

ШЕКСПИРОВСКИЕ

ШТУДИИ VIII



МОСКОВСКИЙ ГУМАНИТАРНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
Институт гуманитарных исследований
Центр теории и истории культуры

ШЕКСПИРОВСКИЕ ШТУДИИ VIII

Проблемы перевода

Материалы заседания
Шекспировской комиссии РАН
29 февраля 2008 года

Сборник научных трудов

Москва
Издательство Московского гуманитарного университета
2008

Шекспировские штудии VIII : Проблемы перевода : материалы заседания Шекспировской комиссии РАН 29 февраля 2008 года [Текст] : сб. науч. трудов / отв. ред. Н. В. Захаров, Вл. А. Луков ; Моск. гуманитар. ун-т, Ин-т гуманитар. исследований. — М. : Изд-во Моск. гуманитар. ун-та, 2008. — 91 с.

Сборник статей посвящен исследованию проблемы «шекспиризма» и «шекспиризации» русской литературы XIX века, теории перевода пьес «Гамлет» и «Буря», становлению литературной репутации Шекспира на русской почве.

Для исследователей теории культуры и истории мировой литературы, студентов, аспирантов и преподавателей.

*Ответственные редакторы выпуска:
доктор философии (PhD),
кандидат филологических наук Н. В. Захаров,
доктор филологических наук, профессор,
заслуженный деятель науки Российской Федерации
Вл. А. Луков*

Вл. А. Луков,
Н. В. Захаров

ШЕКСПИРИЗАЦИЯ VS ШЕКСПИРИЗМ*

Шекспиризация — процесс в русской и мировой культуре, который характеризует, с одной стороны, интерес к наследию Шекспира, с особой силой возникший во второй половине XVIII века, с другой — то влияние, которое творчество драматурга оказало на литературу, музыку, изобразительное искусство, театр и кинематограф в дальнейшем. В современном литературоведении термин *шекспиризация* используется наряду с термином *шекспиризм*.

Историко-теоретический подход в литературоведении и общенаучный тезаурусный подход позволили по-новому осветить переходные эстетические явления, для описания которых в других системах не было соответствующих терминов и стоящих за ними представлений, перейти от характеристики сформировавшихся литературных феноменов к анализу процессов их становления. Шекспиризация относится к такого рода процессам, а точнее — к принципам-процессам. Принципы-процессы — категории, которые передают представление о становлении, формировании, развитии принципов литературы, усилении некой тенденции. Их названия выстраиваются по сходному лингвистическому основанию, подчеркивающему момент становления или нарастания некоего отличительного качества художественного текста на фоне литературной парадигмы (господствующей системы соотношений и акцентов в литературных дискурсах): «психологизация», «историзация», «героизация», «документализация» и т. д.

Особую группу среди принципов-процессов составляют те из них, которые отмечают персональные влияния на литературу. Одно из первых мест в этом отношении занимает понятие *шекспиризация*¹. Соответствующий принцип-процесс в русской литературе проявился несколько позже, нежели в западноевропейских литературах. Наиболее характерны в этом аспекте повесть И. С. Тургенева «Гамлет Шигровского уезда»

* Статья включает результаты исследования, проведенного в рамках проекта «Шекспиризм русской классической литературы XIX века» (Роснаука МК-2495.2007.6).

¹ См.: Луков Вл. А. Шекспиризация // Компаративистика: Современная теория и практика : международная конференция и XIV Съезд англистов (13–15 сентября 2004 г.) : в 2 т. Самара, 2004. Т. 2. С. 388–403; Его же: Шекспиризация (к теории и истории принципов-процессов) // Шекспировские штудии: Трагедия «Гамлет»: Материалы научного семинара, 23 апреля 2005 г. / Моск. гуманит. ун-т, Ин-т гуманит. исследований. М., 2005. С. 3–20; (То же: <http://rus-shake.ru/>).

из цикла «Записки охотника» (1847–1852) и рассказ Н. С. Лескова «Леди Макбет Мценского уезда» (1865), в которых отразились тенденции, схожие с теми, что проходили в немецкой и французской литературах. Шекспиризация создала предпосылки для освоения отечественной культурой высочайших образцов европейской литературы.

Впрочем, специфику освоения шекспировского наследия в отечественной художественной культуре точнее всего характеризует такое понятие, как *шекспиризм*. Если процесс шекспиризации предполагает прежде всего включение в национальное культурное пространство шекспировских тем, образов, сюжетов и мотивов, то шекспиризм, напротив, характеризует, скорее, восприятие и усвоение идейной, мировоззренческой стороны творчества самого Шекспира, его видения и понимания истории и современности, прошлого и будущего.

Шекспиризм — идейно-эстетическое направление, характеризующее диалог культур России и Европы и проходящее через призму изучения и освоения творческого наследия Шекспира. Впервые термин *шекспиризм* в русской критической мысли в середине XIX века ввел П. В. Анненков². Во многом именно потому, что своим возникновением этот термин обязан изучению заочного диалога Пушкина и Шекспира, отчасти потому, что именно за Пушкиным в русской культуре закрепилась репутация первого серьезного шекспиролога, понятие *шекспиризм* чаще всего применялось к его творчеству³. Тем не менее, в осмыслении пушкинского шекспиризма до сих пор нет достаточной ясности. В основном выявлены очевидные следы присутствия Шекспира в пушкинских текстах: прокомментированы высказывания Пушкина о творчестве английского драматурга, упоминания его имени и имен его героев, использование шекспировских сюжетов и характеров, отмечена роль, которую оба гения сыграли в развитии национальных литературных языков, создателями которых в Англии был Шекспир, в России — Пушкин. С другой стороны, шекспиризм в меньшей степени осмыслен как особый взгляд на мир и человека в нем, как доминанта картины мира.

² Анненков П. В. Александр Сергеевич Пушкин в Александровскую эпоху. СПб., 1874 (глава «Шекспиризм»).

³ См.: Сакулин П. Н. Н. Карамзин о Шекспире, «шекспиризм» в «Борисе Годунове» и «Выстреле» // Русская литература. Социолого-синтетический обзор русских стилей. Ч. 2. М.: Гос. Акад. худож. наук, 1929; Алексеев М. П. Пушкин и Шекспир // Пушкин: Сравнительно-исторические исследования. Л.: Наука, 1972. С. 240–280; Вольперт Л. «Шекспиризм» Пушкина и Стендаля («Арап Петра Великого» и «Арманс») // Болдинские чтения. Горький, 1983. С. 56–66; Левин Ю. Д. Шекспир и русская литература XIX века. Л.: Наука, 1988; Захаров Н. В. Шекспир в творческой эволюции Пушкина. Jyväskylä: Jyväskylä University Printing House, 2003.

Под *шекспиризмом* Пушкина и других отечественных писателей (прежде всего Ф. М. Достоевского) следует понимать художественно-эстетический комплекс идей, который характеризует шекспировское видение и понимание истории и современности, прошлого и будущего (собственно, это то, что Пушкин назвал «взглядом Шекспира»). Шекспиризм проявлялся в осознании художественных открытий английского драматурга, масштабности шекспировского изображения происходящего, в накале и титанизме страстей, в концепции человека и истории, в осмыслении роли случая в истории, в смешении стилей, совместимого и несовместимого, прозы и стиха и т. п.

О пушкинском увлечении великим английским драматургом начали писать современники русского поэта, для которых этот вопрос уже тогда представлял огромный интерес. Публикация рукописного наследия Пушкина позволила определить, в каком объеме поэт был знаком с Шекспиром и с критической литературой о нем. Уже в прижизненной критике Пушкина подчас сравнивали с Шекспиром, который был критерием эстетического совершенства и художественного мастерства. В дальнейшем изучением пушкинского шекспиризма занимались многие исследователи. Шекспиризм поэта был не просто следованием литературной моде. Из чисто литературной установки шекспиризм перерос в мировоззренческую идею Пушкина. Именно под влиянием Шекспира Пушкин вырабатывал зрелый взгляд на историю и народ.

Пушкин считал Шекспира романтиком, понимая под «истинным романтизмом» прежде всего искусство, соответствующее «духу века» и связанное с народом. Пушкин стремился развить художественную систему Шекспира применительно к задачам своей эпохи. Главные черты шекспировской манеры он находил в объективности, жизненной правде характеров и «верном изображении времени». «По системе отца нашего Шекспира» Пушкин строил свою трагедию «Борис Годунов» (1825), чью объективность в изображении эпохи и характеров «смутного времени» он позаимствовал у Шекспира. Выдвинув на первый план проблемы власти и ее отношения к народу, Пушкин следовал Шекспиру. Использование открытий Шекспира в «Борисе Годунове» было в дальнейшем усвоено русской драматургией, особенно исторической, в частности писателями-любомудрами М. П. Погодиным («Марфа, посадница новгородская», 1830) и А. С. Хомяковым («Дмитрий Самозванец», 1833).

Впоследствии шекспировские уроки воплотились в переложении пьесы «Мера за меру» в поэму «Анджело» (1833). Именно это произведение сам поэт оценивал как вершину своего творческого развития:

«Наши критики не обратили внимания на эту пьесу и думают, что это одно из слабых моих сочинений, тогда как ничего лучшего я не написал»⁴. В «Анджело» шекспиризм Пушкина достиг наивысшей точки своего эволюционного развития.

Понятие *шекспиризм* позволяет объяснить ряд феноменов в русской литературе периода ее наивысшего расцвета. Оно проясняет и известный факт появления погромной статьи Л. Н. Толстого «О Шекспире»⁵, в которой выразилось пренебрежительное отношение и, казалось бы, полное непонимание творчества английского драматурга со стороны гения русской литературы. Критике Толстого подверглась внешняя сторона шекспировского наследия — образы, сюжеты, поэтика шекспировских произведений, все то, что можно отнести к сфере шекспиризации как к процессу. Но, сам того не замечая, своим творчеством Толстой явил пример одного из высших воплощений русского шекспиризма, который отразился в масштабности мировидения, концепции истории, стратегии шекспировского художественного мышления — всего того, что необходимо отнести к шекспиризму как комплексу мировоззренческих идей. Такое понимание отвергает досужее мнение о том, что Толстой, со всей основательностью помногу и подолгу читавший Шекспира, в силу каких-то непостижимых причин так и не смог воспринять его уроков.

Таким образом, усвоение русской литературой XIX века художественных открытий Шекспира проявилось в двух основных тенденциях — *шекспиризации* и *шекспиризме*: для большинства русских писателей *шекспиризация* выразилась в подражании образцам, освоении тем, образов, мотивов, сюжетов — одним словом, поэтики гениального британца; для Пушкина, Достоевского и нескольких других русских писателей, драматургов, поэтов увлечение Шекспиром выразилось в конгениальном развитии шекспировской традиции. Именно идея *шекспиризма* придала особое значение русской литературе в общем процессе освоения художественных открытий Шекспира мировой культурой XVIII–XIX веков. Русский шекспиризм стал самобытным явлением, характеризующим освоение творческого наследия Шекспира иной национальной традицией.

Это позволяет говорить о таком феномене диалога культур, как «Русский Шекспир», включающем целый комплекс явлений в процессе освоения творчества Шекспира русской культурой: совокупность пере-

⁴ Пушкин в воспоминаниях современников. Т. 1–2. СПб. : Академический проект. 1998. Т. 2. С. 233.

⁵ Толстой Л. Н. Собр. соч. : в 22 т. М., 1983. Т. 15. С. 258–314.

водов Шекспира на русский язык, своеобразного национального взгляда на жизнь и творчество драматурга, творческой интерпретации его наследия в литературе, музыке, изобразительном искусстве, театре и кино России.

В XXI веке русская литература продолжает осваивать шекспировские мотивы и образы, о чем свидетельствует, например, объем шекспировских реминисценций в работах, представленных на конкурс литературной премии им. И. А. Бунина в 2007 г. И по сей день, Шекспир остается самым востребованным иностранным драматургом на русской сцене. Пьесы Шекспира ставятся на театральных подмостках России с завидной регулярностью. Многочисленные факты активного присутствия Шекспира в русской культуре позволили знатоку и любителю его творчества послу Великобритании в России сэру Энтони Brentону говорить о России как о шекспировской стране⁶.

Хотя издавна термин «шекспиризм» применялся и к зарубежной литературе⁷, наблюдения над шекспиризацией и шекспиризмом показывает, что шекспиризация стала преимущественным путем освоения шекспировского наследия западным культурным тезаурусом⁸, тогда как шекспиризм оказался магистральным путем творческой трансформации культа Шекспира в русском культурном тезаурусе.

⁶ Brenton Э. Шекспир — русский // Вопросы литературы. 2007. №4.

⁷ См., напр.: Белецкий А. И. Из история шекспиризма. Теофиль Готье о комедиях Шекспира. Харьков, 1916.

⁸ О тезаурусах см.: Луков Вал. А., Луков Вл. А. Тезаурусы: Субъектная организация гуманитарного знания. М.: Изд-во Национального института бизнеса, 2008.

РЕЦЕПЦИЯ ШЕКСПИРА В ТВОРЧЕСТВЕ СУМАРОКОВА*

В этом году исполнится 260 лет с момента первого упоминания имени Шекспира в русской культуре. В «Эпистоле II (о стихотворстве)», перечисляя великих писателей, А. П. Сумароков писал: «Мильтон и Шекеспир, хотя непросвещенный». Его упрек Шекспиру характерен для классицистов. В примечаниях к Эпистоле Сумароков сообщал русскому читателю: «Шекеспир, аглинский трагик и комик, в котором и очень худого, и чрезвычайно хорошего очень много. Умер 23 дня апреля, в 1616 году, на 53 века своего»⁹.

Впрочем, если быть точным, следует отметить косвенное упоминание Шекспира еще в 1731 г. В переводе LXI разговора из I части Спектатора упоминаются «преизрядные Гамлетовы и Отелоновы комедии». В данном случае мы имеем дело с курьезом: авторами неких «преизрядных» комедий ошибочно названы Гамлет и Отелон¹⁰. Упоминание героев Шекспира в качестве драматических авторов скорее свидетельствует не только о сложностях перевода, но и о том, насколько малоизвестным в те далекие времена был британский гений для посвященной русской публики и переводчика, перепутавшего названия шекспировских пьес с их автором¹¹. Тем более любопытно, что Шекспиру понадобилось совсем не так уж много времени, чтобы утвердиться в русской культуре как одному из «своих» авторов. Дальнейшее отношение к Шекспиру в России заставляет списать невежество русского журналиста как банальный анекдот из салонной жизни XVIII века.

Первое литературное произведение, восходящее собственно к шекспировскому, — «Гамлет» Александра Сумарокова¹². Опублико-

* Статья включает результаты исследования, проведенного в рамках проекта «Шекспиризм русской классической литературы XIX века» (Роснаука МК-2495.2007.6).

⁹ Сумароков А. П. Эпистола II (о стихотворстве) // Русская поэзия XVIII век. М.: Худож. лит., 1972. С. 663. Ранее: Сумароков А. П. Две эпистолы. -- СПб., 1748. С. 9, 28.

¹⁰ Перевод LXI разговора из I части Спектатора. — «Ист. генеалогич. и географич. примеч. в „Ведомостях"», СПб., 1731. Ч. XXVIII. С. 318.

¹¹ Об этом переводческом курьезе см. короткую заметку Ю. Д. Левина: Левин Ю. Д. О первом упоминании пьес Шекспира в русской печати // Восприятие английской литературы в России. Л., 1990. С. 254–256.

¹² В анонимном произведении «Гистория о некоем шляхетском сыне» (ок. 1725–1726 гг.) при желании можно обнаружить сюжетные линии схожие с трагедией Шекспира, предполагающие то, что автор мог читать «Гамлета» в оригинале, или, скорее всего, в каком-нибудь переложении. Мотивы сумароковского «Гамлета» заметны в анонимной «Комедии об Индрике и Меленде». См.: Стенник Ю. В. Драматургия петровской эпохи и первые трагедии Сумарокова. (К постановке вопроса) // XVIII век. Сборник 9. Л., 1974. С. 248–249.

ванный в том же 1748 году, что и «Эпистола о стихотворстве II», «Гамлет» Сумарокова является скорее оригинальным произведением по мотивам пьесы Шекспира, нежели ее переводом¹³.

Среди исследователей распространено мнение, что Сумароков воспользовался прозаическим переводом — пересказом французского классициста П.-А. де Лапласа (2-я книга «Английского театра», вышедшая в 1746 г.)¹⁴. Перевод де Лапласа грешит всеми характерными особенностями «украшательных» переводов эпохи классицизма, являясь не столько переводом, сколько переделкой. Уверенность в том, что Сумароков следовал французскому источнику, исходит из общего убеждения в том, что русский писатель не владел английским языком: «Sumarokov probably used Pierre-Antoine de La Place's French Translation (Theatre Anglois, 1745–1748) of Shakespeare; there is no evidence that he knew any English»¹⁵.

Последнее утверждение нуждается в уточнении: совсем недавно был найден список взятых поэтом в Академической библиотеке произведений за 1746–1748 гг., из которого явствует, что Сумароков брал Шекспира на английском языке¹⁶. Как и в случае с Пушкиным, вопрос о степени владения им английским языком остается открытым и требует специального исследования. Можно предположить, что поэт, знавший латынь, немецкий (его жена была немкой) и французский, мог читать оригинальный текст, пользуясь словарем.

Не уменьшая и не преувеличивая возможную степень владения Сумароковым английским языком, следует отметить, что его «Гамлета»

¹³ Сумароков А. П. Гамлет. Трагедия. (Переделал с франц. прозаического перевода Делапласа) А. П. Сумароков. СПб. : им. Акад. наук, 1748. То же в кн.: Сумароков А. П. Полное собрание всех сочинений. Т. 3. М., 1787; Его же: Гамлетово размышление о смерти // Наставник или Всеобщая система воспитания..., ч. I. М. : тип. Горного училища, 1789. С. 262–264. Из «Гамлета» в переделке Сумарокова. О «Гамлете» в переделке Сумарокова см.: Сиповский В. В. История русской словесности. Ч. 1-3. СПб., 1906-1908. Ч. 1. 1906. С. 65–67; Бескин Э. Бессмертие дыбом. Новый зритель, 1924. № 13. С. 7–9; Всеволодский-Гернгросс В. Русский театр. От истоков до середины XVIII в. М. : АН СССР, 1957. С. 204–205, 231. Фитерман А. Сумароков-переводчик и современная ему критика // Тетради переводчика. Вып. 1. М., 1963. — С. 12-19. (Учен. зап. ИМО, т. 15). В. Третьяков о трагедии А. Сумарокова «Гамлет»; История русского драматического театра: В 8 т. М.: Искусство, 1977. Т. 1. С. 121–122; Стенник Ю. В. Жанр трагедии в русской литературе. Эпоха классицизма. Л.: Наука. 1981. С. 35–37. Описание спектакля «Гамлет» А. П. Сумарокова при дворе Екатерины II. см. в исторической повести: А. Западов «Забывтая слава»: Западов А. Забытая слава. Опасный дневник. М., 1976. С. 106–112.

¹⁴ По другим словам, «переделка грубой французской переделки Дюсиса». См.: Венгеров С. Сумароков // Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона. Мультимедия — издательство «Адепт», 2002.

¹⁵ A Shakespeare Encyclopaedia. / O. J. Campbell. L., 1966. P. 728.

¹⁶ См.: Новая Юность. 2003, № 4 (61). http://magazines.russ.ru/nov_yun/2003/4/

нельзя считать полноценным переводом Шекспира. Поэт сочинил свою русскую трагедию, используя отдельные мотивы и функции героев Шекспира. Вероятно, именно поэтому при издании своей пьесы он никак не обозначил имя Шекспира. Более того, сам Сумароков счел необходимым отметить следование первоисточнику только в двух эпизодах: ««Гамлет» мой, кроме монолога в окончании третьего действия и Клавдиева на колени падения, на Шекспирову трагедию едва ли походит»¹⁷.

Монолог Гамлета «Быть или не быть» (действие III, сцена I) стал одним из самых известных в мировой литературе. Вольтер привел его в подстрочном переводе на французский язык в качестве одного из ярких образцов английской драматургической поэзии в XVIII письме «О трагедии» — «Sur la Tragédie» (1733)¹⁸. Г. А. Гуковский высказал предположение, что именно «вольтеровскому переводу следовал Сумароков в монологе своего Гамлета в одноименной трагедии (1748; действие III, явление VII)»¹⁹. Во французской переделке «Гамлета» Дюсиса («Hamlet», 1769) монолог «Быть или не быть» дан во второй части монолога Гамлета (действие IV, сцена I), но, если Сумароков имел возможность обратиться к тексту оригинала, гипотеза с английским языком звучит не так уж баснословно.

Приведем полный текст указанного монолога в версии Сумарокова²⁰, текст оригинала²¹ и подстрочный перевод монолога, сделанный одним из крупнейших советских шекспироведов М. М. Морозовым²²:

¹⁷ Сумароков А. Полное собрание всех сочинений в стихах и прозе, ч. 10. М., 1782. С. 117. Цит. по: Шекспир У. Гамлет. Избранные переводы: Сборник / Сост. А. Н. Горбунов. М., 1985. С. 8.

¹⁸ См.: «Письма об англичанах, или философские письма» (Lettres sur les anglais, ou lettres philosophiques).

¹⁹ См.: Гуковский Г. А. Комментарии: Радищев А. Н. О человеке, о его смертности и бессмертности // А. Н. Радищев. Полное собрание сочинений в 3 т. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1941. Т. 2. С. 381. [<http://www.rvb.ru/18vek/radishchev/02comm/026.htm>]

²⁰ Цит. по: Сумароков А. П. Гамлет. Трагедия. (Переделал с франц. прозаического перевода Деллапласа) А. П. Сумароков. СПб., имп. Акад. наук, 1748, 69 с. [<http://www.rus-shake.ru>]

²¹ Shakespeare W. Complete works. Glasgow: Harper Collins Publ. 1994. P. 1100.

²² Морозов М. М. В. Шекспир. Трагедия о Гамлете, принце Датском (подстрочный перевод и комментарии) // Морозов М. М. Избранные статьи и переводы. М.: Гослитиздат. 1954. С. 375–376.

ГАМЛЕТЪ одинъ.

Hamlet

Hamlet

ЯВЛЕНИЕ VII.

Что дѣлать мнѣ теперь? не знаю, что зачать.
Легколь Офелію на вѣки потерять!
Отецъ! любовница! о имена драгія!
Вы были щастьемъ мнѣ во времена другія.
Днесъ вы мучительны, днесъ вы несносны мнѣ;
Предъ кѣмъ нибудь изъ васъ мнѣ должно быть въ
винѣ.
Предъ кѣмъ я преступлю? вы мнѣ равно любез-
ны:
Здержитесь въ очахъ моихъ потоки слезны!
Не зрюсь способенъ быть я къ долгу своему,
И нѣтъ пристанища блудящему уму
(Хватается за шпагу.)
Въ тебѣ единомъ, мечъ, надежду ощущаю,
А праведную месть я небу поручаю.
Постой --- великое днесъ дѣло предлежитъ:
Мое сей тѣло часъ съ душою раздѣлить.
Отверсть ли гроба дверь, и бѣдствы окончатъ?
Или во свѣтъ семъ еще претерпѣвати?
Когда умру; засну, --- засну и буду спать?

To be, or not to be: that is the question:
Whether 'tis nobler in the mind to suffer
The slings and arrows of outrageous fortune,
Or to take arms against a sea of troubles,
And by opposing end them? To die: to sleep;
No more; and by a sleep to say we end
The heart-ache and the thousand natural
shocks
That flesh is heir to, 'tis a consummation
Devoutly to be wish'd. To die, to sleep;
To sleep: perchance to dream: ay, there's the
rub;
For in that sleep of death what dreams may
come
When we have shuffled off this mortal coil,
Must give us pause: there's the respect
That makes calamity of so long life;
For who would bear the whips and scorns of
time,
The oppressor's wrong, the proud man's con-

Подстрочник М. М. Морозова:
«Быть или не быть, вот в чем вопрос. Бла-
городнее ли молча терпеть пращи и стрелы
яростной судьбы, или поднять оружие про-
тив моря бедствий и в борьбе покончить с
ними? Умереть — уснуть — не более того.
И подумать только, что этим сном закон-
чится боль сердца и тысяча жизненных уда-
ров, являющихся уделом плоти, — ведь это
конец, которого можно от всей души поже-
лать! Умереть. Уснуть. Уснуть, может быть,
видеть сны; да, вот в чем препятствие. Ибо
в этом смертном сне какие нам могут при-
сниться сны, когда мы сбросим мертвый
узел суеты земной? Мысль об этом застав-
ляет нас остановиться. Вот причина, кото-
рая вынуждает нас переносить бедствия
столь долгой жизни, несправедливости уг-
нетателя, презрение гордеца, боль отверг-
нутой любви, проволочку в судах, наглость

Но что за сны сія ночь будетъ представлять!
Умреть --- и внити въ гробъ --- спокойствіе прелестно;
Но что послѣдуетъ сну сладку? --- неизвѣстно.
Мы знаемъ, что судить намъ щедро Божество:
Надежда есть, духъ бодръ; но слабо естество.
О смерть! противный часъ! минута вселютѣйша!
Послѣдняя напасть, но всѣхъ напастей злѣйша!
Воображеніе мучительное намъ!
Неизреченный страхъ отважнѣйшимъ сердцамъ!
Единымъ именемъ твоимъ вся плоть трепещеть.
И отъ пристанища опять въ валы отмещать.
Но есть ли бы въ бѣдахъ здѣсь жизнь была вѣчна;
Ктобъ не хотѣлъ имѣть сего покойна сна?
И кто бы могъ снести зла щастія гоненье,
Болѣзни, нищету, и сильныхъ нападенье,
Неправосудіе безсовѣстныхъ судей,
Грабежъ, обиды, гнѣвъ, невѣрности друзей,
Вліянный ядъ въ сердца великихъ лъсти устами?
Когдабъ мы жили въ вѣкъ, и скорбь жилабъ въ вѣкъ съ нами.
Во обстоятельствахъ такихъ намъ смерть нужна;
Но ахъ! во всѣхъ бѣдахъ страшна она.
Какимъ ты естество суровствамъ подчиненно!

tumely,
The pangs of despised love, the law's delay,
The insolence of office and the spurns
That patient merit of the unworthy takes,
When he himself might his quietus make
With a bare bodkin? who would fardels bear,
To grunt and sweat under a weary life,
But that the dread of something after death,
The undiscover'd country from whose bourn
No traveller returns, puzzles the will
And makes us rather bear those ills we have
Than fly to others that we know not of?
Thus conscience does make cowards of us all;
And thus the native hue of resolution
Is sicklied o'er with the pale cast of thought,
And enterprises of great pith and moment
With this regard their currents turn awry,
And lose the name of action. — Soft you now!
The fair Ophelia! Nymph, in thy orisons
Be all my sins remember'd.

чиновников и удары, которые терпеливое достоинство получает от недостойных, если бы можно было самому произвести расчет простым кинжалом? Кто бы стал тащить на себе бремя, кряхтя и потея под тяжестью изнурительной жизни, если бы не страх чего-то после смерти — неоткрытая страна, из пределов которой не возвращается ни один путешественник, не смущал бы нашу волю и не заставлял бы скорее соглашаться переносить те бедствия, которые мы испытываем, чем спешить к другим, о которых мы ничего не знаем? Так сознание делает нас всех трусами; и так врожденный цвет решимости покрывается болезненно-бледным оттенком мысли, и предприятия большого размаха и значительности в силу этого поворачивают в сторону свое течение и теряют имя действия. Но тише! Прекрасная Офелия! Нимфа, в твоих молитвах да будут помянуты все мои грехи!».

Страшна -- но весь сей страх преидеть — преидеть мгновенно.

Умри! --- но что потомъ въ несчастной сей странѣ,

Подъ тяжкимъ бременемъ народъ речеть о мнѣ?

Онъ скажетъ, что любовь геройство побѣдила,

Что я мнѣ данну жизнь безславно окончалъ,

И малодушіемъ токъ крови проливалъ,

Котору за него пролить мнѣ должно было.

Успокоеніе! почто ты духу льстило?

Не лъзя мнѣ умереть; исполнить надлежитъ,

Что совѣсти моей днесь истинна гласить.

А ты отчаянну Гертруда въ мысль не впала,

Жестокость Клавдія на тебя возстала.

Войдемъ, и скажемъ ей, чтобъ Клавдія бреглась;

Чтобъ только кровь однихъ тирановъ пролилась.

Даже при самом поверхностном рассмотрении сумароковского варианта можно отметить его почти полную независимость от шекспировского оригинала. Вопрос о том, в какой степени русский писатель ознакомился с английским текстом трагедии остается открытым.

Сумароков переделал драму «дикаря» Шекспира по канонам французского классицизма. Во-первых, Призрак отца Гамлета представлен тривиальным сновидением. Позже схожим приемом объяснения фантастического в жизни вполне обыденных героев воспользовался Пушкин («Гробовщик»). Во-вторых, у каждого из главных героев есть свои наперсники и наперсницы (опять же, на ум приходят девки-служанки пушкинских «Повестей Белкина»: «Метель» и «Барышня Крестьянка»). В-третьих, Клавдий вместе с Полонием замышляют убить Гертруду и затем насильно выдать Офелию за «незаконного короля Дании» (отсутствует намек на его кровное родство с покойным монархом). И самое важное: Гамлет Сумарокова с начала и до конца пьесы предстает человеком сильной воли и решительных действий. Он избегает попыток покушений на себя и одерживает сокрушительную победу над врагами. Не менее интересен финал: покаявшись, Гертруда постригается в монахини, а Полоний совершает самоубийство. При явном ликовании народа принц получает датскую корону и собирается обручиться с любимой Офелией.

Успешная драматургическая карьера А. П. Сумарокова несомненно оказала влияние на формирование в русском обществе европейского взгляда на театральное искусство, но, как и большинство его трагедий, «Гамлет» был лишен «национального и исторического колорита», нес в себе «воспитательное значение для публики в том отношении, что в уста действующих лиц влагались господствовавшие в то время в европейской литературе возвышенные идеи о чести, долге, любви к отечеству и изображения страстей облекались в облагороженную и утонченную форму»²³. Служивший у графа А. Г. Разумовского в чине бригадира Сумароков видел в своем литературном творчестве особое общественное значение. Вот что он пишет президенту канцелярии Академии наук и брату своего начальника, графу К. Г. Разумовскому, обращаясь с просьбой разрешить напечатать трагедию «Хореев»: «К тому, чтоб она была напечатана, меня ничто не понуждает, кроме одного искреннего желания тем, чем я могу, служить моему отечеству»²⁴. Характер пере-

²³ Ляцкий Евг. Сумароков // Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона. Мультимедия — издательство «Адепт», 2002. Статья Е. А. Ляцкого впервые опубликована в «Энциклопедическом словаре Брокгауза и Ефрона» (1890–1907).

²⁴ Цит. по: Ляцкий Евг. Указ. соч.

делки А. П. Сумарокова раскрывается в сравнении с другими, более поздними переводами и переделками Шекспира на русский язык.

В качестве иллюстрации своеобразного высокопарного слога А. П. Сумарокова ограничимся цитированием нескольких мест из «Гамлета», например, из явления 2 в действии I, где датский принц говорит Армансу:

ГАМЛЕТЪ.

Я бѣдствіемъ своимъ хочу себя явить,
Что надъ любовію могу я властенъ быть.
Люблю Офелію, но сердце благородно
Быть должно праведно, хотъ плѣнно, хотъ свободно....

Интересно самообличительное восклицание Клавдия в 1-м явлении II действия:

КЛАВДІЙ.

Во всѣмъ я царствіи одинаго зрю друга!
Изгнала днесь меня изъ сердца и супруга.
Раби не чувствуютъ любви ко мнѣ, лишъ страхъ
Еще содержитъ ихъ въ тиранскихъ сихъ рукахъ,
Когда природа въ свѣтъ меня производила,
Она свирѣпствы всѣ мнѣ въ сердце положила.
Во мнѣ изкоренить природное мнѣ зло,
О воспитаніе! и ты не возмогло,
Се въ первый разъ во мнѣ суровый духъ стонаетъ,
И варварствомъ моимъ меня изобличаетъ,
И есть ли онъ когда въ злодѣйствіи стоналъ;
То рвался, что еще на чью онъ жизнь алкалъ.

В разговоре Полония и Гертруды обсуждается вопрос о царской власти, который разрешается в духе, современном А. П. Сумарокову:

ПОЛОНІЙ.

Кому прощать Царя? народъ въ ево рукахъ.
Онъ Богъ, не человѣкъ, въ подверженныхъ странахъ.
Когда кому даны порфира и корона,
Тому вся правда власть, и нѣтъ ему закона.

ГЕРТРУДА.

Не симъ есть праведныхъ наполненъ умъ Царей:
Царь мудрый есть примѣръ всей области своей;
Онъ правду паче всѣхъ подвластныхъ наблюдаетъ,
И всѣ свои на ней уставы созидаетъ,

То помня завсегда, что кратокъ смертныхъ вѣкъ.
Что онъ въ величествѣ такой же человекъ,
Раби его ему любезныя суть чады,
Отъ скипетра его лѣется токъ отрады.
Милъ праведнымъ на немъ и страшень злымъ вѣнецъ.
И не приблизится къ его престолу льстець.
А ты, о ядъ Царя! злодѣй всего народа,
Котораго имъ въ казнь извергнула природа!
Доколѣ во грѣхахъ сихъ будетъ утопать?
И долго ли Царя къ мученью поощрять?
Иль ты терпѣніе Господне презираешь.
И устремительно на ярость прелагаешь?
Уже и такъ Творца ты варваръ раздражилъ,
Брегись, чтобъ вскорѣ онъ тебя не поразилъ.
Онъ терпитъ; но терпѣть когда нибудь престанетъ,
И въ часъ, когда не ждешь, въ твою погибель грянетъ.

Как видно из приведенных выше отрывков, до усвоения русской литературой особенностей драматургии Шекспира было еще очень далеко. Сумароковские герои не только не имеют ничего общего с русской культурой, кроме собственно русского языка, на котором написана пьеса, но и вообще лишены какой-либо национальной индивидуальности, говорят полным условностей языком помпезной классицистической драмы.

В. К. Тредиаковский оценил «Гамлета» Сумарокова вполне снисходительно: высказался о пьесе как «довольно изрядной», но при этом предложил свои варианты некоторых стихов. Сумароков был явно обижен на менторскую критику Тредиаковского, во всяком случае он не воспользовался предложенными вариантами, и трагедия увидела свет почти в первоначальной редакции.

В своей официальной рецензии М. В. Ломоносов ограничился небольшой отпиской, однако известна эпиграмма, написанная им после прочтения сочинения, в которой он язвительно высмеивает перевод Сумароковым французского слова «toucher» как «трогать» в обличительной речи Гертруды о своем грехопадении («Вы всѣ свидѣтели моихъ безбожныхъ дѣлъ: / Того противна дня, какъ ты на тронъ возшелъ, / Тѣхъ пагубныхъ минутъ, какъ честь я потеряла, / И на супружню смерть нетронута взирала»):

Женился Стил, старик без мочи,
На Стелле, что в пятнадцать лет,
И не дождавшись первой ночи,
Закашлявшись, оставил свет.

Тут Стелла бедная вздыхала,
Что на супружню смерть не тронута взирала²⁵.

Как ни смешно выглядело в 18 веке французское «toucher» в значении «тронуть», оно довольно скоро стало свободно употребляться в русском поэтическом языке, и в этом Сумароков оказался более прозорлив, чем его остроумный критик Ломоносов.

Несмотря на то, что автор сделал некоторые поправки после первого издания, они не были учтены после его смерти, а новых прижизненных изданий не было. В 80-е годы XVIII века «Гамлет» Сумарокова выдержал шесть изданий.

Сумароковская пьеса имела достаточно широкий успех на театральной сцене. Первая постановка пьесы честолюбивого драматурга была осуществлена в 1750 г., где актерами были кадеты Петербургского Сухопутного шляхетского корпуса. Документально подтвержденное театральное представление состоялось в Санкт-Петербурге 1 июля 1757 г. Гамлета играл известный актер Иван Дмитриевский (род. 1734 — ум. 1821). Имело место несколько постановок, но с начала 60-х годов они прекратились. По всей видимости, свою роль в этом сыграло то, что после 1762 г. русский зритель мог видеть в пьесе намек на обстоятельства убийства Петра II. Вот, например, что по этому поводу писал А. А. Бардовский: «В России на глазах всего общества в течение 34-х лет происходила настоящая, а не театральная трагедия принца Гамлета, героем которой был наследник цесаревич Павел Первый»²⁶. Он видел в лице Клавдия графа Григория Орлова, а в Гертруде — Екатерину II.

Будущий российский император Павел по достоинству оценил произведение Сумарокова, так как не без оснований видел в нем переключку со своей собственной судьбой: в Европе его называли «Русским Гамлетом».

Несмотря на то, что в первом русском «Гамлете» осталось ничтожно мало от шекспировского оригинала и после этого дебюта интерес к Шекспиру в России затих почти на четверть века, в целом пьеса А. П. Сумарокова оказала положительное влияние на формирование в русском обществе европейского взгляда на театральное искусство. К сожалению, как и большинство трагедий Сумарокова, его «Гамлет» был лишен «национального и исторического колорита», нес в себе «воспитательное значение для публики в том отношении, что в уста

²⁵ Ломоносов М. В. Полное собрание сочинений. М., Л. 1959. Т. 8. С. 777.

²⁶ Русское прошлое, кн. 4. Пг. ; М., 1923. С. 142. Цит. по: Шекспир У. Гамлет. Избранные переводы: Сборник / Сост. А. Н. Горбунов. М., 1985. С. 8.

действующих лиц влагались господствовавшие в то время в европейской литературе возвышенные идеи о чести, долге, любви к отечеству и изображения страстей облекались в облагороженную и утонченную форму»²⁷. Сумароковские герои были лишены какой-либо национальной индивидуальности, они говорили языком, полным условностей помпезной классицистической драмы. Так или иначе, но именно Сумароков впервые приобщил русское общество к Шекспиру.

В. Р. Поплавский

«ГАМЛЕТ» НА РУССКОМ ЯЗЫКЕ: ДВА ВЕКА ПЕРЕВОДЧЕСКОЙ ТРАДИЦИИ

Переводы на русский язык шекспировских произведений стали появляться на рубеже XVIII—XIX веков. В 1787 году Н. М. Карамзин перевёл прозой «Юлия Цезаря». До этого пьесы Шекспира печатались и шли на российской сцене в виде вольных переделок по французским и немецким образцам. Сложившаяся в эпоху классицизма эстетика «подправляла» Шекспира, приводила его избыточную образность к разумному минимализму, а композиционную дисгармоничность — к безукоризненной стройности форм. Для Александра Петровича Сумарокова (1717—1777), автора трагедии «Гамлет», опубликованной в 1748 году, источником сюжета послужила французская пьеса Пьера-Антуана де Лапласа (1707—1793), а упоминания о Шекспире в связи со своей пьесой русский драматург воспринимал почти как обвинение в плагиате²⁸.

Первым этапом усвоения русской литературой европейского опыта были подражания. В течение всего XVIII-го и вплоть до начала XIX-го века русские драматурги учились у мастеров французского классицизма. Второй русскоязычный «Гамлет», принадлежавший на сей раз перу Степана Ивановича Висковатова (1786—1831?) и напечатанный в 1811 году, назывался уже официально «подражанием Шекспиру», но вновь являлся переделкой другой переделки — пьесы на шекспировский сюжет ещё одного модного автора — Жана-Франсуа Дюсиса (1733—1816). Опять «Гамлет» доходил до русского читателя через третьи руки.

27 Ляцкий Евг. Сумароков // Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона. Мультимедия — издательство «Адепт», 2002.

28 См.: Левин Ю. Д. Шекспир и русская литература XIX века. — Л.: Наука, 1988. С. 12—13.

Лишь когда пришла эпоха романтизма, русские поэты — теперь уже по примеру своих немецких коллег — обратились непосредственно к творчеству английского барда.

В двух номерах возглавляемого Н. А. Полевым журнала «Московский телеграф» за 1827 год были напечатаны фрагменты перевода «Гамлета», выполненные Михаилом Вронченко. А годом позже полный текст вышел отдельным изданием. С этого момента начинается не только история русских переводов «Гамлета», но и вообще история стихотворных переводов шекспировских произведений на русский язык.

Михаил Павлович Вронченко (1801 или 1802—1855) учился на математическом отделении Московского университета, окончил Школу колонновожатых, служил в Генеральном штабе, где выполнял астрономо-геодезические и топографические работы, участвовал в русско-турецкой войне 1828—1829 годов и к концу карьеры дослужился до чина генерал-майора. Он с юных лет писал стихи, ориентируясь на образцы романтической лирики. Находясь в Вильне по делам службы, познакомился с А. Мицкевичем. Впоследствии, совершенствуя в Дерптском университете свои астрономические познания, общался с Н. М. Языковым. Тогда же в «Московском телеграфе» стали появляться его первые стихотворные переводы. За свою жизнь Михаил Вронченко перевёл отдельные стихи Байрона, Мура, Мицкевича, отрывки из шекспировских «Комедии ошибок» (в переводе — под названием «Ошибки») и «Отелло», первое действие «Короля Лира», полностью — трагедии «Гамлет» (1828) и «Макбет» (1837), драму Шиллера «Пикколомини»; в 1844 году увидел свет его перевод первой части «Фауста» Гёте с изложением второй. Отзывы современников обо всех этих текстах были неизменно уважительными, хотя и Пушкин, и Белинский отмечали некоторую архаичность и тяжеловесность стиля — в этом плане более всего претензий было к переводу «Фауста». Вронченковские переводы трагедий Шекспира явились несомненным событием в российской литературной жизни, но для театральных текстов этого было недостаточно. Нужен был сценический успех. «Гамлет» в переводе Вронченко в театрах не шёл, а «Макбету» помешало то, что его постановка была запрещена драматической цензурой, поскольку в этой трагедии шла речь о царском убийстве.

22 января (по старому стилю) 1837 года в Москве на сцене Петровского (Большого) театра состоялась премьера спектакля «Гамлет» в переводе Николая Полевого. О том, что этому событию предшествовало, вспоминал актёр и режиссёр Сергей Петрович Соловьёв (1817—1879): «На сцене Большого театра была назначена репетиция. Собрав-

шиеся артисты, в ожидании начала, составили небольшой кружок; одни сидели, другая стояли. Сидевшие были: Мочалов, Щепкин, Орлов, Самарин; около них стояли Усачёв, В. Степанов, Соколов и др. Артисты-бенефицианты сообщали друг другу предположения о составе своих будущих спектаклей.

— А я хочу дать в свой бенефис «Гамлета», — сказал Мочалов. При этих словах Щепкин быстро вскочил, точно его сдёрнуло со стула, и начал скорее кричать, нежели говорить. — «Гамлета»? Ты хочешь дать «Гамлета»? Ты первый драматический актёр, любимец московской публики, и хочешь угостить её дюсисовской дрянью!.. Да это чёрт знает что такое! — «Да ты не кипятись, а выслушай: я хочу дать...» — начал было Мочалов, но Щепкин его не слушал; он почти бегал по сцене и кричал: «Возобновлять такую отвратительную пьесу! Да я бы этого подлеца Дюсиса повесил на первой осине! Осмелиться переделывать Шекспира! Да и ты, брат, хорош! Хочешь вытащить из театрального хлама эту мерзость — стыд и срам!» — «Да я хочу дать другого «Гамлета!» — почти прокричал Мочалов. — «Другого?» — спросил Щепкин, остановясь. «Да, другого, — перевёл с английского Полевой». — «Ты так бы и сказал», — проговорил Щепкин, садясь на прежнее место. — «Я и хотел сказать, да ты ничего не слушал». — «Ты пьесу читал?» — «Нет, Полевой пригласил меня к себе и читал сам. Вещь превосходная! и слог такой лёгкий, разговорный...»²⁹

Можно отдать должное вкусу Михаила Семёновича Щепкина (1788—1863), но факт остаётся фактом: с ноября (все даты — по старому стилю) 1827 по январь 1836 года Павел Степанович Мочалов (1800—1848) играл Гамлета отнюдь не шекспировского, а дюсисовско-висковатовского³⁰. Хотя, опять-таки по свидетельствам современников великого актёра, «хотя и играл, но не любил»³¹. А ведь это тот самый отрезок времени, когда российская читающая публика знакомилась с «Гамлетом» в переводе Михаила Вронченко. Вронченковскому тексту, при всех его несомненных поэтических достоинствах, не хватило каких-то важных свойств, которые позволили бы ему если не вытеснить, то хотя бы потеснить висковатовскую трагедию. Удалось это «Гамлету» Николая Полевого.

Биография Николая Алексеевича Полевого (1796—1846) драматична настолько, что сам он воспринимается историками литературы

²⁹ Цит. по: Ласкина М. Н. П. С. Мочалов: Летопись жизни и творчества. — М.: Языки русской культуры, 2000. — С. 236.

³⁰ См.: там же. — С. 503.

³¹ Там же. — С. 132.

как персонаж, по меньшей мере, амбивалентный. Происходивший из купеческого сословия, Николай Полевой заявил о себе как талантливый критик и издатель журнала «Московский телеграф» (1825—1834), отличавшегося явной демократической направленностью. Составной частью выражения буржуазных взглядов Полевого была последовательная пропаганда романтической эстетики, а знаменем романтиков начала XIX века оставался Шекспир. Полевой писал о Шекспире статьи, он же, как мы помним, первым опубликовал фрагменты из «Гамлета» в переводе Вронченко.

Но Полевой писал не только о Шекспире. В 55-м номере журнала за 1834 год была напечатана его рецензия на спектакль Александринского театра по драме Н. В. Кукольника (1809—1868) «Рука Всевышнего Отечество спасла». Критические замечания рецензента настолько шли вразрез с высочайшим мнением об этом патриотическом произведении, что оргвыводы не заставили себя ждать. Журнал «Московский телеграф» прекратил своё существование, а опальный издатель был вызван для объяснений в надлежащие инстанции, откуда вышел другим человеком.

В 1835 году он начал переводить шекспировского «Гамлета». Что бы ни послужило к этому непосредственным толчком, в любом случае вронченковская версия, которой в своё время издатель Полевой дал дорогу в жизнь, драматурга Полевого теперь явно не устраивала.

Почему театры прошли мимо «Гамлета» в переводе Вронченко? Из-за архаичности стиля? Но архаики у Вронченко не больше, чем у Висковатова, а висковатовская переделка была востребована театрами. Дело, видимо, в другом. «Гамлет» Висковатова написан александрийским стихом — шестистопным ямбом с парной рифмовкой — размером, рождённым драматургией эпохи классицизма и привычным для театрального слуха российских зрителей начала XIX века. Шекспировский нерифмованный пятистопный ямб не имел ещё сценической традиции в российских театрах: пушкинская трагедия «Борис Годунов» (написана в 1825, напечатана в 1831 году) и созданные под её непосредственным влиянием исторические драмы «Марфа, Посадница Новгородская» (1831) М. П. Погодина (1800—1875) и «Димитрий Самозванец» (1833) А. С. Хомякова (1804—1860) не ставились на сцене. То, что с нынешней точки зрения воспринимается как самый большой недостаток текста Полевого, — непростительное для профессионального литератора тотальное несоблюдение единообразия стихового метра, — явилось, быть может, решающим обстоятельством, благодаря которому «Гамлет», пе-

реведённый на русский язык слогом, напоминавшим вольный ямб комедий Крылова и Грибоедова, впервые стал сценичным.

Николай Полевой, представитель «третьего» сословия — не дворянин, но и не крепостной, — уже знал, как чувствует себя человек, которого государственная власть может растоптать, раздавить в одно мгновение только за то, что он с этой властью хотя бы в чём-то не согласен. Ему нетрудно было перевоплотиться в другого автора, Вильяма Шекспира, который тоже принадлежал к «третьему» сословию, тоже был допущен в «высшее» общество и, сочиня трагедию о датском принце, хорошо представлял себе, как быстро человек может скатиться с самого верха на самый низ. Эту боль за «среднего» человека, успевшего глотнуть личной независимости и потому так остро переживающего её потерю, — боль, выраженную когда-то Шекспиром, сумел выразить Полевой. И Павел Мочалов, игравший Чацкого и мечтавший сыграть Арбенина, до последних дней своей жизни боровшийся за то, чтобы цензура разрешила поставить драму Лермонтова, и так этого разрешения и не добившийся, сыграл в Гамлете всё, что не доиграл в других ролях. «Гамлет» Полевого стал в один ряд с «Горем от ума» и «Маскарадом».

У нового перевода было столько же страстных поклонников, сколько и яростных ниспровергателей. Среди этих последних оказался и Иван Яковлевич Кронеберг (1788—1838), профессор Харьковского университета, специалист по классической филологии, получивший образование в Германии, публиковавший статьи о Шекспире, Шиллере и Гёте всё в том же «Московском телеграфе», но перевод «Гамлета», выполненный Полевым, решительно не принявший, назвавший его «не вольным, но своевольным» в статье, которая вышла уже после смерти её автора в «Литературных прибавлениях к “Русскому инвалиду”» 9 сентября 1839 г.³²

Свою любовь к Шекспиру, как и категорическое неприятие текста Полевого, Иван Яковлевич завещал своему сыну, Андрею Ивановичу Кронебергу (1815 или 1816—1855), по окончании Московского университета посвятившему себя литературе. В двух номерах «Литературной газеты» за 1840 год, от 19 и 22 июня, была напечатана уничтожающая статья Андрея Кронеберга «“Гамлет”, исправленный г-ном Полевым», автор которой, сопоставляя текст перевода с оригиналом, с ехидным удовольствием приходил к выводу, «что перевод г. Полевого не только

³² Цит. по: Русские писатели. 1800—1917: Биограф. словарь. — М.: Большая Российская энциклопедия. — С. 160.

хорош, но что он стоит далеко выше своего подлинника»³³. У ироничного рецензента был уже к тому времени собственный переводческий опыт. Ещё в 1936 году в харьковском альманахе «Надежда» был напечатан отрывок из «Макбета» в переводе А. Кронеберга (в полном виде трагедия вышла отдельным изданием в 1846 году), за которым последовали «Ричард II», переведённый в 1838—1839 г.г. для бенефиса П. Мочалова и никогда не публиковавшийся, и комедия «Двенадцатая ночь» — работу над ней переводчик завершил в том же 1840-м году и вплотную занялся «Гамлетом».

Под верностью подлиннику Кронеберг подразумевал сохранение внешней структуры трагедии. В отличие от Полевого, он ничего не пропускал, не сокращал, не добавлял от себя отдельных эффектных реплик и старался, как мог, чтобы текст перевода визуально походил на текст английского первоисточника. Те же задачи ставил перед собой в своё время и Вронченко. Каждый из них достиг желанного результата. Разница была лишь в том, что новый «Гамлет» был изложен современным для того времени языком, он не был усложнён, легко произносился и так же легко воспринимался на слух. Если Полевой не придавал значения внешней стройности текста и часто жертвовал гармоничностью формы ради остроты содержания, вдобавок «редактируя» по мелочам Шекспира, то Кронеберг, разделяя установку Вронченко на сохранение композиционной стилистики, вернул «Гамлету» изящество и эстетичность облика. Если перевод Полевого можно с удовольствием слушать со сцены, но не очень легко читать, то версия Кронеберга в равной степени годится для услаждения и уха, и глаза.

«Гамлет» Кронеберга, опубликованный в 1844 году, доказал со временем свою сценичность, но не «отменил» перевод Полевого — две эти версии конкурировали на российской сцене вплоть до 30-х годов XX столетия. Обе они закрепили — как казалось, навсегда — за образом Гамлета романтический ореол.

В 1861 году датского принца спустили с небес на землю. Совершил эту акцию Михаил Андреевич Загуляев (1834—1900), представитель уже другого поколения и другой эпохи, опубликовавший в вышеуказанном году свой перевод «Гамлета» (второе издание вышло в 1877-м). Сын офицера, выслужившегося из солдат, сам участник Крымской войны, Михаил Загуляев после выхода в отставку занялся журналистикой и снискал славу яркого политического аналитика. Как в своё время Николая Полевого, Загуляева ожидала на этом поприще крупная непри-

³³ Цит. по: Левин Ю. Д. Шекспир и русская литература XIX века. — Л.: Наука, 1988. — С. 265.

ятность: ему инкриминировали сообщение иностранным газетам сведений, не подлежащих разглашению, и, как и Полевому, ему пришлось униженно оправдываться и давать клятвенные заверения в собственной благонадёжности. Но если Полевой «сломался» после этой процедуры и в результате предал идеалы своей юности, став в ряды патриотов-государственников, то Загуляев до конца сохранил трезвость ума, которой наделил и своего Гамлета. Принц Датский в загуляевской интерпретации даже слишком трезв, он неспособен испытать крах иллюзий, потому что их у него, похоже, никогда и не было. При такой трактовке самыми сильными в тексте становятся прозаические куски, а поэтическим явно недостаёт лирического напряжения.

Тенденция «депоэтизации» Шекспира, наметившаяся в 60-е годы XIX века, продолжилась прозаическими переводами в буквальном смысле — Н. Кетчера (1873), А. Данилевского (1878), чуть позже — П. Каншина (1893). Любопытная закономерность: прозаические переводы — или, если угодно, подстрочники — устаревают быстрее своих стихотворных собратьев. Точность формулировок, возможная в прозе и недоступная стихам, не восполняет отсутствия в непоэтичных текстах непосредственности переживаний, которая неведома прозаической речи и в то же время составляет сердцевину шекспировской эстетики.

Ещё дальше в «обытовлении» шекспировских героев пошли Николай Маклаков и Александр Соколовский.

Николай Васильевич Маклаков (1813—1882), выпускник медицинского факультета Московского университета, практикующий врач в реальной жизни и разочарованный романтик в поэзии, серьёзно интересовавшийся русской историей и фольклором, друживший с В. Ф. Одоевским, А. А. Майковым, М. П. Погодиным, в 1871 году опубликовал драму «Богдан Хмельницкий», которая была поставлена в Малом театре с участием М. Н. Ермоловой, а в начале 80-х годов перевёл микроцикл шекспировских трагедий — «Гамлет» и предположительно «Юлий Цезарь» (обе — 1880), «Кориолан» (1881) и «Отелло» (1882). Присущий «Гамлету» Маклакова живой и лёгкий язык — возможно, чрезмерно живой и лёгкий — уместен в диалогах, которым он придаёт стремительность, монологи же, становясь до банальности ясными, проигрывают в драматизме.

В переводе Александра Лукича Соколовского (1837—1915), появившемся в 1883 году (Соколовский за период с 1860-го по 1898-й год один перевёл всего Шекспира), персонажи «Гамлета» вознамерились, кажется, раз и навсегда разрешить все загадки, окутывавшие датского принца с тех пор, как европейские романтики сделали его своим излюб-

ленным героем. Соколовский использовал приём разъясняющего перевода, заставив героев многословно разжёвывать всё, что им надо высказать. Текст непомерно разросся и стал похож на неспешную буржуазную мелодраму, герои которой настолько близки и понятны зрителям, что и вести себя должны бы в соответствии с непритязательными нравами мирной эпохи, а не испытывать шекспировские страсти.

«Гамлет» А. Месковского (1889) явился первой (и последней) в XIX веке попыткой изменить структуру шекспировской трагедии: переводчик-сценарист перестроил композицию, укрупнил сцены в соответствии с театральной практикой своего времени и вдобавок заменил пятистопный ямб четырёхстопным. Но к тому времени пятистопный ямб уже «лёг на ухо» российского читателя слишком прочно и ассоциировался с произведениями английского драматурга настолько неразрывно, что воспринимался как одна из «констант» шекспировской стилистики. Полевой постоянно сбивался со стихотворного размера, но неизменно возвращался к нему, и, при всех сокращениях и отсебятинах, его перевод остался пусть вольным и неряшливым, но переводом. Текст же Месковского, строго выдержанный по всем заданным параметрам, вместе с ритмом стиха и композицией утратил что-то собственно шекспировское и перешёл в разряд переработок-адаптаций.

В начале 90-х годов параллельно были созданы две новые версии «Гамлета». Одна из них принадлежала журналисту, критику, исследователю английской литературы, поэту (помимо прочего, переводившему шекспировские сонеты), прозаику и драматургу Дмитрию Васильевичу Аверкиеву (1836—1905), другая — драматургу и режиссёру Петру Петровичу Гнедичу (1855—1925). Это было любопытное соревнование писателя с театральным практиком. Перевод Аверкиева (1895) оказался точнее, строже и скупее в средствах выражения, перевод Гнедича (1892, вторая редакция — 1917) — живее, в ряде моментов экспрессивнее, сценически эффектнее. По прозрачности стиля «Гамлет» Аверкиева не имел равных себе среди всех переводов XIX столетия, а «Гамлет» Гнедича являл собой зримое воплощение тенденции «драматургического» подхода к проблеме перевода, тенденции, характерной для эпохи, в недрах которой вызревал Московский Художественный театр.

Великий князь Константин Константинович Романов (1858—1915), сочинявший стихи и подписывавший их криптонимом К. Р., ещё в 1885 году перевёл драму Ф. Шиллера «Мессинская невеста», а на рубеже веков создал свою версию «Гамлета» и сам играл заглавную роль в любительском спектакле на сцене дворцового театра. Он попытался решить проблему точности перевода за счёт добавления шестой стопы к

стихотворной строке. Если Соколовский наращивал текст добавлением строк, то К. Р. утяжелял каждую отдельную строку, что делало речь персонажей более весомой, но менее динамичной. В целом тон перевода, сдержанный и мрачный, точный и изысканный, оказался созвучен общему настроению поэзии «серебряного века».

Николай Петрович Россов (1864—1945), известный в России актёр-гастролёр, игравший исключительно роли классического репертуара — Гамлета, Отелло, Лира, Ричарда Третьего, Шейлока, Антония в «Юлии Цезаре», Фердинанда, дона Карлоса, Франца Моора, Барона в «Скупом рыцаре», — и по списку персонажей, воплощённых им на сцене, и по манере игры (он называл себя «актёром транс или вдохновения») наследовал мочаловской традиции. Но, в отличие от своего предшественника, Россов, помимо этого, сам сочинял пьесы — в частности, о Бетховене и о Бакуanine — и переводил с английского и французского. Ему принадлежат русскоязычные версии нескольких пьес В. Гюго и шекспировской трагедии о датском принце. Его «Гамлет» (1907) остался примером «театрального» перевода, не претендующего на поэтическую самоценность. Хотя некоторые сомнительные новации, предпринятые Россовым, достойны серьёзного литературоведческого осмысления, в частности, попытка передавать прозаические диалоги то стихами, то метрической прозой. Очень показательно, как пьеса сопротивляется такому экспериментированию над собой и насколько мотивированным оказывается шекспировское распределение текста на стихи и прозу.

После этого «Гамлета» на четверть века оставили в покое, чтобы потом, в начале 30-х годов уже совершенно нового столетия, вернуться к шекспировской трагедии с новыми силами и в ситуации абсолютно новой культурной реальности.

Шекспир 20-х годов XX века в восприятии читателей и зрителей был автором, если можно так сказать, ретроспективным, культурным фактом прошлого. В 30-е годы, когда закончился период резких социальных потрясений и жизнь худо-бедно вошла в колею, великий английский драматург вновь стал современен, он повернулся к прочно установившейся эпохе и поставил перед ней зеркало, в котором она смогла бы себя рассмотреть, если бы, конечно, захотела. Пришла пора открыть Шекспира заново.

Иван Александрович Аксёнов (1884—1935), поэт серебряного века, входивший в 1914—1916 годах вместе с Б. Пастернаком в группу «Центрифуга», дальнейшую свою жизнь посвятил изучению драматургии елизаветинской эпохи. В его статьях и книгах 20-х и начала 30-х годов подробно сравнивалась стилистика различных авторов-

современников Шекспира, нередко писавших совместно, выявлялись общие типологические черты произведений, принадлежавших к одной жанровой разновидности. В частности, на основе сопоставления «Испанской трагедии» Томаса Кида с шекспировским «Гамлетом» исследователь предпринял попытку реконструировать трагедию о датском принце, написанную ещё до Шекспира, текст которой не сохранился, а автором, по мнению большинства учёных, был также Томас Кид. Реконструировать, понятно, в сюжетно-композиционном, а не текстуальном, плане. Аксёнов сам переводил пьесы — преимущественно комедии, поскольку на них был репертуарный спрос, — современников Шекспира. Эти переводы не переиздавались с 30-х годов: они, несомненно, проигрывают более гладким и вышколенным в стилистическом плане текстам переводчиков следующего поколения, но Аксёнов был одним из первых, кто в 20-е годы попытался открыть советскому читателю произведения таких, казалось бы, далёких от нужд народа, суматошно строившего социализм, драматургов.

Работал Аксёнов и над шекспировским «Гамлетом». Полный текст перевода не был опубликован, но по фрагментам, приводившимся в статьях и книгах, можно судить о его общей стилистической направленности. Принципиально важно, что это первая после революции (1930 год) попытка заново «озвучить» Шекспира, предпринятая в Советском Союзе.

В то же самое время русский эмигрант Владимир Владимирович Набоков (1899—1977) знакомил берлинских читателей со своим Гамлетом, публикуя в газете «Руль» две сцены из трагедии и центральный монолог героя.

Перевод В. Набокова

Быть или не быть — вот в этом

вопрос; что лучше для души — терпеть
пращи и стрелы яростного рока
или, на море бедствий ополчившись,
покончить с ними? Умереть: уснуть,

не более, и если сон кончает
тоску души и тысячи тревог,
нам свойственных, — такого завершения
нельзя не жаждать. Умереть, уснуть;

Перевод И. Аксёнова

Быть или не быть: вот в чём теперь во-
прос:

Что благороднее — терпеть в уме
Плевки и стрелы дерзкого несчастья,
Иль мятежом восстать на море бедствий
И кончить их, противясь? Умереть —
спать;

Не больше; значит, мы покончим сном
И с болью сердца и со всем страданьем,
Врождённым телу. О таком исходе
Просить бы да просить нам. Умереть —
спать;

уснуть: быть может, сны увидеть; да,
вот где затор, какие сновиденья
нас посетят, когда освободимся
от шелухи сует? Вот остановка.
Вот почему напасти так живучи;
ведь кто бы снёс бичи и глум времён,
презренье гордых, притеснение сильных,
любви напрасной боль, закона леность,
и спесь властителей, и всё, что терпит
достойный человек от недостойных,
когда б он мог кинжалом тонким сам
покой добыть? Кто б стал под грузом
жизни
кряхтеть, потеть, — но страх, внушённый кем-то
за смертью — неоткрытою страной,
из чьих пределов путник ни один
не возвращался, — он смущает волю
и заставляет нас земные муки
предпочитать другим, безвестным. Так
всех трусами нас делает сознание,
на яркий цвет решимости природной
ложится бледность немощная мысли,
и важные, глубокие затеи
меняют направление и теряют
название действий. Но теперь — молчанье...
Офелия... В твоих молитвах, нимфа,
Ты помяни мои грехи.

Спать. Может быть, и грезить: вот в чём
кочка. —

В успенье смерти, что за сны придут,
Когда мы этот мёртвый гам отбросим —
И мы стоим. На этом основании
Влачат беду такой длиннейшей жизни.
Ведь кто бы снёс позор и плети века,
Зло угнетателей, надменность гордых,
Боль презренной любви, обход законов,
Наглость канцеляристов и пинки
Достойнейшим от самых недостойных,
Когда бы мог избавиться спокойно
Сам, жалким шилом. Кто бы поволок
охапку,

Бранясь и преля под усталой жизнью,

Когда бы страх пред чем-то после смерти,
Пред неоткрытым краем, с чьей межи

Не ворочался странник, волю не сбил бы,
Не убеждал нас жить среди наших бед,
Не мчать от них к иным, нам неизвестным?

Так совесть всех нас обращает в трусов,
Решимости румянец прирождённый
От бледного касанья мысли чахнет,
Намеренья великих сил и сроков
Согласно с этим ток свой уклоняют
И имя действия теряют. Цыц!

Краса Офелия! Нимфа, ты в молитвах
Припомни все мои грехи!

Там, где у эмигранта «пращи» — у советского автора, естественно, «плевок», где «ополчиться» — там «восстать», где «тоска души» — там «боль сердца», где «затор» — там «кочка», где «закон лень» — там «обход законов», где «спесь властителей» — там «наглость канцеляристов», где «важные глубокие затеи» — там «намеренья великих сил и сроков», где «молчанье» — там «цыц». Набоковский текст гармоничен и кристально прозрачен, Аксёнов же, наоборот, изъясняется наот-

машь и без церемоний. Советский вариант несомненно современнее эмигрантского — не в плане отражения жизненных реалий, а просто по лексическому составу и стилистической окраске, — но в своём разухабистом косноязычии далёк от поэтичности. Набокову можно предъявить претензию, что сочетания «презренье гордых» и «притеснение сильных» звучат двусмысленно: субъектно-объектные отношения грамматически не обозначены, непонятно, кто кого презирает и кто кого притесняет. Если лирического героя притесняют сильные, то его же, вероятно, презирают гордые, а не гордых, в свою очередь, кто-то другой презирает — в любом случае читатель, а тем более зритель, не должен при восприятии текста задерживаться на этих головоломках. Но в общем можно сказать, что перевод Набокова — это Шекспир XIX века, очищенный от многословия и штампов, а перевод Аксёнова — первая попытка заставить Гамлета заговорить на языке нового столетия. Второй и, вне всякого сомнения, более удачной попыткой такого рода явился перевод Михаила Лозинского.

Михаил Леонидович Лозинский (1886—1955) начинал свой путь в литературу как поэт серебряного века. Дружил и общался в течение всей жизни с Анной Андреевной Ахматовой (1889—1966), чрезвычайно высоко ценившей его профессиональное мастерство. До революции печатались его стихи, изысканно отточенные, но не было в них того неповторимо своеобразного, что сделало бы его заметным не только в кругу доброжелательных коллег, но и за его пределами. Не нащупав своей индивидуальной лирической темы, Лозинский нашёл применение собственному литературному таланту, став крупнейшим в XX веке русским поэтом-стилизатором.

Свою теорию «объективного» перевода, признанную советским литературоведением как методологически верную и единственно пригодную к переводческой практике, Лозинский создавал «под себя». Он сам переводил так, как умел, — стилизуя, то есть придумывая каждый раз новый, ранее не существовавший язык — язык русского Данте, язык русского Мольера, язык русского Лопе де Веги, язык русского Шекспира. Это уже четыре совершенно разных языка — по количеству перечисленных авторов — итальянского, французского, испанского и английского. Лозинский умел делать их непохожими друг на друга. Не найдя в молодости собственную поэтическую индивидуальность, он в своей переводческой практике «придумал» эту индивидуальность множеству иноязычных авторов.

Шекспира Михаил Леонидович сознательно «состарил», заставил говорить современным по синтаксическим конструкциям и ритмической

напряжённости, но архаизированным по лексике языком. Если Набоков-ский Шекспир говорил языком эмигранта, сохранившего чистоту и ясность русской речи XIX века, — языком безукоризненно старомодным, то Шекспир Лозинского в свою по-современному нервную, жёсткую речь зачем-то вставлял слова, давно вышедшие из обихода, как будто хотел таким образом продемонстрировать свою высокую книжную образованность. Шекспир Набокова не замечал — или не имел возможности заметить — тех изменений, что происходили в русском языке XX столетия, — Шекспир Лозинского прекрасно знал, что происходит с языком, и сам на нём же говорил, но прикидывался зачем-то иностранным шпионом, заброшенным из несуществующей страны. Недостаток любой стилизации в том, что она пытается имитировать какую-то виртуальную реальность, уводя от объективно существующей реальности, хотя «средний» потребитель именно стилизацию и принимает за признак высокой художественности, поскольку способен разглядеть неприкрытый эстетический приём.

Анна Дмитриевна Дармолатова (1891—1949) в поэзию серебряного века вошла под своей девичьей фамилией, а позднее, выйдя замуж за театрального режиссёра Сергея Эрнестовича Радлова, фамилию решительно сменила. Поэтессой Анна Дмитриевна была экзальтированной. Отличительная черта её стиля — взрывоопасная смесь религиозного экстаза с декадентским надрывом — мало соответствовала запросам новой, советской, эпохи. А режиссёр Сергей Радлов ставил Шекспира в разных театрах Ленинграда и Москвы. В 30-е годы Анна Радлова начала Шекспира интенсивно переводить. В 1934-м году была напечатана «Трагедия о Ромео и Джульетте», в следующем — сразу три перевода: «Трагедия о короле Ричарде III», «Трагедия об Отелло, венецианском мавре» и «Трагедия о Макбете», в 1937-м — «Гамлет», в 1940-м — «Антоний и Клеопатра».

Дальнейшая биография супругов Радловых развивалась по сюжету вполне шекспировскому. Во время войны они оказались вместе с театром, эвакуированным из Ленинграда в Пятигорск, в зоне оккупации, продолжали работать под чутким присмотром новых властей, при отступлении германских войск были вывезены в Европу, в 45-м году вернулись в СССР, были осуждены и отправлены в лагерь. До окончания срока заключения Анна Дмитриевна не дожила.

Её литературная судьба — в том числе посмертная — оказалась не менее драматичной, чем жизненная.

Когда в 30-е годы в театрах шли шекспировские пьесы в переводе Радловой, в прессе развернулась оживлённая дискуссия. Самым злоб-

ным критиком Анны Дмитриевны был Корней Иванович Чуковский (1882—1969). В его «Дневнике» упомянут разговор в поезде с попутчиком — актёром Ю. М. Юрьевым (1872—1948): «Юрьев <...> заговорил о переводах Анны Радловой. “Плохие переводы. Стесняют актёра, связывают его по рукам и ногам. Особенно перевод «Отелло». Но я всё же играю в её «Отелло» — иначе нельзя, пресса заругает, замалчивать начнут...”»³⁴.

В статье «Астма у Дездемоны»³⁵ Чуковский доказывал, что переводчица, стараясь впихнуть в одну стихотворную строку столько же информации, сколько содержит соответствующая строка в английском тексте (а английские слова, как известно, короче русских), заставляет героев трагедии изъясняться неполными фразами или невнятными междометиями, в результате чего возникает ощущение, что шекспировские персонажи то ли больны, то ли просто не умеют связно говорить: «Очень короткое, болезненное дыхание у воссоздаваемых Анной Радловой персонажей Шекспира»³⁶.

Чуковский, сам занимавшийся теорией и практикой перевода, не мог вынести такого насилия Радловой над родным языком: «Есть у неё ещё более тяжкий грех, который окончательно губит её переводы. Порок этот заключается в полном уничтожении интонаций Шекспира.

Интонация — первооснова стиха. Отнимите у любого стиха интонацию, и от него ничего не останется. Если актёр <...> принуждён говорить, как астматик, какая может быть живая интонация в его задыхающихся, конвульсивных, прерывистых выкриках! <...> Анна Радлова вконец уничтожила то широкое, свободное, прихотливое течение речи, которое свойственно шекспировской дикции. <...> Рецензенты почему-то заметили только грубость её словаря. Но право же, эта грубость ничто по сравнению с грубостью её интонаций»³⁷.

Столкновение двух подходов выявило извечное противостояние двух взаимоисключающих взглядов на задачи перевода. Первая точка зрения, её и выражал Чуковский, может быть кратко сформулирована так: переводчик несёт ответственность за то, что он пишет на том языке, на который переводит текст, и никакие оправдания, что, мол, «так в оригинале», не принимаются. Противоположная точка зрения сводится к тому, что, чем точнее перевод воспроизводит подлинник во всех дета-

³⁴ Чуковский К. Дневник (1930—1969). М.: Современный писатель, 1995. С. 132.

³⁵ «Театр», 1940, № 2. — С. 98—109.

³⁶ Там же. — С. 100.

³⁷ Там же. — С. 103—104.

лях — в том числе формальных, — тем более адекватное представление об оригинале создаётся у читателя.

Сторонники второй позиции уязвимы в одном: представления об адекватности первоисточнику со временем неизбежно меняются, а талантливые в литературном отношении переводческие версии продолжают жить вне зависимости от того, как меняются взгляды на творчество иноязычного автора. Новизна подхода Анны Радловой к Шекспиру заключалась в том, что она сняла с его поэзии романтический флёр и поставила персонажей эпохи Возрождения вновь, спустя почти 400 лет, заговорить грубым и ломаным языком. Вероятно, излишне грубым и излишне ломаным, но в тот момент маятник закономерно качнуло в эту сторону.

Впрочем, такие благостные мысли приходят сейчас, с более чем полувековой дистанции. А современникам Анны Дмитриевны и впрямь могло казаться, что язык русской поэзии деградирует под влиянием таких переводов. Ярость Чуковского мало кто разделял, во всяком случае, публично, и такое радушно-снисходительное отношение к Радловой, которое выказывал, к примеру, Борис Пастернак, только ещё больше «заводило» Корнея Ивановича. Впоследствии он даже в таком ключе высказался: «Она гнусно переводила Шекспира. Я написал об этом, доказал это с математической точностью. Малый ребёнок мог убедиться, что её переводы никуда не годятся. Но она продолжала процветать, — и Шекспир ставился в её переводах. Но вот оказалось, что она ушла в лагерь Гитлера — и тогда официально было признано, что она действительно плохо переводила Шекспира»³⁸.

Последний аргумент скорее может вызвать сочувствие к Радловой у современного читателя, чем подтвердить правоту Чуковского. Но в принципе споры вокруг переводов как раз давали редкую возможность анализировать поэзию с формальной точки зрения, поскольку оригинальное литературное творчество оценивалось в то время исключительно с партийно-классовых позиций и все советские писатели были пожизненно приговорены к социалистическому реализму.

Борис Леонидович Пастернак (1890—1960) во всех жанрах, к которым обращался, был последовательным импрессионистом: «Нарисовать ли в поэме о девятьсот пятом годе морское восстание или срисовать в русских стихах страницу английских стихов, гениальнейших в мире, было задачей одного порядка и одинаковым испытанием для глаза и слуха, таким же захватывающим и томящим»³⁹. Традиционному пред-

³⁸ Чуковский К. Дневник (1930—1969). С. 223.

³⁹ Пастернак Б. Об искусстве. «Охранная грамота» и заметки о художественном

ставлению о том, что поэт преимущественно выражает свой внутренний мир, Пастернак противопоставил сознательную установку на отражение внешнего мира, под знаком которой и сформировался его переводческий метод. А так как сколько-нибудь адекватное отражение окружающей Пастернака реальной действительности с каждым годом становилось задачей всё менее выполнимой, его переключение на Шекспира было не просто закономерным, а практически неизбежным.

«Во время террора тридцатых годов и начавшейся войны «вечным спутником», духовным примером и собеседником Пастернака стал Шекспир. Переводы его трагедий были не только источником заработка, но давали нравственную опору»⁴⁰.

«С начала 1939 года Пастернак по просьбе Мейерхольда взялся за перевод «Гамлета», которого тот собирался ставить в Ленинграде в Театре имени Пушкина, бывшей Александринке.

Поставить «Гамлета» было пожизненной мечтой Мейерхольда, но всякий раз что-то непредвиденное мешало её осуществлению. Для Пастернака обращение к «Гамлету» тоже значило очень много. Ещё в 1924 году он как-то начинал переводить его, но дело не пошло дальше первых страниц. <...> И вот теперь, в это страшное время, «макбетовское», по словам Мейерхольда, представилась возможность сделать новый, свой, собственного чтения, перевод «Гамлета», погрузиться в Шекспира.

Недавние переводы Анны Радловой и Михаила Лозинского не удовлетворяли Мейерхольда: один ему казался «слишком сухим и бескрыло точным», другой — «безвкусным». Старые переводы — анахроничными. Он мечтал, что Пастернак сделает то, что ему нужно. <...>

К началу апреля 1939 года им были переведены два с половиной акта. <...> Отрывок из второй сцены 3-го действия: «Представление во дворце» был напечатан в «Огоньке» (1939, № 18). <...> Номер журнала вышел в мае, через несколько недель — 18 июня 1939 года Мейерхольд был арестован, 15 июля всю Москву потрясло известие о зверском убийстве его жены Зинаиды Райх.

Пастернак приехал в Переделкино в первых числах июля. <...>

Не позволяя себе отвлекаться, он глушил себя спешной работой, боясь, как бы какая-нибудь случайность не помешала ему закончить перевод. <...>

творчестве. — М.: Искусство, 1990. — С. 6.

⁴⁰ Пастернак Б. Биография в письмах. М.: АРТ-ФЛЕКС, 2000. — С. 275.

Известия о новом «Гамлете» дошли до МХАТа, где В. И. Немирович-Данченко собирался ставить трагедию в переводе Анны Радловой». ⁴¹

«Решение ставить «Гамлета» было принято руководством МХАТ в 1938 г. Театр остановил тогда свой выбор на переводе А. Д. Радловой, считая его наилучшим. Осенью 1939 г. Б. Н. Ливанов, Л. М. Леонидов и В. Я. Виленкин познакомили Немировича-Данченко с новым переводом трагедии, только что законченным Б. Л. Пастернаком. 6 ноября 1939 г. Немирович-Данченко писал А. Д. Радловой: «Многоуважаемая Анна Дмитриевна! Я получил Ваше письмо на следующий день после моего знакомства с переводом Б. Л. Пастернака. Перевод этот исключительный по поэтическим качествам, это, несомненно, событие в литературе. И Художественный театр, работающий свои спектакли на многие годы, не мог пройти мимо такого выдающегося перевода «Гамлета». ... Ваш перевод я продолжаю считать хорошим, но раз появился перевод исключительный, МХАТ должен принять его» <...>. Немирович-Данченко настоял на стопроцентной оплате перевода А. Д. Радловой, с которой театром был заключён договор» ⁴².

«Гамлет» Пастернака в полном виде был опубликован в журнале «Молодая гвардия» в 1940 году. В кратком предисловии переводчик так отозвался о своих конкурентах: «Художественные заслуги Радловой — живость разговорной речи. У неё абсолютный сценический слух, верный спутник драматического дарования, без которого нельзя было бы передать прозаические части диалога так, как справилась с ними она. В смысле близости в соединении с хорошим языком и строгой формой идеален перевод Лозинского. Это и театральный текст и книга для чтения, но больше всего это единственное пособие для изучающего, не знающего по-английски, потому что полнее других даёт понятие о внешнем виде подлинника и его словесном составе, являясь их послушным изображением» ⁴³.

А самому Михаилу Лозинскому в письме от 1 марта 1940 года признался: «Было время <...> когда под влиянием обнаруженных с Вами совпадений я собирался: признать попытку неудавшейся, сложить оружие и письменно поздравить Вас с моим пораженьем <...>

Кроме того, поразило меня обилие моих совпадений с Вами и их характер. Всё это были предложения, сами собой укладывавшиеся в ям-

⁴¹ Пастернак Е. Б. Борис Пастернак. Биография. — М.: Цитадель, 1997. — С. 545–548.

⁴² Немирович-Данченко Вл. И. Избранные письма. В 2-х т. Т. 2. М.: Искусство, 1979. — С. 672.

⁴³ Пастернак Б. Л. Собрание сочинений. В 5-ти т. Т. 4. — М.: Худож. лит., 1991. С. 386.

бическую строчку, те самые, относительно которых к радости по поводу их естественности у меня (за черновой работой) неизменно примешивалось опасение, что в своей закономерности они, наверное, пришли мне в голову не первому <...> Я оставил очень немного (а их было множество, с этим-то и надо было Вас поздравить), и только те, которые общи у вас со всеми или частью переводчиков. Предпринять новую редакцию сделанного, нет: — переделать весь перевод сызнова слово за словом заставили меня Вы <...> Рядом с переводами в строжайшем смысле возникла более свободная, простая и лёгкая сценическая трактовка того же текста, после того как попытка дать новый вариант той же тяжёлой дословности не оправдала себя, повторив кое в чём предшественников»⁴⁴.

«Оттолкнувшись» от Лозинского, Пастернак перешёл на позиции сознательной борьбы с переводческим буквализмом: «Современные переводы Шекспира, из которых лучшие принадлежат Кузмину, Лозинскому, Зенкевичу и Радловой, ближе, чем это делалось раньше, знакомят со словесным составом шекспировских текстов, с его лексиконом. Однако дословные переводы всегда бывают тяжелы и в редких случаях понятны. Идея буквального перевода представляет хроническое, постоянно изживаемое и постоянно возвращающееся заблуждение»⁴⁵, — напишет он в заметке 1944 года «Новый перевод «Отелло» Шекспира», а в письме А. Наумовой (май 1942 года) выразится ещё резче: «Я совершенно отрицаю современные переводческие воззрения. Работы Лозинского, Радловой, Маршака и Чуковского далеки мне и кажутся искусственными, неглубокими и бездушными. Я стою на точке зрения прошлого столетия, когда в переводе видели задачу литературную, по высоте понимания не оставлявшую места увлечениям языковедческим»⁴⁶.

В конечном счёте, методы поэтического перевода различаются не степенью дословности, а качеством стилизации. По свидетельству поэта Валентина Берестова, Самуил Яковлевич Маршак (1887—1964) говорил ему о своих переводах сонетов, «что треть из них — лирика, вместе с Шекспиром он высказал и себя, а две трети — перевод»⁴⁷. Борис Пастернак своё предисловие к первому изданию «Гамлета» завершил декларацией: «Работу надо судить как русское оригинальное драматическое произведение, потому что, помимо точности, равнострочности с подлинником и прочего, в ней больше всего той намеренной свободы,

⁴⁴ Пастернак Б. Л. Собрание сочинений. Т. 5. — С. 382—383.

⁴⁵ Пастернак Б. Л. Собрание сочинений. Т. 4. — С. 402.

⁴⁶ Пастернак Б. Биография в письмах. С. 290.

⁴⁷ Берестов В. Д. Избранные произведения. В 2-х т. Т. 2. — М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998. С. 358.

без которой не бывает приближения к большим вещам»⁴⁸. Истина, как обычно, посередине. Сонеты Шекспира в переводе Маршака — не на треть, а на пятьдесят процентов его собственная лирика. А «Гамлет» Бориса Пастернака — «русское оригинальное драматическое произведение» тоже ровно на пятьдесят процентов. В чём разница? В заниженной или завышенной самооценке? Вовсе нет. А в чём тогда? В стилевой направленности. Маршак писал «под Шекспира» — Пастернак переводил «под себя». Один создавал стилизованный язык, напомилавший язык русской лирики первой половины XIX века, другой обучал своему языку шекспировских героев.

В письме Михаилу Михайловичу Морозову (1897—1952) от 30 сентября 1947 года по поводу только что переведённого «Короля Лира» Борис Пастернак признавался: «Мало сказать — огорчает, меня убивает мысль, что с той дистанции, с какой я передаю Шекспира (она в моём понимании обязательна), я совершенно обнажаю его. От этого очень выигрывают места его творческих сгущений, его подъёмы, общие тенденции его мысли, всё то, что называется содержанием в драме, но для менее удачных сцен, схематических, ходульных или риторичных, было бы лучше, если бы я их переводил менее прозрачно и понятно»⁴⁹. И здесь же: «Я раньше не знал «Английских баллад и песен» Маршака и заглянул в них, потому что там есть рифмованные реплики лировского шута — для осведомления. Я был потрясён блеском, совершенством и поэтичностью почти всех стихов этого собрания и мне стало стыдно, что я столько лет прожил в полном неведении об этой удаче, закрываясь от неё для собственного спокойствия и ничего не сказав Самуилу Яковлевичу, не воздав должного... <...>

Мне и в голову не приходило соперничать с С. Я. в свободе и изяществе. Во-первых, я не надеялся выйти победителем из этого состязания, во-вторых, куда бы увели меня эти усилия от подлинника, который, по-моему, гораздо неряшливее и беднее»⁵⁰.

Поэт, провозгласивший свою версию шекспировского «Гамлета» «русским оригинальным произведением», недвусмысленно инкриминирует своему коллеге намерение «улучшить» оригинал, абсолютно недопустимое с точки зрения теории «объективного» перевода. Парадокс: Пастернак критикует Маршака с позиций Лозинского. Это ещё раз подтверждает, что дело не в степени вольности, которую позволяет себе переводчик, интерпретируя иноязычный текст, а в том, на имитацию —

⁴⁸ Пастернак Б. Л. Собрание сочинений. Т. 4. С. 386.

⁴⁹ Пастернак Б. Биография в письмах. С. 324.

⁵⁰ Там же. — С. 325.

или, если угодно, воссоздание — какого стиля эта вольность — или, наоборот, буквальность — ориентирована. Текстов, лишённых стиля, не бывает. Стилль, как и почерк (а греческое слово «стилль» и переводится как «перо» в смысле «рука») всегда неповторимо индивидуален. И, кроме того, поэтический стилль — явление чисто национальное. Но стилль, как и почерк, можно подделать. У переводчика всегда есть две возможности — либо наделить переводимого автора собственным стилем, принадлежащим тому языку, на который, а не с которого переводится текст, либо выбрать из этого языка какой-нибудь другой, чужой стилль и привить его иноязычному поэту. И если вольность всегда относительна, поскольку она является количественной характеристикой (отсюда и извечные споры о том, что считать переводом, а что — переделкой), то стилль — понятие качественное. Все недоразумения в оценках переводов связаны со смешением двух вполне независимых критериев. Если эти два критерия развести, получается четыре варианта:

Маршак переводил а) вольно и б) на чужой стилль,

Лозинский переводил а) дословно и б) на чужой стилль,

Радлова переводила а) дословно и б) на свой стилль,

Пастернак переводил а) вольно и б) на свой стилль.

Выходит, что среди интересующих нас в данный момент в наибольшей степени переводчиков «Гамлета» Лозинский и Пастернак — полные антиподы, а Радлова — своеобразное связующее звено между ними.

Сценическая практика подтвердила это положение. Вспомним, что в 1939-м вариант постановки перевода Лозинского МХАТ даже не рассматривал: слишком свежа была память о «Гамлете» 1932-го года, поставленном Николаем Акимовым в театре имени Вахтангова с Анатолием Горюновым в заглавной роли. В том спектакле датский принц предстал жизнерадостным толстячком, не отягощённым какими-либо душевными терзаниями. Гипотезу о том, что ироничное отношение режиссёра к проблемам вивихнутого века предопределил текст Лозинского, звучавший со сцены почти пародийно, тогда же высказала М. С. Шагинян⁵¹. Но уже в 50-е годы перевод Лозинского звучал с театральных подмостков без всякой иронии — достаточно вспомнить спектакль Николая Охлопкова в Театре имени Маяковского, — а в литературном отношении стал восприниматься как классический, то есть уже

⁵¹ См. об этом: Чекалов И. И. Переводы «Гамлета» М. Лозинским, А. Радловой и Б. Пастернаком в оценке советской критики 30-х годов. В сб.: Шекспировские чтения. 1990. М.: Наука, 1990. С. 182—183.

не совсем современный. Как хорошему вину, выдержка шла ему на пользу.

Перевод Радловой в определённой степени повторил судьбу своей создательницы и был надолго выведен из употребления. Но о нём едва ли смогли бы так быстро забыть, если бы он был в состоянии выстоять в конкурентной борьбе.

Перевод Пастернака при многократных переизданиях претерпел значительные изменения. Какую из редакций считать аутентичной — вопрос спорный. При жизни поэт был лишён возможности свободно выбрать окончательную версию. Второе издание перевода, вышедшее в 1941 году отдельной книгой, Пастернак собирался снабдить даже чем-то вроде извинения перед читателями: «Переводчик готовил работу о Шекспире, Ап. Григорьеве, Островском, Блоке, которую он думал предпослать переводу в качестве предисловия. Но его предположения разошлись со сроками. Выпуская «Гамлета» в несколько ином виде, чем он был напечатан в 5—6 номере журнала «Молодая гвардия» за 1940 год, он действует под давлением необходимости. Читателей со вкусом и пониманием, умеющих отличать истину от видимости, он отсылает к первоначальному журнальному варианту»⁵². А в октябре 1953 года поэт писал режиссёру Григорию Козинцеву, ставившему трагедию в Ленинградском театре имени Пушкина: «Имеется несколько моих редакций Гамлета. <...> Я сам не знаю, какую из этих версий выбрать, и сейчас скажу Вам, как возникли эти разночтения.

В периоды наибольшей общей запуганности меня заставляли приближать эти переводы к оригиналу до буквального совпадения с ним не из почитания подлинника, а для того, чтобы было на что сослаться и на кого валить в случае нареканий.

Между тем я слишком хорошо всегда за этими работами сознавал следующее. Для произведения, подобного Фаусту, обращающегося со страницы книги или со сцены ко мне, читателю или зрителю, достаточно, чтобы оно было понятно мне, чтобы я его понимал. От объективной реалистически разыгрываемой на сцене пьесы Шекспира требуется совершенно иная понятность, иной вид, иная мера понятности.

Тут исполнители обращаются не ко мне, а перекидываются фразами между собой. Тут мало того, чтобы я понимал их, тут мне требуется уверенность, наглядная зрелищная очевидность, что они с полуслова понимают друг друга. Эту лёгкость, плавность, текучесть текста я считал всегда для себя обязательной, этой, не книжной, но в сторону, в

⁵² Пастернак Е. Б. Борис Пастернак. Биография. С. 555—556.

пространство отнесённой сценической понятности всегда добивался. И меня всегда мучило и раздражало, когда эту необходимую беглость и произвольность речи, далеко не достигнутую даже и моими переводами, мельчили, задерживали и дробили из посторонних и временных соображений, ради приемлемости этих работ в меняющихся современных условиях»⁵³.

«Гамлет» Бориса Пастернака стал последней в XX веке русской поэтической версией шекспировской трагедии. Попробуем кратко подвести итоги двухвекового переводческого опыта.

В XIX столетии лучшие русские переводы трагедии о датском принце рождались под знаком романтизма. «Гамлет» Михаила Вронченко был романтическим в немецком понимании — серьёзным, мрачным, напряжённым и одновременно точным до педантизма. Слог был суховат и местами архаичен, но первому русскому переводчику «Гамлета», как никому другому, удалось передать «ночной» колорит этой северной трагедии. «Гамлет» Николая Полевого был романтическим чисто по-русски — бесшабашным, разухабистым и в лексике, и в метрике, и в композиционных вольностях, но при этом очень душевным и задиристым, за что и полюбился так надолго. «Гамлет» Андрея Кронеберга явил пример романтизма почти в лермонтовском духе, соединив в себе открытую экспрессию с безукоризненной строгостью формы. В самом конце века тяжеловесный, суровый и монологичный по внутреннему содержанию перевод К. Р. подвёл итог романтической традиции в русскоязычном прочтении «Гамлета».

Над развенчанием романтического ореола, окутывавшего образ датского принца, потрудились, помимо авторов прозаических переводов, Михаил Загуляев, Николай Маклаков и Александр Соколовский. Их тексты, при всех индивидуальных различиях, совпали в общей тенденции к натуралистическому снижению шекспировской эстетики. Это обстоятельство не преминуло отрицательно сказаться на их популярности.

Максимально близко к реалистическому прочтению маньеристской трагедии Шекспира подошли Пётр Гнедич и Дмитрий Аверкиев. Их новый подход оказался сильным, эффективным в разрешении многих переводческих проблем, диалоги выиграла в психологизме, но ушла экспрессия, особенно из монологов, и равно объективное отношение ко всем персонажам и композиционным элементам, хоть и подняло общий эстетический уровень текстов, ослабило шекспировскую страстность.

⁵³ Пастернак Б. Биография в письмах. — С. 367—368.

Переходным во всех смыслах оказался «Гамлет» Николая Россова. Формально относясь уже к XX веку, ничего принципиально нового он не привнёс, перемешав без разбора — и без особого успеха — все три тенденции: романтическую, натуралистическую и реалистическую. Тема была закрыта — до появления нового подхода.

Новый подход, предложенный Михаилом Лозинским, оказался, как ни парадоксально, стилизованно-романтическим, что поначалу удивило или даже отпугнуло, но многоопытный литературный реставратор знал, что делает: именно эта имитация романтизма, эта намеренная старомодность явилась залогом долговечности текста⁵⁴.

Противоположный метод предложила Анна Радлова. Резкость, местами доходящая до грубости, в духе экспрессионизма 30-х годов XX века стилистически больше соответствовала, как тогда казалось, эстетике позднего Ренессанса, чем традиционная романтическая тягучесть. Но довольно скоро стало очевидным, что Радлова, не стеснявшая себя в выборе выражений, если и выиграла в эмоциональности — преимущественно негативной — звучания русского текста, то в его поэтичности, несомненно, проиграла.

Импрессионизм Бориса Пастернака выразился в намеренном отходе переводчика и от романтизма, которого поэт Пастернак всегда стеснялся, как скромные люди стесняются слишком большого внимания к себе, и от слишком претенциозного экспрессионизма. Пастернаковский стих в переводах трагедий Шекспира был лишён, с одной стороны — изыска, звонкой риторичности, красотей всякого рода, а с другой — эпатажной броскости, настырной экспрессивности. Пожалуй, главная черта переводческого стиля Пастернака — лёгкость, пластичность, воздушная хлёсткость формулировок, не претендующих на цитатность прежде всего потому, что поэт не вкладывал в них сакраментального смысла, а как бы говорил: ну что же тут неясного, ведь всё так и есть, кто же в этом сомневается. И если «Гамлет» Лозинского, образно говоря, написан маслом, жирно и выпукло, то «Гамлет» Пастернака остался в русской культуре как изящный акварельный этюд на классическую тему, легко и без напряжения набросанный гениальным художником.

В наступившем тысячелетии независимо друг от друга появилось несколько новых переводов «Гамлета». XXI веку потребовалось новое прочтение шекспировской трагедии. Но это уже тема отдельного исследования.

⁵⁴ Аналогичный путь избрал и С. Маршак — применительно к шекспировским сонетам.

«ГАМЛЕТ» — ПЕРЕДЕЛКА А. ЧЕРНОВА

Изо всех интерпретаций «Гамлета», появившихся в последние годы, текст А. Чернова оказался наиболее известным — а точнее, разрекламированным, в том числе автором. Этот текст настолько субъективен, что мы не можем и не будем называть его переводом. То же самое утверждает, например, И. О. Шайтанов: «Это скорее не перевод Гамлета, а новая пьеса — «Горацио», похожая на пьесу Стоппарда о Розенкранце и Гильденстерне»⁵⁵. Эту версию использовал Д. Крымов, поставивший своего «Гамлета» в театре им. К. С. Станиславского (2001). А. Чернов не ограничился переводом: он написал по этому поводу несколько теоретических сочинений — статью «Формула Шекспира», предисловие и подробные комментарии к своему тексту. В дальнейшем они цитируются по электронному ресурсу: <http://www.chernov-trezin.narod.ru/HamletComment.htm>.

В предисловии А. Чернов сообщил, что перевод посвящен памяти А. Д. Синявского и делался с его благословения. Это обстоятельство придало его сочинению «неолиберальный» оттенок⁵⁶: оно противостоит не просто традиционным, а советским трактовкам Шекспира — М. М. Морозова, А. А. Аникста, переводам М. Л. Лозинского и особенно — Б. Л. Пастернака. Именно к нему относится большинство претензий А. Чернова, с этого он и начинает предисловие: «“Переводчик в прозе раб, а в стихах соперник”, — обронил Поэт. Но даже если ты сам осознаешь, что вскарабкался на плечи гигантов, знакомый театровед все равно поинтересуется: “А что, Пастернак уже не устраивает?”».

Из своих предшественников А. Чернов критикует прежде всего Пастернака: «В русских переводах я не слышу тигриного рыка короля: “Gertrude, do not drink”». Кроме того, А. Чернов отмечает, «что стражники изъясняются со столь явным немецким акцентом: “Кто здесь?” — “Нет, сам ты кто, сначала отвечай!”». И фонетически невнятное “Разлажен жизни ход...” не заменит подлинного “*The time is out of joint*” (“Век вывихнут”), в котором выражена та же средневековая идея выворачива-

⁵⁵ Шайтанов И. О. Гамлет или Горацио? [Электронный ресурс]. — 2003. — <http://www.russiandickens.nm.ru>.

⁵⁶ В одной из заметок А. Чернов сообщил, что среди поддержавших его перевод оказалась В. Новодворская.

ния времени, что и в «Слове о полку Игореве»: “Наничь ся години обратиша” (“Обратились времена наизнанку”)⁵⁷. По поводу «вывернутого времени» А. Чернов придумал целую теорию, которая стала краеугольным камнем его текста. Далее он пишет: «А перевод “Words. Words. Words” как “Слова. Слова. Слова” — всего лишь подстрочник». Таким образом, претензии А. Чернова носят частный и формальный характер.

А. Чернов признается: «У меня не было установки отыскать в «Гамлете» нечто никому не известное, я просто хотел сделать новый перевод пьесы Шекспира». Затем у него появилось «ощущение разрыва между английским текстом и его классическими интерпретациями. Вроде бы Гамлет оставался Гамлетом, а Клавдий — Клавдием, но это были другие Гамлет и Клавдий. *Иными оказывалась* логика их поступков, а, значит, и сами поступки» (грамматику автора оставляем без изменений).

В итоге А. Чернов совершил «попытку реконструкции шекспировского замысла и изменения ныне принятой “гамлетовской” парадигмы», как безнадежно устаревшей. В связи с этим он отверг всё научное шекспироведение, которое «накопило богатый запас точных наблюдений и смелых гипотез, но методы, которыми оно пользуется, смею полагать, устарели: они годятся для решения некоторых сугубо текстологических проблем и мало что дают для понимания логики шекспировского повествования». А. Чернов занялся поиском скрытого смысла в «неслучайных “случайных сближениях”» у Шекспира.

И наконец: «Мы разрешаем Шекспиру быть гениальным ровно настолько, насколько он нам понятен. (Это то пошлое “трехмерие”, о котором говорил Осип Мандельштам.) Не видя четвертого измерения текста, шекспироведы анализируют не “Гамлета”, а свое о нем представление, похожее на оригинал так же, как восковая персона на живого человека».

Таким образом, А. Чернов объявляет, что научное шекспироведение — именно в силу своей научности — не способно познать Шекспира, т. к. не может постичь его логику (хотя само слово «логика» предполагает рациональное мышление). Б. Л. Пастернак перевел «Гамлета» плохо уже потому, что пользовался советами М. М. Морозова (кстати, самого А. Чернова тоже консультировали знакомые филологи, хотя и не такого уровня). «Традиционный» «Гамлет» примитивен и убог, и только

⁵⁷ Кстати, у Б. Л. Пастернака было четыре варианта этой реплики, и первый выглядел так: «Век вывихнул сустав. Будь проклят год, // Когда пришел я вправить вывих тот» [Перевод 1987: 384]

А. Чернову удалось открыть его подлинную гениальность — его «четвертое измерение».

«Открытия» А. Чернова состоят в следующем. Во-первых, в конце первой сцены первого акта Марцелл в ответ на предложение найти Гамлета и рассказать ему о призраке произносит: «*А что, недурно!.. Кста-ти, мне известно, // Где Гамлет наш — ну как сказать? — ночует*». Вне всяких сомнений, А. Чернов намекает на то, что Гамлет «ночует» у Офелии. (Нашли его в тронном зале, хотя трудно предположить, чтобы Гамлет ночевал именно там.) Разумеется, в подлиннике нет никаких намеков на сожитительство Гамлета с Офелией: “*Let’s do’t, I pray; and I this morning know // Where we shall find him most conveniently*”. Но А. Чернов уверен не только в этом, но и в ее беременности. Более того, он без малейших сомнений заявляет, что Робин, упомянутый в одной из песен Офелии, — не кто иной, как ее не рожденный сын. Из этого он делает еще более важные выводы концептуального характера: «семейство датской короны гибнет именно в восьми душах — Гамлет-отец, Гамлет-сын, Гертруда, Клавдий, Офелия, ее нерожденный сын Робин, ее отец и брат. Во времена Ноя — восемь спасенных, во времена Гамлета — восемь загубленных (включая и не рожденного Офелией Робина, принца Датского)». Этот момент мы еще оговорим отдельно, а пока отметим, что такой поворот сюжета давно превратился в штамп: о беременности Офелии думал еще В. Мейерхольд, воплотил его на сцене А. Тарковский, а Г. Панфилов — еще и развил: Офелия у него рожала.

Другое «открытие», столь же оригинальное, состоит в том, что Горацио в этой пьесе — главный злодей и «агент Фортинбраса». Эта гипотеза выдвигалась неоднократно. А. А. Брудный даже пишет, что Шекспир, возможно, этого не подразумевал, но так могли думать первые зрители «Гамлета», ибо он был создан в эпоху шпиономании⁵⁸. Зато «аргументация» А. Чернова действительно необыкновенна: «Ключ к разгадке этого характера — в самом имени Horatio». Вот вам его этимология: «*Whore* (англ.) — мужчина-проститутка, беспринципный человек (XVII в); *horr* (др.-исландск.), *hors* (готск.) — негодяй, клятвопреступник». Более того, «Горацио (Horatio) — человек рацио, прагматик. На русский имя этого персонажа можно перевести как «Прагматичная б...»⁵⁹ (у А. Чернова — без сокращений). Курьезность такой «трактовки» состоит в том, что древнеримское имя Гораций означает: «чест-

⁵⁸ Брудный А. А. Психологическая герменевтика [Текст]: учебное пособие. — М.: Лабиринт, 1998. С. 151-152.

⁵⁹ Чернов, А. Загадка Горацио [Электронный ресурс]. — 2007. — <http://www.3.letops.z8.ru>.

ный», т. е. его смысл прямо противоположен. А. Чернов, понимая, что филологи укажут ему на латинское имя *Гораций*, предупреждает это возражение: «Горацио (Horatio) — это имя не имеет никакого отношения к античному Горацию, который и пишется-то по-иному, через латинское “с”». По этому поводу И. В. Пешков замечает: «Человеку, не обремененному знанием латыни, стоило бы все-таки открыть словарь, а не доверять таким специалистам, которые дали ему столь ценную лингвистическую информацию»⁶⁰. Действительно, по-латыни оно пишется: “Horatius”⁶¹.

Однако А. Чернов развивает этимологические изыскания (впрочем, не свои: в данном случае они принадлежат «московскому лингвисту Антону Иваницкому»): «В пьесе не раз звучит междометие ho-ho!, и Гамлет этим играет: Эгей, хо-хо, Хо-рацио! (What ho! Horatio! — III, 2). Горацио — человек рацио, прагматик и карьерист, эдакий человек отчасти (...) Неуязвимость Горацио в отсутствии человеческого. Его самохарактерика: *Bernardo. Say — What, is Horatio there? Horatio. A piece of him. Горацио, ты с нами? Лишь отчасти. Добавим, что он еще и частично верит: Horatio. So have I heard and do in part believe it. Человек, который отчасти с друзьями и частично верит, опасен в первую очередь для своих ближних*»⁶².

Шутливую реплику Горацио А. Чернов принимает всерьез и дает ей глобальное идеологическое истолкование. Замечание «*So have I heard and do in part believe it*» совершенно естественно: речь идет о вере не в Бога, а в непознанные явления.

Против «концепции» «Горацио — злодей и агент Фортинбраса» свидетельствует элементарный аргумент: Горацио хотел допить яд из бокала Гамлета.

Кроме конспирологической трактовки «Гамлета», А. Чернов дает еще и оккультно-метафизическую. Большинство читателей убеждено, что дух отца Гамлета пребывает в чистилище, на что вполне определен-

⁶⁰ Пешков И. В. Есть многое на свете: враг Горацио и т.п., или Переводы шекспировского «Гамлета» как повод для сенсации [Электронный ресурс]: рец. на кн.: Шекспир У. Трагедия «Гамлета», принца датского: Пьеса в трех актах в переводе А. Ю. Чернова. М.; Париж, 2002 // Журнальный зал. Новое литературное обозрение. 2005. — № 72 — <http://magazines.russ.ru/nlo/2005/72/pesh35.html>.

⁶¹ Дворецкий И. Х. Латинско-русский словарь [Текст]: Около 50000 слов; 2-е изд., перераб. и доп. — М.: Русский язык, 1976. С. 479.

⁶² Вот еще один очень красноречивый аргумент в пользу трактовки Горацио как предателя — ссылка на «Испанскую трагедию» Т. Кида, ставшую одним из источников «Гамлета»: «“У Кида Горацио также преданный друг”, — пишет А. Н. Горбунов. По ходу пьесы кидовский Горацио влюбляется в невесту своего друга (впрочем, друг уже убит и следит за этим с небес, сидя над сценой), а после враги убивают Горацио и вешают его тело на дереве.

но указывал — исходя из текста: “**GHOST. I am thy father’s spirit, // Doom’d for a certain term to walk the night, // And for the day confined to fast in fires, // Till the foul crimes done in my days of nature // Are burnt and purged away**” (I, 5). Но А. Чернов считает, что старший Гамлет находится на восьмом круге ада: «Это следует из упоминания о моргающем ему светлячке и тающем бледном огне последнего. Что это за светлячок станет понятно, если мы рядом с шекспировским текстом положим текст «Божественной комедии»: это в двадцать шестой песне у Данте Восьмой круг ада расцвечен «пляшущими светлячками», которые при этом «тают, как поднимающееся облачко» (...) Это не просто реминисценция: в Восьмом круге ада томятся разрушившие Трои гневливые и коварные Улисс (Одиссей) и его друг аргосский царь Диомед. Это они хитростью увезли на Троянскую войну Ахилла. Но начинается рассказ о Восьмом круге с упоминания о враждовавших из-за власти в Фивах и убивших друг друга Этеокле и Полинике, сыновьях Эдипа. После чего город попал в рабство, доставшись их дяде жестокому Креонту. Напомним, что Старый Гамлет убил Старого Фортинбраса, а Клавдий — Старого Гамлета. Так что дух Старого Гамлета вполне закономерно должен оказаться именно в Восьмом круге».

Кроме фактической ошибки (с Этеокла и Полиника начинается рассказ не о восьмом круге ада, а о восьмом рве восьмого круга: Данте и Вергилий прошли большую часть восьмого круга, а не вступили в него), А. Чернов допускает грубый логический произвол в виде ложной аналогии. Король Гамлет убил Фортинбраса на честном поединке, на который его вызвал сам норвежский король. Кроме того, Гамлет не был братоубийцей, зато сам пал от руки брата.

Но это не самое курьезное в доводах А. Чернова. Особого внимания заслуживают упомянутые адские светлячки, которые оказываются почему-то на этом свете, на земле, а не на восьмом круге ада! А. Чернов не задумывается и над тем, что фантастические светлячки Данте, не обязаны появляться у Шекспира, который мог вообще не знать о «Божественной комедии» (в отличие от Дж. Донна).

Все эти абсурдные натяжки нужны А. Чернову для глобальных обобщений. Если душа отца Гамлета находится в аду, сам Гамлет оказывается игрушкой дьявола, т.е. его борьба со злом — не что иное, как сатанизм. Кроме того, призрак должен находиться в аду, чтобы познать его тайны, которых он, однако, не открывает (тогда зачем нужно это обстоятельство?). По заявлению А. Чернова, «призрак сообщает, что не может нарушить заклęcia своего заточения и раскрыть главную тайну, “принадлежащую вечности” и потому недоступную смертному уху.

Страшная тайна ада — его обреченность и конечная победа Света над Тьмой. Смертному уху ее раскрыл Христос». Но если Христос эту «страшную тайну» уже раскрыл, зачем призраку делать свои туманные намеки?

В своем отождествлении «Гамлета» с Библией А. Чернов заходит очень далеко. Он почему-то решил, что действие «Гамлета» продолжается шесть дней, и пришел к выводу, что это — шесть дней Творения: «Если действие начинается в ночь на воскресенье (...), то суммарный результат говорит сам за себя». А. Чернов даже не сомневается, что действие начинается в ночь на воскресенье, хотя в оригинале это нигде не сказано. Далее А. Чернов подробно пересказывает сюжет пьесы, расписывая его по дням недели — и не замечая крайнего абсурда: в «среду» Гамлет отбывает в Англию в сопровождении Розенкранца и Гильденстерна, а в «пятницу» из Англии приходит известие, что они казнены!

Перед описанием каждого «дня» шекспировской пьесы А. Чернов сообщает, что в этот день было сотворено, согласно книге Бытия. Параллели такого рода между Библией и «Гамлетом» отсутствуют *почти полностью*. В тех редчайших случаях, когда проявляются хоть какие-то соответствия, они настолько условны, что принимать их всерьез нельзя. Например: «I акт. **Ночь на воскресенье**. 1 — эспланада перед замком. На часах Франциско, его сменяют Горацио с двумя приятелями-швейцарцами; явление призрака, которого Горацио приказывает ударить алебардой. *Описание утренней зари*. 1 день. **Воскресенье**. (*Сотворение света*.) 2 — зал в замке. Прием у короля, посольство отправляется в Норвегию, *Гамлет иронично сравнивает короля с солнцем*». Остаются неясным, как быть с тем, что и свет, и солнце упоминаются в эпизодах, соответствующих другим «дням недели» (вплоть до пятого акта), и с тем, что солнце было создано только на четвертый день, но эти нюансы А. Чернова не смущают.

Кроме того, он отождествляет «шесть дней» «Гамлета» со Страстной седмицей. Он употребляет именно последнее слово, и несоответствие чисел 6 и 7 его не смущает тоже. Как будто для усиления курьезности он использует еще и слово «Шестоднев». Итак, черновский «Гамлет» — это и «Шестоднев», и «Страстная седмица», на которую в подлиннике нет ни малейшего намека.

Впрочем, реальная картина еще сложнее, потому что на самом деле это ни то ни другое, поскольку шесть дней «Гамлета» — это *пародия* на Страстную неделю и шесть дней Творения. Это — «вывихнутое время» (“*The time is out of joint*”). Учителем подлинного времени был Христос, а «лжеучителями “вывихнувшего сустав времени”» оказываются

Клавдий, Полоний, Горацио, Озрик и прочие. Ибо они «обещают то, чего сами не имеют» (здесь А. Чернов имеет в виду ап. Петра: Второе Соборное Послание, гл. 2, 17-18). Из этих персонажей поучениями больше всех занимается Полоний (а из неназванных — его сын Лаэрт, которого Офелии даже приходится ставить на место). Все остальные «учительствуют» в минимальной степени — даже Горацио, не говоря об Озрике.

О «лжеучителях» А. Чернов заговаривает и в пьесе — устами Офелии, которая обращается к Лаэрту:

Я выучу на память твой урок,
Но, милый братец, если разобраться,
Откуда эти помыслы не впрок
И похотливый тон, достойный старца?

Причем, исходя из контекста, имеются в виду не старики, а именно старцы — видимо, православные:

Указываешь тропку к небесам,
А сам, беспутник ветреный и бравый,
Шагаешь вниз по сорванным цветам
В погоне за сомнительною славой?

В оригинале речь идет о некоторых недостойных пастырях — тех, кого называют фарисеями и тартюфами:

I shall the effect of this good lesson keep,
As watchman to my heart. But, good my brother,
Do not, as **some ungracious pastors** do,
Show me the steep and thorny way to heaven;
Whiles, like a puff'd and reckless libertine,
Himself the primrose path of dalliance treads,
And recks not his own rede.

О лжеучителях «вывихнутого времени» А. Чернов замечает: «Таких апостол Петр сравнивает с “безводными источниками”» — и начинает развивать в эзотерическом ключе тему воды: «Утопление Офелии в ручье — жест почти ритуальный: в евангельском контексте ручей, в котором погибла Офелия, выглядит каплей нового всемирного потопа». Вопреки Библии, А. Чернов пророчествует о *новом* всемирном потопе, причем «в евангельском контексте»!

Эта идея настолько импонирует А. Чернову, что он снова вспоминает ап. Петра и с энтузиазмом привлекает его слова для своей «концепции»: «В том же Втором Послании апостола Петра читаем: “И если не пощадил первого мира, но в восьми душах сохранил семейство Ноя, проповедника правды, когда навел потоп на мир нечестивых” (Гл. 2, 5). Семейство датской короны гибнет именно “в восьми душах”: Гамлет-отец, Гамлет-сын, Гертруда, Клавдий, Офелия, ее нерожденный сын Робин, ее отец и брат. Во времена Ноя — восемь спасенных, во времена Гамлета — восемь загубленных (включая и не рожденного Офелией Робина, принца Датского). Это и есть шекспировская реализация метафоры “вывихнувшегося времени”».

Здесь культурный нигилизм А. Чернова достигает апогея. Он безапелляционно заявляет не только об интимных отношениях Гамлета и Офелии, о ее беременности, но и называет имя ее нерожденного сына, делает восемь вышеуказанных персонажей родственниками — «семейством датской короны» (хотя у Шекспира Полоний и Лаэрт настаивают на невозможности такого союза!). И все это — аллегория «вывихнутого времени» и второго всемирного потопа (которого не будет, согласно самой Библии). При этом А. Чернов предаёт анафеме научное шекспироведение за то, что оно никогда не утверждало подобных вещей.

Примечательнее всего то, что сам А. Чернов употребляет в связи со своей «концепцией» слова «невежество» и «шарлатанство»: «Это похоже на справедливо презираемые в ученом мире поиски философского камня или снежного человека. При этом позитивистски мыслящий исследователь зачастую не принимает во внимание, что логика шекспировской драматургии отлична от его логики. В первой реальности поиски философского камня — гибрид шарлатанства и невежества, во второй — норма», т. е. в науке устанавливать *то, чего нет*, нельзя, а находить это у Шекспира — можно. Поскольку А. Чернов делает для себя нормой то, что для науки (т. е. объективно) является гибридом шарлатанства и невежества, то с позиций филологической науки с этой его самохарактеристикой можно только согласиться.

Но даже если бы А. Чернов оказался прав по существу, это означало бы только одно: что «Гамлет» — лишь эпигонская иллюстрация к Библии, а сама «концепция» автора не прибавляет ничего к тому, что мы знаем. Претенциозно объявив о создании «новой парадигмы» великой трагедии, А. Чернов не открыл в ней ничего нового, в крайнем случае возродил старые заблуждения (по поводу Горацио и Офелии), о которых он, по-видимому, не знал.

Язык пьесы вполне гармонирует с ее «концепцией»: он так же экстравагантен, эклектичен, абсурден и противостоит естественности.

Вот как нелепо разговаривают у него стражники в начале пьесы: «*БЕРНАРДО. Здесь есть кто? ФРАНЦИСКО. Вот так я и сказал!.. Пароль скажи! БЕРНАРДО. Здоровье короля!*». Напомним, что А. Чернову не нравилось в пастернаковском переводе то, что стражники говорят «со столь явным немецким акцентом» (вероятно, А. Чернов усмотрел его в порядке слов: «*Кто здесь?*» — «*Нет, сам ты кто, сначала отвечай!*»). Однако у него самого караульные заговорили, как русские простолудины. Реплика Франциско произносится с интонацией капризного ребенка; кроме того, А. Чернов не замечает тавтологии: «*Вот так я и сказал!.. Пароль скажи!*»). Пароль почему-то напоминает тост — «*Здоровье короля!*». А. Чернов его комментирует так: «Бернардо разбудил пьяного Франциско своим вопросом. Стражник узнаёт сменщика лишь после того, как тот произносит фразу, напоминающую тост, а не пароль: “Многие лета королю!” (*Long live the king!*)». Ни малейшего намека на то, что пьяный Франциско спал на посту, нет ни у Шекспира, ни у самого А. Чернова — в тексте пьесы. Это «редактирование» Шекспира еще только на «бытовом» уровне.

Но иногда языковые несообразности порождают неуместный «метафизический» оттенок. Вот, например, как Горацио рассказывает о смертной поединке между королями Фортинбрасом и Гамлетом и, в том числе, о его условиях: «*Убитый должен был по договору, // Скрепленному печатями и прочим, // Погибнув, отказаться от претензий // На все, что он завоевал*» (I, 1). Буквально это означает следующее: Фортинбраса убили дважды, король Гамлет сражался с его трупом, и тот — согласно договору — обязался погибнуть во второй раз. Уже после своей второй смерти он должен был объявить об отказе от всех своих прежних завоеваний. Этот странный договор был скреплен «печатями и прочим» — т. е., вероятно, еще и кровью, как если бы король Гамлет был дьяволом. Причем Гамлет, «[с]огласно содержанию статей // Того же договора, уступал // Такие же захваченные земли // Норвегу, если б тот его убил». То есть мертвый Фортинбрас имел право убить пока еще живого Гамлета и приобрести его земли. Гамлета он мог и не убить, а вот сам Фортинбрас должен был погибнуть в любом случае.

У Шекспира, конечно, нет ничего подобного: “(…) *our valiant Hamlet (…)* Did slay this Fortinbras; who by a seal'd compact, // Well ratified by law and heraldry, // Did forfeit, with his life, all those his lands // Which he stood seized of, to the conqueror”. Иными словами, Фортинбрас, убитый Гамлетом, заплатил победителю, кроме жизни, еще и всеми за-

хваченными землями — согласно договору, а договор был скреплен печатью, соответствовал кодексу, причем герольды, наблюдавшие за поединком, не отметили никаких нарушений.

Абсурдный текст, получившийся у А. Чернова, — типичное следствие формалистического перевода. А. Чернов воспроизвел некоторые слова и синтаксические обороты, не заботясь об их смысле. “*Hamlet (...) // Did slay this Fortinbras*” он передает словом «убитый» (Фортинбрас); “*a seal'd compact, // Well ratified by law and heraldry*” у него превращается в «договор, скрепленный печатями и прочим». Формально А. Чернов сообщает следующее: а) король Фортинбрас был убит; б) весомость договора между ним и Гамлетом была подтверждена не только печатями, — но форма выражения этих мыслей, а также функции данных деталей его не интересуют. А они важны по двум причинам: во-первых, принц Фортинбрас грубо нарушил договор, законность которого никем не подвергается сомнению; во-вторых, принц Гамлет не осуждает Фортинбраса и, напротив, восхищается его решительностью. Фактически Гамлет предаст дело своего отца (а Клавдий, напротив, продолжает дело убитого им брата), — но А. Чернов не думает об этих деталях. Он просто их констатирует, не придавая им никакого значения.

Далее, когда появляется призрак, Марцелл просит Горацио: «*Начни, студент! Тебя учили, как // Заговорить с ним*», как будто «студентов» этому специально обучают в университете. В оригинале: “*Thou art a scholar; speak to it, Horatio*”, т. е. ты ученый, просвещенный человек.

О своей гибели отец рассказывает Гамлету следующее: «*когда я спал в моем саду, // Ко мне подкрался дядя твой и зелье // Пролил в порталы уха моего // И тем избавил от моей обузы...*». Последнее слово загадочно: то ли королю Гамлету надоела королева, то ли его измучило бремя власти. Ни то ни другое не находит подтверждения в тексте оригинала. Еще более странны «порталы уха»: оказывается, что ухо короля имело два слуховых прохода.

Темы уха и короля сочетаются у А. Чернова еще более причудливо. По словам Гамлета, второй муж Гертруды был отвратителен: “*Here is your husband; like a mildew'd ear, // Blasting his wholesome brother*” (III, 4). У А. Чернова: «*Теперь второй портрет и муж второй, // Похожий на заросшее щетиной // Свиное ухо. Он — братоубийца*». «Переводчик» не просто демонстрирует формалистический подход к тексту, но доводит его до полного абсурда, передавая отдельные слова оригинала и совершенно игнорируя их смысл. Во-первых, в данном контексте “*ear*” означает «колос», тем более что он “*mildew'd*”, т. е. поражен спорыньей, чего нельзя сказать об ухе. Во-вторых, у Шекспира весь смысл образа

состоит в сопоставлении двух колосьев — здорового и больного: «Вот ваш второй муж, как зараженный колос, поразивший своего здорового брата». Мало того что А. Чернов допускает грубейшую переводческую ошибку, заменяя колос ухом, да еще свиным (это уже плод его собственной творческой фантазии), он еще убирает сопоставление, доводя до гротеска то ли внешность Клавдия, то ли воображение Гамлета. Если Гамлет обнаруживает сходство между человеком и свиным ухом, возможно, он и не притворяется сумасшедшим.

Впрочем, такие же подозрения могут возникнуть и относительно вменяемости Гертруды, которая описывает ужас Гамлета при появлении призрака с помощью такого сравнения: «*И ваши волосы, ну точно жизнь // В ее же испражнениях, шевельнулись*» (III, 4). В оригинале: “*Your bedded hair, like life in excrements, // Starts up, and stands on end*”. Этот случай вообще уникален. Это даже не формализм, т. е. просто бессмысленное копирование слов и оборотов, а гораздо более изощренная ситуация.

В данном случае А. Чернову было известно (от «консультантов»), что “*excrements*” — не испражнения, а «отростки», т. е. волосы (в «мертвых» волосах пробуждается жизнь, и они поднимаются — вот смысл образа). В комментариях А. Чернов подробно излагает различные значения данного слова: «Во времена Шекспира волосы укладывали при помощи подогретого пива, а словом “*excrements*” называли отжимки, оставшиеся в решете, и еще любые физиологические выделения (...) (Впрочем, как указал мне Сергей Николаев, есть и другое значение слова *excrement* — “отросток, вырост”. Оба они учёные заимствования из латыни. *Excrement* “выделение, испражнение” производное от латинского глагола *excerno* “отделять”, а это — от *exresco* “отрастать”. Так что перед нами еще один образчик шекспировской игры словом)».

Если даже допустить, что это «образчик шекспировской игры словом», т. е. Шекспир ради угождения вкусам публики употребил слово «экскременты» (фекалии), обыграв его полисемию, то тогда следовало передать в переводе не «экскременты», а игру слов — то единственное, что хоть как-то оправдало бы употребление этого слова. Само по себе оно совершенно абсурдно, потому что вставшие дыбом волосы ничем не напоминают жизнь, покрытую калом. А. Чернов поступил прямо противоположно: игру слов, полисемию отражать не стал, но оставил самое бессмысленное — «*испражнения*».

Этот пример очень характерен для автора, т. к. отражает общую тенденцию его обработки Шекспира — систематическое и последовательное *огрубление*. Иногда в речи образованных, интеллигентных геро-

ев возникают солецизмы (неграмотные и простонародные элементы) и вульгаризмы — например, у Гамлета: «*Ну и пойдет до самого конца // За-ради выеденного яйца*» (IV, 4) (о Фортинбрасе), у Горацио: «*В сердцах фырчит, невесть чего бормочет*» (IV, 5) (о безумной Офелии) и т. п.

Но это лишь мелкие и легко исправимые недостатки. Гораздо существеннее то, что А. Чернов всячески подчеркивает, что человеческая природа низменна, а сам человек — животное (или скот). Делает он это, огрубляя слова, допускающие амбивалентные толкования или не имеющие вульгарного смысла — не обязательно грубые или не грубые вообще. Например, в своем самом знаменитом монологе Гамлет вопрошает: «*Кто, мыча и преля, // Влачить бы стал постылое ярмо?*» (III, 1). В оригинале: “*who would fardels bear, // To grunt and sweat under a weary life*”. “*Grunt*” означает не только «мычать», но даже «хрюкать», а кроме того: «ворчать, кряхтеть» и т. п. Так и перевели это М. Л. Лозинский: «*Кто бы плелся с ношей, // Чтоб охать и потеть под нудной жизнью?*» и Б. Л. Пастернак: «*Кто бы согласился // Кряхтя под ношей жизненной плестись?*»⁶³.

А стилистически нейтральное “*Thus conscience does make cowards of us all*” он передает так: «*И чем разумней, тем трусливей тварь*» (сравним у М. Л. Лозинского: «*Так трусами нас делает раздумье*» и у Б. Л. Пастернака: «*Так всех нас в трусов превращает мысль*»). Глубокая и печальная мысль Гамлета о разрушительном воздействии рефлексии превращается в манифест воинствующего иррационализма, а Шекспир — в карикатуру на Достоевского. Человек — не венец творения, а «тварь дрожащая», *потому что* разумная. Это нельзя назвать случайной неудачной формулировкой. Ненависть А. Чернова к разуму носит принципиальный характер: вспомним, как он делает Горацио негодяем и предателем только потому, что заподозрил в его имени одиозное для него слово “ratio”.

Кроме того, А. Чернов игнорирует намеки на высокие стороны человеческой натуры — например риторический вопрос Гамлета “*Whether 'tis nobler in the mind to suffer // The slings and arrows of outrageous fortune*”. Сама конструкция этой фразы: «*Неужели терпеть в уме (т. е. сознательно) удары судьбы благороднее, чем сопротивляться?*» говорит о том, что *благородное поведение для Гамлета — аксиома*, что он ищет наиболее благородного образа поведения и мышления. А. Чернов формулирует тот же вопрос иначе — в духе импонирующих ему ирра-

⁶³ Горбунов, А.Н. Уильям Шекспир. Гамлет Избранные переводы [Текст]: сборник / Сост. А.Н. Горбунов. М. : Радуга, 1985. С. 382, 497.

ционализма и человеческой слабости: «Способен разум противостоять // Пращам и стрелам спятившей фортуны?». Ответ предreshен: конечно, не способен. Фортуна сильнее уже потому, что она «спятила». Так «переводится» наиболее важный, ответственный текст — “*To be, or not to be*”.

Знаменитый и не лишенный философского смысла афоризм “*Frailty, thy name is woman!*” (I, 2), т. е. «Бренность (суетность), имя тебе — женщина!», черновский Гамлет произносит так: «Ну, бабы... // Какую слабость носите в крови»? и т. д. Примеры такого рода многочисленны.

Что касается речевой культуры «перевода», то в нем нарушаются почти все ее критерии, коммуникативные качества — грамотность, точность, логичность, связность, уместность. А. Чернов употребляет слова, не соответствующие оригиналу, не подходящие к контексту, ситуации, эмоционально-психологическому состоянию героев, приписывает словам неподобающие смыслы и смысловые оттенки. Многие из этих нарушений мы уже рассмотрели, приведем еще несколько ярких примеров.

Гамлет расстался с призраком и возвращается к друзьям, которые зовут его: «МАРЦЕЛЛ. Хо-хо, привет, милорд. // ГАМЛЕТ. Привет, мой птенчик. Как тебе летало? // Хо-хо, хо-хо...» (I, 5). Странный смех персонажей, развязный тон, игривое обращение «мой птенчик» наводят на подозрения об их психической, а может даже сексуальной, неадекватности. В оригинале обыгрывался клич, которым подзывали сокола: «*Hillo, ho, ho, boy! come, bird, come*». А. Чернов снова продемонстрировал формалистический перевод.

В сцене бунта Лаэрта Гертруда гневно заявляет: «Какое рваньё! // Унюхали втихую ложный след // Псы датские и начали брехать. // Ату! Вы взяли сторону не ту!» (IV, 5). Во-первых, собаки берут след, а не сторону. Здесь происходит контаминация (наложение) контекстов. «Взяли сторону» относится к датчанам, а не к «собакам», но междометие «ату!» может быть адресовано только собакам (оно здесь в презрительной форме заменяет обращение — срав. русское «эй!»). Во-вторых, само это междометие неуместно. А. Чернов, вероятно, перепутал его с «тубо!»: ведь Гертруда останавливает бунтовщиков, а не натравливает их на Клавдия.

Гамлет, обвиняя себя в нерешительности, ставит себе в пример актера-трагика: «Что сделал бы, была б на то причина, // Беда такая, как моя беда? // Залил слезами зал, и половина // Партера утопилась бы тогда» (II, 2). Здесь нарисована гротескная картина, достойная

«Алисы в Стране чудес» Л. Кэрролла (гл. 2): актер залил бы театр *своими* слезами, а которых половина зала «*утопилась бы*» (кстати, в этом случае уместнее глагол «утонула»). На самом деле он залил бы слезами сцену («*He would drown the stage with tears*»). Об утопившихся зрителях не сказано ничего, но понятно, откуда они взялись у А. Чернова. По его собственному признанию, во время работы над «Гамлетом» он не владел английским языком (выучил ли его потом — не уточняет). Как большинство дилетантов, он, по-видимому, часто заглядывал в словарь — и вдохновлялся различными созначениями (денотативными значениями) слов.

Специалист, как правило, сразу воспринимает слово в контексте, даже не задумываясь о других возможных смыслах. А. Чернов, видимо, прочел, что “*drown*” означает: «заливать», «тонуть», «топить» и даже «топиться». Конечно, он сразу же выбрал нужное денотативное значение — «заливать», но его привлекло и другое — «утопиться». Последнее было неоткуда взять, кроме словаря: у Шекспира оно не подразумевается. Но А. Чернов им воспользовался для развития темы (по нашему мнению, весьма нелепого).

Последний пример показывает, что многие недостатки текста возникают из-за стихотворной формы (у Шекспира ее в этом фрагменте нет).

Автор стремится его украсить рифмами — в том числе внутренними, — и он уже не заботится о смысле. Заметим, что А. Чернов обращается с ритмикой весьма непоследовательно: иногда у него отсутствуют рифмы там, где они есть в оригинале, включая знаменитые высказывания и даже афоризмы — например: «*Да будут мои помыслы кровавы, // Или вообще не будет никаких*» (IV, 4) — срав. у Б. Л. Пастернака: «О мысль моя, отныне будь в крови. // Живи грозой иль вовсе не живи»⁶⁴; а также: «*Чего там Геркулес ни наворотит (?), // Собака будет лаять по-собачьи (!), // А кошка не разучится мяукать*» (V, 1) — у М. Л. Лозинского: «Хотя бы Геркулес весь мир разнес, // А кот мяучит и гуляет пес»⁶⁵.

Зато часто бывает и наоборот: белый стих Шекспира становится рифмованным. Нередко возникают и внутренние рифмы: «*МАРЦЕЛЛ. Да, он **пожух**, когда запел **петух***» (I, 1) (о призраке); «*ЛАЭРТ. Ты, гнусь и **негодяй**, отца **отдай!***» и уже упомянутое «*Ату! Вы взяли сторону **нету!***» (IV, 5).

⁶⁴ Горбунов А. Н. Указ. соч. С. 526.

⁶⁵ Горбунов А. Н. Указ. соч. С. 433.

Рифмами переведены целые монологи Гамлета — например, самый первый (I, 2). Там есть такой пассаж против Гертруды (отчасти мы его характеризовали):

Не вспоминать... **Чур, чур** меня!.. **Ну, бабы...**
Какую слабость носите в крови?
Хотя бы миг помедлила... Хотя бы
Стоптала туфли новые свои

Получается, что новые туфли можно стоптать за один миг.

Лютый зверь
Скорбел бы дольше... Ты ж не можешь дольше.
За брата моего отца идешь,
Который на отца похож не больше,
Чем, скажем, на Геракла я похож...

Из того, что Гамлет упомянул своего отца, еще не следует, что и в следующей строке речь идет о нем же — т.е. что Клавдий похож на отца Гамлета, а не на своего. Ведь оборот «похож на отца» хотя и не является в буквальном смысле фразеологическим, но обладает определенной устойчивостью и чаще всего означает сходство человека с собственным отцом. В принципе, местоимение «*который*» может относиться и к отцу Гамлета, и это он может не походить на своего отца (синтаксическая контаминация)⁶⁶. Во всяком случае, фраза построена грамматически двусмысленно: *идешь за брата отца, который не похож на отца*. Такие рифмы, как «*дольше — больше*» у филологов являются предметом насмешек. И у А. Чернова это не единственный случай. В том же монологе:

Какая скорость!.. Здесь добра **не будет...**
На всем (???) кровосмешения печать...
Ну разве что и правда — замолчать,
Чтоб сердце лопнуло?.. И **будь — что будет!**

⁶⁶ После опубликования «Собачьего сердца» М. Булгакова такие случаи называются «Кто на ком стоял?» (срав.: «собрание жильцов дома, на котором стоял вопрос»). У А. Чернова есть и другие примеры того же типа: **Горацио** не верит, что «**призрак** // Уже два раза приходил сюда... // Но **согласился** с нами подежурить»; «Недаром призрак в боевых доспехах // **Пред замком гробовым дозором** бродит» (I, 1). Получается, что согласился подежурить призрак, а гробовой — замок (впрочем, «*гробовой дозор*» — тоже весьма странное сочетание).

Ранее мы привели пример, когда на расширение текста А. Чернова мог вдохновить словарь. Но возможны и более сложные случаи. Иногда на расширение образа могут влиять полисемия (также извлеченная из словаря), ассоциация, просто неверно понятое слово. В монологе, завершающем II акт, Гамлет с ненавистью говорит о себе:

Где желчь моя? Средь тварей бессловесных
К скале прикован до скончанья дней...
Откармливать стервятников небесных...
Печенкой голубиною моею...

Скала с прикованными к ней бессловесными тварями — плод воображения А. Чернова (не исключено, что это сделано только для рифмы). У Шекспира буквально: «Но я наделен голубиной печенью и лишен желчи, чтобы сделать свою подавленность горше (т.е. сильнее приправить ее желчью), а не то я мог бы раскормить всех падальщиков страны (возможно даже: «королевства») требухой этого раба (ничтожества)»: “*But I am pigeon-liver’d and lack gall // To make oppression bitter, or ere this // I should have fatted all the region kites // With this slave’s offal*”. Мы допускаем, что А. Чернов мог ошибиться и принять за раба самого Гамлета, что “*this slave’s offal*” он, вопреки общей противопоставительной конструкции фразы, прочел: «эти (т.е. «мои») рабские внутренности», что они смешались в его сознании с “*pigeon-liver’d*”. Но мы сомневаемся, что его не поправили «консультанты». Скорее всего, А. Чернов совершенно сознательно исправил шекспировский образ. Для слова “*kites*”, означающего падальщиков вообще — и коршунов, и гиен и т.п., — он взял ближайшее значение — «стервятники» (так называемый «гипонимический перевод», конкретизация), а стервятники и упомянутая в этом тексте «печень», соответственно, вызвали у него ассоциации с Прометеем, после чего «раб» Гамлет оказался прикованным к скале. В итоге получился странный гибрид голубя и Прометея. До «скончанья» каких дней это химерическое существо приковано к скале — своих или до конца света? Едва ли можно сомневаться, что и эти странные метаморфозы оригинала порождены превращением белого стиха в рифмованный. По крайней мере, только ради рифмы могли появиться многие лишние и даже бессмысленные слова и обороты: «*стервятники небесные*» (плеоназм)⁶⁷ и, тем более, «*твари бессловесные*», не

⁶⁷ Евангельский оборот «птицы небесные», который, вероятнее всего, был взят за основу А. Черновым, не плеонастичен, т.к. птицы могут быть водными, домашними и даже вообще нелетающими, но для стервятников уточнение «небесные» излишне. Правда, есть лермонтовские «тучки небесные, вечные странники», и это безуслов-

имеющие в подлиннике совсем никаких аналогов. А. Чернову захотелось превратить Гамлета в Прометея — непременно в стихах, а все остальное стало приложением к этому.

А. Чернов претендует на оригинальность во всем, начиная с заглавия: «*Трагедия Гамлета, принца Датского*», а не «*о Гамлете*» — как в переводах К. Р. или М. Л. Лозинского. В результате получается, что либо принц Гамлет сам сочинил трагедию о себе (литературоведческое понимание этого слова), либо перед нами просто какой-то печальный и неприятный случай, произошедший с Гамлетом (бытовое понимание слова). Правда, это не единственный случай пропуска предлога «о»: перевод В. Поплавского называется «Трагическая история Гамлета, датского принца», но из-за слова «история» таких недоразумений не возникает.

И. В. Пешков — серьезный исследователь и переводчик «Гамлета» — выносит произведению А. Чернова приговор — тактичный, но нелицеприятный: современная «эпоха — не поэтическая, и нет сейчас любви в России к поэтам, если они не поют. Остается два пути к славе: стать журналистом и / или переводчиком. Но переводчик — профессия сложная, тут нужно быть филологом, а это редко совпадает с поэтическим темпераментом. Остается вариант квалификации *журналист-переводчик с демонстративным незнанием языка оригинала*»⁶⁸.

ный плеоназм, но он имеет художественную функцию — подчеркивает их чуждость всему земному, даже через излишество. В тексте А. Чернова такое уточнение тоже не нужно.

⁶⁸ Пешков И. В. Указ. соч.

Вильям Шекспир

Б У Р Я (отрывки)

Перевод Г. М. Кружкова⁶⁹

Предисловие переводчика

Читатель вправе задать вопрос: в чем необходимость нового перевода, какова его, так сказать, «причина быть» — *raison d'être*? Во всяком случае, не было ни театрального заказа, ни честолюбивого стремления превзойти все другие переводы. Наверное, просто захотелось самому — из чисто эгоистических побуждений — приблизиться к Шекспиру, ощутить себя внутри его текста, почувствовать, как тебя несет его мощное течение — с той же скоростью, с какой оно несло самого автора. Об этом хорошо сказано у Пастернака, который перевел все главные пьесы Шекспира. Намеревался он добраться и до «Бури», да не случилось. Но и без Пастернака предшественники у меня были могучие; достаточно назвать М. Кузмина и М.Донского. К счастью, мой перевод совершенно лишен мотива соревнования, желание кого-то обскакать меня не прищипывало.

Другой вопрос — почему из всех пьес Шекспира я выбрал именно «Бурю»? Первый, хотя и не единственный, ответ: из любви к симметрии. Десять лет назад я перевел замечательную поэму Шекспира «Венера и Адонис», которую он сам назвал «первенцем моей фантазии». «Бурю» же многие считают прощальной пьесой Шекспира, его театральным завещанием. Вот и захотелось мне присовокупить к альфе — омегу, к первой поэме прибавить последнюю пьесу.

«Буря» всегда казалась мне едва ли не самой загадочной пьесой Шекспира. Внимание к ней никогда не ослабевало. В шекспироведении давно уже стало обязательным трактовать отношения Просперо — Калибан как модель колониальной политики европейских стран. Но под таким углом мы можем рассмотреть лишь то, что лежит за текстом, упуская из виду саму пьесу. В чем ее лирическая суть, в чем секрет неизменного обаяния для зрителя? Пьеса-то почти без интриги. Ну, бродят

⁶⁹ Публикуется впервые © Кружков Г. М., 2008.

потерпевшие кораблекрушение по острову, постепенно приближаясь к жилищу волшебника, который должен определить их дальнейшую судьбу. Зрителю не о чем беспокоиться; все ниточки с самого начала в руках Просперо, он дергает за них по своему желанию, остальные персонажи-марионетки только пляшут. Где тут «боренье рока с перстью вдохновенной», о которой писал Китс?.. Как бы и не пьеса совсем, а придворная маска — представление с музыкальными номерами и шутовскими интерлюдиями.

Но у придворной маски всегда есть какая-то главная идея. Скажем, триумф любви или добродетели. А здесь — какая во всем генеральная мысль, какая философия? Или, может быть, аллегория, но чего? Уж не алхимия ли? Ариэль — воздух, Калибан — земля, Просперо — огонь. А кто вода — Миранда? Может быть, и остальные персонажи пьесы — сера, ртуть, свинец и прочие элементы?

Быть может, главной целью драматурга было пробудить сострадание всех ко всем, призвать к милосердию и прощению? Этим заключаются многие пьесы Шекспира. Или вот еще. Всемогущество, которое сбрасывает с себя плащ всемогущества, — уж не заключена ли здесь идея, что Бог, сотворивший мир, больше не управляет миром? Без учителя, без поводыря остаются и Миранда — светлое чудо, и темный раб Калибан. Что мы знаем о религиозной философии Шекспира? О его взгляде на происхождение зла и границы человеческой свободы?

Ничего, что эти вопросы остаются без ответа. Главное, что работа над переводом заставила меня снова задуматься о них, хоть на дюйм, а подойти ближе к окутанной в туманный плащ фигуре автора — Шекспира.

Что касается чисто переводческих проблем, тут дело проще. Текст пьесы делится на три компонента — стихотворные куски (лирика и пафос), сцены в прозе (комические) и песни, — грациозные и легкие, очень трудные для перевода. На втором месте по трудности — шутовские перебранки Тринкуло, Стефано и Калибана. Известно, что комизм устаревает и ветшает раньше лирики и пафоса. Даже у крупнейших мастеров стиха в этом компоненте случаются сбои, натужности, вызванные неполным перевариванием шекспировских шуток и каламбуров. Я старался, в первую очередь, блюсти полную естественность, автономность русского текста.

Вот и все, что можно вкратце сказать в мое оправдание.

Действующие лица:

АЛОНЗО, король Неаполя

СЕБАСТЬЯН, его брат

ПРОСПЕРО, истинный герцог Миланский

АНТОНИО, его брат, узурпировавший титул Миланского герцога

ФЕРДИНАНД, сын короля Неаполя

ГОНЗАЛО, честный старый советник

АДРИАН и ФРАНЦИСКО, придворные

КАЛИБАН, дикарь и уродливый раб

ТРИНКУЛО, шут

СТЕФАНО, пьяный дворецкий

КАПИТАН корабля

БОЦМАН

МОРЯКИ

МИРАНДА, дочь Просперо

АРИЭЛЬ, дух воздуха

ИРИДА

ЦЕРЕРА

ЮНОНА духи

НИМФЫ

ЖНЕЦЫ

Действие происходит сначала на борту корабля, потом на необитаемом острове.

АКТ 1

Сцена 1

Корабль в море.

Слышны неистовые удары грома, сверкают молнии.

Входят К а п и т а н и Б о ц м а н.

Капитан

Боцман!

Боцман

Я здесь, капитан.

Капитан

Кликни матросов, и давай поживей, пока мы не врезались в берег.
Каждый миг на счету.

(Уходит).

Входят матросы.

Боцман

Эй, ребята, шевелись! Топселя долой! По команде — разом — на-
вались! Только бы от берега отвернуть, а там дуй, ветер, пока у тебя ду-
делка не лопнет!

Входят Алонзо, Себастьян, Антонио, Ферд
инанд, Гонзало и другие.

Алонзо

Эй, боцман! Где капитан, где все люди? Свистни-ка в свой сви-
сток.

Боцман

Я прошу вас, господа, оставаться в каюте.

Антонио

Где капитан, дружище?

Боцман

Вы что — не слышите, что вам говорят? Лезьте вниз, не толкитесь
на палубе. Вы только помогаете буре.

Гонзало

Ну-ну, потише.

Боцман

Когда море станет потише. Уходите! Волнам дела нет, король вы
или не король. В каюту! Не путайтесь под ногами.

Гонзало

Вспомни хорошенько, кто у тебя на борту.

Боцман

Ни единого, кого я любил бы больше, чем самого себя. Вы кто —
советник? Так посоветуйте морю уgomониться. Прикажете ему — и мы
больше не притронемся к канатам. А коли не можете, благодарите небо,
что дожили до седых волос, молитесь и будьте готовы к тому, чего не

миновать. — Ну, дружнее, ребята, еще разок! — Не мешайте же, вам говорят.

(Уходит).

Г о н з а л о

Вид этого малого меня успокаивает. Такой не утонет; у него на физиономия висельника. Смотри, не передумай, Фортуна! Если ты предназначила этого мошенника к петле, сделай его веревку нашим спасательным канатом — больше нам не на что надеяться. Или этот плут был рожден, чтобы быть повешенным, или мы погибли.

Снова входит Б о ц м а н.

Б о ц м а н

Эй, там, наверху! Вяжите узлы крепче! Штурвал влево! (Из трюма раздаются крики.) Чума их возьми! Ишь как воют — бурю заглушают, не только что мой свисток.

Появляются С е б а с т ь я н, А н т о н и о и Г о н з а л о.

Ну, что — снова здесь? Чего вам нужно? Хотите посмотреть, как мы будем тонуть? Глотнуть соленой водички не желаете, господа?

А н т о н и о

Типун тебе на язык, горлодер, нечестивец, буйный пес!

Б о ц м а н

Ах, не хотите? Так чего же вам угодно?

А н т о н и о

Пошел к черту, наглец, грубиян, сукин сын! Мы не больше твоего боимся этой бури.

Г о н з а л о

Держу пари, что он-то уж не утонет, будь даже это судно хрупче скорлупки и дырявей распоследней шлюхи.

Б о ц м а н

Убрать фоксель и грот! Рулевой, круче к ветру! Разворачивай носом в море!

Входят м а т р о с ы, насквозь мокрые.

М а т р о с ы

Мы пропали! Господи помоги! Нас несет прямо на скалы!

Б о ц м а н

Видно, придется хлебнуть водички.

Г о н з а л о

Король и принц, я слышу, молят Бога.

Идемте к ним и встанем на колени,

Чтоб помолиться вместе.

С е б а с т ь я н

Черт возьми!

Мы гибнем из-за этих жалких пьяниц.
Горластый негодяй! Чтоб ты утоп
Семь раз подряд!

Г о н з а л о

Сперва его повесят,
Я в этом убежден — пусть волны с ревом
Клянутся мне в другом.

Крики вразнобой за сценой: «Спасенья нет — Корабль тре-
щит... — Прощай, жена и дети! —

Прощайте, братья! — Господи, помилуй!»

Г о н з а л о

Все — на колени рядом с королем.

С е б а с т ь я н

Простимся с ним.

Уходят Антонио и Себастьян.

Г о н з а л о

А я бы сейчас отдал всю эту воду за один акр земли — самой
скверной, сорной земли, заросшей бурьяном и колючками. Кому как на
роду написано; но на суше умирать лучше, честное слово!

Уходит.

Сцена II

Остров. Перед кельей Просперо.

Входят П р о с п е р о и М и р а н д а.

М и р а н д а

Отец любимый, если это вы
Своим искусством взбунтовали волны,
Смирите их! За валом грозный вал
Штурмует небо, а оттуда льется
Кипящий черный вар. Вдали, у мыса,
Я видела, прекрасный галеон
(Он, верно, благородных вез синьоров)
Разбило в щепки. О, как сердце сжалось,
Когда сквозь грохот волн ко мне донесся
Вопль гибнущих! Будь я всеильным богом,

Я бы всосала море вглубь земли,
Не дав ему жестоко поглотить
Корабль с живыми душами.

П р о с п е р о

Ну, полно!

Не надрывай напрасно грудь слезами –
Ведь никакого зла не совершилось.

М и р а н д а

Ужасный, жуткий день!

П р о с п е р о

Поверь, Миранда,

Все делается к твоему же благу.

О дочь моя, ты многого не знаешь —

Ни кто такие мы, ни почему

Живем здесь. Для тебя я лишь Просперо,

Сердечно любящий тебя родитель

И обитатель этой бедной кельи .

М и р а н д а

К чему мне больше знать?

П р о с п е р о

Пришла пора

Узнать побольше. Помоги мне снять

Мой плащ волшебника.

(Сбрасывает плащ.)

Присядем рядом.

Утешься, милая, утри глаза!

Поверь мне, сцена кораблекрушенья,

Которой ты потрясена до слез,

Задумана и сыграна так ловко,

Что ни одна душа на корабле

С которого неслись мольбы и крики,

Не пострадала. Можешь мне поверить:

Никто не потерял ни волоска.

Но слушай дальше.

М и р а н д а

Вы не раз, отец,

Желали мне сказать о чем-то важном,

Но каждый раз себя перебивали

Словами: «Подождем. Еще не время!»

П р о с п е р о

Настало время. Но сперва ответь мне:
Ты помнишь что-нибудь из той поры,
Когда мы жили далеко отсюда?
Хотя навряд ли! Ты была младенцем
Трех лет всего.

М и р а н д а

Мне кажется, я помню.

П р о с п е р о

Не может быть! Что именно? Свой дом
Иль чье-нибудь лицо? Что удержалось
В ребячьей памяти?

М и р а н д а

Я вижу все

Как будто сквозь туман — не понимая,
Где явь, где сон. При мне как будто были
Три или пять прислужниц?

П р о с п е р о

Даже больше.

Ужели это столько лет живет
В твоей головке? Что еще? Поройся
В глубокой бездне времени; скажи:
Как мы сюда попали?

М и р а н д а

Нет, не знаю...

П р о с п е р о

Так знай: двенадцать лет тому назад
Родитель твой был герцогом Милана —
Могущественным князем.

М и р а н д а

Вы и впрямь —

Отец мой?

П р о с п е р о

Да, дружок. По крайней мере,
Так слышал я от матери твоей —
Чья добродетель выше всех сомнений.
Отсюда следует, что ты мне дочь,
Наследница и, как никак, принцесса
Миланская.

М и р а н д а
Но что же приключилось?
Какие злые козни или случай
Нас привели сюда?

П р о с п е р о
То и другое.
Сперва, Миранда, были злые козни,
Потом — счастливый случай.

М и р а н д а
Ах, отец!
Мне совестно, что я своим вопросом
Разбередила вашу боль. И все же —
Я знать хочу.

П р о с п е р о
Единственный мой брат,
По имени Антонио, твой дядя,
Которого любил я, как себя, —
Возможно ли, чтобы любимый брат
Таил в себе такое вероломство! —
Моим доверьем облеченный, правил
Делами герцогства; все шло прекрасно,
Я оставался властным государем,
Но, увлеченный свыше всякой меры
Ученьем книжным, всей душой стремясь
Постигнуть тайное, — от дел правленья
Все больше отходил; а между тем
Коварный брат, твой дядя, — ты следишь
За тем, что говорю?

М и р а н д а
Со всем вниманьем.

П р о с п е р о
Он, изучив придворные пружины,
Искусство поощрять и отвергать,
Одним дать ход, других же, слишком рьяных,
Попридержать, — сумел переманить
К себе всю знать; или, сказать иначе,
Держа в руке ключи от должностей,
А, значит, и сердец моих придворных,
Он их настроил на свой лад. Как плющ,
Обвился он вокруг моего престола

И заглушил все ветки. Ты следишь?

М и р а н д а

Да, батюшка.

П р о с п е р о

Смотри, что было дальше.

Я, отстранившись от земных забот,
Весь погруженный в поиск совершенства
И знаний, ценностью превосходящих
Все в мире, — пробудил в неверном брате
Гадюку-зависть, и мое доверье
Зачало с ней ужасного ублюдка –
Злой умысел, столь подлый, сколь безмерно
Мое доверье было. Наделенный
Моими полномочьями, присвоив
Не только прибыль нашу, но и славу,
С правленьем слитую, он возомнил –
Как тот, кто, часто повторяя ложь,
Насилует податливую память, –
Что он и есть единственный властитель,
И честолюбие его толкнуло –
Да полно, слушаешь ли ты меня?

М и р а н д а

Такой рассказ бы исцелил глухого.

П р о с п е р о

...Толкнуло уничтожить все преграды
Между актером и желанной ролью –
Иначе говоря, он вздумал сам
Стать герцогом Миланским. Мол, Просперо
Себя навеки в книгах схоронил.
Сочтя меня к правленью непригодным,
Он снесся, как изменник, с королем
Неаполя, пообещав ему
Склонить Милан, до той поры свободный,
Под власть короны неаполитанской
И ежегодно дань платить.

М и р а н д а

О Боже!

П р о с п е р о

Не правда ли — поверить невозможно?

И это — собственный мой брат родной!

М и р а н д а

На бабушку мою не брошу тени;
Родятся и от семени благого
Гнилые отпрыски.

П р о с п е р о

Внимай же дальше.

Король Неаполя, мой давний враг,
Выслушивает предложение брата,
А именно — за кругленькую дань
И прочие вассальные условия
Изгнать меня с семейством из Милана,
А герцогские почести и титул
Отдать Антонио. Король с войсками
Подходит ночью к городу — ворота
Уже предательски открыты братом —
И тут же, под покровом темноты,
Врываются, хватают и увозят
Меня и громко плачущую крошку,
То есть тебя.

!!

М и р а н д а

О горестная сцена!

Не помню, плакала ли я тогда,
Но слушая сегодня, плачу снова.

П р о с п е р о

Осталось досказать совсем немного,
А там от бедствий прошлого вернемся
К событиям нынешним. В них оправданье
Рассказа моего.

М и р а н д а

Но почему

Они нас сразу же не утертвили?

П р о с п е р о

Естественный вопрос. Отвечу так:
Они на это не могли решиться —
Народ меня любил; к тому ж, боялись
Таким деяньем сразу запятнать
Свое правление; план их был хитрее.
Короче говоря, нас погрузили

На судно, отвезли подальше в море,
А там уж в приготовленную шлюпку
Спустили — ветхую лохань без весел,
Без паруса и мачты. Даже крысы
С нее сбежали. Что мне оставалось?
Стенать, роптать и жаловаться ветру,
Который крики заглушал, вздыхая
От жалости.

М и р а н д а

Какой же я обузой

Была вам, батюшка!

П р о с п е р о

Нет, не обузой —

Но ангелом-хранителем. В то время,
Пока слезами волны я солил,
Ты улыбалась мне светло и кротко,
Вселяя в сердце волю и решимость
Все претерпеть.

М и р а н д а

Но как же мы спаслись?

П р о с п е р о

По воле Провидения. Гонзало,
Тот благородный неаполитанец,
Кто получил приказ покончить с нами,
Из сострадания снабдил нас пищей,
Водой, одеждой и другим припасом,
Что позже оказался очень кстати
Для наших нужд. По доброте своей
Он мне позволил захватить в дорогу
Те книги из моей библиотеки,
Что я ценил дороже королевств.

М и р а н д а

Увидеть бы мне этого вельможу!

П р о с п е р о

Еще немного посиди; дослушай.
Нас выбросило на безлюдный остров;
И здесь я стал наставником твоим,
Принесшим, я надеюсь, больше пользы,
Тебе, Миранда, чем ее приносят
Иным принцессам — тьмы учителей.

М и р а н д а

Вознаградят вас небеса за это!
Но объясните мне, отец, зачем
Вы эту бурю вызвали?

П р о с п е р о

Отвечу.

Случилось так, что щедрая Фортуна
(Отныне благосклонная ко мне)
Сегодня в эти воды привела
Моих врагов; и было мне знаменье,
Что если упущу я этот случай,
То не знавать удачи мне вовек.
На том прервемся... Подремли немного.
Смежи ресницы. Не противься сну.

Миранда засыпает.

Сюда, слуга и верный мой прислужник!
Есть дело для тебя. Сюда, скорей!

Входит Ариэль.

А р и э л ь.

Привет тебе, мой добрый повелитель!
Чем услужить сегодня? Ариэль
В пучину прыгнет, бросится в огонь
Или помчит на облачке кудрявом
Куда прикажешь.

П р о с п е р о

Так ли ты устроил

Крушение, как я тебе велел?

А р и э л ь

Да, в точности! Я отыскал среди моря
Корабль, на котором плыл король,
И задал представленья. Сея ужас,
Метался я таинственным огнем
По мачтам, парусам, снастям и реям –
Двоясь, троясь и вновь соединяясь;
Как молния, я проносился всюду –
И гром за мною следом; пламя, треск
И запах серы напугали даже

Нептуна под водою: он решил,
Что осажден; его трезубец дрогнул
И волны затряслись...

П р о с п е р о

Мой храбрый дух!

Кто бы не струсил от такого шума
И вспышек молний?

А р и э л ь

Ни одна душа

Не выдержала блеска и смятенья,
Все, кроме моряков, ополоумев,
Попрыгали за борт. Принц Фердинанд
С поднявшимися дыбом волосами
Был первым; он вскричал: «Ад опустел,
Все черти здесь!» — и в воду плюх!

П р о с п е р о

Отлично,

Мой ловкий дух! Как далеко отсюда
Случилось это?

А р и э л ь

Близко, господин.

П р о с п е р о

Никто не утонул?

А р и э л ь

Все спасены;

Никто не потерял ни волоска,
Ни пуговики. Их всех, как ты велел,
Рассеял я по острову, хозяин.
Сын короля сейчас на берегу
Сидит один, оцепенев от горя,
И слезы льет.

П р о с п е р о

А с королевским судном

И с моряками как ты поступил?

Скажи скорей.

А р и э л ь

Корабль уже стоит

На якоре за мысом — в тихой бухте,
Откуда ты меня послал однажды
Лететь за брызгами бермудских бурь

И дал для них особенную склянку.
Матросы в трюме спят, усыплены
Трудами и волшебным заклинаньем.
А что до остального флота, он
Был мной рассеян, но собрался снова
И в данный миг плывет домой в Неаполь,
Неся известье, что разбился флагман,
Король погиб — и все, кто были с ним.

П р о с п е р о

Ты, Ариэль, все в точности исполнил.
Но будет для тебя еще задача...
Который час теперь?

А р и э л ь

Уже за полдень.

П р о с п е р о

Я думаю, не меньше двух часов.
Нам нужно до шести успеть немало.

А р и э л ь

Опять — работать! Разреши, хозяин,
Напомнить то, что ты мне обещал,
Но до сих пор не выполнил.

П р о с п е р о

Ах, вот как!

Капризничать? Чего же ты желаешь?

А р и э л ь

Свободы!

П р о с п е р о

Прежде срока? Ни за что!

А р и э л ь

Молю, хозяин! Вспомни, как усердно
Служил я — не ворчал, не ныл, не врал,
Все точно исполнял. Ты обещался
Скосить мне целый год.

П р о с п е р о

Иль ты забыл

Про муки, от которых мной избавлен?

А р и э л ь

Нет, но...

П р о с п е р о

Тебе, выходит, тяжело

Пройтись по зыбкой стежке океана,
Промчаться на спине ночного ветра
Или в земные недра заглянуть
По моему приказу?

А р и э л ь

Вовсе нет!

П р о с п е р о

Неблагодарный дух! Ты позабыл
Про мерзкую колдунью Сикоракс,
Горбатую от старости и злости?

А р и э л ь

Нет, мой хозяин.

П р о с п е р о

Ну, так отвечай:

Где родилась проклятая?

А р и э л ь

В Алжире.

П р о с п е р о

Иль я обязан каждый месяц снова
Напоминать тебе, что ты терпел
До нашей встречи?.. Гнусная колдунья
За черные дела и колдовство
Была присуждена — избегнув казни
Каким-то трюком — к вечному изгнанию.
Так это было?

А р и э л ь

Так, хозяин.

П р о с п е р о

Ведьма

Была доставлена на этот берег
С ее отродьем. Ты, мой раб, служил,
По собственному твоему признанию,
У этой Сикоракс. Но, слишком нежный,
Чтоб исполнять ужасные веленья
Проклятой ведьмы, возроптал. Она же
При помощи других, покорных, духов,
Тебя, ярясь от злобы, заключила
В расщепленной сосне. Двенадцать лет
Ты пленником беспомощным томился
В мучительном плену, стеная чаще,

Чем мельничное колесо от ветра.
За это время ведьма умерла
И остров сделался совсем безлюден –
За исключением лишь того уroda,
Которого она произвела
На свет, ее сына.

А р и э л ь

Да, Калибана.

П р о с п е р о

Тупую тварь, что я сейчас держу
В работниках. Ты помнишь, Ариэль,
Как я тебя нашел, в каких мученьях?
От стонов, испускаемых тобой,
Не только волки выли — и медведи
Рычали жалостно. После того,
Как сдохла Сикоракс, никто не мог
Спасти тебя от мук. Но я услышал
Твой вопль и, приложив свое искусство,
Освободил тебя.

А р и э л ь

Мой господин!

Как мне благодарить тебя!

П р о с п е р о

Захнычешь –

Я расщеплю дубовый ствол и снова
Засуну в щель тебя — чтоб отдохнул
Еще двенадцать лет.

А р и э л ь

Прости, хозяин.

Я буду исполнять все, что велишь,
Безропотно и весело.

П р о с п е р о

Ну, то-то.

.....

Из второго акта

Ф е р д и н а н д

Откуда эта музыка? С небес

Или с земли? Все стихло. Эти звуки,
Предназначались, верно, божеству,
Что правит этим островом. Я плакал
По королю-отцу на берегу,
Когда запели звуки над волнами,
Рассеяв скорбь мою, и увлекли
Вслед за собой. Вот я куда забрел...
И музыка умолкла. Нет, играет!

А р и э л ь
(поет)

В пяти саженьях под водой
Спит, как живой, родитель твой,
 Неузнаваемо прекрасный;
Глаза его — морской жемчуг,
А из могучих ног и рук
 Возрос коралл прозрачно-красный.
Русалки там, на дне морском
Звонят над ним, поют псалом...

Г о л о с а
Дин-дон! Дин-дон!

.....

Из третьего акта

Сцена II

Входят К а л и б а н, С т е ф а н о и Т р и н к у л о.

С т е ф а н о

К черту твои ручки! Вот допьем бочку, тогда поищем воды. А до той поры я к ней и не прикоснусь. Ну, мой верный монстр! Вперед, на abordаж! Пей за мое здоровье!

Т р и н к у л о

Верный монстр? Вот так чудеса! Вот так остров! Говорят, здесь всего пять душ, включая нас троих. Если у двух других мозги так же набекрень, боюсь, как бы этот остров не перевернулся.

С т е ф а н о

Пей, чудище, раз тебе велят. Чего это у тебя глаза на лоб лезут?

Т р и н к у л о

А куда им еще лезть? Не на брюхо же. Вот было бы чудище с глазами на брюхе!

С т е ф а н о

Ты что молчишь — язык утопил в вине, что ли? Гляди на меня; я не тону ни в вине, ни в воде. Знаешь, сколько миль я проплыл до этого берега? Пятьдесят шесть с половиной, клянусь Меркурием! Я сделаю тебя своим лейтенантом, чудище, или знаменосцем.

Т р и н к у л о

Лейтенантом — куда ни шло. Знаменосцем — вряд ли. Ему не то что знамя — себя бы на ногах удержать.

С т е ф а н о

Стой прямо! Мы ведь никуда спешим, мистер Монстер!

Т р и н к у л о

Да уж, куда спешить, когда ноги заплетаются?

С т е ф а н о

Ну, скажи что-нибудь, чудище. Если ты и впрямь меня любишь.

К а л и б а н

Дозвольте, ваша милость — дозволейте лизнуть вашу туфлю. А этому я служить не буду — он не отважен.

Т р и н к у л о

Врешь, уродина! Я сейчас так разошелся, что могу констебля отдубасить. «Не отважен»! Скажи, снулая рыбина, видел ты когда-нибудь труса, который выпил бы столько, сколько я сегодня? Повторишь ли свою чудовищную ложь, о полурыба, получудище?

К а л и б а н

Он ругается надо мной. Зачем ты позволяешь ему, бог мой?

Т р и н к у л о

Он сказал «Бог мой»? Эх, чудище-дурище!

К а л и б а н

Вот опять! Закусай его до смерти, господин мой.

С т е ф а н о

Тринкуло, не распускай язык. Если ты покажешь себя мятежником, я вздерну тебя на первом дереве! Этот несчастный урод — мой подданный, он не должен терпеть оскорблений.

К а л и б а н

Благодарю тебя, мой господин. Не изволишь ли выслушать еще одну мою нижайшую просьбу?

С т е ф а н о

Валяй! Стань на колени и докладывай; а Тринкуло пусть постоит и не качается.

Входит А р и э л ь, невидимый для остальных.

К а л и б а н

Я раньше был слугою чародея,
Похитившего у меня коварно
Мой остров.

А р и э л ь

Лжешь.

К а л и б а н

Нет, сам ты лжешь, мартышка!

Я попрошу, чтоб добрый мой хозяин
Тебя прибил.

С т е ф а н о

Тринкуло, молчи — или я пересчитаю тебе ребра.

Т р и н к у л о

Я не сказал ни слова.

С т е ф а н о

Вот и помалкивай. — Продолжай, красавчик.

К а л и б а н

Так вот: коварный чародей отнял
Мой остров, а меня служить заставил.
Но, если ты, великий повелитель,
Отмстишь ему — я знаю, ты отважен,
Не то, что эта наглая мартышка...

С т е ф а н о

Да, я отважен!

К а л и б а н

Ты станешь тут хозяином, а я —
Твоим слугой.

С т е ф а н о

Но как же этого достичь? Ты можешь привести меня к твоему
обидчику?

К а л и б а н

О да, мой повелитель. Я предам
Тебе его беспомощным и спящим,
Чтоб ты срубил ему башку.

А р и э л ь

Ты лжешь; ничего у тебя не выйдет.

К а л и б а н

Вот язва! Шут паршивый! — О мой бог!
Прошу, накостыляй ему по шее
И отними бутылку. Пусть он пьет
Из моря, если пересохнет в глотке,
Я к роднику его не поведу.

С т е ф а н о

Тринкуло, не шути. Если ты перебьешь моего монстра еще раз,
клянусь этим кулаком, я вытолкаю за дверь милосердие и сделаю из те-
бя котлету.

Т р и н к у л о

За что? Я даже языком не пошевелил.

С т е ф а н о

Разве ты не сказал, что он лжет?

А р и э л ь

Ты лжешь.

С т е ф а н о

Ах, и я тоже? Ну, получай!

(бьет Тринкуло)

Что, понравилось? Попробуй еще раз сказать, что я лгу.

Т р и н к у л о

Да не говорил я ничего такого. Свихнулся ты или оглох? Будь
проклята эта бутылка! Вот до чего пьянство доводит. Черт побери твое-
го уroda, и черт побери тебя самого!

К а л и б а н

Ха, ха, ха!

С т е ф а н о

Продолжай свой рассказ. — А ты, пестрый, держись от меня по-
дальше.

К а л и б а н

На первый раз с него довольно будет.

А там я сам его поколочу.

С т е ф а н о

Держись подальше, слышишь? — Продолжай.

К а л и б а н

Ну, значит, так. Днем он обычно спит

После обеда. Тут-то и легко,

Убрав подальше колдовские книги,

Ему поленом череп размозжить

Иль горло перерезать. Не забудь

Про книги: он без них такой же олух,

Как я; без этих книг бессилён он
Повелевать толпой строптивых духов.
Сожги сначала книги — эту роскошь
Его хозяйства (так он их зовет);
А дочку хорошенько рассмотри;
Ее он называет «совершенством».
А почему? Двух женщин я видал —
Мамашу Сикоракс и эту крошку,
Но сознаюсь: она по всем статьям
Мамашу превзошла.

С т е ф а н о

Что — впрямь красotka?

К а л и б а н

Да, господин. Тащи ее в постель
И народишь с ней славное потомство.

С т е ф а н о

Чудовище, ты меня убедил. Я убью волшебника, стану королем и
женюсь на его дочке, коли на то будет воля Фортуны.

.....

Из четвертого акта

(1)

П р о с п е р о

(в сторону)

Чуть не забыл о мерзком Калибане
И умысле его против меня,
А заговорщики совсем уж близко.

(духам)

Прекрасно! Но теперь — оставьте нас.

Ф е р д и н а н д

Как странно! Ваш отец какой-то мыслью
Внезапно удручен.

М и р а н д а

Я никогда

Не видела его таким сердитым.

П р о с п е р о

(Фердинанду)

Вы чем-то смущены, мой сын, не так ли?

Прошу вас, подбодритесь. Представленьё
Окончено. Актеры были духи
(Как я и говорил), они сыграли
Назначенные на сегодня роли
И растворились в воздухе. Вот так же,
Как это зрелище бесплотных духов,
Исчезнут гордые дворцы, и храмы,
И башни в белых шапках облаков,
И весь наш мир, огромный шар чудес
Бесследно растворится в бездне неба;
Мы созданы из той же самой ткани,
Что сновиденья; наша жизнь земная —
Лишь островок среди океана снов...
Но я не в духе. Извините, сударь.
В разброде мысли, старый ум ослаб;
Не обращайтесь на меня вниманья...

.....
(2)

П р о с п е р о

Тварь, низкий дьявол, к чьей природе мерзкой
Не пристают ни доброта, ни благо!
Мои труды, терпенье — все впустую.
С годами он становится лишь хуже:
Лицом — уродливей, умом — гнусней...
Ну, черти, у меня они повоюют!

Входит А р и э л ь, нагруженный блестящими одеждами.
Развесь-ка эту ветошь на веревке

Просперо и Ариэль остаются на сцене, невидимые для дру-
гих.

Входят К а л и б а н, С т е ф а н о и Т р и н к у л о, на-
сквозь мокрые.

К а л и б а н

Ступайте тише — так, чтоб даже крот
Вас не расслышал. Мы подходим к келье.

С т е ф а н о

Синьор монстр, этот ваш дух, которого вы представляли паинь-
кой, кажись, сыграл с нами скверную шутку.

Т р и н к у л о

Я весь провонял какой-то конской мочой, о чем мой нос сообщает мне с глубоким прискорбием.

С т е ф а н о

А мой нос так и раздувает от злости. Слышишь, монстр? Если я на тебя рассержусь, тогда пеняй на себя...

Т р и н к у л о

Можешь тогда считать себя конченным монстром.

К а л и б а н

Не гневайся, мой добрый господин!

Потерпим, — и свершение наших планов

Вознаградит за эту неприятность.

Но, умоляю вас, умерьте голос.

Не нравится мне эта тишина...

Т р и н к у л о

Да, но мы утопили все бутылки в этом зловонном пруду.

С т е ф а н о

Здесь не одно бесчестье и неприятность, здесь неисчислимые убитки!

Т р и н к у л о

Мало того, что я промок до нитки. А тут еще этот твой невидимый дух!

С т е ф а н о

Клянусь честью, я спасу мою бутылку, если даже буду по уши в дерьме.

К а л и б а н

Прошу вас, повелитель мой, потише.

Вот вход в его пещеру. Прoberитесь

Бесшумно и свершите ту проделку,

Которая вас сделает мгновенно

Владыкой острова, а Калибана —

Рабом, готовым пятки вам лизать.

С т е ф а н о

Дай мне руку, чудище. Я чувствую, как во мне просыпается кровожадность.

Т р и н к у л о

(увидев одежды)

О король Стефано! Ваше величество! Поглядите, какой тут приготовлен гардероб для вашей милости!

К а л и б а н

Оставь, дурак, блеск этот — мишура!

Т р и н к у л о

А вот и нет, синьор монстр. Уж мы-то отличим мишуру от парчи.
О король Стефано!

С т е ф а н о

Сними-ка мне этот кафтан, Тринкуло. Клянусь этими клешнями,
он нам по вкусу.

Т р и н к у л о

Ваше величество, он — ваш!

К а л и б а н

Чума возьми упрямого шута!

Пусть он любит фальшивым блеском.

Сперва, мой господин, свершите дело.

Не то колдун проснется — и тогда

Щипками и пинками нас раскрасят

С ног до макушки.

С т е ф а н о

Да замолчи ты, монстр! Госпожа Веревочка, неправда ли, это мой
кафтан? Господин Кафтанчик, вас не продуло в высоких широтах?
Спускайтесь сюда, поближе к экватору.

Т р и н к у л о

Да и госпожа Веревка, должно быть, устала от этого взгромоз-
дившегося на нее Кафтанчика. Не так ли, ваша милость?

С т е ф а н о

Отлично сказано, Тринкуло! Возьми себе любой камзол за эту
шутку. Знайте все, что, пока я король этого королевства, настоящее ост-
роумие не останется без награды. «Устала от взгромоздившегося на нее
кафтанчика!» У этого дурака язык острый, как бритва.

.....

Из пятого акта

(1)

П р о с п е р о

(очерчивая себя магическим кругом)

О эльфы гор, лесов, озер и волн,

Вы, что, резвясь у моря, на песке

Играете с прибором; вы, малютки,
Чья радость — под луной плясать в лугах,
Волшебные вытаптывая кольца,
Где овцы не пасутся, и еще —
Выращивать грибы порой полночной,
Вы, для кого заветный час приходит,
Едва последний колокол пробьет,
С чьей помощью (собрав силенки ваши)
Я солнце омрачил, призвал ветра
И небо синее с зеленым морем
Столкнул в непримиримо яркой битве.
Гремящий гром вооружив огнем,
Я мощный дуб Юпитера разбил
Его же молнией и кряж прибрежный
Заставил всколебаться; сосны, кедры
Я, как травинки, с корнем вырывал;
Могилы разверзались, выпуская
На волю мертвецов, по повеленью
Моих могучих чар. Отныне я
От этой грубой власти отрекаюсь.
Пусть (последний подвиг колдовства)
Раздастся музыка как бы с небес,
Чтоб воодушевить мою решимость, —
И я сломаю свой волшебный жезл,
Навек зарыв его обломки в землю,
И в бездне вод морских — так глубоко,
Что не достанет лот, похороню
Магическую книгу.

Звучит торжественная музыка.

Входят А р и э л ь, за ним А л о н з о, делая безумные жесты, в сопровождении

Г о н з а л о, за ними таким же образом — С е б а с т ь я н и А н т о н и о, в сопровождении

А д р и а н а и Ф р а н ц и с к о. Все они входят в магический круг, очерченный Просперо,
и стоят там зачарованные, в то время как Просперо говорит.

Пусть музыка — нет лучшего лекарства

Для воспаленного ума — утешит
Фантазиями изнуренный мозг.
Не выходите до тех пор из круга,
Покуда чары действуют. — Гонзало,
Святой, добросердечный человек!
Мои глаза в сочувственном порыве
Слезятся тоже.

(В сторону)

Чары постепенно

Рассеиваются, как мгла ночная
В рассветный час. Дремотное сознание,
Очнувшись, гонит призрачный туман,
Который окружал его. — Гонзало,
Мой истинный спаситель, верный спутник
Монарха своего, — я оплачу
За все твое добро сердечной мерой. —
Алонзо, ты жестоко поступил
Со мной и дочерью моей. Твой брат
Замешан тоже. — Вот за что ты терпишь
Щипки невидимые, Себастьян! —
Тебя, мой брат родной, который тешил
Так грубо честолюбие свое,
Забыв про голос жалости и крови,
Который Себастьяна подбивал
Убить монарха вашего (за это
Он терпит наихудшие щипки),
Тебя прощаю я, — хоть нрав твой лютый
Противен естеству.

(В сторону)

В них пониманье

Как будто начинает прибывать,
И вскоре нарастающий прилив
Затопит отмель разума, где ныне
Лишь грязь и тина. Не один из них
Меня не узнает. — Эй, Ариэль,
Неси из кельи шляпу мне и шпагу.

Ариэль уходит и немедленно возвращается.

Я сброшу этот плащ и покажусь
В обличье герцога Милана. — Ну же,
Проворней, Ариэль; свобода близко.

А р и э л ь
(помогая одеться Просперо, поет)

На травинке я качаюсь,
Вместе с пчелкой угощаюсь,
На спине летучей мыши
Под луною я катаюсь
Над деревьями и выше.
Вольно и славно в полуденный зной
Спать мне в корзинке купавы лесной.

П р о с п е р о

Да, Ариэль, ты скоро станешь волен;
Хоть мне и скучно будет без тебя.
Итак, мчись на корабль, где ты оставил
Заснувших моряков, растормоши
Всех раньше боцмана и капитана
(При этом оставаясь невидимкой)
И приведи сюда — да побыстрее.

А р и э л ь

Я в тонкий воздух, как стрела, вопьюсь
И возвращусь в одно мгновенье ока.

Г о н з а л о

Все муки, бедствия и чудеса
Собрались в этом месте. Изведи
Отсюда нас, благое Провиденье!

П р о с п е р о

Взгляни, король! Ты видишь перед собой
Того Просперо, герцога Милана,
С которым ты так худо поступил.
Нет, я не дух; чтоб убедиться в этом,
Дай руку мне. Приветствую тебя
И всех синьоров.

А л о н з о

Герцог ты живой
Иль просто заколдованная щепка,

Судить не мне — я заколдован сам.
Но дышит грудь твоя, и бьется сердце,
И с той поры, как я тебя увидел,
Мне кажется, мой разум прояснился.
Тут кроется (коль это всё — не морок),
Диковинный рассказ... Я возвращаю
Захваченные земли; если можешь,
Прости мне причиненные обиды.
Но как случилось, что Просперо жив
И обитает здесь?

П р о с п е р о
(Гонзало)

Позволь сперва
Я обниму тебя, почтенный старец,
Мой благородный друг.

Г о н з а л о

Не поклянусь,
Явь это ли греза.

П р о с п е р о

Ты отведал

Сегодня столько необычных блюд,
Что вкус твой притупился. Ну, друзья,
Добро пожаловать на чудный остров!
(Себастьяну и Антонио, в сторону)

Про вас же, хитрых парочка синьоров,
Я мог бы кое-что порассказать
Его величеству, разоблачив
Предательство. Но воздержусь от ябед.

С е б а с т ь я н

Черт рассказал ему.

П р о с п е р о

Тебе ж, злодей,

Которого назвать мне стыдно братом,
Прощаю я все преступленья разом,
Лишь герцогство свою прошу назад —
Его вернешь ты волей иль неволей.

А л о н з о

Коль ты и впрямь Просперо, объясни нам
В подробностях, как ты сумел спастись,
Как ты нашел нас, выброшенных бурей

Все лишь три часа тому назад
На этот берег, где в недобрый час —
Как остро жжет застрявшая стрела! —
Где потерял я сына Фердинанда.

П р о с п е р о

Скорблю о том, синьор.

А л о н з о

Моя утрата

Ничем невосполнима, и терпению
Не исцелить ее.

П р о с п е р о

Я полагаю,

Вы и не пробовали обратиться
К богине этой, с помощью которой
Я, испытавший сходную утрату,
Был исцелен.

А л о н з о

Вы? Сходную утрату?

П р о с п е р о

Тем больше скорбную, что у меня
Нет ваших утешений: я утратил
Единственную дочь.

А л о н з о

О небо! Сделай,

Чтоб наши дети оставались живы
И жили как король и королева
В Неаполе; а я пускай покоюсь
На илистой постели, где лежит
Мой сын! Когда вы потеряли дочку?

П р о с п е р о

Сегодня, в этой буре. — Но, я вижу,
Синьоры эти столь поражены,
Что проглотили языки и даже
Едва ли верят собственным глазам. —
Какой бы силой вас ни сбило с толку,
Извольте убедиться: я — Просперо,
Тот самый изгнанный миланский герцог,
Который столь чудесно оказался
На берегу, где вы нашли спасенье,
И правит здесь, на острове. Довольно

Для первой встречи; расскажу подробней
Потом. — Добро пожаловать, король,
В мою пещеру; это — мой дворец,
Прислуги мало у меня и вовсе
Нет подданных. Прошу вас, загляните.
Вы мне вернули герцогство; за это
Я бы хотел вас отблагодарить.
Надеюсь, то, что вы сейчас узрите,
Дороже герцогства.

Просперо отдергивает занавесь, за которой Фердинанд и Миранда играют в шахматы.

М и р а н д а

Любезный лорд, меня вы обманули.

Ф е р д и н а н д

Нет, дорогая, ни за что на свете!

М и р а н д а

Вы станете, конечно, отпираться,
Пока я не прощу вас.

А л о н з о

Если это —

Опять иллюзия, то я вторично
Утратил сына.

С е б а с т ь я н

Снова чудеса!

Ф е р д и н а н д

(заметив Алонзо и остальных)

Моря грозны — и все же милосердны.
Я клял их всеу.

(Становится на колени перед отцом.)

А л о н з о

Сын мой драгоценный!

Ты воскресил счастливого отца.
Встань и поведай, что произошло
И как ты оказался здесь.

М и р а н д а

О чудо!

Как много лиц красивых! Как прекрасна
Людская статья! О дивный новый мир,

Мир человеческий!

.....

(2)

П р о с п е р о

Ваше величество, прошу со свитой
Пожаловать в убогий мой приют
И отдохнуть; я обещаю на ночь
Вам рассказать историю мою –
Как мы спаслись и все, что приключилось
На этом острове. А завтра утром
Я приведу вас на корабль, готовый
Вас отвезти в Неаполь, где надеюсь
Увидеть свадьбу наших милых чад;
Потом я возвращусь в Милан — и там
Предамся размышлениям о смерти.

А л о н з о

Жду с нетерпением вашего рассказа,
Как некой сказки.

П р о с п е р о

Ничего не скрою.

Я обещаю вам попутный ветер
И плаванье столь быстрое, что вскоре
Догоните вы королевский флот,
Ушедший далеко вперед.

(Ариэлю)

Ну, милый,

Простимся. Ты свободу заслужил.
Лети в родной простор!

(остальным)

К услугам вашим.

Все уходят.

СОДЕРЖАНИЕ

<i>Луков Вл. А., Захаров Н. В.</i> Шекспиризация vs шекспиризм.....	3
<i>Захаров Н. В.</i> Рецепция Шекспира в творчестве Сумарокова.....	8
<i>Поплавский В. Р.</i> «Гамлет» на русском языке: два века переводческой традиции.....	18
<i>Флоря А. В.</i> «Гамлет» — переделка А. Чернова.....	41
Вильям Шекспир. «Буря» (отрывки). Перевод и предисловие <i>Г. М. Кружкова</i>	58

Научное издание

ШЕКСПИРОВСКИЕ ШТУДИИ VIII
Проблемы перевода

Материалы заседания Шекспировской комиссии РАН

29 февраля 2008 года

Художник — Алексей Захаров

Издательство Московского гуманитарного университета

Печатно-множительное бюро

Подписано в печать 27.02.2008 г. Формат 60X84 1/16

Усл. печ. л. 5,7

Тираж 100 Заказ №

Адрес: 111395, Москва, ул. Юности, 5/1