: с конца ноября 1855-го до второй половины мая 1856-го), но во вступлении к своему труду четко формулировал, чем руководствовался. Его ориентиром была переводческая практика В. Жуковского, который «никогда не отступал от буквы подлинника без крайней необходимости, никогда не жертвовал ею без основания, но зато никогда не подчинял родного своего языка формам и оборотам ему чуждым» [5, с. 22]. Цель А. Дружинина высока и благородна: «Мы имели намерение стать посредником между великим большинством нашей публики и духом шекспировской поэзии» [5, с. 22].

Он стремился создать русский аналог, «передавая поэтический язык Шекспира на язык современной русской поэзии» [5, с. 22]. «Из уважения к публике нашего времени» он, в соответствии со вкусом XIX века, изымал «неблагопристойные шутки», «ужасно непристойные сцены и выражения», «всякую цветистость, кудреватость и метафоричность слога» [5, с. 23]. Перевод отличается красотой внятного и прямого высказывания. Любопытно соединение частей перевода А. Дружинина и Г. Бена для «трагифарса» Юрия Бутусова на сцене театра «Сатириконт» (2004).

Третий перевод – «Король Ричард III» Михаила Донского. В начале 1960-х перевод был заказан Театром имени Вахтангова для М. Астангова, пригласившего на главную роль М. Ульянова, но планам Астангова помешала смерть. В 1974 году было решено завершить работу, и трагедию поставил Р. Капланян. Именно к этому переводу, приближенному к современной речи, были выполнены комментарии.

Другими претендентами на включение в том, посвященный «Ричарду», могли быть Анна Радлова (перевод опубликован в 1935 году), Борис Лейтин (1958), Георгий Бен (перевод сделан в 1960-е, опубликован в 1997).

Подготовленные тома делают возможным не только целостное видение истории перевода, разнообразие авторских подходов, но и их сопоставление, наблюдение за переводческой тактикой в сложных местах (при знании вариантов слух утончается). Обратимся к моменту победы Ричарда над леди Анной (акт 1, сцена 2). Ему, убившему ее мужа и его отца, удалось остановить проклятия и убедить ее в том, что злодеяния совершены якобы ради любви к ней. Ричард самодовольно и злорадно торжествует: «Was ever woman in this humour woo'd? / Was ever woman in this humour won?» (Шекспир варьирует только последнее слово).

У В. Кюхельбекера перевод традиционно куртуазнее: «Кто сватался к невесте в этом духе? / Невесту в этом духе кто склонял?» Короткое эмфатическое «ever» («когда-либо») из перевода ушло. У Шекспира важна беспрецедентность того, что произошло.

А. Дружинин вводит это пропущенное слово, но проигрывает шекспировскому остроумию: «Была ль когда так ведена любовь? / Была ль когда так женщина добыта?» Ведется все же, скорее, война; добываются полезные ископаемые.

А. Радловой перевод удался: «Кто обольщал когда-нибудь так женщин? / Кто женщину так обольстить сумел?»

Б. Лейтин удаляется от оригинала и достигнутого А. Радловой: «Кто и когда так добывал жену? / Кто и когда так сватался забавно?» У Ричарда циничнее, чем «сватался забавно».

М. Донской тоже вносит «разнообразие»: «Кто женщину вот этак обольщал? / Кто женщиной овладевал вот этак?» Ричард любил простонародную мудрость, но в данном случае просторечное «вот этак», по-моему, диссонирует.

Г. Бен, как и А. Радлова, работает с видовой парой глагола и, на мой взгляд, максимально приближается к Шекспиру: «Кто женщину в такой момент пленял? / Кто женщину в такой момент пленил?»

В том, посвященный «Ромео и Джульетте» (составление, предисловие, комментарии Елены Луценко), вошли переводы А. Григорьева, Т. Щепкиной-Куперник, Б. Пастернака. За пределами тома из XIX века остались П. Расковшенко (1839), М. Катков (1841), Н. Греков (1862), А. Соколовский (1880), П. Кусков (1891), Д. Михаловский (1899), прозаические варианты Е. Гиацинтовой (1877) и П. Каншина (1893), из XX века – А. Радлова (1935), из XXI – О. Сорока (2001), Е. Савич (начало 2000-х), А. Флоря (2010).

Аполлон Григорьев (1822–1864) работал над «Наипревосходнейшей и прежалостной трагедией о Ромео и Джульетте» последние годы жизни. Для него это был «труд заветный». Перевод еще очень далек от эквилинейности – четырнадцать строк пролога превращены в двадцать одну. При удлинении на треть сонетность не ощущается, но интересно само звучание языка XIX века, момент архаизации в парнорифмованном пятистопном ямбе вместо белого стиха, который тоже архаичен, поскольку представляет собой речь Хора, произносящего Пролог:

В Вероне древней и прекрасной,
Где этой повести ужасной
Свершилось действие давно,
Два уважаемых равно,
Два славных и высоких рода,
К прискорбию всего народа,
Старинной, лютою враждой
Влеклись – что день – то в новый бой.
Багрились руки граждан кровью;
Но вот, под роковой звездой
Чета двух душ, исполненных любовью,
Из тех враждебных родилась утроб
И обрела в их гибели ужасной
Вражда родов исход себе и гроб.
И вот теперь, о той любви несчастной,
Запечатленной смертью, о плодах
Вражды семейной, вечно раздраженной
И смертью чад лишь милых укрошенной,
Мы в лицах повесть вам на сих досках
Представим. Подарите нас вниманьем:
Пособим неискусству мы стараньем.

Два других перевода, незначительно расходясь во времени, разнятся в подходах. Перевод Бориса Пастернака (М.: ВУОАП, 1943) легко воспринимается на слух – подходит для театра и массового зрителя, но, как неоднократно отмечал А. Смирнов во внутренних рецензиях, «Пастернак – по праву гения – неустанно создавал своего Шекспира, свою поэтику переводного текста, часто далекую от оригинала» [9, с. 28]. Легкий, если не сказать упрощенный, модернизированный пролог – не исключение:

Две равно уважаемых семьи
В Вероне, где встречают нас события,
Ведут междоусобные бои
И не хотят унять кровопролитья.
Друг друга любят дети главарей,
Но им судьба подстраивает козни,
И гибель их у гробовых дверей
Кладет конец непримиримой розни.

Их жизнь, и страсть, и смерти торжество,
И поздний мир родни на их могиле
На два часа составят существо
Разыгрываемой пред вами были.
Помилостивей к слабостям пера –
Их сгладить постарается игра.

Переводы Б. Пастернака включены в пять из шести томов («Ричарда III» он не переводил), и, читая его, постоянно возвращаешься к мысли о закономерности модернизации. Почему мы выбираем именно его переводы?..

Татьяна Щепкина-Куперник, с детства влюбленная в Шекспира, перерабатывала «Ромео и Джульетту» много раз. В книге представлена последняя редакция – 1958 года. Своей основной задачей Щепкина-Куперник считала достоверность изложения, «при этом стремилась не потерять поэтичности и виртуозности шекспировского слога» (9, с. 28). Пролог в ее исполнении характерно близок к оригиналу:

В двух семьях, равных знатностью и славой,
В Вероне пышной разгорелся вновь
Вражды минувших дней раздор кровавый,
Заставил литься мирных граждан кровь.

Из чресл враждебных, под звездой злосчастной,
Любовников чета произошла.
По совершенью их судьбы ужасной
Вражда отцов с их смертью умерла.

Весь ход любви их, смерти обреченной,
И ярый гнев их близких, что угас
Лишь после гибели четы влюбленной, –
Часа на два займут, быть может, вас.
Коль подарите нас своим вниманьем,
Изъяны все загладим мы стараньем.

Комментарии Е. Луценко выполнены к этому переводу: он позволяет максимально приблизиться к пониманию шекспировской фразеологии, идиом, шуток. Комментарии ценны пояснениями, важными для специалистов (петраркистский контекст, прежде всего), и обилием фактов, интересных для всех: в каких других шекспировских пьесах упомянута Верона, где впервые в европейской литературе звучал мотив вражды Монтеки и Капулетти (и трактовка причин вражды разными авторами и историками), значение слова «Romeo» в «Мире слов» (1598) Джона Флорио, продолжительность спектакля в елизаветинские времена, какие десерты венчали торжественную церемонию званого обеда/ужина, почему лондонцы любили финики и айву и проч.

Том «Гамлета» (составление, предисловие, комментарии Виталия Поплавского) открываешь с особым интересом: Поплавский исследовал переводы, сам переведил эту трагедию и ставил ее. Для «Гамлета» выбор переводов особенно обширен. Появилось много версий и в XXI веке, но В. Поплавский (как и все составители) предпочел не их. Вниманию читателя предложены переводы Андрея Кронеберга (1844), Петра Гнедича (1892), Бориса Пастернака (1940). Выбраны первоначальные редакции: они в наибольшей

степени выражают индивидуальный взгляд и наименее искажены редакторской правкой, которая могла быть и цензорской (и была таковой), и уступкой требованиям сценичности, – так что здесь немало поводов для последующих «ухудшений». Подчеркну, что и Е. Луценко, и В. Поплавский представили никогда не публиковавшиеся первые варианты пастернаковских переводов. Комментарии выполнены по переводу А. Кронеберга.

По-видимому, следующим этапом русского «Гамлета» должно стать разведение вариантов: Первого кварто – Q1 (1603), Второго кварто – Q2 (1604–1605) и Первого фолио – F1 (1623). Эти исходные тексты за последующие века изданий настолько обросли редакторской традицией, что усредненно-обобщенный канон стал привычным. В. Поплавский отмечает: «Каноническим текстом шекспировского Гамлета, с которого сделано большинство русских переводов, является сводная редакция Q2 и F1, объединяющая тексты обоих изданий» [4, с. 556]. Данный том вышел в 2014 году. С тех пор Андрей Корчевский предложил перевод, выполненный по Первому кварто. Претензии на конкуренцию с Кронебергом, Гнедичем, Пастернаком, думаю, бессмысленны, и выбор Поплавского закономерен, но в будущем исследователям и переводчикам следовало бы удалиться от соединения редакций.

Составителем тома «Отелло» и автором предисловия является Ирина Ершова. Ее выбор: Борис Пастернак, Михаил Лозинский, из более ранних – Петр Вейнберг. Некоторые шекспировские выражения стали крылатыми в русском языке именно в его исполнении, и среди них – «Она меня за муки полюбила, / А я ее – за состраданье к ним». В письме к М.Ф. Андреевой от 27 апреля 1919 года А. Блок отмечал, что в переводе «Отелло» «едва ли кто победит Вейнберга».

Наталья Шаталова составила комментарии к переводу Б. Пастернака. Отмечая наличие первой редакции перевода («Отелло – венецианский мавр» издан Гослитиздатом в 1945 году), она взяла позднейший вариант «Отелло» (ПСС «Искусство», 1959).

На мой взгляд, комментарии было бы удобнее составлять к любому другому переводу. Только на странице 562 мы видим: «Пастернак теряет четыре строки, которые сохранены в переводе М. Лозинского...»; «...не самый точный перевод...»; «...в переводе Лозинского, который точно следует оригиналу...»; «...перевод Лозинского точнее...», «...чего в оригинале нет». При опоре на М. Лозинского отпала бы необходимость посвящать большую часть комментария исправлению непонятого, восстановлению сокращенного или пропущенного переводчиком. Хотя, нужно признать, и в таком варианте главные вещи проступают; так, комментарий к строке «О девочка с несчастною звездою!» гласит, что Лозинский использует «дословный перевод имени Дездемона – злозвездная» [7, с. 574]. Ранее уже отмечалось: «Дездемона – по-гречески “зловзвездная”, то есть женщина несчастной судьбы – единственное имя, которое Шекспир заимствовал у Чинтио» [7, с. 561].

При переиздании, мне представляется, следует исправить другой просчет: учесть не только последние англоязычные комментарии, но комментарии Г. Шпета. Многие трудности проговорены им четче и

правильнее, чем в данном варианте. Некоторые из случаев были для Шпета принципиальными. Т. Щедрина, подготовившая издание «Густав Шпет и шекспировский круг» (2013), в предисловии подчеркивает, что, «опираясь на свою концепцию “внутренней формы слова” как алгоритма языка, Шпет критически оценивает перевод Радловой фразы “the food that to him now is as luscious as locusts, shall be to him shortly as bitter as cologuintida” фразой “та, которая для него сейчас слаще меда, скоро будет ему горше желчи”» [11, с. 12]. В настоящем издании фраза Б. Пастернака «То, что теперь ему кажется сладким, как стручки, скоро станет горше хрена...» прокомментирована следующим образом: «некоторые комментаторы, вслед за известным британским лексикографом Ч.Т. Анионсом, считали, что “locusts” значит не “стручки”, а “леденцы”» [7, с. 566]. Г. Шпет в своем комментарии отмечал:

слаще меду – горше желчи, у Шекспира: слаще стручков – горше колоквинта (горький огурец, во времена Шекспира был известен в Англии как сильное пургативное средство); стручок (цареградский) или рожок – по-английски locust, что также значит «саранча»; с намеком на евангельское выражение (*Марк*, I, 6), которое Шекспир, вероятно, и имел в виду, можно было бы сказать: «слаще акрид» [11, с. 456–457].

Т. Щедрина обращала внимание, что «наиболее корректно, сохраняя фактуру слова, перевел этот отрывок М. Лозинский: “Кушанье, которое сейчас для него слаще акрид (Акриды – сладкие и сочные плоды рожкового дерева. – *Прим. М. Лозинского*), вскоре станет для него горше чертова яблока”» [12, с. 13].

Дело даже не в законном требовании Г. Шпета, «чтобы слово переводили как “исторический предмет”, а не передавали вольно его общий вневременной смысл» [12, с. 12–13]. Не в его «методологической стратегии, нацеленной на “историческую точность” перевода» [12, с. 13]. Хотя и в этом тоже. Осваивая «шпетовский подход к герменевтике, где точное (единственное) понимание смысла определяется контекстом» [12, с. 13], мы обретаем шанс двигаться вперед. Проходить мимо открытий – неблагоприятное дело.

«Король Лир» (составление, предисловие, комментарии Ольги Половинкиной) представлен в переводах Александра Дружинина (1856), Михаила Кузмина, Бориса Пастернака. Все три перевода – «поэтические». Все три сопровождаются рефлексией авторов (Вступление к переводу А. Дружинина, «От переводчика» М. Кузмина, «Замечания к переводам из Шекспира» Б. Пастернака). О. Половинкина ведет разговор на уровне осмысления шекспировского языка. В чем, например, состоит разница подходов к разъяснению шекспировской мысли через развертывание образов? Б. Пастернак считал возможным вводить в перевод элементы разъяснения, М. Кузмин – нет. Простой пример, приводимый исследователем: просьба Лира «Pray undo this button». М. Кузмин: «Здесь отстегнуть прошу». Б. Пастернак: «Мне больно. Пуговицу расстегните...» [5, с. 28]. В «Замечаниях к переводам Шекспира» (1956) Пастернак отмечал,

что «дословная точность и соответствие формы не обеспечивают переводу истинной близости», этот эффект достигается иначе – «живостью и естественностью языка» [5, с. 28]. «Речь не только о звучании, но о внятности, воспринимаемости читательским сознанием», – подчеркивает исследователь [5, с. 28].

Читателю предложены наиболее близкие к английскому тексту редакции; переводы были выполнены по тексту «Кембриджского Шекспира», соединившему Первое кварто и Первое фолио. Перевод М. Кузмина дан по двуязычному изданию 1936 года. Из редакций перевода Б. Пастернака выбрана первая, опубликованная в 1949 году Гослитиздатом, – с оригинальными находками поэта. По свидетельству составителя тома, «the curled waters» (акт 4, сцена 1) Б. Пастернак сначала переводил словосочетанием «курчавая пена»: «Что ветер сбросил землю в океан / И затопил ее курчавой пеной». По мере редакторской и авторской работы «курчавая пена» уйдет, останется мрачная и великолепная картина без «вычур»: «Чтоб ветер сдунул землю в океан / Или обрушил океан на землю» [5, с. 29].

Во вступительной статье О. Половинкина показывает, что и Б. Пастернак, и М. Кузмин не боялись оскорбить величие классика своими «живыми или “подлыми” словами», по выражению Кузмина. К сожалению, их приходилось заменять общелитературными. Ругательное «dog-hearted» (акт 4, сцена 3) – «с собачьими сердцами» (А. Дружинин переводил «собачьесердые») из «остервенелых» превратилось в «бесчеловечные» («Бесчеловечным старшим дочерям»). С заменами такого рода уходило «энергия шекспировского слова» и «варварский» колорит пьесы [5, с. 30].

Отмечу, что русский «Макбет» в переводах Сергея Соловьева, Михаила Лозинского, Бориса Пастернака [6] – все та же эпоха расцвета переводческой деятельности в Советской России.

Перевод «Трагедии о Макбете», напечатанный в книге «Густав Шпет и шекспировский круг», обозначен двумя именами: «Перевод С.М. Соловьева и Г.Г. Шпета». Густав Шпет (1879–1937) взял за основу своей работы перевод Сергея Соловьева (1885–1942). Намереваясь отредактировать (первостепенной была забота об «исторической точности» эквиритмичного Шекспиру перевода), Г. Шпет фактически заново перевел трагедию. Перевод С. Соловьева, безусловно, интересен сам по себе, но с представлением Т. Щедриной варианта Шпета он стал интересным вдвойне.

Ни перевод С. Соловьева, ни перевод Г. Шпета на основе С. Соловьева не вошли в ПСС Шекспира С. Динамова и А. Смирнова (в 8 томах. М.: Academia; Гослитиздат, 1936–1950). Предпочтение было отдано переводу Анны Радловой. Г. Шпет, арестованный в ночь с 14 на 15 марта 1935 года, к тому времени уже был в ссылке.

Буквально с разницей в год «Макбета» перевели М. Лозинский и Б. Пастернак (1949 и 1950). Эта плотность перевода мастеров, разность их подходов позволяет видеть, как складывался образ «советского Шекспира».

Комментарий к «Королю Лиру» выполнен по переводу Б. Пастернака. Здесь мы имеем дело с работой исследователя с учетом всех достижений отечествен-

ной и англоязычной мысли. Пастернаковская строка «...этот замок / Похож на балаган и на кабак...», казалось бы, не вызывает недоверия, но в комментариях данного тома иная степень доскональности и точности соответствия оригиналу:

в оригинале речь Гонериллы звучит гораздо жестче: «Epicurism and lust / Make it more like a tavern or a brothel / Than a grac'd palace». – В подстрочном переводе: «Эпикурейство и похоть / Сделали его похожим на таверну или бордель, а не на благородный дворец» [5, с. 535].

О, я умру без жалоб, / Как юноша! – у Шекспира «I will die bravely, like a smug bridegroom» (в подстрочном переводе: «Я умру храбро, как элегантный жених»). Фраза имеет шутовской подтекст, ибо слово «to die» («умирать») в языке той эпохи использовалось в описании любовного акта [5, с. 542].

О. Половинкина с равной легкостью проясняет все сферы – библейскую, житейскую, охотничью и проч., называет вещи своими именами, например: «“Сидел на кочке Пилликок...” – фрагмент старинного стишка. “Пилликок” означает “фаллос”» [5, с. 538]. Даже Г. Шпет смягчал свой комментарий: «Пилликок – ласкательное выражение вроде любимчик (может иметь дополнительный непристойный смысл)» [11, с. 505]. Вспоминается М. Кузмин: «Не прибегать к смягчениям и замазываниям, хотя бы для современных ушей выражения казались грубыми и резкими!» [5, с. 30].

При переводе сонетов И. Шайтанов [2] продемонстрировал иную, чем у Маршака, поэзию Шекспира, так что начало казаться, что XXI век достиг момента, когда нас как читателей перестали, наконец, оберегать от Шекспира романтизированной версией, словно мы не выросли до двусмысленной или недвусмысленной откровенности поэзии сонетов. Обновит ли кто в XXI веке перевод трагедий? Учет ли кто, обладающий поэтическим даром, шекспировский литературный контекст? Шекспировский поэтический язык и строй мысли?

В 2014 году «Короля Лира» перевел Г. Кружков. О. Половинкина написала рецензию: «Серия “Литературные памятники” представила как будто бы принципиально новое издание трагедии Шекспира “Король Лир”» [1, с. 386]. «Как будто бы» является определяющим. Далее идет неопровержимая критика. Начатые в рецензии темы проговариваются предельно ясно в комментарии к данному тому. В рецензии мы читали:

Обыденный вид принимает странный диалог Лира и Шута из текста фолио. В переводе М. Кузмина: «Лир <...> Поужинаем поутру <...> Шут. А я в полдень усну». Реплика Шута тем более многозначительна, что после нее он исчезает из пьесы. У Кружкова: «Лир <...> А утром разбудите / Меня на ужин. Шут. Или на обед» [1, с. 388–389].

Здесь точки над «i» расставлены:

Мою бедняжку удавили! – это может быть понято как сказанное о Корделии. Со времен Джорджа Стивенса, издателя шекспировских текстов Q в XVIII веке, комментаторы поясняют, что словосо-

четание «poor fool» («And my poor fool is hang'd!») во времена Шекспира означало выражение нежности. Однако иногда слово «fool» понимают как относящееся к шуту и предполагают, что повешен и шут Лира [5, с. 542].

Комментарии О. Половинкиной подвели к остроумию как нельзя ближе. Зазвучит ли сложная поэзия драматурга на русском? Шеститомник, по моему, возделывает почву, благоприятную для произрастания качественно нового перевода.

Предисловие к «Ричарду III», написанное И. Шайтановым, включает в насыщенный вопросами шекспировский контекст. Этой хроникой «многое заканчивается и столь же многое начинается» [8, с. 5]. Что именно? Три части «Генриха VI» и «Ричард III» составляют первую тетралогию. Подозревал ли о существовании этого цикла сам Шекспир? Какая пьеса была написана первой? В каком порядке созданы части «Генриха VI»? Творил ли Шекспир один или в соавторстве? «Как подойти к текстам, не разрушая их единства, и к творчеству, не лишая его авторства»? [8, с. 6] Каким образом сюжет, взятый из национальной английской истории, обретает «достоинство исторического мифа на все времена»? [8, с. 26] Какова «русская транскрипция» восприятия Ричарда? [8, с. 25]

Рассмотрение многогранно: через знание истории, «тюдоровского мифа», сценических традиций моралите, современников Шекспира и новой традиции театра. Вдохновенный монолог сплетает воедино многочисленные нити, выводя нужную в центр обзора, когда приходит ее черед. Динамична целостная картина, выразительны детали, например, «Дьявола узнают те, кто толпится в партере, Макиавелли – некоторые из тех, кто сидит в ложах» [8, с. 16].

Почему «Ричард III» включен в серию «Великих трагедий»? «Формально, относящаяся к жанру хроники, пьеса “Ричард III” с гораздо большим на то основанием, чем кровавый “Тит Андроник”, открывает еще один шекспировский жанр – трагедию» [8, с. 26].

Нарисованное Еленой Луценко полотно «Ромео и Джульетты» тоже живо, объемно, завораживающе, подобно объекту исследования – «самому пластическому и изящному» из всех произведений Шекспира [9, с. 5].

Излагая информацию, она умело пользуется аккордами: все ноты известны, но любопытна красота и мощь их сочетания. Так, зловещее проклятие Меркуцио в его предсмертной агонии «Чума на оба ваши дома!» восстанавливает свое изначальное звучание при включении свидетельства Дж. Боккаччо о том, как наступала смерть несчастных. Для нас эта реальность настолько отдалилась, что наложение фактов позволяет лучше ощутить чумной карантин, лишивший театры шекспировского времени шансов на существование, и чумной карантин в пьесе. При таком аккордном соединении известного, рассмотренного не на протяжении страниц, как было раньше, но в одном компактном абзаце, восприятие активизируется, обнажаются истоки мотивов, поворотов событий.

По ходу повествования делаются интересные ре-марки, например о «болтовне трусливого Самсона,

отнюдь не обладающего мужеством своего тезки Самсона-Назоря...» [9, с. 8]. Пьеса размыкается с «включением» в анализ и этого – библейского плана, и видением в пьесе не только английских «примет», но своеобразной энциклопедии культуры и быта поздней елизаветинской эпохи.

Говоря об итальянских «приметах», автор предисловия не останавливается на упоминаниях Вероны и Веллифранки (так в итальянских источниках именовали родовое поместье Капулетти [9, с. 479]), но открывает пласты, для которых мало широты кругозора – нужен тонкий филологический слух. Итальянское начало присутствует в речи персонажей – язык Ф. Петрарки зазвучал по-английски. В этой «прививке трагедии языка сонета», «освобождении ее от тяжеловесной риторики» (см. ссылку на И. Шайтанова [9, с. 7]) заключался колоссальный шаг вперед.

Исторический обзор постановок трагедии вместил памятные страницы. Здесь и Уильям Кемп в роли Петра в театре «Куртина», и Ричард Бербедрж, предположительно исполнявший роль Ромео. «Джульетту, скорее всего, играл мальчик-актер Роберт-Гофф, занятый во многих шекспировских спектаклях» [9, с. 18]. Пьеса выдерживает все: и искажения самого разного рода (У. Давенанта, Дж. Говарда, Т. Отвея, Т. Сиббера; Отвей, например, оставил 750 строк Шекспира, изменив все, вплоть до названия – «История и падение “Кая Мария”»), и бесконечную разность интерпретаций, и возрастную беспредел (Ирвинг играл Ромео в 44 года).

Составителю тома «Гамлета» хочется пожелать выхода иллюстрированной книги, посвященной театральной и переводческой истории пьесы. Виталий Поплавский проследил обусловленное пьесой преломление вечного во времени, прежде всего – в России XX века. Принц датский в исполнении В. Качалова (1911) напоминал чеховского интеллигента, все понимающего и – склонного смириться с неизбежностью [4, с. 15]. Герою М. Чехова (1924), «явившегося свидетелем двух революций и гражданской войны, не надо было симулировать сумасшествие – его сознание реально раздваивалось» [4, с. 15]. Гамлету А. Горюнова (1932) хотелось вернуть себе престол, и ради этого он плел интриги против Клавдия [4, с. 18]. А. Дудников наделял Гамлета чертами «среднестатистического» советского человека – скрытностью, трезвостью в понимании происходившего, озлобленностью [4, с. 18]. Герой Е. Самойлова (1954), оптимист, «здоровое дитя социалистического реализма, вопреки сюжету трагедии внушал веру в то, что отдельный человек способен противостоять тоталитарной системе» [4, с. 20]. Почти 60-летний М. Астангов (1957) «сыграл последнего романтического Гамлета московской сцены», для которого собственные переживания были важнее поиска выхода из создавшейся ситуации [4, с. 20]. Гамлет В. Рецетера, В. Высоцкого, М. Козакова... Не поставленный «Гамлет» Вс. Мейерхольда, не выпущенный – В. Немировича-Данченко, снятый с репертуара – А. Тарковского...

У В. Поплавского ценно видение театрала. Говоря об интерпретациях «Гамлета», он напомнит, например, о Э.Дж. Уолдоке, отмечавшем, что стремление анализировать пьесу, «задаваясь мыслью о бездейст-

вии Гамлета – результат чтения текста, поскольку у театральных зрителей эта мысль просто не успевает возникнуть» [4, с. 7].

Ирина Ершова отталкивается от закономерных для «Отелло» вопросов. Сюжет, взятый из «Ста сказаний» Джиральди Чинтио (1563), не усложнен, а скорее упрощен. Как едва ли не самая простая в сюжетном отношении пьеса становится едва ли не самой загадочной? Как и почему пьеса выведена за границы «жанров семейной трагедии, трагедии ревности, фарса об обманутом муже и морального примера» [7, с. 13] и превращена в трагедию человеческой личности? В чем заключается глубинный конфликт пьесы? Каким образом Шекспир добивается драматического совершенства трагедии?

Проследивая сценическую историю «Отелло», И. Ершова выделяет своего рода полюса сценических образов. Отелло – человек бурных, безудержных страстей (таким его играли Эдмунд Кин, Томмазо Сальвини, Айра Олдридж, Поль Робсон) и – герой, терзаемый болью и сомнениями разочарованного сердца (Томас Беттертон, Чарлз Кэмбл, Сэмюэл Фэлпс). Яго – «почти буффонный злодей с ухмылками и ужимками (Э. Кин) и – чрезмерно мягкий, красивый, изысканный, добродушный юноша с обманчивой внешностью, что лишь усиливало его коварство» [7, с. 16]. Исполнительницы роли Дездемоны тоже могли проявлять как пылкость (Сара Сиддонс), так и сентиментальность и пассивность.

Российская сценическая история непроста. В. Белинский сетовал на то, что «Отелло» «как-то особенно не счастливыте на Руси» [7, с. 20]. А. Блок в «Тайном смысле трагедии “Отелло”» (1919) отмечал, что только «обнаружив тайный, скрытый в трагедии Шекспира смысл, мы достигнем того очищения, того катарсиса, который требуется от трагедии; тогда поновому прозвучит нам заключительное слово о “грустном событии”. Ужас озарится улыбкой грусти, как хотел этого Шекспир» [7, с. 20]. И. Ершова блестяще раскрывает «тайный смысл», обнажает причины неудач постановок, показывает, как то, что не удалось постигнуть театру, восприняла русская классическая литература.

Мотивы сокращения текста для сцены автор оценивает как колеблющиеся от политических до жанровых. Хочется продолжения этой темы, а также интересно намеченной темы трагедии в опере (Байрон об опере Россини: «Они распяли его в опере...» [7, с. 16]) и в кино (более сорока экранизаций в XX веке).

Ольга Половинкина представила новейшее рассмотрение «Короля Лира» – «причудливо жестокой пьесы, в которой нет места ни привычным мотивациям поступков, ни выверенной сюжетной динамике» [5, с. 5]. Чем обусловлен вкус к необычному, причудливому, поражающему воображение? Как в разные эпохи прочитывают «яростный спор» (Дж. Китс) Лира с миропорядком? Как видятся герои второй сюжетной линии Эдмунд и Эдгар? Какими мотивами объединяются эти две истории? Как по-разному интерпретируют образ Корделии? О чем говорит финальная реплика пьесы: «Speak what we feel, not what we ought to say» (в переводе Л. Толстого: «Мы должны повиноваться тяжести печального времени / И высказать то,

что мы чувствуем, а не то, что должны сказать...»)? [5, с. 14] Сценична ли пьеса? Как ее играли в «Глобусе»? Кто, когда и почему устранил печальный финал? Как произошла подмена и почему сентиментальная переделка вытеснила трагедию со сцены больше, чем на полтора века? Как долго и кто восстанавливал на сцене шекспировский текст? Каковы направления дальнейших сокращений и адаптаций пьесы для сцены и экрана? Каковы сегодняшние интерпретации? Каким образом трагедия, сохраняя значение живого драматургического материала, провоцирует поиск в области театрального языка? [5, с. 33]

При чтении и комментариев, и предисловий единственное, о чем жалеешь, – что их объем ограничен.

* * *

На мой взгляд, шеститомник – одно из ярких литературных шекспировских достижений последних лет, наряду с «Шекспиром» И. Шайтанова в серии «ЖЗЛ» [3], шекспировской энциклопедией [10], участь которой оказалась странной (с любовью подготовленная, она издана столь малым тиражом и так дорого, что даже составители авторского экземпляра не получили), переводами сонетов и комментарием к ним И. Шайтанова [2].

Введение хотя бы одного нового элемента в систему меняет ее конфигурацию. Здесь мы имеем дело с массивным качественным обновлением – биографии Шекспира, энциклопедических шекспировских представлений, прочтений русских великих пьес, русских сонетов. Изменяются и жанровые стратегии: как сегодня писать шекспировскую биографию; читать, интерпретировать, переводить пьесы и сонеты (ясность подхода очевидна уже в заглавиях: «Комментарий к переводам, или Перевод с комментарием», «Перевод как интерпретация»).

Кажется то поразительным, то закономерным, что двигателем обновления является один человек. То, что успевает, И.О. Шайтанов блестяще делает сам. Где нужно, вовлекает других. Самим фактом своего вдохновенного существования он определяет уровень работы.

Шекспировской энциклопедии хочется пожелать дойти до читателей, которые давно ждут. Шеститомнику – быть прочитанным.

Литература

1. Половинкина О. У. Шекспир. Король Лир: Кварто 1608, Фолио 1623 / О. Половинкина // Вопросы литературы. – 2015. – № 3. – С. 386–389.

2. Шайтанов, И. Комментарий к переводам, или Перевод с комментарием / И. Шайтанов // Иностранная литература. – 2014. – № 9. – С. 264–278; Шайтанов, И. Перевод как интерпретация. Шекспировские «сонеты 1603 года» / И. Шайтанов // Иностранная литература. – 2016. – № 5. – С. 187–199.

3. Шайтанов, И. Шекспир / И. Шайтанов. – Москва: Молодая гвардия, 2013. – 474 с.

4. Шекспир, У. Гамлет: великие трагедии в русских переводах / У. Шекспир; под общ. ред. И. Шайтанова; [пер. с англ. А. Кронеберга, П. Гнедича, Б. Пастернака; сост., предисл., коммент. В. Поплавского]. – Москва: ПРОЗАИК, 2014. – 591 с.

5. Шекспир, У. Король Лир: великие трагедии в русских переводах / У. Шекспир; под общ. ред. И. Шайтанова;

[пер. с англ. А. Дружинина, М. Кузмина, Б. Пастернака; сост., предисл., коммент. О. Половинкиной]. – Москва: ПРОЗАиК, 2014. – 543 с.

6. Шекспир, У. Макбет: великие трагедии в русских переводах / У. Шекспир; под общ. ред. И. Шайтанова; [пер. с англ. С. Соловьева, М. Лозинского, Б. Пастернака; сост., предисл., коммент. Л. Егоровой]. – Москва: ПРОЗАиК, 2015. – 431 с.

7. Шекспир, У. Отелло: великие трагедии в русских переводах / У. Шекспир; под общ. ред. И. Шайтанова; [пер. с англ. П. Вейнберга, Б. Пастернака, М. Лозинского; сост., предисл. И. Ершовой; коммент. Н. Шаталовой]. – Москва: ПРОЗАиК, 2014. – 575 с.

8. Шекспир, У. Ричард III: великие трагедии в русских переводах / У. Шекспир; под общ. ред. И. Шайтанова; [пер. с англ. А. Дружинина, М. Донского, В. Кюхельбекера; сост., предисл., коммент. И. Шайтанова]. – Москва: ПРОЗАиК, 2015. – 559 с.

9. Шекспир, У. Ромео и Джульетта: великие трагедии в русских переводах / У. Шекспир; под общ. ред. И. Шайта-

нова; [пер. с англ. А. Григорьева, Т. Щепкиной-Куперник, Б. Пастернака; сост., предисл., коммент. Е. Луценко]. – Москва: ПРОЗАиК, 2016. – 495 с.

10. Шекспир, У.: энциклопедия // сост. и науч. ред. И.О. Шайтанов. – Москва: Просвещение, 2015. – 640 с.

11. Шпет, Г.Г. Примечания к «Отелло» // Густав Шпет и шекспировский круг. Письма, документы, переводы / Г.Г. Шпет; отв. ред.-сост., предисловие, комментарии, археогр. работа и реконструкция Т.Г. Щедрина. – Москва; Санкт-Петербург: Петроглиф, 2013. – С. 453–464.

12. Щедрина, Т.Г. Густав Шпет и шекспировский круг // Густав Шпет и шекспировский круг. Письма, документы, переводы / Т.Г. Щедрина; отв. ред.-сост., предисловие, комментарии, археогр. работа и реконструкция Т.Г. Щедрина. – Москва; Санкт-Петербург: Петроглиф, 2013. – С. 5–21.

13. Сумароков, А. Полное собрание всех сочинений в стихах и прозе. – Москва, 1782. – Ч. 10. – С. 117.

14. Блок, А. Собрание сочинение: в 8 т. – Москва, 1963. – Т. 8. – С. 521.

L.V. Yegorova

GREAT TRAGEDIES IN RUSSIAN TRANSLATIONS

In 2014 and 2016 Great Britain and the rest of the world celebrated the 450th and 400th birth and death anniversaries of William Shakespeare with a series of events and new publications. A six-volume collection of Shakespeare's great tragedies in Russian translation (*Richard III, Romeo and Juliet, Hamlet, Othello, King Lear, Macbeth*; each masterpiece put into three translations) is given consideration in this review.

Great tragedies in Russian translations, W. Shakespeare, I. Shaitanov.

УДК 821.161.1



Ю.В. Розанов

Вологодский государственный университет

«ЛИК ТВОРЧЕСТВА» ПИСАТЕЛЯ А.М. РЕМИЗОВА

В статье рассматривается история создания двух портретов писателя А.М. Ремизова – графического, выполненного художницей М.В. Волошиной-Сабашниковой, и литературного, входящего в знаменитый цикл М.А. Волошина «Лики творчества». Смысловая и композиционная тождественность обоих портретов позволяет говорить о некоем едином «лике творчества» Ремизова, созданном супругами Волошиными, что соответствует идеям «младших символистов» о синтезе искусств и коллективном («соборном») творчестве.

Портрет, символизм, салон Вяч. Иванова, стилизация, коллективное творчество, синтез искусств.

Некоторая необычность (если не сказать, странность) внешних обликов известных писателей-модернистов Серебряного века отмечалась многими мемуаристами. «В академической среде, как и среди писателей-реалистов, – с удивлением писал Ф.А. Степун, – ничего подобного нет: все люди как люди. Если же посадить за один стол Бердяева, Вячеслава Иванова, Белого, Эллиса, Волошина, Ремизова и Кузмина, то получится нечто среднее между Олимпом и Кунст-

камерой» [20, с. 290]. Философ взглянул здесь на своих современников глазами художника. Подмеченная Степуну полярность «олимпийцев» и «уродцев», быть может, и была основной причиной, помешавшей создать удачный коллективный портрет лидеров «новой литературы», хотя такие попытки предпринимались неоднократно. Об одной из них, относящейся к концу 1900-х годов, вспоминал А.М. Ремизов: «Я узнал, что Бакст затевает написать группу поэтов и на