



PLACE IN RETURN BOX
to remove this checkout from your record.
TO AVOID FINES return on or before date due.

DATE DUE	DATE DUE	DATE DUE

PASTERNAK'S TRANSLATIONS OF SHAKESPEARE:
TOWARDS A DEFINITION OF PASTERNAK'S POETICS AS TRANSLATOR

ПЕРЕВОДЫ ПАСТЕРНАКА ИЗ ШЕКСПИРА:
К ОПРЕДЕЛЕНИЮ ПОЭТИКИ ПАСТЕРНАКА -ПЕРЕВОДЧИКА

By

Svetoslav P. Pavlov

A DISSERTATION

Submitted to
Michigan State University
in partial fulfillment of the requirements
for the degree of

DOCTOR OF PHILOSOPHY

Department of Linguistics and Germanic, Slavic, Asian and African Languages

1998

ABSTRACT

ПЕРЕВОДЫ ПАСТЕРНАКА ИЗ ШЕКСПИРА:
К ОПРЕДЕЛЕНИЮ ПОЭТИКИ ПАСТЕРНАКА -ПЕРЕВОДЧИКА
[PASTERNAK'S TRANSLATIONS OF SHAKESPEARE:
TOWARDS A DEFINITION OF PASTERNAK'S POETICS AS TRANSLATOR]

By

Svetoslav P. Pavlov

In Russian. The dissertation examines Pasternak's translations of eight of Shakespeare's plays: *Hamlet*, *Romeo and Juliet*, *Antony and Cleopatra*, *Othello*, two parts of *Henry IV*, and *King Lear*. It consists of an Introduction, four chapters (I — survey of criticism; II — grammatical and stylistic peculiarities of the translations: lexis, phraseology and syntax; III — humor, imagery, wordplay, and individualization of the characters' language; and IV — distortions and Pasternak's treatment of Shakespeare's obscenities), and the Bibliography.

The dissertation reveals that critics focused only on randomly-selected excerpts of translations and paid attention to translations' vocabulary; their conclusions were contradictory. It, furthermore, finds that Pasternak shortened the plays, simplified their syntax and imagery, ignored non-standard words (neologisms, malapropisms, slang, etc.), and mitigated Shakespearean bawdiness. Pasternak adapted his translations for contemporary stage productions and, in so doing, deviated from the originals. Simplification of the texts served to elucidate places requiring commentaries. Russification

of translations facilitated the distinctiveness of characters' speech and discerned the folklore elements in *King Lear* and in Ophelia's songs. Modernization of the texts — allusions to Stalinism and World War II — helped to recreate the time and atmosphere of the plays, characteristic of war scenes, bloodshed, and cruelties. Pasternak's preponderance of substantives and nouns used with appositions contributed to the condensation of his translations.

Pasternak compensated the unavoidable loss of some Shakespearean stylistic features with his own singular style. Thus, he used colloquialisms profusely to individualize characters' language more distinctly than Shakespeare. Colloquialisms were also used to enhance the expressiveness of imagery. Pasternak replaced numerous metaphors with simplified similes making Shakespeare's florid imagery more accessible to the Russian audience. He counterbalanced his disregard for obscenities with non-obscene vulgarisms. Pasternak preserved Shakespeare's energetic rhythm by shortening sentences and simplifying their structure — despite the fact that Russian words are longer than English. He frequently used idioms in his toying with words substituting Shakespeare's homonymic puns difficult to translate.

Copyright by
SVETOSLAV P. PAVLOV
1998

ПОСВЯЩЕНИЕ

Диссертацию посвящаю моей дорогой семье: маме Софии, жене Лесли и сестре Лене. Их любовь и поддержку я очень ценю.

ПРИЗНАТЕЛЬНОСТЬ

Я хочу выразить благодарность моему научному руководителю профессору Муниру Сендичу за помощь, без которой не могу представить успешное окончание учебы в аспирантуре и работы над диссертацией. Я обязан ему многим и не забуду об этом. Я также хочу поблагодарить членов диссертационной комиссии: профессора Феликса Раскольниковца, профессора Давида Престеля и профессора Людмилу Литус, — за знания, которые я получил от них во время учебы в Мичиганском государственном университете, а также за ценные замечания к первым вариантам диссертации, способствовавшие ее улучшению. Я также признателен представителю колледжа профессору Луису Сигельбауму за советы и участие в работе диссертационной комиссии.

ОГЛАВЛЕНИЕ

ПОСВЯЩЕНИЕ.....	v
ПРИЗНАТЕЛЬНОСТЬ.....	vi
ВСТУПЛЕНИЕ.....	1
ГЛАВА I	
АНАЛИЗ КРИТИКИ ПАСТЕРНАКА КАК ПЕРЕВОДЧИКА ШЕКСПИРА.....	19
ГЛАВА II	
ЯЗЫКОВОЕ СВОЕОБРАЗИЕ ПЕРЕВОДОВ.....	58
Лексика.....	58
Фразеология.....	80
Синтаксис.....	83
ГЛАВА III	
СВОЕОБРАЗИЕ ОБРАЗНОСТИ, ИНДИВИДУАЛИЗАЦИИ РЕЧИ, ЮМОРА И ИГРЫ СЛОВ.....	97
Образность.....	97
Индивидуализация речи.....	110
Юмор и игра слов.....	126
ГЛАВА IV	
ТЕКСТУАЛЬНЫЕ ОТКЛОНЕНИЯ ПЕРЕВОДОВ.....	139
Искажения.....	139
Передача шекспировских неприличностей.....	171
Сокращения.....	177
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	199
БИБЛИОГРАФИЯ.....	206
Цитированные и упомянутые работы.....	206
Вспомогательная литература.....	215

ВСТУПЛЕНИЕ

Переводить Шекспира Пастернак начал задолго до того, как были опубликованы его первые переводы из Шекспира. В письме к О. М. Фрейденберг от 2 ноября 1924 г. Пастернак писал: «Я тут же раскрыл Гамлета и принялся за его перевод, — замысел, который у меня откладывался годами».¹ Окончательным побуждением к переводу была просьба В. Мейерхольда сделать перевод для его театра.² Пастернак сделал восемь переводов пьес Шекспира. Впервые они были опубликованы в следующей последовательности: «Гамлет, принц датский» (1940), «Ромео и Джульетта» (1943), «Антоний и Клеопатра» (1944), «Отелло» (1945), «Генрих IV» (части I и II) (1948), «Король Лир» (1949) и «Макбет» (1951).³

¹ Борис Пастернак. Собрание сочинений в пяти томах. Под ред. А.А. Вознесенского, Д.С. Лихачева, Д.Ф. Мамлеева, А.А. Михайлова и Е.Б. Пастернака. Изд-во «Художественная литература», Москва, 1989 (тома I и II), 1990 (том III), 1991 (том IV) и 1992 (том V), т. V, стр. 160. В дальнейшем название этого издания будет приводиться сокращенно: Собр. соч.

² Подтверждение этому можно найти в письмах Пастернака: О.М. Фрейденберг. 14 февраля 1940, Москва. — Собр. соч., т. V, стр. 380; М.Л. Лозинскому. 1 марта, 1940, Москва. — Собр. соч., т. V, стр. 382.

³ Переводы впервые появились в следующих изданиях: Гамлет, принц датский. Трагедия в 5-ти актах. Пер. и вступ. заметка Б. Пастернака. — Молодая гвардия, 1940, № 5-6, стр. 15-131; Ромео и Джульетта. Пер. Б. Пастернака. Москва, ВУОАП, 1943; Антоний и Клеопатра. Пер. Б. Пастернака. Москва, Гослитиздат, 1944; Отелло — венецианский мавр. Пер. Б. Пастернака. Москва, ВУОАП, 1945; Генрих IV. Историческая хроника в 2-х частях. Пер. Б. Пастернака. Ред., послесловие и коммент. М. Морозова. Москва-Ленинград, Детгиз, 1948; Король

Из всех переводов у «Гамлета» самая сложная судьба. При работе над ним Пастернак находился под постоянным давлением заказчиков — театра МХАТ (В. И. Немировича-Данченко и актеров),⁴ издателей и редакторов.⁵ Сохранилось 12 вариантов перевода «Гамлета».⁶ Трудно сказать, какая часть поправок делалась Пастернаком под давлением, а какая добровольно с целью улучшения перевода. По-видимому, самые первые варианты делались под давлением, однако последние варианты скорее всего добровольно, так как Пастернак не рекомендовал Г.М.

Лир. Трагедия в 5-ти актах. Пер. Б. Пастернака. Ред., послесловие и прим. М. Морозова. Москва-Ленинград, Детгиз, 1949; Король Лир. Трагедия в 5-ти актах. Пер. Б. Пастернака. М., Гослитиздат, 1949; Трагедии. Пер. Б. Пастернака. Ред., вступ. статья и прим. М. Морозова. Москва-Ленинград, Детгиз, 1951 (пастернаковский перевод «Макбета» опубликован впервые в этом издании).

⁴ См. об этом в кн.: В.Я. Виленкин. Воспоминания с комментариями. Изд-во «Искусство», Москва, 1982, стр. 85-86.

⁵ Письма Пастернака к Фрейденберг доказывают, что Пастернак был вынужден переделывать свои переводы по требованиям редакторов и заказчиков: «Мне страшно бы хотелось, чтобы он [перевод «Гамлета». — С.П.] понравился тебе и маме, и хотя я знаю, чем [курсив Пастернака. — С.П.] он вам не понравится, и хотя именно эти резкости или странности сглажены в редакции, предназначенной для Гослитиздатовского издания (но не для МХАТА!) <...>» (О.М. Фрейденберг, 4 февраля 1941 г. — Собр. соч., т. V, стр. 393); «В довершение общей спешки осилил то, мысль о чем всегда гнал от себя как нечто не сформулированно-расплывчатое и неосуществимое, — пересмотр и переделку «Гамлета»... какую-то требующуюся, но какую именно? — непонятно какую. Его переиздает «Детгиз», и вот, отложив в сторону роман, я легко с разбега прошел его, облегчил и упростил» (О.М. Фрейденберг, 16 фев. 1947 г. — Собр. соч., т. V, стр. 459); «Тогда я дописывал первую книгу романа в прозе и в то же время кроил и перекраивал семь переведенных своих Шекспировских драм, поступающих из разных издательств, согласно разноречивым пожеланиям бесчисленных редакторов, сидящих там» (О.М. Фрейденберг, 29 июня - 1 октября 1948 г. — Собр. соч. т. V, стр. 467).

⁶ См.: Д.С. Лихачев. Борис Леонидович Пастернак. — Вступление. В Собр. соч., том I, стр. 10. См. также в кн.: Lazar Fleishman, "The Trials of Hamlet," in *Boris Pasternak. The Poet and His Politics* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1990), 223.

Козинцеву, готовившему театральную постановку «Гамлета», пользоваться старыми вариантами.⁷ Работу над переводом «Гамлета» Пастернак фактически продолжал до конца своей жизни; последний вариант перевода был опубликован после его смерти, в 1968 г., в серии «Библиотека всемирной литературы».⁸

На переводы остальных пьес у Пастернака не ушло столько времени. Над переводом «Ромео и Джульетты» он начал работать весной 1941 г. и вчерне закончил его 11 декабря 1941 г.⁹ За перевод «Антония и Клеопатры» Пастернак взялся, когда еще продолжал работать над переводом «Ромео и Джульетты», и закончил его весной 1943 г.¹⁰ Над переводом «Отелло» он работал в 1944 г.¹¹ В январе 1945 г. Пастернак заключил контракт на перевод обеих частей «Генриха

⁷ Пастернак писал Козинцеву: «Имеется несколько моих редакций Гамлета. Возвращаться от прилагаемой, 1951-го года, к какой-нибудь из более ранних, не имеет смысла» (Б. Пастернак и Г. Козинцев. Письма о «Гамлете» — «Вопросы литературы», 1975, № 1, стр. 215).

⁸ См.: А.Н. Горбунов. К истории русского «Гамлета». — Вступление. В кн.: У. Шекспир. «Гамлет. Избранные переводы». Сост. А.Н. Горбунов. Изд-во «Радуга», Москва, 1985, стр. 22.

⁹ Об этом Пастернак писал директору Гослитиздата П.И. Чагину от 12 декабря 1941 г.: «Вчера я вывел последнюю строчку перевода. Вчерне «Ромео» готов, его осталось отделать и переписать» (См.: Константин Ковалев. За шекспировской строкой. — «Альманах библиофила», 1981, № 2, стр. 101).

¹⁰ Это можно заключить из письма Пастернака П.И. Чагину от 23 апреля 1943 г.: «Ведь рано или поздно “Ромео” появится. “Антоний” готов, и я его скоро привезу» (там же, стр. 105).

¹¹ В письме к Д.С. Данину от 31 декабря 1943 г. Пастернак писал: «Сейчас один из театров заказал мне “Отелло” (Собр. соч., т. V, стр. 425), а через полгода в письме к О.М. Фрейденберг от 30 июля 1944 г. говорил об окончании перевода: «...я кончил перевод “Отелло” для одного театра, который меня подгонял и торопил» (там же, стр. 427).

IV».¹² Примерно через полгода он их перевел.¹³ Перевод «Короля Лира» Пастернак сделал за полтора месяца:

А я Бог знает что выделял, нечто варварское, непозволительное. Две с половиной тысячи рифмованных строк лирики Петефи (среди них одна поэма в 1500 строк), в месяц с неделей, «Короля Лира» в полтора месяца.¹⁴

Еще быстрее он сделал перевод «Макбета»: «Я много работал летом, перевел в месяц Шекспировского Макбета».¹⁵ Несмотря на очевидную усталость Пастернака от переводов, в письме к Н.А. Табидзе он признался:

То немного, что можно было сделать среди препятствий, которые ставило время, сделано (перевод Шекспира, Фауста, Бараташвили).¹⁶

Пастернак неоднократно говорил о преемственности своей переводческой деятельности, поэтому целесообразно остановиться на истории «русского Шекспира». Русская шекспириана начинается с сумароковской переделки «Гамлета» (1748) и переводческих опытов Екатерины II (1786).¹⁷ До начала XIX века на

¹² См.: Evgeny Pasternak, *Boris Pasternak. The Tragic Years 1930-60*, translated by Michael Duncan; Ann Pasternak Slater and Craig Raine (of Boris Pasternak's poetry) (London: Collins Harvill, 1990), 155.

¹³ Через полгода в письме от 29 июня 1945 г. к С.Н. Дурылину Пастернак писал: «Генриха IV» первую часть тебе пришлю, вторую дописываю... всего «Генриха» надеюсь кончить через месяц» (Собр. соч., т. V, стр. 430).

¹⁴ О.М. Фрейденберг, 8 сент. 1947 г. — Собр. соч., т. V, стр. 463.

¹⁵ Н.А. Табидзе, 19 ноября 1950 — Собр. соч., т. V, стр. 492.

¹⁶ Н.А. Табидзе, 17 января 1953 г. — Собр. соч., т. V, стр. 504.

¹⁷ Сведения по истории «русского Шекспира» почерпнуты из нескольких источников. Среди них: Шекспир и русская культура. Под ред. Алексеева. Изд-во «Наука», Москва, 1965; Ю. Левин. Русские переводы Шекспира. — В сб.:

русской сцене ставились переведенные с французского адаптации пьес Шекспира. Первые переводы с подлинников, сделанные М.П. Вронченко и В.А. Якимовым, появились лишь в 20-30 годы XIX века. Эти переводы не могли удовлетворить требования театров, так как были тяжеловесны, местами невразумительны и требовали обширных комментариев. Из всех русских переводов пьес Шекспира «Гамлет» Н.А. Полевого (1837) был самым популярным на русской сцене XIX века, хотя он был неточен и значительно короче подлинника. В середине XIX века переводчики стали искать способы создания компромиссных переводов, совмещающих точность с поэтичностью и сценичностью. Понимая необходимость жертв, переводчики упрощали язык Шекспира, при этом стараясь не исказить содержания. К таким переводчикам принадлежали А. И. Кронеберг, Н.М. Сатин, А.В. Дружинин, А.А. Григорьев и другие.

В конце 20-х — начале 30-х годов XX века русская формальная школа оказала влияние на теорию и практику перевода. Переводчики-формалисты применяли принципы эквилинеарности (равнострочия), эквиметрии и эквиритмии (эквиритмичности). «Гамлет» в переводе Лозинского является лучшим образцом этого направления, хотя он, как и другие буквальные переводы, не обладает хорошими сценическими качествами.

«Мастерство перевода 1966». Изд-во «Советский писатель», Москва, 1968, стр. 5-25; Горбунов. К истории русского «Гамлета», стр. 7-26.

По подсчетам Борового, пастернаковский «Гамлет» был двадцать третьим или двадцать четвертым русским переводом (Л. Боровой. Двадцать четвертый «Гамлет». — «Литературная газета», 26 апреля 1940, стр. 3). Ю. Левин отметил, что «Гамлет» полностью переводился на русский язык 20 раз, включая пастернаковский перевод (Левин. Русские переводы Шекспира, стр. 6).

На истории перевода Шекспира можно проследить эволюцию переводческих принципов и становление теории перевода в России. Формалистское направление первых советских лет потеряло свое влияние к концу 30-х годов и было отвергнуто ведущими советскими теоретиками перевода, которые начало «реалистического перевода» (канона советской переводческой школы) связывали с Белинским. Белинский в статье о «Гамлете» в переводе Н. Полевого указал на два типа переводов: «художественный» и «поэтический»¹⁸ (другими словами: дословный и свободный), — отдав предпочтение первому. Советские переводоведы стремились разрешить противоречие между двумя крайними переводческими тенденциями на теоретическом уровне, выдвинув понятие «адекватного перевода» (А.А. Смирнов¹⁹), затем — «полноценного перевода» (А.В. Федоров²⁰) и, наконец, — «реалистического перевода» (И.А. Кашкин, Г.Р. Гачечиладзе²¹ и др.). Как и переводчики второй половины XIX века, они понимали необходимость жертв — в ущерб точности и в интересах читателей — для создания удобочитаемого (или

¹⁸ См.: В.Г. Белинский. Полное собрание сочинений, т. II. Изд-во Академии наук СССР, Москва, 1953, стр. 427.

В современном переводоведении понятие «художественный перевод» имеет другое значение. Гачечиладзе определил это понятие как «вид художественного творчества» (Гиви Гачечиладзе. Введение в теорию художественного перевода. Изд-во Тбилисского университета, Тбилиси, 1970, стр. 148)

¹⁹ См.: А.А. Смирнов. Перевод. — В энциклопедии: Литературная энциклопедия. Изд-во АН СССР, Москва-Ленинград, т. 8, стр. 527.

²⁰ См.: А.В. Федоров. Введение в теорию перевода. Изд. 2, переработанное. Изд-во литературы на иностранных языках, Москва, 1958.

²¹ См.: И. Кашкин. В борьбе за реалистический перевод. — В сб.: Вопросы художественного перевода. Изд-во «Советский писатель», Москва, 1955, стр. 120-64; Гачечиладзе. Введение в теорию художественного перевода, стр. 151-53.

сценичного) и доступного для многих перевода. История «русского Шекспира» показала неизбежность таких жертв.

Причины сложности перевода Шекспира лежат в области различий между английским и русским языками и в особенностях поэтики Шекспира. Главная языковая трудность связана со значительной краткостью английских слов в сравнении с русскими словами. Об этой проблеме писал К.И. Чуковский:

В среднем каждое английское слово почти вдвое короче русского. Эта краткость придает английской речи особую силу и сжатость; при переводе на русский язык неизбежно вместо энергичной сентенции в семь строк получится вялая в одиннадцать или двенадцать.²²

Такое увеличение объема при переводе стихотворного драматического текста приводит к изменению ритма и интонации речи, а также к замедлению действия. Чтобы избежать этого, переводчик вынужден сокращать текст.

Другая серьезная трудность обусловлена различиями между эстетикой Ренессанса, определившей поэтику Шекспира, и эстетикой реализма XIX-XX веков. Во времена Ренессанса требования к художественному произведению были определены риторикой. Современный шекспировед Блейк (N.F. Blake) охарактеризовал эстетические вкусы елизаветинской эпохи Англии следующим образом:

The aim of rhetoric is artificial and literary; and it is important to bear this in mind when dealing with a dramatist like Shakespeare in whose work modern readers expect to find the adaptation of language to individual characters in a naturalistic way. In this period the most approved language was that which was most artificial; it was not that which approximated most closely to *realism* [курсив мой. — С.П.] of speech or colloquialism.

²² Корней Чуковский. Высокое искусство. О принципах художественного перевода. Изд-во «Искусство», Москва, 1964, стр. 173.

At the same time rhetorical precepts embodied an approach to language which was shared by all people of the time: it was a known and approved convention.²³

С риторикой связаны такие особенности шекспировского стиля, как повышенная метафоричность и эвфуистичность, обилие латинизмов, мифологизмов и каламбуров, а также синтаксические конструкции, осложненные разнообразными стилистическими фигурами, инверсией и риторическим эллипсисом. Метафоры Шекспира, — очень важная часть его поэтики, — трудны для перевода не столько по техническим причинам, сколько по эстетическим, так как при точном переводе они могут производить на современных русских читателей совершенно не тот эффект, какой они производили на современников Шекспира. В эпоху реализма с сокрушительной критикой Шекспира выступил Лев Толстой, который утверждал:

Все лица Шекспира говорят не своим, а всегда одним и тем же шекспировским, вычурным, неестественным языком, которым не только не могли говорить изображаемые действующие лица, но никогда нигде не могли говорить никакие живые люди.

Никакие живые люди не могут и не могли говорить того, что говорит Лир, что он в гробу развелся бы с своей женой, если бы Регана не приняла его, или что небеса прорвутся от крика, что ветры лопнут, или что ветер хочет слудть землю в море, или что кудрявые воды хотят залить берег, как описывает джентльмен бурю, или что легче нести свое горе и душа перескакивает много страданий, когда горе имеет дружбу, и перенесение (горя) — товарищество, что Лир обездетен, а я обезотечен, как говорит Эдгар, и т.п. неестественные выражения, которыми переполнены речи всех действующих лиц во всех драмах Шекспира.²⁴

²³ N.F. Blake, *Shakespeare's Language: An Introduction* (New York: St. Martin's Press, 1983), 18.

²⁴ Л.Н. Толстой. О Шекспире и о драме. — В кн.: Л.Н. Толстой. «Собрание сочинений в двадцати томах». Под ред. Н.Н. Акоповой, Н.К. Гудзия, Н.Н. Гусева, М.Б. Храпченко. Изд-во «Художественная литература», Москва, 1964, т. 15, стр. 310.

Это суждение Толстого оказало влияние на русских переводчиков Шекспира,²⁵ в том числе и на Пастернака, который неоднократно упоминал Толстого в своих статьях и письмах о переводах. Например, в письме к С.Н. Дурылину он писал:

Ты именно мог бы, вслед за Пушкиным и Гете, опять сказать о Шекспире, или о чем-нибудь около него, с их широтой и непредвзятостью, где-то в соседстве с толстовскою полемикой, наполовину справедливой (и сильно предопределившей главную *реалистическую*, [курсив мой. — С.П.] упрощающую тенденцию моих переводов).²⁶

Как видно из этого письма, свою упрощительскую тенденцию Пастернак связывал с реализмом. Однако в отличие от Толстого, отвергшего Шекспира целиком, Пастернак считал пьесы Шекспира «глубоко реалистичными по духу», хотя, как и Толстой, отмечал в языке Шекспира искусственность и многословие:

Его драмы глубоко реалистичны по духу. Их выполнение по-разговорному естественно в местах, написанных прозой, или когда куски стихотворного диалога сопряжены с действием или движением. В остальных местах потоки его белого стиха повышено метафоричны, иногда без надобности и тогда в ущерб правдоподобию.

Образная речь Шекспира неоднородна. Порой это высочайшая поэзия, требующая к себе соответствующего отношения, порой откровенная риторика, нагромождающая десяток пустых околичностей вместо одного вертевшегося на языке у автора и второпях не уловленного слова.²⁷

²⁵ А.В. Дружинин, отмеченный Пастернаком как один из лучших переводчиков Шекспира, высказывался о стиле Шекспира в духе Толстого. См.: Ю. Д. Левин. Русские переводчики XIX века и развитие художественного перевода. Отв. ред. А.В. Федоров. Изд-во «Наука», Ленинград, 1985, стр. 155-56.

²⁶ Н.С. Дурылину. 29 июня 1945, Переделкино. — Собр. соч., т. V, стр. 431.

²⁷ Замечания к переводам из Шекспира. — Собр. соч., т. IV, стр. 413-14.

Еще одну серьезную проблему перевода Шекспира создают его неприличности, появление которых тоже связано с эстетикой Ренессанса, возродившей античный культ человеческого тела и отказавшейся от средневекового аскетизма. Многочисленные указания на секс и на интимные части человеческого тела у Шекспира в большинстве случаев скрыты в игре слов, что представляет техническую трудность для их перевода.²⁸ Однако главная сложность в переводе неприличностей заключается в несоответствии культуры Ренессанса «пуританской» эстетике русского реализма.

В статьях Пастернака можно выделить две взаимосвязанные цели, которые он ставил перед собой как переводчик Шекспира. Первая — это создание театрального, сценичного перевода:

Впрочем, речь шла об особом, вольном, свободно звучащем переложении, удовлетворительном в сценическом, а не книжном смысле.²⁹

Вторая — создание перевода, звучащего, как самостоятельное произведение:

Работу надо судить как русское оригинальное драматическое произведение, потому что, помимо точности, равнострочности с подлинником и прочего, в ней больше всего той намеренной свободы, без которой не бывает приближения к большим вещам.³⁰

²⁸ Блейк указал, что многие современные читатели Шекспира даже не подозревают, что у Шекспира очень много неприличностей, так как многие слова с неприличным значением устарели или утратили это значение. См.: Blake, *Shakespeare's Language: An Introduction*, 27.

²⁹ Гамлет, принц датский. (От переводчика). — Там же, стр. 385. В статье «Замечания к переводам из Шекспира» Пастернак опять подчеркнул, что его целью было создание театральных переводов (там же, стр. 413).

³⁰ Там же, стр. 386.

Пастернак критически относился к дословному методу перевода, к воззрению на перевод как языковедческую работу³¹ и руководствовался принципом свободного (творческого) обращения с оригиналом:

В отношении Шекспира уместны только совершенная естественность и полная умственная свобода.³²

Свои переводческие принципы Пастернак связывал с традициями переводчиков XIX века:

В своих работах мы пошли по стопам старых переводчиков, но стараемся уйти еще дальше в преследовании живости, естественности и того, что называется реализмом.³³

Лучшими переводчиками Шекспира прошлого столетия Пастернак называл А.В. Дружинина, А.А. Григорьева и Д.Л. Михаловского.³⁴ Дружинин был первым, кто

³¹ Пастернак неоднократно выражал свое неприятие буквалистских и языковедческих принципов современных ему переводчиков: «Современные переводы Шекспира, из которых лучшие принадлежат Кузмину, Лозинскому, Зенкевичу и Радловой, ближе, чем это делалось раньше, знакомят со словесным составом шекспировских текстов, с их лексиконом. Однако дословные переводы всегда бывают тяжелы и в редких случаях понятны. Идея буквального перевода представляет хроническое, постоянно изживаемое и постоянно возвращающееся заблуждение» (Новый перевод «Отелло» Шекспира. — Собр. соч. т. IV, стр. 402); «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» [К переводам шекспировских драм. (Из переписки Бориса Пастернака). — Письмо А.О. Наумовой от 23 мая 1942 г. в сб.: «Мастерство перевода 1969». Изд-во «Советский писатель», Москва, 1970, стр. 342].

³² О Шекспире. — Собр. соч., т. IV, стр. 388.

³³ Новый перевод «Отелло» Шекспира. — Собр. соч., т. IV, стр. 402.

³⁴ Имена этих переводчиков Пастернак упоминал в письмах и беседах: «...Великолепный дружининский Лир, так глубоко вошедший в русское сознание, около века шедший на сцене о пр. и пр., есть единственный п о д л и н н ы й русский

теоретически обосновал принципы компромиссного перевода и на практике поставил целью совместить поэтичность (в реалистическом понимании) с точностью.³⁵ Дружинин, Григорьев, Михаловский и другие переводчики-реалисты второй половины XIX века упрощали вычурный стиль Шекспира, приспособлявая его к эстетике реализма, но старались быть точными в передаче содержания. Пастернак считал себя продолжателем традиций этих переводчиков. Показательно, что он в этой связи не упоминал Полевого, хотя некоторые советские критики сравнивали Пастернака-переводчика с Полевым.³⁶

Пастернак известен как своеобразный поэт и прозаик, но не все почитатели его таланта знают, что объем сделанных им переводов превосходит объем его оригинального творчества.³⁷ В переводческом творчестве Пастернака Шекспир по

Лир» (К переводам шекспировских драм. — Письмо М.М. Морозову от 30 сент. 1947 г. В сб.: «Мастерство перевода 1969», стр. 362); «Лучшими русскими переводами «Ромео и Джульетты» я считаю перевод Михаловского в трехтомнике Гербеля и перевод Аполлона Григорьева, хотя последний страдает чрезмерной руссификацией текста» (Александр Гладков. Встречи с Пастернаком. — В кн.: Воспоминания о Борисе Пастернаке. Изд-во «Слово/Slovo», Москва, 1993, стр. 335).

³⁵ О переводческой деятельности Дружинина см. книгу Левина «Русские переводчики XIX века и развитие художественного перевода», стр. 144-61. По мнению Левина, Дружинин был у истоков реалистического направления в переводе: «Переводческие принципы Дружинина с их элементами сопоставительной стилистики, объясняемой исторически, и стремлением к адекватности выражения соответствовали, как и у Введенского, раннему этапу реалистического перевода, который в известной мере был адаптивным. Показателен демократизм этих принципов» (Левин. Русские переводчики XIX века и развитие художественного перевода, стр. 151).

³⁶ Речь идет о Ю.Д. Левине и Б.И. Соловьеве. См. об этом в I главе диссертации на стр. 35, 55.

³⁷ На превышение объема переводов над оригинальными произведениями Пастернака указал Евгений Пастернак: "The volume of his translations is greater than

значимости стоит на первом месте. На это указывает долгая история интереса Пастернака к Шекспиру, которую можно проследить в его письмах и статьях, количество и объем переведенных им произведений Шекспира, а также влияние Шекспира на Пастернака (это подтверждают стихотворения «Шекспир», «Марбург», «Уроки английского», «Дездемона» и «Гамлет»). Еще при жизни Пастернака его переводы из Шекспира печатались огромными тиражами, ставились на сцене различными театрами; в знаменитой экранизации «Гамлета», сделанной Козинцевым, использован пастернаковский перевод. Пастернаковские переводы включены в новейшие собрания сочинений произведений Шекспира в русских переводах. Все эти факты говорят о необходимости изучения поэтики Пастернака как переводчика Шекспира.

В теории перевода существует несколько направлений. Историческое направление представляют книги Фридберга (Maurice Friedberg) *Literary Translation in Russia: A Cultural History*³⁸ и Лейтона (Lauren G. Leighton) *Two Worlds, One Art: Literary Translation in Russia and America*.³⁹ Книги Стейнера (George Steiner) *After Babel*⁴⁰ и Адамса (Robert M. Adams) *Proteus, His Lies, His Truth*⁴¹ посвящены

that of his own collected works" [Yevgeny Borisovich Pasternak, forward to *Selected Poems*, by Boris Pasternak, translated by John Stallworthy and Peter France (New York: W.W. Norton & Co., 1982), 12].

³⁸ Maurice Friedberg, *Literary Translation in Russia: A Cultural History* (University Park: Pennsylvania State University Press, 1997).

³⁹ Lauren G. Leighton, *Two Worlds, One Art: Literary Translation in Russia and America* (DeKalb: Northern Illinois University Press, 1991).

⁴⁰ George Steiner, *After Babel: Aspects of Language and Translation*, 2d ed. (Oxford: Oxford University Press, 1992).

конкретным проблемам перевода. Книга Басснетт-МакГваер (Susan Bassnett-McGuire) *Translation Studies*⁴² является практическим пособием для переводчиков. Примерами лингвистического направления являются книга Лефевра (André Lefevere) *Translating Poetry*⁴³ и многочисленные статьи Сендича (Munir Sendich) по переводам с русского и английского языков.⁴⁴

Лингвистический метод взят за основу этой диссертации, который предполагает полное и тщательное сличение переводов с оригиналами и сопоставление их стилистических особенностей, а также исследование переводческой техники. Важно выяснить не только, что сделал Пастернак, но и *как*, *какими средствами* он это сделал: ведь переводчики Шекспира решали те же задачи (скажем, сценичности переводов) различными способами. При определении особенностей поэтики переводов делается опора на поэтику Шекспира (с ссылками на исследования шекспироведения в этой области). В этой диссертации не исследуются все аспекты поэтики Пастернака-переводчика. Чтобы установить место Пастернака в истории «русского Шекспира», потребуется сопоставление его

⁴¹ Robert M. Adams, *Proteus, His Lies, His Truth: Discussion of Literary Translation* (New York: W.W. Norton & Co., Inc., 1973).

⁴² Susan Bassnett-McGuire, *Translation Studies* (London: Methuen & Co. Ltd., 1980).

⁴³ André Lefevere, *Translating Poetry: Seven Strategies and a Blueprint* (Amsterdam: Van Gorcum & Co. 1975)

⁴⁴ Среди них статьи: "English Translations of Tolstoj's *Vojna i mir*: An Analysis of Difficult Renderings." *Russian Language Journal* XLI, nos. 138-139 (1988): 313-340; "English Translations of Chekhov's *Tri sestry*: Why Chekhov Sounds Different in English Than in Russian," *Russian Language Journal* XLIX, nos. 162-164 (1995): 239-72.

переводов с переводами предшественников и современников, а чтобы определить связь поэтики переводов с поэтикой его оригинального творчества, потребуется сравнение переводов с его поэзией и прозой. Такого сопоставительного анализа нет в диссертации, хотя в ней есть отдельные замечания о сходстве стиля Пастернака-переводчика и Пастернака-поэта и прозаика. Основным вкладом Пастернака в русскую шекспириану являются восемь упомянутых пьес, поэтому они будут предметом исследования для определения поэтики Пастернака-переводчика.⁴⁵

Первая глава диссертации посвящена анализу критики пастернаковских переводов Шекспира. Работы русских (советских) и англоязычных критиков рассматриваются в хронологическом порядке, начиная с 40-х годов и кончая 90-ми. Анализ этих работ позволит выделить их достоинства и недостатки, а также пробелы в изучении поэтики Пастернака-переводчика Шекспира.

Во второй главе рассматривается стилистико-грамматическая основа переводов: лексика, фразеология и синтаксис. Эта часть диссертации позволит выделить основные стилистические особенности переводов, а также определить степень их близости к оригиналам и степень их языкового богатства.

Третья глава посвящена самым сложным проблемам перевода Шекспира — юмору, образности и индивидуализации речи действующих лиц. Успешное или неудачное решение этих проблем в большой степени определяет качество переводов.

В четвертой главе рассмотрены случаи текстуальных и смысловых неточностей и отклонений переводов от оригиналов. Отдельно рассмотрены случаи

⁴⁵ Кроме пьес Шекспира Пастернак перевел два сонета (66 и 73) и отрывки из пьес — «Музыка» (Из «Короля Генриха IV») и «Зима» (Из «Короля Генриха VIII»).

сокращения текстов (купюры и сжатия) и случаи текстуальных и смысловых искажений. Вопрос передачи шекспировских неприличностей тоже рассмотрен отдельно, так как эта характерная черта поэтики Шекспира в переводах ослаблена посредством различных приемов. Эта глава важна в определении текстуальной точности/неточности переводов.

Диссертацию завершает библиография. Она состоит из двух частей: 1. библиографии цитированных и упомянутых работ; и 2. библиографии вспомогательной литературы. Основую часть этого раздела составляют работы о Пастернаке-переводчике Шекспира и о поэтике Шекспира. Кроме этих работ и первоисточников — текстов Шекспира на английском и русском языках, — в нее вошли работы по общей теории перевода, по истории русских переводов Шекспира и по поэтике Пастернака.

Пастернаковские переводы исследовались по текстам, опубликованным в следующих собраниях сочинений Шекспира: 1) Вильям Шекспир. Полное собрание сочинений в десяти томах. Тома 1 и 3. Сост. А.М. Шамайкин. Изд-во «Алконост», изд-во «Лабиринт», Москва, 1994; 2) Вильям Шекспир. Полное собрание сочинений в 14-ти томах. Том 10. Изд-во «Терра», Москва, 1995. В «Полном собрании сочинений в десяти томах» в первом томе в переводах Пастернака опубликованы первая и вторая части «Короля Генриха IV», в третьем — «Гамлет», «Ромео и Джульетта», «Отелло», «Король Лир» и «Макбет». В «Полном собрании в 14-ти томах» в десятом томе опубликован «Антоний и Клеопатра». При цитировании оригинальных текстов Шекспира использованы два издания: 1) Bevington, David, ed.

The Complete Works of Shakespeare, 4th ed. Haper Collins Publishers, 1992;⁴⁶ 2) *Shakespeare Study Guide: The Complete Works of William Shakespeare Plus Selected Barron's Book Notes on One CD-ROM*. CD-ROM. World Library, Inc., 1995.

Небольшие отрывки цитировались по книге *Complete Works of Shakespeare*; отрывки в несколько строк переносились из компьютерного текста *Shakespeare Study Guide* с целью избежания опечаток. Кроме некоторых различий в орфографии и пунктуации, эти два собрания сочинений Шекспира имеют незначительные текстуальные отличия. Пастернак использовал английские варианты пьес Шекспира, которые совпадают с текстами в *Shakespeare Study Guide*. Например, если один из персонажей «Макбета» в *Complete Works of Shakespeare* назван “captain”, то в *Shakespeare Study Guide* он назван “sergeant”; в пастернаковском переводе мы находим слово «сержант». Таких отклонений в двух собраниях Шекспира немного, они учтены при сопоставлении переводов с оригиналами.

С целью уменьшения количества сносок при сопоставлении текстов оригиналов и переводов вслед за английской цитатой в скобках указывается сокращенное наименование пьесы, акт и сцена, а также страница цитаты из собрания *Complete Works of Shakespeare*, например: (Mac, 1.1, 1223); вслед за русской цитатой приводится имя персонажа, которым произнесены цитируемые слова, и страница тома одного из вышеупомянутых русских собраний сочинений Шекспира, например: (сержант, 572); наименование собрания сочинений и номер тома не указываются, так как расположение пастернаковских переводов в двух собраниях отмечено выше во

⁴⁶ В дальнейшем ссылка на это издание будет приводиться сокращенно: *Complete Works of Shakespeare*.

«Вступлении». При анализе перевода «Гамлета» в диссертации использован последний вариант, впервые опубликованный в серии «Библиотека всемирной литературы» и перепечатанный в «Полном собрании сочинений в десяти томах». Также принят во внимание первый, журнальный, вариант «Гамлета», так как именно он вызвал полемику в советской прессе в 40-е годы.

Курсив и разрядка в цитатах сделаны авторами; мною же подчеркнуты слова, иллюстрирующие замечание или утверждение. Английские наименования пьес Шекспира указываются сокращенно:

Ham – Hamlet

RJ – Romeo and Juliet

AC – Antony and Cleopatra

Oth – Othello

1H4 – Henry the Fourth, Part I

2H4 – Henry the Forth, Part II

Lear – King Lear

Mac – Macbeth.

ГЛАВА I

АНАЛИЗ КРИТИКИ ПАСТЕРНАКА КАК ПЕРЕВОДЧИКА ШЕКСПИРА

Хотя появлению в печати «Гамлета» предшествовали публикации пастернаковских переводов сонетов и отрывков из пьес Шекспира,¹ именно с «Гамлета» началась критика Пастернака как переводчика Шекспира. Этот перевод сразу же вызвал противоречивые отзывы со стороны современников Пастернака. Первыми критиками перевода были его друзья, коллеги-писатели и театральные деятели, которые ознакомились с переводом во время авторских чтений и по рукописи. Их мнения о переводе сохранились в воспоминаниях и письмах. Больше всего нареканий со стороны первых критиков перевода вызвал его язык, отличный от языка других русских переводов Шекспира и поэтому непривычный для читателей. И.Л. Андроников, присутствовавший на публичном чтении перевода «Гамлета», вспоминал, как некоторых слушателей удивляло обилие просторечных слов в переводе.² По воспоминаниям Л.К. Чуковской, А.А. Ахматова дала очень

¹ Речь идет о переводе «Соннета 73» («Новый мир», 1938, № 8, стр. 49) и двух отрывков из пьес: «Музыка» [Из «Короля Генриха IV»] и «Зима» [Из «Короля Генриха VIII»] («Красная новь», 1938, № 8, стр. 131). Опубликовано вместе в кн.: Борис Пастернак. «Избранные переводы». Изд-во «Советский писатель», Москва, 1940.

² «Кругозор», № 8, 1976, стр. 5. Цитата по: М.О. Чудакова. Неизвестный корректурный экземпляр сборника переводов Б.Л. Пастернака. — В сб.: «Записки

высокую оценку переводу.³ При первом ознакомлении с переводом «Гамлета» руководитель МХАТа Немирович-Данченко назвал перевод «великолепным»,⁴ однако при работе над постановкой «Гамлета» он и актеры театра стали требовать от Пастернака изменений отдельных мест текста.⁵ Немировича-Данченко смущала сниженность стиля, хотя в отдельных местах перевода «что-то казалось ему, наоборот, чрезмерно изысканным или уж очень сложным, что-то — слишком “русопятым”» (84). Например, в словах Гамлета «час от часу не легче» он слышал «грибоедовскую интонацию» (86).⁶

Публикация журнального варианта «Гамлета» в переводе Пастернака вызвала мгновенную реакцию со стороны читателей и литераторов. Первые критические статьи были напечатаны в популярных газетах и журналах. Многие замечания первых критиков имели эмоциональный характер, их выводы часто были

отдела рукописей», том 39. Изд-во Государственной библиотеки им. Ленина, Москва, 1978, стр. 109.

³ Чуковская привела впечатление Ахматовой о переводе «Гамлета»: «Перевод действительно превосходен: могучая волна стиха. И, как это ни странно, ничего пастернаковского. Маршак сказал мне, что, по его мнению, Гамлет в пастернаковском переводе слишком школьник, упрощен, но я не согласна с этим» (Лидия Чуковская. Записки об Анне Ахматовой, т. I. Изд-во «УМКА-Press», Paris, 1976, стр. 90).

⁴ См.: Виленкин. Воспоминания с комментариями. Изд-во «Искусство», Москва, 1982, стр. 82. В дальнейшем страницы публикации при ссылках на нее будут указываться в скобках в основном тексте.

⁵ По воспоминаниям Виленкина, многие актеры театра воспринимали текст с трудом, некоторые протестовали против перевода, и только Ливанов, репетировавший роль Гамлета, полностью встал на сторону Пастернака (85).

⁶ Виленкин записал в дневнике в 1939 г. свою оценку перевода «Гамлета»: «Перевод замечательный. Только кое-где выпирает простословие, не нарочитое, вероятно, ему для чего-то нужное, но все-таки не идущее к “Гамлету”» (83).

необоснованны и не подкреплены хорошим знанием оригинала и поэтики Шекспира. Это отчасти объясняет значительные расхождения критиков в оценках перевода.⁷

Первые положительные отзывы принадлежат В. Тизенгаузену, Л. Боровому и Н.Н. Вильяму-Вильмонт. Их наблюдения и выводы о переводе схожи. В. Тизенгаузен писал, что перевод написан «превосходными стихами»⁸ и удачно переведены основные сцены — диалог Гамлета и Офелии, сцена разговора Гамлета с матерью, сцена безумия Офелии.

Л. Боровой назвал пастернаковский перевод лучшим после кронеберговского и заметил, что Пастернак удачно перевел и стихи, и прозу и «написал превосходные роли».⁹ Как подтверждение высокого качества перевода он привел актерский монолог о Пирре и рассказ Гертруды о смерти Офелии. Он отметил наличие в переводах типично пастернаковских строк, в частности указал на отрывок, начинающийся словами «...Я с памятной доски сотру все знаки...», но решил, что такие строки в большинстве случаев уместны. Он также указал на руссификацию перевода — «это какой-то русский Гамлет» (3).

⁷ О противоречивости восприятия пастернаковского перевода «Гамлета» писал автор статьи «Печать о “Гамлете” в переводах Б. Пастернака», подписавшийся инициалами Е.Ф. Статья является первым обзором критики пастернаковских переводов Шекспира; в ней приведены суждения о переводе Тизенгаузена, Алексеева, Борового и Морозова. См.: Е.Ф. Печать о «Гамлете» в переводе Б. Пастернака. — «Литература в школе», 1940, № 6, стр. 93-95.

⁸ В. Тизенгаузен. «Гамлет» в переводе Б. Пастернака. — «Советское искусство», 30 апреля 1940, стр. 3.

⁹ Л. Боровой. Двадцать четвертый «Гамлет». — «Литературная газета», 26 апреля 1940, стр. 3. В дальнейшем страницы публикации при ссылках на нее будут указываться в скобках в основном тексте.

Н. Н. Вильям-Вильмонт очень высоко оценил язык перевода:

Никому из русских переводчиков не удавалось передать трагический язык «Гамлета» с такой силой и в столь точном соответствии с подлинником, как Борису Пастернаку.¹⁰

Среди достоинств он отметил обыденность, народность и лаконичность языка, индивидуализацию речи отдельных персонажей, хорошую передачу юмора оригинала («Мы никогда не читали так смешно говорящего по-русски Полония», 290). Наиболее удачные сцены, по мнению Вильяма-Вильмонта: из стихотворных — «Мышеловка»; из прозаических — сцена безумия Офелии. Главный недостаток перевода Вильям-Вильмонт видел в отсутствии «цитатных мест» из предыдущих переводов, к которым привыкли читатели и которые стали афоризмами.¹¹

Сравнение нового перевода с предшествующими характерно и для других рецензентов, однако там, где Тизенгаузен, Боровой и Вильям-Вильмонт увидели достоинства перевода (а именно его язык), другие рецензенты нашли недостатки. М. Алексеев утверждал:

Основное целеустремление перевода — сказать не так, как уже было сказано другими переводчиками, последовательность и намеренность отклонений от всех предшественников, даже вопреки необходимости,

¹⁰ Н.Н. Вильям-Вильмонт. «Гамлет» в переводе Бориса Пастернака. — «Интернациональная литература», 1940, № 7-8, стр. 290. В дальнейшем страницы публикации при ссылках на нее будут указываться в скобках в основном тексте.

¹¹ Вильям-Вильмонт указал на отсутствие в переводе Пастернака таких классических афоризмов из предшествующих переводов, как «Иди в монастырь!», «Распалась связь времен» [у Пастернака в первом варианте: «Век вывихнул сустав» (Вильям Шекспир. Гамлет, принц датский. Трагедия в 5-ти актах. Пер. и вступ. заметка Б. Пастернака. — «Молодая гвардия», 1940, № 5-6, стр. 40)].

даже тогда, когда слова упрямятся, сами складываются в привычные сочетания.¹²

Основной особенностью нового перевода Алексеев считал вульгарность словаря всех действующих лиц пьесы — от могильщиков до аристократов. Алексеев подкрепил свое мнение выдержками из перевода, сопоставив их с дословным переводом отрывков из оригинала. При таком сопоставлении следующие пастернаковские слова показались ему неуместными: «Старайся/ Берегись свалок, но уж в травясь,/ Сшибайся так, чтоб береглись другие» (Полоний), «Ну и переполюх,/ Когда подвох наткнется на подвох!» (Гамлет), «Пока мои земные окаянства/ Не выгорят до тла» (король Гамлет).¹³ Обвинив Пастернака в вульгаризации речи героев, Алексеев не упомянул, что многие критики Шекспира (особенно XVII и XIX веков) обвиняли его в том же и даже примерно в тех же словах.¹⁴ В частности, Вольтер называл произведения Шекспира «варварскими». ¹⁵ Неудачными Алексеев считал переводы таких ключевых сцен, как

¹² М. Алексеев. «Гамлет» Бориса Пастернака. — «Искусство и жизнь», 1940, No. 8, стр. 15. В дальнейшем страницы публикации при ссылках на нее будут указываться в скобках в основном тексте.

¹³ В этой главе пьесы цитируются по работам критиков.

¹⁴ Например, А. М. Истман писал о первых критиках Шекспира: “It was well enough for the Nurse to talk the way garrulous old biddies talk, but the language appropriate to her was not right for the honorable Capulet. It troubled them [критиков Шекспира. — С.П.] when Antony, clasping Cleopatra in his arms, speaks of the ‘dungy earth.’ And Shakespeare kept sinning in this way” [Arthur M. Eastman, *A Short History of Shakespearean Criticism* (Lanham: University Press of America, 1985), 18]. В другом месте Истман писал, что критик Шекспира XVIII века Джонсон (Samuel Johnson) обвинял Шекспира в том, что шутки всех его героев одинаково грубы: “the gentlemen and ladies insufficiently distinguished from the clowns” (там же, стр. 23).

¹⁵ См.: Eastman, *Short History of Shakespearean Criticism*, 5-6.

монолог Гамлета «Быть или не быть», описание Гертрудой смерти Офелии, разговор Гамлета с матерью (3. 4),¹⁶ рассказ Гертруды о смерти Офелии. Алексеев заключил разбор перевода выводом, что отмеченные недостатки не позволяют «признать полную и неоспоримую пригодность нового перевода “Гамлета” для советских театров» (16). Алексеев сопоставил отдельные отрывки перевода и оригинала вне контекста поэтики Шекспира, поэтому, несмотря на верность отдельных замечаний, его обобщения о переводе крайне спорны.

Тот же недостаток — игнорирование поэтики Шекспира — характерен и для Л. Резцова.¹⁷ Уже сама цель, сформулированная Резцовым в начале статьи, говорит о его неправильном понимании задачи исследователя переводческой работы. Резцов поставил целью рассмотреть перевод с позиции чистоты и «культурности» языка,¹⁸ а не его соответствия языку оригинала, как бы не сомневаясь в чистоте и культурности языка Шекспира, который содержит огромное количество бранных слов и вульгаризмов непристойного характера. Резцов нашел в переводе следы упрощительства, вульгаризации и руссификации и в подтверждение привел цитаты:

¹⁶ Акты и сцены из пьес Шекспира будут указываться арабскими цифрами, как в данном случае.

¹⁷ Л. Резцов. Принц датский в новом освещении. — «Литературное обозрение», 1940, № 20. Статья опубликована под рубрикой «Заметки читателя». В дальнейшем страницы публикации при ссылках на нее будут указываться в скобках в основном тексте.

¹⁸ Резцов писал: «Одна из этих задач [советской литературы. — С.П.] — бороться за культурность речи, ее ясность и чистоту, бороться и против засорения русской речи, против всякого рода грубости, вульгарщины языка там, где она не оправдывается особыми требованиями жанра... ситуации, образа.

Под этим и только под этим углом зрения мы и хотим указать на некоторые особенности работы Б. Пастернака...» (52).

«царица небесная», «человече», «съездить по башке» (Гамлет); «касатка» (вместо англ. «pretty» — Клавдий); «черти собачьи», «глотку перервать», «колупнуть» (Лазерт) и др. Социологическим подходом отдает замечание Резцова о том, что установка Пастернака на «демократизацию» привела к искажению образа Гамлета, который в переводе лишен «феодалного духа» (или «рыцарственности», как в сноске уточнил Резцов) и поэтому превратился в «подлинного феодала-бурбона, с некоторыми, впрочем, чертами разночинца-интеллигента XX века» (54). Как достижение Пастернака Резцов отметил лишь ритм перевода.

Несмотря на то, что в начале статьи Резцов уверял, что он будет рассматривать работу Пастернака «сознательно отстраняясь... от сравнения ее с другими переводами» (и действительно в статье нет их сравнения), он все же решил определить место пастернаковского перевода в ряду других. Его заключение амбивалентно:

Перевод Б. Пастернака, судя по отдельным прекрасным его местам [рецензент их не приводит. — С.П.], мог бы претендовать как последний по счету и на первое (по достоинствам) место, если бы не предвзятый отказ от использования труда своих предшественников, если бы не обусловившая ряд конкретных ошибок упрощательская установка в разрешении общего стиля перевода (55).

Хотя статья **Б. И. Соловьева** «В поисках “Гамлета”»,¹⁹ где сопоставляются переводы «Гамлета», сделанные Лозинским и Пастернаком, не содержит выпадов против переводчиков и указывает на достоинства их переводов наряду с недостатками, однако и она страдает бездоказательностью, а также

¹⁹ Б. Соловьев. В поисках «Гамлета». — «Литературный современник», 1940, № 12. В дальнейшем страницы статьи будут указываться в скобках в основном тексте по следующему изданию: В поисках «Гамлета» — В кн. Б. Соловьев. «От истории к современности. Литературно-критические статьи, очерки, полемика». Москва, 1973, стр. 219-33.

расплывчатостью некоторых утверждений. Так, Соловьев утверждал: «...когда Пастернак целиком руководствуется силами и закономерностями, лежащими в основе “Гамлета”, он одерживает большие победы» (221), — но не указал, что это за «силы и закономерности» и в чем заключаются «большие победы». Как лучшие места перевода Соловьев выделил монологи Гамлета: «О, если б этот грузный куль мясной» (по мнению Соловьева, лучший русский перевод), монолог о Пирре, монолог «Быть или не быть» (тоже лучший русский перевод), обращение Гамлета к призраку отца («...Помнить о тебе?»). Он также назвал удачным монолог Гертруды о гибели Офелии. Пастернак, по мнению Соловьева, превосходит Лозинского в психологической обрисовке Гамлета, но уступает в передаче афористичности, философского настроения произведения, в законченности мысли. Как недостаток Соловьев отметил стремление Пастернака

заострить образность речи шекспировских персонажей, сделать еще более выпуклой пластичность этой речи, реализовать метафоры, превратить по возможности каждый коммуникативный оборот в идиоматический и придать всей речи наибольшую разговорную выразительность (225-26).

Это привело, по мнению Соловьева, к искажению образов оригинала. Например, там, где Гамлет всего лишь сравнивает себя с шутком, у Пастернака он говорит более выразительно: «Господи, ради вас я и колесом пройду!»». На основании этого замечания Соловьева читатель может заключить, что образность перевода сложнее образности оригинала, хотя случаев упрощения образного языка Шекспира в переводе значительно больше, чем случаев усложнения. Среди других недостатков перевода Соловьев отметил сниженность речи персонажей, иногда придающую их взаимоотношениям излишне фамильярный характер, чрезмерную модернизацию метафоричности и чисто пастернаковское звучание отдельных мест. В заключение

он осудил свободное обращение Пастернака с оригиналом («произвол», по его словам), хотя не обосновал это обвинение:

Шекспировский текст является для Пастернака порою только темой, а он разыгрывает свои вариации, иногда говоря прямо противоположное тому, что мы читаем в оригинале (229).²⁰

Самым серьезным анализом пастернаковских переводов Шекспира в 40-е годы являются статьи шекспироведа **М.М. Морозова**.²¹ Несмотря на публицистичность его статей, их содержание говорит не только о проникновении критика в поэтику Пастернака-переводчика, но и об основательном знании поэтики Шекспира. От статьи к статье мнение Морозова о Пастернаке как переводчике менялось в лучшую сторону. Первая статья (««Гамлет» в переводе Бориса Пастернака»²²) отражает двойственное отношение Морозова к новому переводу:

Перевод сначала увлекал, радовал, заставлял по-новому поверить в жизненную правду великого произведения. Затем наступало разочарование: отдельные слова и обороты вызвали недоумение и досаду, порой даже раздражали.²³

²⁰ Соловьев, перепечатывая эту статью через тридцать три года после ее первой публикации, в сноске признался: «...Я не уверен, в какой мере эта весьма давняя моя статья отвечает точности в его [пастернаковского перевода. — С.П.] трактовке» (219).

²¹ Морозов отозвался в печати на публикацию «Гамлета», «Ромео и Джульетты», «Антония и Клеопатры» и свои наблюдения над переводами этих пьес обобщил в статьях «Шекспир в переводах Б. Пастернака» (1943 г.), «Шекспир в переводе Бориса Пастернака» (1944) и книге *Shakespeare on the Soviet Stage* (1947 г.). Он также рецензировал рукопись перевода «Ромео и Джульетты» для Гослитиздата, где готовилась публикация пьесы.

²² Михаил М. Морозов. «Гамлет» в переводе Бориса Пастернака. — «Театр», 1941, No 2.

²³ Там же, стр. 144.

В отличие от предыдущих рецензентов, в свободном отношении Пастернака к оригиналу Морозов увидел качество, которое позволило ему лучше, чем переводчикам, слепо следовавшим за текстом оригинала, индивидуализировать речь персонажей. Морозов отметил недостатки перевода главным образом в области языка — это косноязычие и вульгаризация отдельных мест, смысловые отклонения от подлинника, руссификация. Он указал на неточности и искажения в переводе рассказа Горацио Гамлету о явлении призрака (среди них такие выражения, как «остолбенелые глаза», «замерший взор», «свернувшись в студень» и др.), а также привел примеры косноязычия и смысловых отклонений от оригинала из других сцен: «глупцы созданы», «по-хамелеонски» (Гамлет), «не оговаривайте в недержаньи» (Полоний), «шагом марш» (Фортинбрас); а также случаи вульгаризации: «форменный мороз» (Горацио), «двигай с богом», «режь на прямоту» (Полоний); «провретесь», «в морду» (Гамлет); руссификации и архаизации: «Офелия — касатка!» (Клавдий), «меч витязя» (Офелия) и др.²⁴

Как пример удачного перевода сцены Морозов привел рассказ Гертруды о смерти Офелии, считая, что эта сцена в передаче Пастернака отличается эмоциональностью и психологичностью.²⁵

²⁴ Ко времени написания статьи «Шекспир в переводе Бориса Пастернака» (1944) существовало уже три редакции «Гамлета» в переводе Пастернака, опубликованные в журнале «Молодая гвардия» (1940), издательствами «Гослитиздат» (1941) и «Детгиз» (1942). В этой статье Морозов отметил, что Пастернак внес исправления в последующие варианты, хотя сохранил такие неудачные фразы, как «остолбенелые глаза», «превратившись в студень», «проглотив язык» и др.

²⁵ В статье «Шекспир в переводах Б. Пастернака» Морозов дал значительно более высокую оценку переводу «Гамлета», чем в своей первой статье. См.: Михаил М. Морозов. Шекспир в переводах Б. Пастернака. — «Литература и искусство», 7 августа 1943, стр. 4.

В «Отзыве М.М. Морозова на перевод “Ромео и Джульетты”» Шекспира, сделанный поэтом Б. Пастернаком»²⁶ Морозов назвал перевод «замечательным художественным произведением» и отметил, что особенно удачно сделаны характерные персонажи. В газетной статье о переводе «Ромео и Джульетты» Морозов утверждал, что это «лучший из существующих переводов “Ромео и Джульетты”, а, может быть, и вообще лучший из всех шекспировских переводов на русский язык».²⁷ Морозов поставил этот перевод выше перевода «Гамлета». Статья содержит лишь одно критическое замечание: «Временами, правда, Кормилица сочностью бытовой русской речи начинает походить на сваху Островского».²⁸

В статье «Новый перевод “Антония и Клеопатры”» Морозов не разбирал текст, а лишь дал общую высокую оценку переводу и даже как бы защищал его от возможной критики:

Простота и доступность перевода Пастернака ничего не имеет общего с упрощением. Историк стиля может упрекнуть его в нарочитом пренебрежении к пышному блеску шекспировской риторики. Текстолог обнаружит ряд отдельных неточностей. Но всякий критик, изучивший новый перевод, не может не признать его высоких художественных достоинств, нашедших наиболее полное свое выражение в богатстве психологических красок и оттенков.²⁹

²⁶ См. следующую публикацию «Отзыва»: Из переписки М.М. Морозова с Б.Л. Пастернаком. Отзыв М.М. Морозова на перевод «Ромео и Джульетты» Шекспира, сделанный поэтом Б. Пастернаком. — В кн.: «Театр Шекспира». Изд-во ВТО, Москва, 1984. «Отзыв» был написан Морозовым для Гослитиздата по прочтении рукописи перевода.

²⁷ Михаил М. Морозов. Новый перевод «Ромео и Джульетты». — «Литература и искусство», 21 ноября 1942, стр. 4.

²⁸ Там же, стр. 4.

²⁹ Михаил М. Морозов. Новый перевод «Антония и Клеопатры» Шекспира. — «Правда», 2 октября 1944, стр. 3.

О недостатках перевода «Антония и Клеопатры» Морозов писал в статьях «Шекспир в переводе Бориса Пастернака» и «Шекспир в переводах Б. Пастернака». Он отметил недостаточную ясность передачи философских мыслей пьесы, а также тенденцию «перенести в план разговорной речи те строки Шекспира, которые звучат, как несколько “приподнятые” афоризмы».³⁰

В заключительных статьях Морозов поставил перевод «Антония и Клеопатры» выше двух предшествующих переводов, таким образом дав понять, что мастерство Пастернака как переводчика росло от перевода к переводу. В статье «Шекспир в переводе Бориса Пастернака» он обобщил свои наблюдения над пастернаковским способом индивидуализации речи:

Очень живо звучат в переводе Пастернака эти интонации, эти «внутренние ритмы», характерные для речи каждого из действующих лиц. У каждого действующего лица есть своя интонация, у каждого есть свой г о л о с . Пастернак добился этого не путем подражания, — это явилось естественным следствием того, что Пастернак шел от целостных живых образов. Действующие лица в его переводе говорят не «словами Шекспира», но каждый говорит своими, собственными словами.³¹

³⁰ М. Морозов. Шекспир в переводах Б. Пастернака. — «Литература и искусство», 7 августа 1943, стр. 4. В статье «Шекспир в переводе Бориса Пастернака» Морозов тоже писал о снижении стиля в переводах, в частности, о пренебрежении Пастернаком эвфуизмами, что, по его мнению, привело к ослаблению афористичности в «Гамлете», а в «Ромео и Джульетте» — к искажению речевых особенностей Ромео (59). Впрочем, в книге *Shakespeare on the Soviet Stage* Морозов, наоборот, как бы защищал Пастернака от критики, упрекавшей его в стирании грани между высокими и низкими стилистическими планами (20).

³¹ М. Морозов. Шекспир в переводе Бориса Пастернака — В сб.: «Театр. Сборник статей и материалов». Изд-во ВТО, Москва, 1944, стр. 54.

Это наблюдение Морозов повторил в статье дважды, тем самым подчеркнув, что индивидуализация речи является очень важным достоинством переводов.³² В отличие от других рецензентов, Морозов понял, что именно отказ от буквализма позволил Пастернаку добиться этого качества переводов.

Кроме Морозова, на первую публикацию пастернаковского перевода «Ромео и Джульетты» отозвалась Л. Лозинская. Она дала положительную оценку переводу, считая, что он «чрезвычайно близок к подлиннику».³³ По мнению Лозинской, Пастернак особенно удачно воссоздал образы кормилицы и слуг и передал бытовой колорит пьесы — пословицы, шутки и остроты.

А. Аникст в статье “Shakespeare in Russia” уделил два абзаца пастернаковскому переводу «Гамлета».³⁴ Он не анализировал перевод, и его оценка перевода неконкретна: “translation of *Hamlet* did not come up to expectations” (61). Аникста утверждал: “Everyone thought that Pasternak would introduce his complicated and vague poetical style into Shakespeare’s poetry” (61).³⁵ Пастернак же, как писал дальше Аникст, упростил Шекспира.

³² Он писал в заключении статьи, что Пастернак «пошел не от текста, а от действующих лиц. И каждое из этих действующих лиц заговорило своим голосом» (там же, стр. 61).

³³ Л. Лозинская. Новый перевод «Ромео и Джульетты». — «Огонек», 1942, № 46, стр. 13.

³⁴ Alexander Anikst, “Shakespeare in Russia,” *Soviet Literature* (Apr.-May 1946).

³⁵ О несоответствии стиля перевода «Гамлета» стилю оригинального творчества Пастернака писал также Резцов: «Стиль перевода “Гамлета” стоит в противоречии не только со стилем “Гамлета” подлинника, но и с творческим стилем поэта Пастернака» (54).

Полемика вокруг пастернаковских переводов Шекспира в советской печати 40-х годов, когда было опубликовано большинство переводов, в 50-е годы утихла, зато появился интерес к Пастернаку-переводчику в англоязычных странах. Ренн (C.L. Wrenn) в статье “Boris Pasternak”³⁶ уделил место переводам. По его мнению, Пастернак, несмотря на свободное обращение с оригиналами, в переводах теряет мало (“...Pasternak loses so little” — 95). Исключением является неудачное воспроизведение характерного английского юмора (Ренн упомянул сцену с могильщиками). Метафорический язык любовных сцен «Ромео и Джульетты», как считает Ренн, Пастернак заменил пушкинским лирическим языком.

60-е годы отличаются наибольшим количеством публикаций, посвященных пастернаковским переводам Шекспира. Одной из причин этого было, по-видимому, желание критиков подвести итог переводческой деятельности поэта. Вместо коротких рецензий, наконец, появились работы академического характера.

Рубен Брауэр (Reuben Brower) в статье “Poetic and Dramatic Structure in Versions and Translations of Shakespeare”³⁷ сравнил сцену разговора Гертруды с Гамлетом (1. 2) и «актерский» монолог Гамлета в переводе Пастернака с оригиналом. Недостатком статьи является то, что широкие обобщения сделаны на

³⁶ C.L. Wrenn, “Boris Pasternak,” *Oxford Slavonic Papers* 2 (1951).

³⁷ Reuben A. Brower, “Poetic and Dramatic Structure in Versions and Translations of Shakespeare,” in *Poetics*, edited by Donald Davie, Kazimierz Wyka, Roman Jakobson, et al (The Hague: Mouton, 1961). В дальнейшем страницы публикации при ссылках на нее будут указываться в скобках в основном тексте.

основании анализа всего лишь двух небольших отрывков перевода. В переводе сцены разговора Гертруды с Гамлетом Брауэр выделил хороший перевод игры слов “seems” и “is” («кажется» и «есть»), но указал, что в переводе этого эпизода изменена интонация, так как нарушен контраст вопроса и ответа: вопросительному предложению в оригинале, которое придает ответу Гамлета ироничность в сочетании с вежливостью, в переводе соответствует утверждение. На основании разбора этой сцены Брауэр заключил:

Pasternak's Hamlet is neither so brightly philosophic as Zid's, nor so maliciously keen, as Sheakespeare's (666).

Относительно другого отрывка Брауэр заметил, что однотипность окончаний русских прилагательных («Кровавый, лживый, злой, сластолюбивый!») притупило остроумие Гамлета. По его мнению, в переводе этого монолога не передано пародирование стиля елизаветинских «трагедий мести» и речь Гамлета звучит серьезней и торжественней, чем в оригинале.

В. Марков является пионером нового подхода к пастернаковским переводам Шекспира. В статье «Советский Гамлет»³⁸ Марков писал, что переводы Пастернака носят следы автобиографичности и современности.³⁹ Следующие строки «Гамлета»:

³⁸ В. Марков. Советский Гамлет. — «Грани», 1960, № 45. Статья Маркова “An Unnoticed Aspect of Pasternak's Translations” является вариантом статьи «Советский Гамлет» и повторяет те же наблюдения [Vladimir Markov, “An Unnoticed Aspect of Pasternak's Translations,” *Slavic Review* 20 (1961)].

³⁹ А. Синявский тоже считал, что пастернаковские переводы отчасти автобиографичны: «Свои лучшие переводы Пастернак вынашивал годами, подготавливая к ним самим ходом внутреннего развития. В известном смысле они даже автобиографичны» (Андрей Синявский. Поэзия Пастернака. — Вступление в

For who would bear the whips and scorns of time,
 The oppressor's wrong, the proud man's contumely,
 The pangs of despised love, the law's delay,
 The insolence of office, and the spurns
 Than patient merit of the unworthy takes... —

в переводе в издании 1951 года, по мнению Маркова, звучат как самовыражение Пастернака:

А то кто снес бы ложное величье
 Правителей, невежество вельмож,
 Всеобщее притворство, невозможность
 Излить себя, несчастную любовь
 И призрачность заслуг в глазах ничтожеств.⁴⁰

Сборник «Мастерство перевода 1966» посвящен русским переводам Шекспира и содержит несколько статей, в которых рассматриваются переводы пьес и — впервые — сонетов Шекспира, выполненные Пастернаком. Эти статьи, как и первые рецензии 40-х годов, носят эмоциональный характер, переводы в них не подвергнуты тщательному сопоставлению с оригиналами, поэтому многие утверждения критиков взаимоисключающи и спорны.

Ю.Д. Левин в очерке «Русские переводы Шекспира»⁴¹ противопоставил Лозинского и Пастернака. Пастернак, по Левину, «подходил к драматургу как к

кн.: Борис Пастернак. «Стихотворения и поэмы». Ред. Л. А. Озеров. Изд-во «Советский писатель», Москва-Ленинград, 1965, стр. 52).

⁴⁰ Подтекст этих строк Марков раскрыл следующим образом: «В этих строках точно изображено положение самого Пастернака в те годы, и вряд ли нужно комментировать, что следует понимать под “ложным величием правителей” и т.п. Особенно знакома была Пастернаку “невозможность излить себя” в годы, когда он не мог печатать ничего, кроме переводов. А “призрачность заслуг в глазах ничтожеств” можно было хорошо наблюдать через двадцать лет после перевода “Гамлета” во время травли Пастернака после присуждения ему Нобелевской премии» (Марков. Советский Гамлет, стр. 120).

современнику, как к человеку, взволнованному сегодняшней злобой дня» (24), что сближает его с Полевым.⁴²

Две статьи с полемическими названиями («Нужны ли новые переводы Шекспира?» **В. Левика**⁴³ и «Нужен ли новый перевод “Гамлета” на русский язык?» **Ю. Гаврука**⁴⁴) поставили вопрос о необходимости новых, более совершенных переводов Шекспира. Левик, как и Левин, противопоставил переводы «Гамлета», сделанные Лозинским и Пастернаком, как образец буквализма (Лозинский), с одной стороны, и субъективизма (Пастернак) — с другой. Отвергнув оба метода, Левик утверждал, что герои «Гамлета» в переводе Пастернака говорят типично пастернаковским языком.⁴⁵ Он отметил с осуждением, что

⁴¹ Ю. Левин. Русские переводы Шекспира. — В сб.: «Мастерство перевода 1966». Изд-во «Советский писатель», Москва, 1968. В дальнейшем страницы публикации при ссылках на нее будут указываться в скобках в основном тексте.

⁴² Речь идет о Николае Алексеевиче Полевом (1796-1846), упомянутом во «Вступлении» диссертации. Соловьев тоже сравнил подход Пастернака к Шекспиру с подходом Полевого (см.: Соловьев. В поисках Гамлета, стр. 230).

⁴³ В. Левик. Нужны ли новые переводы Шекспира? — В сб.: «Мастерство перевода 1966». Изд-во «Советский писатель», Москва, 1968. В дальнейшем страницы публикации при ссылках на нее будут указываться в скобках в основном тексте.

⁴⁴ Ю. Гаврук. Нужен ли новый перевод «Гамлета» на русский язык? — В сб.: «Мастерство перевода 1966». Изд-во «Советский писатель», Москва, 1968. В дальнейшем страницы публикации при ссылках на нее будут указываться в скобках в основном тексте.

⁴⁵ Свое утверждение Левик не обосновал: «Здесь индивидуальность переводчика присутствует решительно всюду. Мы даже начинаем сомневаться — наш ли современник Пастернак? Потому что, оказывается, не только старый король Лир, не только юная Джульетта, но даже безграмотные могильщики из “Гамлета” уже читали и стихи и прозу Пастернака, полюбили его творчество, заразились отдельными его словечками и общим строем пастернаковской фразы» (97).

Пастернак сделал все для того, чтобы снять у Шекспира эвфуизмы, условность, декламацию, чтобы приблизить бытовые характеристики персонажей к нашему пониманию и всемерно облегчить актерам задачу сценического воплощения образов Шекспира (98).

Это, по мнению Гаврука, привело к искажению стиля Шекспира. Однако он не указал, как можно было облегчить «задачу сценического воплощения образов Шекспира», не нарушив шекспировского стиля. Неоправданно утверждение Левика, что Пастернак «сближает речевые характеристики его [Шекспира. — С.П.] персонажей» (100), так как Пастернак, напротив, усилил индивидуализацию речи.⁴⁶ Левик сделал заключение, что перевод вышел значительно беднее, чем оригинал.

Позиция Гаврука мало отличается от позиции Левика. Отметив в начале статьи в общих словах достоинства пастернаковского перевода «Гамлета» («Многое в переводе художественно достоверно, особенно реплики Гамлета» — 129), Гаврук далее утверждал, что «это не совсем шекспировский Гамлет» (129). Гаврук, как и Левик, недооценил работу Пастернака в области индивидуализации речи персонажей, сказав, что Пастернак наметил лишь «контуры» индивидуализации. Из недостатков стиля он отметил излишнюю модернизацию, а также неточность и малопонятность (грамматическую запутанность) отдельных мест. Гаврук привел примеры неудачных, по его мнению, мест перевода: «Ну как, являлась нынче эта *странность?*» (“this thing”); «мертвецы на улицах невянтицу мололи» (“The sheeted dead did squeak and gobber in the Roman streets”); «Твоим единственным веленьем... всю книгу мозга испишу *без низкой смеси*»; «Скажите тоном дальнего знакомства»; «Гораций, я *кончаюсь*». Гаврук был против замены шекспировского слова “rajock”

⁴⁶ Более подробно см. об этом в разделе диссертации «Индивидуализация речи».

(павлин) словом «осел» в переводе каламбура Гамлета, но не указал на то, что при буквальном переводе исчез бы шекспировский каламбур.⁴⁷ Монолог Гамлета «Быть или не быть?», по мнению Гаврука, «вызывает серьезные возражения» (132): вместо нового препятствия (“there is the rub”) Гамлет видит разрешение («Вот и ответ», «Вот и разгадка»); «насмешки недостойных над достойными» выделены в монологе как главное зло; концовка монолога грамматически запутана. С замечаниями Гаврука о неточностях перевода можно согласиться, но это не дает основания для забраковывания перевода в целом. Трудно согласиться с утверждением Гаврука, что английские обращения в переводе (лорд, милорд, миледи, сэръ) звучат неуместно в передаче датского колорита⁴⁸ и что их следовало бы заменить русскими. Пастернак

⁴⁷ Этот каламбур Пастернака не понравился М. Морозову, что можно заключить из текста письма Пастернака к Морозову от 15 июля 1942 г. См.: «Из переписки М.М. Морозова с Б.Л. Пастернаком», стр. 289. В этой связи уместно привести выдержку из письма Пастернака Морозову, где приводятся аргументы в пользу такого перевода каламбура: «“Осел”, а не “павлин” вот почему. Дальше говорится: You might have rhymed. — “Вы могли бы и в рифму”. Итак, со слуха моментально надо догадаться, какая должна была бы быть рифма. Что это могло быть ass трудно быстро сообразить даже в природных первичных условиях подлинника (шутка отпускалась англичанином для англичан, в то время, когда was и ass могло еще быть рифмой). ...Можно ли только потому, что промелькнувшая со сцены (и забывшаяся) строчка кончалась словом “орел”, рассчитывать, что зритель раскусит издевательскую подмену осла любым далеким, первым попавшимся и намеренно не тем словом... Для того чтобы по-русски можно было догадаться, какую тут надо рифму, что только и наполняет смыслом следующую реплику “Вы могли бы и в рифму”, рифма должна быть почти разжевана и в рот положена, и тут еще недостаточно было звуковой близости обоих слов (осел — осетр), а английскую обманывающую паузу надо было перенести внутрь самого слова. Тогда после слова орел осе-тр, в особенности после слов “Вы могли бы и в рифму”, конечно, осел налицо» (М.М. Морозову. 15. VII. 42. [письмо] — К переводам шекспировских драм. (Из переписки Бориса Пастернака). — В сб.: «Мастерство перевода 1969», стр. 345-46.

⁴⁸ М. Морозов в «Отзыве», а затем в письме к Пастернаку от 1 октября 1942 г. тоже писал о том, что использование Пастернаком слова «джентльмены» в

использовал русские обращения наряду с английскими; отказ от английских обращений лишил бы перевод английского духа, который для Шекспира был важнее датского, так как он отражал образ жизни и нравы современной ему Англии.⁴⁹ Бездоказательно утверждение Гаврука о том, что «Б. Пастернак не всегда заботится о выразительности и естественности речи» (132) в прозаических местах, а также утверждение, что юмористические эпизоды «смеха не вызывают» (132). Гаврук также делал неоправданно широкие обобщения на основе отдельных фраз перевода «Гамлета»: он считал, что в словах Гамлета: «Порвалась дней связующая нить./ Как мне обрывки их соединить!» — «романтическое выступает вперед, реалистическое отодвигается в сторону» (131), а фраза: «бесплодь умственного тупика» — «...сближает Гамлета с современными отчаявшимися буржуазными интеллигентами» (131).

В том же сборнике Л. Озеров в статье,⁵⁰ предваряющей публикацию заметок Пастернака о Шекспире, защищал переводческие принципы Пастернака от критики, бранившей его за осовременивание Шекспира:

перевод «Ромео и Джульетты» придает пьесе английский колорит. См.: «Из переписки М.М. Морозова с Б.Л. Пастернаком», стр. 281, 290.

⁴⁹ Ф. Энгельс сказал по поводу «английского духа» пьес Шекспира: «Где бы ни происходило в его [Шекспира. — С.П.] пьесах действие — в Италии, Франции или Наварре, — по существу перед нами всегда *metu England*, родина его чудачких простоллюдинов, его умничающих школьных учителей, его милых, странных женщин; на всем видишь, что действие может происходить только под английским небом» (К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, изд. второе, Москва, 1957, т. II, стр. 59-60. Цитата по кн.: Гачечиладзе. Введение в теорию художественного перевода, стр. 174).

⁵⁰ Л. Озеров. Заметки Пастернака о Шекспире. — В сб.: «Мастерство перевода 1966». Изд-во «Советский писатель», Москва, 1968. (Статьи Озерова «Пастернак и Шекспир» (1977) и «Занятия Шекспиром» (1983) являются вариантами этой статьи [см. раздел «Библиография»]).

Но современный читатель должен прочитывать Шекспира именно как современного автора, без примеси стилизации и нарочитой архаической наипи (115).

Перевод Пастернака он считал творческим прочтением оригинала, а не имитацией и стилизацией. По его мнению, Пастернак в переводе «...подчеркивает не аллегории, не аналогии, не намеки — кривые и прямые, — а глубину познания исторических характеров, полифоничность письма, взрывы образности, геологические срезы реальной жизни, пласты языка» (115).

70-е годы отмечены самым серьезным исследованием пастернаковских переводов Шекспира, которое проделала Анна Фрэнс (**Anna Kay France**) в книге *Boris Pasternak's Translations of Shakespeare*.⁵¹

Фрэнс опиралась в своих выводах не только на результаты сличения переводов с оригиналами (расхождения, искажения, купюры), но и на трактовку персонажей пьес в статьях Пастернака. Так, сославшись на утверждение Пастернака о жертвенности Гамлета⁵² и отметив христианскую тематику его стихотворения

⁵¹ Anna Kay France, *Boris Pasternak's Translations of Shakespeare* (Berkeley: University of California Press, 1978). В дальнейшем страницы публикации при ссылках на нее будут указываться в скобках в основном тексте.

В первой главе книги ("Four Tragedies") Фрэнс сопоставила переводы «Гамлета», «Отелло», «Короля Лира» и «Макбета» с оригиналами, обратив прежде всего внимание на то, как Пастернак интерпретировал основных персонажей. В следующей главе ("Pasternak's Realism") она разобрала переводы «Ромео и Джульетты», «Генриха IV» (I и II части) и «Антония и Клеопатры» в свете того, как пастернаковское понимание реализма отразилось в трактовке пьес при их переводе. Наконец, в третьей главе ("The Style of the Translator") она подвергла анализу просодию и стихотворную структуру переводов. Появлению этой книги предшествовали публикации ее статей (см. в разделе «Библиография»).

⁵² В статье Пастернака «Замечания к переводам из Шекспира».

«Гамлет», она заключила, что у Пастернака Гамлет родствен Христу. В переводе «Гамлета», по ее мнению, приглушено звучание темы порчи и порочности (corruption), в том числе и сексуальной (особенно в поздних изданиях, содержащих значительные купюры),⁵³ идеализирован Гамлет, подчеркнута чистота и невинность Офелии (исключена возможность того, что она обладала сексуальным опытом и, следовательно, тоже была порочна).

В анализе перевода «Отелло» Фрэнс выделила следующие основные особенности, отличающие перевод от оригинала: приглушение темы жестокости, звериного начала в человеке (“bestiality and monstrosity”); упрощение образа Яго (он лишен гениальности и артистичности); приглушение черт характера Отелло, сближающих его с Яго, и идеализацию Дездемоны.

По мнению Фрэнс, «Король Лир» содержит немного пропусков и отклонений от оригинала, хотя в интерпретации последней сцены «Короля Лира» Пастернак смягчил пессимизм Шекспира. В переводе «Макбета» Пастернак, как полагает Фрэнс, был точнее в передаче темного начала в человеке, чем в других переводах, хотя и не передал до конца разрушительную силу иррационального.

В главе «Реализм Пастернака» (“Pasternak’s Realism”) Фрэнс, придя к выводу, что понимание Пастернаком реализма противоречиво, поставила целью проанализировать переводы четырех пьес под углом того, как в них отразилась пастернаковская концепция реализма.⁵⁴ Вслед за другими рецензентами она

⁵³ Фрэнс указала, что в издании 1940-го года Пастернак убрал из текста песню Офелии, которую она поет во время сумасшествия, и, начиная с издания 1941 года, исключил один из диалогов между Гамлетом и Офелией.

⁵⁴ Многие выводы этой главы ее книги повторяют сказанное в предыдущей (например, об упрощении характеров, о приглушении пессимизма Шекспира) или

отметила осовременивание и руссификацию персонажей, снижение образов знати, приближение их к уровню рядовых людей.

В результате анализа переводов Фрэнс пришла к выводу, что Пастернак не был точен в передаче тех частей оригиналов, где мировоззрение Шекспира противоречило его мировоззрению. Пастернак не симпатизировал женоненавистничеству, опустил многие неприличные намеки, высветлил темные стороны человека и акцентировал положительные качества персонажей (Гамлета, Отелло, Офелии, Дездемоны), подчеркнув способность человека к состраданию и самопожертвованию. Стиль переводов, по мнению Фрэнс, ближе к «классическому» стилю поздней поэзии Пастернака, чем к его стилю до начала 40-х годов. Противоречивость реализма Пастернака — “‘on the one hand there is the miracle of objectivity,’ on the other, the ‘self-willed’ ‘outpourings of his own genius’” (256), — по Фрэнс, сказалась в переводах следующим образом: как объективный художник Пастернак был точен в передаче структуры, формы, тона (tone) оригиналов и смысла (meaning), но, с другой стороны, он нередко отходил от оригиналов с целью создания произведений, в которых отразился его собственный творческий гений, мировоззрение и понимание искусства.

Работа Фрэнс содержит уязвимые места. Так, говоря о пастернаковской интерпретации Шекспира, которая, по ее мнению, заключалась в том, что Пастернак «осветлил» Шекспира, она исходила из двух спорных фактов: 1) Пастернак сознательно баудлеризировал Шекспира; 2) Пастернак выбрал из текстов или

будут повторены в следующей (например, о простоте и идиоматичности языка). Ссылки Фрэнс на рецензентов Пастернака отчасти повторяют сказанное во вступительной главе.

передал неадекватно «пессимистические» образы — это прежде всего относится к образам, связанным с темой порчи-загнивания (corruption) в «Гамлете», и к лейтмотивному слову “monster” в «Отелло». В переводах действительно отсутствуют многие неприличности и заглушены намеки на секс, но это может быть объяснено требованиями цензуры. Фрэнс не обратилась к письмам Пастернака, содержащим многочисленные жалобы на давление издателей и редакторов.⁵⁵ Хотя в сноске Фрэнс указала, что поздние редакции «Гамлета» предназначались для «Детгиза», она тем не менее утверждала, что баудлеризация⁵⁶ «Гамлета» “might appear to reflect *no more than* [курсив мой. — С.П.] personal taste” (33), — в то время как Пастернак в письме главному редактору и заместителю директора Детгиза А.О. Наумовой писал: «...Требуете же Вы сами устранения мест неприличных».⁵⁷ Спорным является также утверждение Фрэнс, что, убрав одну из песен Офелии, Пастернак лишил ее знания секса (“weakening the implication that she too possesses sexual knowledge” (34), так как на основании неприличного содержания фольклорной песни, которую Офелия поет во время сумасшествия, нельзя сделать

⁵⁵ Отрывки некоторых таких писем приведены во «Вступлении» диссертации на стр. 2 (в сноске).

⁵⁶ Термин «баудлеризация» позаимствован мной у шекспироведов. “Bowdlerize” (или “bowdlerise”) означает изъятие из текстов мест с неприличным содержанием. Термин образован от имени редактора Томаса Баудлера (Thomas Bowdler), известного своим свободным обращением с текстами Шекспира.

⁵⁷ А.О. Наумовой. 30. VII 42 [письмо] — К переводам шекспировских драм. — В сб.: «Мастерство перевода 1969», стр. 358. Письма, опубликованные в «Собрании сочинений в пяти томах», могли быть недоступны Фрэнс, так как это издание вышло после появления ее книги. Однако приведенное выше письмо к Наумовой было опубликовано в 1969 г., и Фрэнс не могла не заметить его, так как в своей книге она ссылалась на публикацию «К переводам шекспировских драм».

вывод о ее порочности. Только в XX веке, когда сексуальность стала модой, некоторые шекспироведы и режиссеры стали интерпретировать образ Офелии как порочной женщины.⁵⁸ В трактовке пьес Фрэнс руководствовалась изысканиями исследователей Шекспира, выделивших у него такие лейтмотивные образы-темы, как «порча» или «загнивание» (“corruption”) в «Гамлете», «чудовище» (“monster”) в «Отелло» и др.⁵⁹ Она обратила внимание, что Пастернак не всегда переводил буквально повторяющееся в «Отелло» слово “monster” как «чудовище», «чудовищный» и т.п., поэтому, по ее мнению: “...Suggestion of the power impelling men to such monstrous actions is weakened in translation” (57). Однако вряд ли Пастернак сознательно уменьшил количество слов «чудовище» в переводе с целью заглушения шекспировского пессимизма. Во-первых, Пастернак переводил не слова, а мысли («От переводов слов и метафор я обратился к переводу мыслей и сцен»⁶⁰), не придерживаясь дословности, поэтому вместо слова «чудовище» в переводе можно найти слова не всегда родственные по значению, но все же тождественные эмоционально-экспрессивной окраской (как, например, слова «страшен» и «изверг»): “As if there were some monster in thy though/ Too hideous to be shown” (*Oth*, 3.3, 1143) — «Так ли мысль твоя страшна,/ Что ты ее боишься обнаружить?»

⁵⁸ Примером такого подхода к Шекспиру может служить экранизация «Гамлета» с Николем Вильямсоном (Nicol Williamson) в главной роли, содержащая сцену, в которой Лаэрт и Офелия целуются, как любовники [*Hamlet*, prod. Leslie Linder, Martin Ransohoff (executive producers), and Neil Hartley, dir. Tony Richardson, Columbia Pictures Industries, Inc., 1964, videocassette].

⁵⁹ Фундаментальной работой в этой области является книга Сперджен: Caroline F.E. Spurgeon, *Shakespeare's Imagery and What it Tells Us* (Cambridge: University Press, 1958). Впервые опубликована в 1935 г.

⁶⁰ Гамлет, принц датский. (От переводчика). — Собр. соч., т. IV, стр. 386.

(Отелло, 339); “He cannot be such a monster” (*Lear*, 1.2, 1177) — «Он не может быть таким извергом» (443). Во-вторых, Пастернак мог просто не знать или не заметить, что некоторые повторяющиеся слова, каких у Шекспира очень много, создают определенный тематический образ. На мой взгляд, Пастернак упрощал образность Шекспира повсеместно, не обращая внимание на то, были ли это «пессимистические» или «оптимистические» образы. Например, лейтмотивное слово-образ “heart” в «Короле Лире» не всегда переведено как «сердце»: “Let it fall rather, though the fork invade/ The region of my heart!” (*Lear*, 1.1, 1174) — «Стреляй, не бойся прострелить мне грудь» (432). А в переводе «Короля Лира» есть слово «чудовищный» при отсутствии его эквивалента в оригинале: “Abominable villain!” (*Lear*, 1.2, 1177) — «Чудовищный негодяй» (442). Что касается идеализации Пастернаком Гамлета, проявившейся прежде всего в уподоблении его Христу, то задолго до Пастернака многие критики Шекспира указывали на сходство с Христом не только Гамлета, но и самого Шекспира;⁶¹ следовательно пастернаковское видение Гамлета как жертвенной фигуры не является необычным и не говорит об идеализации персонажа. Верно, однако, замечание Фрэнс об упрощении характера

⁶¹ Герман Мелвилл сравнил Шекспира с Христом, Бернард Шоу сравнил Гамлета с Христом, писатель и критик Виндам Льюис (Wyndham Lewis) даже сравнил Отелло с Христом. [См. об этом в кн.: Arthur M. Eastman, *A Short History of Shakespearean Criticism* (Lanham: University Press of America, 1985), 130, 170, 231-32]. О жертвенности Гамлета писал Виктор Гюго. [См.: Victor Hugo, “William Shakespeare,” in *Oeuvres complètes*. In 18 volumes, vol. 12 (Club français du livre, 1969): 153-326; или в английском переводе: Victor Hugo, *William Shakespeare* (London: Hurst and Blackett, Publishers, 1864), 195]. Книга Гюго была любимой книгой Пастернака о творчестве Шекспира, судя по его письмам и воспоминаниям современников.

Яго. Перевод «Отелло» действительно содержит большое количество отклонений от подлинника и купюр.

Другие критические работы 70-х годов в основном повторяют и обобщают уже сказанное. Среди монографий о Пастернаке впервые уделена целая глава его переводческой деятельности в книге Генри Гиффорда (**Henry Gifford**).⁶² По мнению Гиффорда, пастернаковские переводы читаются, как оригинальные (непереводные) произведения, написанные в пушкинском духе (в этой связи Гиффорд упомянул «Бориса Годунова»). Их отличает от оригиналов немногословность и ясность языка (“*taut and lucid*” — 151), но, несмотря на эти отличия, как считает Гиффорд, переводы не являются адаптациями, так как Пастернак был чуток в передаче тонов (*tones*) оригиналов, их структуры, а также ритмических особенностей речи персонажей. Как и Марков, Гиффорд нашел в переводах следы современной Пастернаку действительности. Наставление Гамлета актерам «показать... каждому веку истории — его неприкрашенный облик» (в оригинале: “*to show... the very age and body of the time his form and pressure*”), по мнению Гиффорда, напоминает о том, как трудно было выполнить такую задачу художнику-современнику Пастернака, а перевод фразы “*this fell sergeant, death*” как «тупой конвойный» наводит на мысль о советских политических заключенных. Гиффорд пришел к выводу, что в тех местах, где стиль Шекспира отличается простотой (“*most direct and luminous*” — 158), Пастернак создал «почти совершенный эквивалент» (“*almost the perfect equivalent*” — 158).

⁶² Henry Gifford, “Pasternak as Translator,” in *Pasternak* (Cambridge: Cambridge University Press, 1977). В дальнейшем страницы публикации при ссылках на нее будут указываться в скобках в основном тексте.

Дуглас Клейтон (**J. Douglas Clayton**) в статье “The Hamlets of Turgenev and Pasternak: On the Role of Poetic Myth in Literature”⁶³ обратил внимание на то, как «гамлетовский миф», созданный русской литературой, преломился в интерпретации Пастернака. Единственное критическое замечание Клейтона, касающееся текста перевода, является вариантом мысли Фрэнс:⁶⁴ Пастернак разрешил противоречие между девственностью Христа (с которым, по мнению Клейтона, он связал образ Гамлета) и сексуальным характером отношений Гамлета к Офелии посредством баудлеризации перевода.

Элино́р Роу (**Eleanor Rowe**) в книге *Hamlet. A Window on Russia*⁶⁵ в основном повторила Фрэнс, не подвергнув перевод «Гамлета» самостоятельному анализу. По мнению Роу, Пастернак упростил Гамлета, сделав его более серьезным, лишив ироничности и сарказма и подчеркнув его жертвенность.

Статья **Е.В. Лазаревой**⁶⁶ тоже ничего не добавляет к исследованию поэтики Пастернака как переводчика Шекспира. В ней автор указала на несколько текстуальных неточностей пастернаковского «Гамлета»: грамматически неточно переведена фраза “Frailty, thy name is woman!” — «О женщины, вам имя —

⁶³ J. Douglas Clayton, “The Hamlets of Turgenev and Pasternak: On the Role of Poetic Myth in Literature,” *Germano-Slavica* 2, no. 6 (1978).

⁶⁴ В целом Клейтон не анализировал текст перевода и ссылаясь на статью Пастернака «Заметки к переводам шекспировских трагедий», его стихотворение «Гамлет» и книгу Фрэнс.

⁶⁵ Eleanor Rowe, “Pasternak and *Hamlet*,” in *Hamlet. A Window on Russia* (New York: New York University Press, 1976).

⁶⁶ Е.В. Лазарева. Несколько замечаний к переводам трагедии «Гамлет». — В сб.: «Некоторые проблемы русской и зарубежной литературы». Изд-во Дальневосточного государственного университета, Владивосток, 1974, стр. 88-95.

вероломство!»; слово «розовый» не адекватно слову “russet”; не передано различие между “it” и “he” в сцене с призраком (переведено одним словом «он»); нет четкой последовательности в переводе местоимений “thou” и “you” соответствующими «ты» и «вы». Лазарева не сделала никаких обобщений, отметив лишь несколько текстуальных отклонений.

Е. Эткинд в статье «О “Гамлете” в переводах Б. Пастернака и М. Лозинского»⁶⁷ сравнил два варианта «Гамлета» — Пастернака и Лозинского — как лучшие, на его взгляд, русские переводы пьесы. Эткинд обратил внимание на две мысли Пастернака о стиле Шекспира, высказанные им в статье «Заметки к переводам шекспировских трагедий»: 1. «...Во многих его [Шекспира. — С.П.] стихотворных эпизодах мерещатся сделанные в стихах черновые наброски к прозе»; 2. «Легковерие королевы [Гертруды. — С.П.] сквозит не только в ее словах, а в манере говорить нараспев и растягивать гласные».⁶⁸ По мнению Эткинда, эти особенности оригинала (кстати, с первым замечанием Пастернака Эткинд не согласился) были переданы в переводе. Звуковую особенность речи Гертруды Эткинд проиллюстрировал цитатой, начинающейся словами «Он часто вспоминал о вас, господи», однако утверждение о прозаизации Шекспира Пастернаком он примерами не подкрепил.

⁶⁷ Ефим Эткинд. О «Гамлете» в переводах Б. Пастернака и М. Лозинского, in *Boris Pasternak 1890-1960: Colloque de Cerisy-la-Salle (11-14 septembre 1975)*. Bibliothèque russe de l'Institut d'études slaves, no. 47 (Paris: Institut d'études slaves, 1979): 471-74.

⁶⁸ Цитаты взяты из статьи Эткинда, стр. 471-72.

После ряда полемических работ советских исследователей 60-х годов и углубленного прочтения всех пастернаковских переводов пьес Шекспира, проделанного Фрэнс в 70-е годы, — в 80-е и 90-е годы наблюдается спад в области изучения Пастернака как переводчика Шекспира. Некоторые публикации обобщали сказанное предшественниками: М. Сендич во вступлении к своей книге *Boris Pasternak: A Reference Guide* дал обзор критики пастернаковского творчества, в том числе переводов;⁶⁹ А.Н. Горбунов во вступлении к публикации русских переводов «Гамлета» сослался на нескольких критиков пастернаковского перевода «Гамлета».⁷⁰ Рональд Хингли (Ronald Hingley)⁷¹ опубликовал рецензию на рассмотренную выше книгу Фрэнс. По мнению Хингли, книга Фрэнс позволила читателю пастернаковских переводов увидеть, что они не достойны таланта Пастернака и слабее оригиналов (“disappointingly short of Russian poet’s immense potential, and even shorter of the Bard’s realised achievement” — 22). Причину неуспеха Пастернака Хингли увидел в том, что Шекспира переводил поздний Пастернак (“deutero-Pasternak” — 22), а не ранний (“proto-Pasternak” — 22), стиль которого, как утверждал Хингли, был ближе к стилю Шекспира. Главный недостаток рецензии Хингли заключается в том, что переводы в ней оцениваются по вторичному источнику. Например, Хингли необоснованно утверждал, ссылаясь на

⁶⁹ См.: Munir Sendich, introduction to *Boris Pasternak: A Reference Guide* (New York: Macmillan Publishing Co., 1994): 6-8.

⁷⁰ Горбунов. «К истории русского «Гамлета», стр. 22-24.

⁷¹ Ronald Hingley, “Pasternak’s Shakespeare. *Alas, poor Boris...*,” *Encounter* (October 1980). В дальнейшем страницы публикации при ссылках на нее будут указываться в скобках в основном тексте.

Фрэнс, что Пастернак добровольно и сознательно выхолащивал Шекспира: “...Pasternak himself pioneered such emasculations, and did not have them forced upon him by authority” — 23).

Н.М. Любимов выступил в качестве защитника переводческих принципов Пастернака.⁷² По его мнению, Пастернак, применив принцип «намеренной свободы», «возродил *классические* традиции русского стихотворного перевода» (291), которые ставили на первое место заботу о читательских интересах. Любимов отметил, что лексика переводов Пастернака так же многослойна, как лексика его оригинальной поэзии, и что использование Пастернаком просторечных слов в речи шекспировских героев оправдано стремлением изобразить их как живых людей. По мнению Любимова, синтаксис переводов не менее разнообразен, чем их лексика. В доказательство он привел речь Отелло по прибытии на Кипр, состоящую из коротких, динамичных фраз, соответствующих эмоциональному состоянию героя, спешащего обменяться новостями. Любимов оправдывал упрощение Пастернаком метафорического языка Шекспира:

Переводчики хорошо знают, что легче воссоздать самую головоломную метафору, чем найти это краткое и простое в своей разговорности: “чтоб на них сказали”⁷³ (297).

Л. Флейшман⁷⁴ вслед за Марковым, Клейтоном, Роуэр и отчасти Фрэнс обратился к теме *Пастернак и Гамлет*. По утверждению Флейшмана, мысли и

⁷² Николай Любимов. Земной простор. — В кн.: Николай Любимов. «Несгораемые слова». Изд-во «Художественная литература», Москва, 1983. В дальнейшем страницы публикации при ссылках на нее будут указываться в скобках в основном тексте.

⁷³ Из речи леди Макбет: «Я кровью, если он кровоточит,/ Так слуг раскрашу, чтоб на них сказали» (2.2, стр. 596).

настроения Пастернака, которые он хотел выразить в незавершенном романе о Патрике,⁷⁵ нашли выход в его переводе «Гамлета», поэтому “it was not Patrick of unfinished novel but Hamlet who became alter ego, assimilating features of Pasternak himself, of Vsevolod Meyerhold, and of their entire generation” (220-221). Как и Клейтон, Флейшман увидел в пастернаковском Гамлете современного «лишнего человека».⁷⁶

Очень высокую оценку переводам Пастернака из Шекспира дал Питер Леви (**Peter Levi**) в книге *Boris Pasternak*.⁷⁷ Вслед за другими западными исследователями он отметил «автобиографичность» переводов, но тем не менее подчеркнул, что Пастернак “is the most accurate and best translator Shakespeare has ever had in any language” — 196). Даже такие недостатки переводов, как смягчение темы порчи и сексуальной испорченности, по мнению Леви, так же привлекательны, как достоинства (“His weaknesses as a translator are really as attractive as his strength” — 199).

⁷⁴ Lazar Fleishman, *Boris Pasternak. The Poet and His Politics* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1990). В дальнейшем страницы публикации при ссылках на нее будут указываться в скобках в основном тексте.

⁷⁵ Флейшман имел в виду незавершенный роман Пастернака, который как повесть был опубликован в «Новом мире» (1980, No 6) под названием «Начало прозы 1936 года», а также напечатан в Собр. соч. (т. IV) под названием «Записки Патрика».

⁷⁶ См.: Клейтон (459); Флейшман (221).

⁷⁷ Peter Levi, *Boris Pasternak* (London: Hutchinson, 1990).

Как видно из анализа критических работ о Пастернаке-переводчике Шекспира, наибольшее количество замечаний касалось языка, особенно лексики. Критики отмечали как недостатки следующие особенности первых вариантов «Гамлета» (в основном журнального): *искажения* (Резцов; Алексеев), «смысловые отклонения», «большое количество смутных мест»,⁷⁸ — Морозов; «создает образ-сплав, порой весьма субъективный, неточный и малопонятный» — Гаврук [131]); *упрощение* (Резцов); *сниженность стиля* («“демократические” тенденции» — Резцов [53]; «сниженный язык», «нарочитая фамильярность» — Соловьев [228]); *руссификация и архаизация* («фамильярно-патриархальный, руссифицированный стиль» — Резцов [53]; «старорусские слова и обороты»⁷⁹ — Морозов); *сгущение красок* (Алексеев, Морозов); *модернизация* (Алексеев, Соловьев, Гаврук); *вульгаризация* (Резцов, Алексеев, Морозов); *недоработанность* (Гаврук); *прозаизация* (Эткинд); *англизирование* (имеется в виду замечание Гаврука о наличии в переводе английских обращений); «*пастернакизация*» («иногда персонажи Шекспира начинают говорить типично пастернаковским языком» — Соловьев [229]); *ослабление афористичности* (Морозов).

Языку и стилю переводов других пьес Шекспира было уделено значительно меньше внимания. В целом в переводах Шекспира исследователи отмечали следующие стилистические особенности: *руссификация* (Морозов); *огрубление*

⁷⁸ Морозов. «Гамлет» в переводе Бориса Пастернака, стр. 145 и 146.

⁷⁹ Там же, стр. 147.

(Морозов); *сниженность афористичности* (Морозов); *ослабление эвфуистичности* (Морозов); *упрощение метафоричности* (Гиффорд⁸⁰); *идиоматичность* (Фрэнс).

Морозов отметил «ясность и простоту»⁸¹ языка переводов в положительном смысле. Кроме Морозова, высокую оценку языку «Гамлета» дали Тизенгаузен, Боровой и Вильям-Вильмонт. Вильям-Вильмонт, Морозов и Любимов указали на лексическое богатство «Гамлета». Резцов тоже признал богатство языка «Гамлета», хотя считал, что Пастернак недостаточно строго отбирал слова.⁸² По мнению Левика, Пастернак, напротив, обеднил словарь Шекспира.

Морозов и Гиффорд писали об упрощении метафоричности в переводах, а Соловьев заметил в переводе «Гамлета» тенденцию к усложнению образного языка.

Синтаксис переводов не исследовался; только Любимов отметил синтаксическое разнообразие переводов.

Вильям-Вильмонт и Морозов первые выделили индивидуализацию речи как несомненную заслугу Пастернака. Морозов отметил в переводах лексическую, ритмическую и интонационную особенности речи персонажей. Эткинд привел пример фонетической индивидуализации речи персонажа в переводе «Гамлета», а Любимов — синтаксической. Гиффорд тоже отметил индивидуализацию речи как

⁸⁰ Гиффорд по этому поводу писал: “Gone is much of the complexity in Shakespeare’s metaphorical language...” (150); “he prefers paraphrase to metaphor” (152).

⁸¹ Морозов. Шекспир в переводе Бориса Пастернака, стр. 55.

⁸² Резцов выразил свою мысль следующим образом: «“Экссессы” перевода — результат нерационального использования переводчиком своего громадного словесного запаса. Не о бедности языка, а об избытке его возможностей при недостаточно строгом отборе слов свидетельствуют “лексические” ляпсусы и неудачи перевода» (55).

достоинство переводов. Левик же считал, что Пастернак сблизил голоса персонажей.

Критики разошлись в оценке переводов ключевых сцен и монологов пьес. Например, о переводе монолога Гамлета «Быть или не быть» писали следующее: «Пожалуй, лучше чем кем бы то ни было другим переведен Пастернаком и монолог “Быть или не быть”» (Соловьев, 222); «...является, пожалуй, самым слабым местом перевода»⁸³ (Морозов); «...вызывает серьезные возражения» (Гаврук, 132). Вильям-Вильмонт утверждал, что никогда до переводов Пастернака монологи Гамлета «...не звучали на русском языке так глубоко и проникновенно» (290).

Противоположны мнения критиков и о переводе рассказа Гертруды о смерти Офелии: «...Великолепно удался Пастернаку, например, монолог Гертруды, рассказывающей о смерти Офелии, где в переводе звучит музыка страшных английских баллад, музыка английской народной поэзии...»⁸⁴ (Морозов); «Что в передаче Пастернака действительно превосходно — это рассказ королевы о гибели Офелии, лишенный каких бы то ни было самочинных нарочитых «снижений» и исполненный огромного лиризма; этот рассказ не имеет себе равных ни в одном другом произведении» (Соловьев, 231-32); «Досадной и явной неудачей звучат в переводе Пастернака знаменитые слова, в которых королева описывает смерть Офелии» (Алексеев, 16).

⁸³ Морозов. Шекспир в переводе Бориса Пастернака, стр. 57.

⁸⁴ Там же, стр. 57.

Разошлись критики также в оценке юмора Пастернака. Морозов назвал Пастернака «настоящим мастером юмора».⁸⁵ Вильям-Вильмонт утверждал, что Полоний до Пастернака никогда не говорил так смешно. В то же время у Гаврука юмористические сцены «Гамлета» не вызывали смеха, а Ренн посчитал неудачным перевод характерного английского юмора этой пьесы.⁸⁶

Не было единогласия между критиками и в оценке стиля переводов в целом и переводческих принципов Пастернака. Левин, Левик и отчасти Гаврук считали, что переводы Пастернака субъективны (особенно это касается «Гамлета») и в них отразился стиль оригинального творчества Пастернака. В то же время Ахматова, Резцов и Аникст, несмотря на несхожесть их мнений о качестве пастернаковского «Гамлета», были убеждены, что перевод не содержит черты оригинального творчества Пастернака.⁸⁷ Хингли считал, что стиль переводов соответствует позднему творчеству Пастернака, хотя стиль его раннего творчества близок к стилю Шекспира.⁸⁸

⁸⁵ Там же, стр. 61.

⁸⁶ “The marvel is that — save in passages of especially English humor like the grave-diggers scene in *Hamlet* — Pasternak loses so little” (Wrenn, “Boris Pasternak,” 95).

⁸⁷ Вот несколько примеров противоречивых заявлений критиков: «[Пастернак. — С.П.] переводил Шекспира тем же языком, которым писал сам, — и лексически, и интонационно, и стилистически» (Левин, 24); «это не совсем шекспировский Гамлет» (Гаврук, 129); «ничего пастернаковского» (Ахматова — по воспоминаниям Чуковской, 90).

⁸⁸ Hingley, “Pasternak’s Shakespeare,” 22. Схожее наблюдение сделал Гиффорд: “For him [Pasternak — S.P.] ‘the highest poetry’ in Shakespeare alternates with ‘undisguised rhetoric, piling up a dozen empty circumlocutions instead of the one word on the tip of the author’s tongue which in his haste he did not find’. This comment on Shakespeare is oddly similar to Shklovsky’s on Pasternak: ‘He spoke as usual, threw

Больше всего споров вызвал перевод «Гамлета». В его анализе было характерно противопоставлять принцип «театрального» перевода Пастернака «академическому» принципу Лозинского (Соловьев, Морозов, Вильям-Вильмонт, Левик).⁸⁹ Соловьев отдал предпочтение Лозинскому; Вильям-Вильмонт и Морозов — Пастернаку. Левик отрицал оба принципа. Обращение Пастернака с Шекспиром напомнило Соловьеву и Левину манеру Полевого. По Соловьеву, свободное обращение Пастернака с оригиналом — «произвол» (230), а по Алексееву — «полная произвольность интерпретации» (15). Однако Фрэнс предупреждала читателей, что “...it should be kept in mind that Pasternak’s willfulness and freedom as a translator can be, and sometimes have been, exaggerated” (12), а Леви отнес Пастернака к лучшим и самым точным переводчикам Шекспира.

Неудачным, малоудачным или несовершенным перевод «Гамлета» считали Резцов, Алексеев, Левик, Левин, Гаврук и Хингли, удачей и заслугой Пастернака — Тизенгаузен, Боровой, Вильям-Вильмонт и Морозов. Высокую общую оценку переводам дали Морозов, Любимов, Озеров, Ренн и Леви.

Большое количество разногласий вызвала пастернаковская интерпретация образа Гамлета. Морозов считал пастернаковского Гамлета адекватным

put his words in a dense throng to one side and the other, but the most important thing was not said’.” (150-151).

⁸⁹ Ольга Ахманова и Велта Задорнова, распределив русские переводы по трем группам: педантические, или близкие к оригиналу; свободные и компромиссные, относят переводы Пастернака ко второй группе вместе с переводами Полевого, П. Гнедича и А. Месковского, а переводы Лозинского — к первой. См. Olga Akhmanova and Velta Zadornova, “The Present State of Shakespeare Translation in the USSR (Russian Translations of Shakespeare),” *Shakespeare Translation* 2 (1975): 40.

оригиналу.⁹⁰ Многие критики, однако, утверждали, что Пастернак создал субъективный образ Гамлета и осовременил его. Резцов увидел в Гамлете Пастернака одновременно «феодала-бурбона» и «разночинца-интеллигента XX века» (54), а Марков заметил в нем черты, осовременивающие его и сближающие с Пастернаком. О субъективной интерпретации Гамлета писали также такие американские исследователи, как Фрэнс, Роу, Клейтон и Флейшман. Фрэнс связала пастернаковского Гамлета с Христом, Клейтон — с современным типом «лишнего человека», Флейшман — с «лишним человеком», а также героем неоконченного романа Пастернака Патриком.

Просодии и форме переводов уделялось меньше внимания, чем языку. Резцов отметил хороший ритм «Гамлета». Фрэнс пришла к выводу, что Пастернак был точен в передаче формы оригиналов, хотя ритм его переводов более упорядочен, чем ритм оригиналов. Мнение Фрэнс разделял Гиффорд.⁹¹ Фрэнс и Любимов указали на замечательную звукопись Пастернака.

Как видно из сказанного, мнения критиков разошлись по всем пунктам. Некоторые работы наводят на мысль, что критикам были хорошо знакомы либо только подлинники, либо переводы. Алексеев цитировал не на английский текст, а русский подстрочник. Соловьев сравнил два перевода «Гамлета» (Пастернака и Лозинского), но ни разу не сослался на оригинал. Хингли и Роу в своих выводах

⁹⁰ «У Пастернака он [Гамлет. — С.П.] энергичный, полнокровный, а главное — очень м о л о д о й и обаятельный человек; одним словом, согласно старинной театральной традиции, восходящей будто бы к эпохе Шекспира, предстает “молодым человеком, деятельным и многообещающим”» (Морозов. «Гамлет» в переводе Бориса Пастернака, стр. 145).

⁹¹ Гиффорд отметил: “...The structure though more spare is in no way distorted” (152).

ссылались на Фрэнс. В работах Резцова, Алексеева, Левика и Гаврука заметна тенденциозность: о недостатках они писали много и конкретно, а о достоинствах — ничего или в очень общих словах.

Часть расхождений критиков в оценке «Гамлета» может быть объяснена тем, что критики читали разные варианты перевода. Большинство замечаний первых критиков Пастернака делалось по прочтении журнального варианта. Фрэнс работала с текстом 1953 г.⁹² и делала выводы на основании анализа этого текста (с учетом некоторых предшествующих), в то время как самый последний вариант перевода был напечатан в 1968 г.

⁹² См: France, *Pasternak's Translations of Shakespeare*, 18.

ГЛАВА II

ЯЗЫКОВОЕ СВОЕОБРАЗИЕ ПЕРЕВОДОВ

Лексика

Одним из важнейших мерил качества перевода является богатство и разнообразие его лексики, особенно когда это касается перевода Шекспира, чей лексикон считается одним из богатейших в мировой литературе. Наличие большого количества синонимичных слов в переводах является показателем их качества.¹ О важности синонимии у Шекспира Пастернак писал в своих «Заметках о Шекспире»:

В Гамлете дважды [у Пастернака пропущено сказуемое. — С.П.] образ слуха зрителей, раскалываемого громогласностью. Но можно быть уверенным, что если в одном случае он скажет cleave, то в другом это будет split.²

Пастернак иногда даже шел дальше Шекспира в использовании синонимов: если у Шекспира чередуются те же слова или в качестве синонимов выступают описательные фразы, то у Пастернака они, как правило, заменены словами-синонимами:

¹ О важности богатства словаря переводчика, в том числе разнообразии синонимов для качества перевода, писал Чуковский (см.: Чуковский, Высокое искусство. стр. 47, 280).

² Заметки о Шекспире. — Собр. соч., т. IV, стр. 689. «Заметки о Шекспире» являются черновыми записями Пастернака, которые он делал во время работы над переводом «Гамлета» и «Ромео и Джульетты».

«Гамлет»: “If you have hitherto concealed this sight, /Let it be tenable in your silence still...” (1.2, 1071) — «Как вы скрывали случай до сих пор, /Так точно и вперед его таите» (Гамлет, 24);

«Антоний и Клеопатра»: “Why, then, we kill our women. ...if they suffer our departure, death’s the word” (1.2, 1300) — «Это убьет наших женщин. ... Наш отъезд доконает их» (Энобарб, 248); “*Antony: Dead, then? — Mardian: Dead*” (4.14, 1334) — «*Антоний: Как, Клеопатра умерла? — Мардиан: Скончалась*» (424); “He words me, girls, he words me, that I should not /Be noble to myself” (5.2, 1341) — «Как он виляет, / Как он юлит...» (Клеопатра, 461);

«Король Лир»: “They durst not do ‘t! They could not, would not do ‘t” (2.4, 1189) — «Они не решились, не могли, / Не покусились бы» (Лир, 478).

К шекспировским повторам (dead — dead, words — words) Пастернак подобрал синонимичные слова: умерла — скончалась, виляет — юлит. Описательные фразы он заменил отдельными словами-синонимами. Где у Шекспира набор слов, передающих единичное действие (“let it be tenable in your silence” — буквально: пусть это будет надежным в вашем молчании), там у Пастернака одно слово — «таите». Где у Шекспира стилистически нейтральные модальные глаголы — “durst not”, “could not”, “would not”, — там у Пастернака эмоционально окрашенные глаголы в личной форме — «решились», «покусились».

Пастернак умело использовал различную стилистическую tonированность синонимов. В следующем примере он оттенил рядом стоящие синонимы из разных стилистических пластов: “*Ghost: Pity me not, but lend thy serious hearing /To what I shall unfold. Hamlet: Speak. I am bound to hear*” (1075) — «*Призрак: Не сожалея, но вверься всей душою /И выслушай. Гамлет: Внимать тебе — мой долг*» (33). Второе слово («внимать») посредством высокого стилистического звучания подчеркивает серьезность момента и сыновнюю почтительность Гамлета, что усиливается также словом «долг», не имеющем эквивалента в оригинале. Другим примером выделения

значительности слова посредством повышения его эмоционально-экспрессивного звучания в сравнении со стилистически нейтральным синонимом является обращение Реганы к Эдмонду, которого она публично объявляет своим «господином и супругом»: “General” (*Lear*, 5.3, 1214) — «Воитель мой» (554). До этого она назвала его «полководцем»: “He led our powers” (*Lear*, 5.3, 1214) — «Он полководец мой» (554). Хотя “general” соответствует русскому слову «полководец», Пастернак не повторил слово, а прибег к его более возвышенному синониму, способствующему смене интонации и определению взаимоотношений между персонажами: торжественное слово в устах Реганы говорит о ее особых чувствах к Эдмонду. Здесь опять видна тенденция Пастернака заменять описательные фразы (“lend thy serious hearing”, “he led our powers”) одним словом.

Пастернак обратил внимание на синонимику не только близстоящих слов. Такой незначительный персонаж «Короля Лира», как герольд, который сзывает противников на поединок, у Пастернака в разных местах назван по-разному: глашатай (Эдгар, 549), герольд (Эдгар, 550), трубач (офицер, 556). В оригинале он только “herold”, (в некоторых местах на месте пастернаковского «трубача» стоит “trumpet”). Охранники Дункана в «Макбете» в переводе названы «оруженосцами», «слугами», «сторожами» и «спальниками», что соответствует словам “chamberlains” (1.7, 1230) и “grooms” или словосочетаниям: “those sleepy two/ Of his own chamber” (1.7, 1230), “those of his chamber” (2.3, 1234).

Пастернак использовал различную стилистическую окрашенность синонимов для характеристики персонажей. Например, Макбет при первой встрече с ведьмами называет их «гадальщицами» (578) — “imperfect speakers” (1.3, 1225), затем в

монологе он упоминает их как «кудесниц» (609); в оригинале — “sisters” и “they”. С ростом самоуверенности, надменности и жестокости Макбета меняется его обращение к окружающим: в его последней встрече с ведьмами, где его просьба звучит больше как приказ, он обращается к ним пренебрежительно-высокомерно: чертовки: “you secret, black, and midnight hags” (4.1, 1243) — «Чем заняты, ночные вы чертовки?» (629). Пастернак не перевел буквально слова “sisters” и “they”, заменив их словом «кудесницы». Такие замены местоимений и описательных фраз самостоятельными существительными способствовали более конкретному определению людей и предметов, чем в отдельных местах оригиналов.

Словарное богатство переводов подтверждают также переводы ключевых слов пьес, характеризующих какое-либо важное явление, как, к примеру, сумасшествие Гамлета. О сумасшествии Гамлета Полоний перевода говорит следующими словами и фразами:

“Mad for thy love” (2.1, 1078) — «От страсти обезумел?» (44); “This is the very ecstasy of love” (2.1, 1078) — «взрыв любовного безумства» (45); “That hath made him mad” (2.2, 1079) — «Вот он и спятил!» (45); “Your noble son is mad. /Mad call I it, for, to define true madness, /What is ‘t but to be nothing else but mad?” (2.2, 1080) — «Ваш сын сошел с ума. /С ума, сказал я, ибо сумасшедший/ И есть лицо, сошедшее с ума» (49); “That he’s mad, ‘tis true” (2.2, 1080) — «Что он помешан — факт» (49); “Though this be madness” (2.2, 1081) — «Если это и безумие» (53); “madness” (2.2, 1081) — «полоумные» (53); “I have found/ The very cause of Hamlet’s lunacy” (2.2, 1079) — «Узнал причину Гамлетовых бредней» (47).

Такое разнообразие синонимов в речи Полония характеризует его как виртуоза языка, в пьесе конкурирующего в этой области только с Гамлетом. Другие персонажи дополняют разнообразие синонимов слова «сумасшедший» и его однокоренных:

“your son’s distemper” (2.2, 1079) — «На чем ваш сын несчастный помешался» (король, 48); “my wit is diseased” (3.2, 1093) — «У меня мозги не в порядке» (Гамлет, 88); “This bodiless creation ecstasy /Is very cunning in” (2.2, 1079) — «По части духов белая горячка /Большой искусник» (королева, 100).

У Пастернака в данном случае синонимический ряд даже шире, чем у Шекспира, который в основном использовал два однокоренных слова — “mad” и “madness”. Пастернак сдвинул стилистический спектр синонимов в сторону просторечия: «спятил», «мозги не в порядке»; «белая горячка» (медицинский термин, который Пастернак употребил в просторечном смысле).

Язык пьес Шекспира богат не только за счет слов, существовавших в английском языке в елизаветинское время, но и за счет неологизмов.³ Однако Пастернак в своих переводах не передал шекспировскую неологизацию. В переводах можно найти совсем немного несловарных слов: «сверхсатанинство», «сверхшотландец» и «безначалье». Особенностью слова «безначалье» в переводе Пастернака является то, что Пастернак обыграл его двойное происхождение — от «начало» и от «начальник» (отсутствие начальника, верховной власти), таким образом придав слову целый спектр значений — безвременье, хаос, беспорядок, безвластье: “O my poor kingdom, sick with civil blows! /When that my care could not withhold thy riots, /What wilt thou do when riot is thy care?” (2H4, 4.5, 840) — «Когда

³ Шекспироведы расходятся в количестве созданных Шекспиром слов. Б. Гарнер перечислил 600 неологизмов Шекспира, образованных от латинских корней [см.: Bryan A. Garner, “Shakespeare’s Latinate Neologisms,” in *A Reader in the Language of Shakespearean Drama*, comp. Vivian Salmon and Edwina Burness (Amsterdam: John Benjamins Publishing Co., 1987), 207-15]. По мнению Гарнера, количество неологизмов Шекспира, указанное Бейли, — 9450 слов — значительно завышено [Harold Bayley, *The Shakespeare Symphony* (London: Chapman & Hall, 1906)].

и я не спас своей заботой /Тебя от безначалья, бедный край, /Несчастное, больное королевство, /Что станется с тобою в дни, когда /Твоей заботой станет безначалье?» (король Генрих IV, 401). Несмотря на наличие в переводах этих необычных слов, нельзя сказать, что Пастернак стремился передать неологизацию Шекспира, так как он не пользовался шекспировскими словообразовательными способами и не калькировал его неологизмы: “It out-Herods Herod” (*Ham*, 3.2, 1088) — «Это уж какое-то сверхсатанинство» (Гамлет, 75); “that sprightly Scot of Scots” (*IN4*, 2.4, 781) — «этот сверхшотландец Дуглас» (Фальстаф, 246). Большая часть нововведенных Шекспиром слов в «Ромео и Джульетте», например, построена посредством сложения прилагательного с причастием: *fiery-footed*⁴ (огненноногий). Русский язык позволяет создание таких слов, но Пастернак не использовал эту возможность.⁵ Мною найден только один пример попытки Пастернака передать шекспировскую неологизацию — образование глагола от существительного: “we do sugar o’er The devil himself” (3.1, 1087) — «При случае и черта самого /Обсахарим» (Полоний, 70).

О богатстве языка пастернаковских переводов говорит также большой стилистический спектр словаря — от просторечных слов и вульгаризмов до архаизмов и славянизмов. Здесь в оценке переводов Шекспира возникают объективные затруднения, главным из которых является то, что в шекспироведении

⁴ Иванс отметил, что «Ромео и Джульетта» содержит особенно большое количество таких неологизмов [См.: В. Ifor Evans, *The Language of Shakespeare's Plays* (London: Methuen & Co. Ltd., 1952), 169].

⁵ Из русских переводчиков Шекспира отразить словотворчество как одну из особенностей стиля Шекспира попытался О. Сорока в переводе «Короля Лира» (См.: О. Сорока. Зачем Лиру цветы? Заметки переводчика. — «Октябрь», 1982, № 3, стр. 189).

нет единого мнения, насколько язык пьес Шекспира был разговорным и просторечным.⁶ Современному читателю-зрителю язык пьес Шекспира кажется излишне выпяренным и искусственным, так как он был подвержен влиянию риторики, — поэтому торжественность у Шекспира нередко выступает на первый план и оставляет в тени просторечие. Шекспир придавал высокое звучание голосам героев не столько с помощью архаизмов, сколько за счет различных риторических фигур, а также латинизмов, многие из которых были его новообразованиями. Русский язык не в состоянии адекватно отразить эту особенность стиля Шекспира, так как латынь в России не играла той роли, какую она играла на Западе и в католических странах. В России ее место занимал церковно-славянский язык, родственный русскому и звучащий архаично в современном тексте. Поэтому естественно, что Пастернак передавал высокий стилистический слой

⁶ В шекспироведении классической апологией Шекспира как народного писателя является статья Уилсона “Shakespeare and the Diction of Common Life”, в которой он писал: “The conditions of Shakespeare’s art as a dramatist did not permit him to stray far from popular idiom, but even if they had his mind was of a cast that would still have found the material upon which it worked mainly in the diction of common life” [F.P. Wilson, *Shakespeare and the Diction of Common Life* (London: Humbrey Milford Amen House, E.C., 1941), 5]. Мнение Уилсона разделяют другие шекспироведы [см., например: D.S. Bland, “Shakespeare and the ‘Ordinary’ Word,” in *A Reader in the Language of Shakespearean Drama*, 238]. Однако некоторые шекспироведы не считают язык Шекспира разговорным: “Quite apart from artificial conventions of language in the Elizabethan period, Shakespeare’s language was less colloquial than that of many contemporaries” [N.F. Blake, *Shakespeare’s Language: An Introduction* (New York: St. Martin’s Press, 1983), 29]. Часть шекспироведов вопрос о разговорности языка Шекспира считает нерешенным ввиду его неадекватной изученности: “it seems that, in the absence of objective criteria for describing colloquial English of the period, assessments of his style as realistic or artificial must depend on critical intuitions which may differ widely” [Vivian Salmon, “Elizabethan Colloquial English in the Falstaff Plays,” in *A Reader in the Language of Shakespearean Drama*, 37]. “It is probably impossible for us now to recreate the spoken English of lower-class life in Shakespeare’s time, especially its grammar and syntax — vocabulary is easier.” [S.S. Hussey, *The Literary Language of Shakespeare* (London: Longman, 1982), 141].

шекспировского словаря с помощью славянизмов и архаизмов: вопиет, глава, стезя, сонм и др.:

«Гамлет»: “Cry to be heard, as ‘twere from heaven to earth” (4.5, 1104) — «Все это вопиет с небес на землю» (Лаэрт, 121);

«Антоний и Клеопатра»: “looked over Caesar’s head” (2.2, 1305) — «с приподнятой главой» (Энобарб, 277); “Be’t as our gods will have’t!” (2.1, 1305) — «у нас одна стезя» (Помпей, 277); “all the number of the stars” (3.2, 1317) — «несметным сонмом звезды» (Лепид, 337); “The heaven and earth may strike their sounds/ together” (4.8, 1332) — «Пусть земля и твердь/ Сольют свой гул...» (Антоний, 412) и др.

«Макбет»: “And champion me to th’ utterance!” (3.1, 1236) — «поборемся, судьба, / Не на живот, а на смерть!» (Макбет, 609); “And wears upon his baby brow the round/ And top of sovereignty?” (4.1, 1244) — «С короной на младенческом челе» (Макбет, 631); “He only lived but till he was a man” (5.8, 1254) — «Он юношею жил и умер мужем» (Росс, 664).

«Король Генрих IV» (I ч.): “Let heaven kiss earth!” (1.1, 810) — «Пусть небеса разверзнут хляби вод» (Нортемберленд, 316);

Все слова-архаизмы, которые Пастернак включил в переводы, являются распространенными литературными «поэтизмами», знакомыми образованному читателю, и не затрудняют восприятие текста. Пастернак скупно пользовался ими, включая их в торжественные речи королей и вельмож совсем не обязательно там, где у Шекспира латинизм или архаизм. Например, Пастернак передал абсурдное смешение высокого стиля с низким в речи Пистоля, но там, где в оригинале низкое, в переводе оказалось высокое: “*Falstaff*. What, is the old King dead? — *Pistol*: As nail in door” (2H4, 5.3, 845) — «*Фальстаф*: ... Старый король умер? — *Пистоль*: Он умер, и теперь он — хладный труп» (418).

Иногда у Пастернака архаизмы в силу своей редкости (и поэтому заметности на фоне других слов) обретают символическую окраску и акцентируют важные темы пьес. Очень значимая в «Короле Лире» тема дома и семьи в переводе акцентируется благодаря слову «кров»: “Rather I abjure all roofs” (2.4, 1191) — «Нет,

лучше я от крова откажусь» (Лир, 485); “I am your host” (3.7, 1200) — «Я дал вам кров» (Глостер, 511).

Если просторечие Шекспира — вопрос спорный, то разговорное и просторечное звучание пастернаковских переводов не вызывает никаких сомнений. Речь персонажей в переводах более разговорна, чем в оригиналах, и это проявляется не только в лексике, но и в синтаксисе. Усиление разговорности не нивелировало голоса персонажей, как считал Левик,⁷ а наоборот, придало им большую степень индивидуальности. Однако просторечие и вульгаризмы характерны для персонажей переводов в неодинаковой степени. Кроме того, доля просторечия и вульгаризмов от перевода к переводу уменьшается (за исключением «Генриха IV», где и в оригинале прозаический язык персонажей более разговорен, чем речь персонажей стихотворных пьес). Больше всего просторечных слов в переводах «Гамлета» и «Ромео и Джульетты», мало — в «Макбете» и «Лире», хотя, по мнению Партриджа (A.C. Partridge), из всех пьес Шекспира язык «Лира» самый разговорный.⁸ Просторечное звучание «Гамлета» усилено в большей степени, чем других пьес, несмотря на то, что Пастернак значительно смягчил грубый словарь «Гамлета» в редакциях, следующих за журнальным вариантом. Из персонажей переводов просторечные слова характерны прежде всего для Полония, Гамлета, кормилицы, Фальстафа и его друзей. В местах, где у Шекспира фраза разговорна, но слова не обязательно просторечны, у Пастернака следует ожидать просторечие:

⁷ См. I главу диссертации.

⁸ См.: A.C. Partridge, *The Language of Renaissance Poetry: Spenser, Shakespeare, Donne, Milton* (London: Andre Deutsch, 1971), 202.

«Гамлет»: “crimes” (2.1, 1078) — «проделки» (Полоний, 43); “This business is well ended” (2.2, 1080) — «С этим развязались» (Полоний, 49); “hath his solicitings” (2.2, 1080) — «любезничал он с ней» (Полоний, 50); “look to it” (2.2, 1081) — «Не зевайте, приятель» (Гамлет, 53); “be even and direct with me” (2.2, 1082) — «без изворотов со мной» (Гамлет, 57); “Methinks it is like a weasel” (3.2, 1093) — «Помоему он смахивает на хорька» (Гамлет, 90); “Calls virtue hypocrite” (3.4, 1096) — «Шельмует правду» (Гамлет, 97); “jowls” (5.1, 1108) — «шмякнул» (Гамлет, 134); “Why do we wrap the gentleman in our more rawer breath?” (5.2, 1112) — «К чему пришлели вы этого джентльмена?» (Гамлет, 148).

Наличие в переводах просторечно-грубых слов не ограничивается речью упомянутых персонажей. Их можно найти также в речи многочисленных второстепенных персонажей, а также в речи женщин — Джульетты, Дездемоны и нередко Клеопатры. Например, Джульетта употребляет слово «мелешь» (в значении «говоришь») в разговоре с кормилицей: “Blistered be thy tongue” (*RJ*, 3.2, 1003) — «Что ты мелешь?» (Джульетта, 229). Такого рода лексика есть даже в речи королей и вельмож, для которых в оригиналах в целом характерен торжественный риторический стиль.

Случаи частого употребления некоторых просторечных слов при отсутствии их литературных синонимов в текстах Шекспира говорят о привязанности Пастернака к просторечию. Например, слово «глотка» встречается в нескольких переводах, но нигде нет слова «горло», хотя шекспировское “throat” можно совершенно адекватно перевести этим словом:

«Гамлет»: “lofty and shrill-sounding throat” (1.1, 1068) — «Петух, трубач зари, своею глоткой /Пронзительною будит ото сна /Дневного бога» (Горацио, 14); “an thou’lt mouth” (5.1, 1110) — «Ты думал глоткой взять?» (Гамлет, 143); “To cut his throat i’ the church” (4.7, 1106) — «Увижу в церкви — глотку перерву» (Лазерт, 127);

«Антоний и Клеопатра»: “The gold I give thee will I melt and pour/ Down thy ill-uttering throat” (2.5, 1310) — «Я это золото велю расплавить /И глотку подлую твою залью» (Клеопатра, 300);

«Отелло»: “Do, with like timorous accent and dire yell” (1.1, 1123) — «Вовсю кричите. Не жалейте глотки» (Яго, 283);

«Король Генрих IV» (ч. II): “delivered o’er to the voice” (4.3, 836) — «Прочищаются язык и глотка» (Фальстаф, 390).

Большое количество бранных слов и вульгаризмов в переводах обеих частей «Генриха IV» естественно, так как ими насыщен текст оригиналов: “rogue!” (IH4, 2.4, 778) — «каналья» (принц, 235); “naughty varlet” (IH4, 2.4, 782) — «сволочь» (Фальстаф, 249) и др. В некоторых случаях вульгаризмы не соответствуют словам оригинала, но соответствуют контексту: “I’ll thrust my knife in your moldy chops” (2H4, 2.4, 821) — «я полосну тебя столовым ножом по морде» (Доль, 349); “Do thou amend thy face” (IH4, 3.3, 790) — «Наведи порядок у себя на роже» (Фальстаф, 267). Пастернак придал излишнюю грубость языку Яго, что видно из его обращений к жене: “Nay, get thee gone” (2.3, 1140) — «Да что ты все торчишь?» (Яго, 329); “What do you here alone?” (3.3, 1145) — «Ты тут одна? Зачем ты тут торчишь?» (Яго, 346).

У Шекспир эвфемизмы нередко заменяли непристойные слова, и Пастернак отразил это в переводах:⁹

«Отелло»: “a finder out of occasions” (2.1, 1135) — «Не пропустит случая, чтобы не попользоваться» (Яго, 315); “For I fear Cassio with my nightcap too” (2.1, 1135) — «По женской части оба хороши» (Яго, 316); “That he hath used thee” (1162) — «Что был с тобой в сношенье» (Отелло, 408).

«Король Лир»: “My father compounded with my mother under the Dragon’s tail” (1.2, 1178) — «Отец проказничал с матерью под созвездием Дракона» (Эдмонд, 444); “But have you never found my brother’s way/ To the forfended place?” (5.1, 1212) — «А вы к ней никогда не подбирались /Тайком от зятя?» (Регана, 547).

⁹ О месте и роли эвфемизмов у Шекспира писал Брук: “There are many euphemisms with sex in the plays. Many of these pass unnoticed today because of changes in linguistic fashion” [G. L. Brook, *The Language of Shakespeare* (London: Andre Deutsch, 1976), 56].

Пастернак прибегал к эвфемизмам даже в тех случаях, когда Шекспир не сглаживал неприличность и скабрзность:

“went to a bawdy house not above once in a quarter” (*1H4*, 3.3, 790) — «Ходил в нехорошие места только по четвергам, раз в четверть часа» (Фальстаф, 267); “Keep thy foot out of brothels” (*Lear*, 3.4, 1196) — «не бегай за юбками» (Эдгар, 500); “Why dost thou lash that whore?” (*Lear*, 4.6, 1208) — «Ты уличную женщину плетью /Зачем сечешь, подлец, заплочный мастер?» (Лир, 536).

Такие стилистические слои языка Шекспира, как жаргон (арго), сленг и диалектизмы, Пастернак не отразил (впрочем, у Шекспира количество этих слов незначительно).¹⁰ Из всех пьес Шекспира диалектная речь есть только в «Короле Лире» — это разговор Эдгара, принявшего вид нищего по имени Том, с Освальдом. В речи Эдгара-Тома Шекспир использовал традиционный в его время «сценический» диалект, основанный на южном лондонском диалекте и отличавшийся от стандартного языка в основном фонетически.¹¹ Пастернак речь Эдгара передал не конкретным областным диалектом, а сельским просторечием и выделил ее не фонетическими средствами, как у Шекспира, а лексическими.¹²

¹⁰ Например, на это указал Блейк: “...There is a marked absence of cant, slang and dialect in all Shakespearean plays. No individual is characterized as a cant or slang speaker, though a few words from this register are found” (Blake, *Shakespeare's Language*, 30).

¹¹ Об этом писал Блейк: “This dialect speech is distinguished from the standard through differences in sound rather than in vocabulary, and these sound differences are principally those of the consonants. ...It had become a standard feature of this stage dialect” (Blake, *Shakespeare's Language*, 32). См. о том же у Брук (Brook, *The Language of Shakespeare*, 177-78).

¹² Лейтон считает, что перевод диалектного языка диалектным невозможен: “The translation of dialect using dialect does not work” [Lauren G. Leighton, *Two Worlds, One Art: Literary Translation in Russia and America* (DeKalb: Northern Illinois University Press, 1991), 211].

Good gentleman, go your gait, and let poor voke pass. An chud ha' bin zwagger'd out of my life, 'twould not ha' bin zo long as 'tis by a vortnight. Nay, come not near th' old man. Keep out, che vore ye, or Ise try whether your costard or my ballow be the harder. Chill be plain with you (*Lear*, 1209, 4.6,);

Проходи, господин хороший, путем-дороженькой и не связывайся с простым народом. И не поминай мне, сделай милость, про смерть, а то как бы вправду я не помер со страху. А от старичка подальше, подальше от старичка, а то я двину тебя по башке дубиной, посмотрю, что крепче. Уходи голубчик, подобру-поздорову (Эдгар, 540).

На простонародность речи пастернаковского Эдгара указывают следующие устойчивые словосочетания: «господин хороший», «сделай милость», «помер со страху»; — парные сочетания синонимического характера: «путем-дороженькой», «подобру-поздорову», — слова с уменьшительными суффиксами: «старичок», «голубчик»; — вульгаризм «башка».

Арготизмов и сленга у Шекспира немного, но больше, чем диалектизмов. Однако Пастернак не отразил этот стилистический пласт оригиналов. Например, в первой части «Генриха IV» есть несколько слов воровского жаргона: “purchase” (навар), “setter” (тот, кто стоит на стреме) и др.¹³ Пастернак не перевел эти слова жаргоном: “O, 'tis our setter. I know his voice” (1H4, 2.2, 775) — «Это наш разведчик. Его голос» (Пойнс, 225); “Thou shalt have a share in our purchase, as I and a true man” (1H4, 2.1, 775) — «Как честный человек, обещаю тебе долю в добыче» (Гедсхиль, 224). За пределами переводов оказались также малапропизмы¹⁴ Шекспира, которые, кстати, встречаются у него чаще, чем слова выпеуказанной лексики.

¹³ О жаргонизмах Шекспира см.: S. Musgrove, “Thieves’ Cant in *King Lear*,” in *A Reader in the Language of Shakespearean Drama*, 245-46, 250.

¹⁴ Термин «малапропизм» (“malapropism”) взят из англоязычного литературоведения. Он означает исковерканное слово иноязычного происхождения, звучащее в таком виде комично, и образован от имени персонажа Шеридана Mrs.

Главной языковой особенностью переводов, отличающей их от оригиналов, является руссификация, которая непосредственно связана с просторечием, потому что многие просторечные слова и фразы, которые использовал Пастернак в переводах, имеют чисто русский колорит. Одним из самых частых просторечных русизмов в пастернаковских переводах является слово «баба» (с производными словами) в прямом и переносном (ругательном) значениях:

«Ромео и Джульетта»: “Thy tears are womanish” (3.3, 1005) — «Слезливостью ты баба» (брат Лоренцио, 234); “you cotquean” (4.5, 1013) — «баба с прялкой!» (леди Капулетти, 255);

«Антоний и Клеопатра»: “transformed/ Into a strumpet’s fool” (1.1, 1297) — «На положение бабьего шута» (Филон, 233); “the devil himself will not eat a woman” (5.2, 1342) — «Небось бабой сам черт подавился...» (поселянин, 467);

«Отелло»: “A fellow almost damned in a fair wife” (1.1, 1122) — «Бабий хвост» (Яго, 281); “If thou be’st valiant” (2.1, 1134) — «Если ты не баба» (Яго, 314);

«Король Генрих IV» (I ч.): “he is as tedious/As tired horse, a railing wife” (3.1, 786) — «Он хуже бабы злой» (Готспер, 259);

«Король Генрих IV» (II ч.): “She was then a bona-roba” (3.2, 828) — «Да, разбитная была бабенка» (Шеллоу, 371); “For women are shrews” (5.2, 844) — «Что баба, то ведьма» (Сайленс, 413); “there’s not a better wench in England” (2.2, 817) — «не было бы лучшей бабы в целой Англии» (Фальстаф, 334); “Tell thou an earl his divination lies” (1.1, 808) — «Скажи, что граф твой баба и дурак» (Нортемберленд, 315); “You see, my good wenches, how men of merit are sought after” (2.4, 825) — «Видите, дорогие бабоньки, люди с заслугами требуются нарасхват» (Фальстаф, 358);

«Макбет»: “Lechery, sir, it provokes and unprovokes” (2.3, 1233) — «Вино ведет также к бабничанью» (привратник, 598).

Малапроп. Пример перевода сцены, содержащей малапропизмы, есть в части «Индивидуализация речи» III главы диссертации, стр. 125.

Пастернак нередко вкраплял в текст слова, относящиеся к русским реалиям.

Среди них русские названия денег — «копейка», «полушка», «грош» — и меры длины — «аршин», «пядь», — появляющиеся, как правило, в составе идиом:

“with no money at all” (*Oth*, 2.3, 1140) — «без копейки денег» (Родриго, 329); “not a penny” (*Ham*, 2.4, 997) — «Не надо ни полушки» (кормилица, 212); “Redeeming time when men think least I will” (*1H4*, 1.2, 770) — «верну я до полушки» (принц, 212); “A foutre for thine office!” (*2H4*, 5.3, 845) — «Так грош тебе цена!» (Пистоль, 418); “Give crowns like pins!” (*2H4*, 2.4, 822) — «Жизни грош цена!» (Пистоль, 350); “Whose tongue shall ask me for one penny cost” (*1H4*, 1.3, 771) — «Кто грош хотя б попросит» (король, 214).

В переводах можно встретить русские названия мер: “yard” (*RJ*, 1.2, 984) — аршин (слуга, 175); “Not a jot more” (*Ham*, 5.1, 1108) — «ни на одну пядь» (Горацио, 135).

Английские названия игр Пастернак заменил русскими:

“play at loggets” (*Ham*, 5.1, 1108) — «играть ими в бабки?» (Гамлет, 135); “a’plays at quoits well” (*2H4*, 2.4, 823) — «выбивает городки» (Фальстаф, 353); “and such other gambol faculties” (*2H4*, 2.4, 823) — «Потому что Пойнс играет в чехарду» (Фальстаф, 353).

При переводе обращений и слов, определяющих родственные отношения, неизбежно придание тексту колорита другой культуры; однако Пастернак усиливал руссификацию переводов, используя такие слова, как «шурин», «тесть», «кум» и т.п. даже при отсутствии их эквивалентов в оригинале:

“That murdered my love’s cousin” (*RJ*, 5.3, 1017) — «Монтекки это, шурина убийца» (Парис, 268); “shall ransom straight/ His brother-in-law” — «Чтоб выкупили шурина его» (король, 214); “how you cross my father” (*1H4*, 3.1, 786) — «Зачем вы злите тестя, милый Перси?» (Мортимер, 258); “And how doth my cousin your bedfellow?” (*2H4*, 3.2, 826) — «Что подельывает моя кума и ваша благоверная?» (Шеллоу, 363); “my boy” (*Lear*, 1.4, 1180) — «куманек» (шут, 453).

Наряду с английскими обращениями типа миледи, милорд и др., Пастернак использовал русские: сударыня, сударь и др. Английские просторечные обращения

Пастернак заменил типично русскими, которые нередко в переводах звучат еще более просторечно и фамильярно:

“honest soldier” (*Ham*, 1.1, 1066) — «старина» (Марцелл, 8); “Good lads” (*Ham*, 2.2, 1081) — «ребята» (Гамлет, 54); «товарищи» (Гамлет, 59) — в оригинале нет обращения.

Слова с уменьшительными или увеличительными суффиксами придают речи персонажей разговорность и в то же время русскость, а иногда фамильярность, отсутствующую в оригиналах, как, скажем, в случаях, когда слово “sir” переведено как «голубчик», “good Reynaldo” как «дружок», “madam” как «голубонька»:

“sir” (*Ham*, 2.1, 1077) — «голубчик» (Полоний, 41); “good Reynaldo” (*Ham*, 2.1, 1077) — «дружок» (Полоний, 41); “Ophelia” (*Ham*, 3.1, 1088) — «дочурка» (Полоний, 74); “sweet lady” (*Ham*, 4.5, 1101) — «голубушка» (королева, 114); “your mother” (*Ham*, 3.2, p.1092) — «матушка» (Гильденстерн, 87); “Madam!” (*RJ*, 2.2, 993) — «голубонька» (кормилица, 200).

Иногда Пастернак руссифицировал имена с целью передачи юмора или указания на простонародное происхождение персонажа:

Potpan (*RJ*, 1.5, 988) — Антон Сотейщик (первый слуга, 185); Susan Grindstone (*RJ*, 1.5, 988) — Надежда Наждачница (первый слуга, 185); “my lord fool” (*IH4*, 2.3, 776) — «милорд дуралеевич» (Готспер, 229).

Нередко в переводах встречается историзм «холоп», синонимичный слову «раб», но выражающий типично русскую форму рабства:

“O, what a rogue and peasant slave am I!” (*Ham*, 2.2, 1085) — «Какой же я холоп и негодяй!» (Гамлет, 66); “Whip me such honest knaves” (*Oth*, 1.1, 1122) — «Плетьми таких холопов!» (Яго, 282); “Throw this slave/ Upon the dunghill” (*Lear*, 3.7, 1201) — «а мертвого холопа — /На свалку» (герцог Корнуэльский, 515); “slave” (*Lear*, 2.2., 1186) — «холоп» (Кент, 470).

В переводах есть слова, которые внесли в пьесы оттенок русской старины, фольклорности:

“club” (AC, 4.12, 1333) — «палица» (Антоний, 420); «кикиморы» (Эдгар, 501) — в оригинале нет соответствующего слова (*Lear*, 3.4, 1197); «хоровод» (ведьмы, 576) — в оригинале нет соответствующего слова; “washing blow” (RJ, 1.1, 981) — «молодецкий удар» (Самсон, 167); “Good sir, no more” (*Lear*, 2.4, 1190) — «оставьте скоморошничать» (Регана, 483); “feeds well” (*Oth*, 3.3, 1144) — «хлебосольна» (Отелло, 342).

Привкус былинности придает слово «богатырь» (с производными):

«Антоний и Клеопатра»: “Behold this man” (4.8, 1332) — «Позволь тебе богатыря представить» (Антоний, 411);

«Король Генрих IV» (I ч.): “Gallants, lads, boys, hearts of gold” (2.4, 780) — «Дети мои, богатыри мои» (Фальстаф, 244); “and brave Archibald/ That ever-vaillant and approved Scot” (1.1, 767) — «И богатырь шотландский Арчибальд» (Уэстморленд, 204);

«Король Генрих IV» (II ч.): “she-knight-errant” (5.4, 846) — «удалая богатырша!» (первый полицейский, 419); “you whoreson little vaillant villain” (2.4, 823) — «А ведь ты у меня богатырь» (Доль, 352).

Самым частым русизмом в переводах является слово «сказка»:

«Макбет»: “A woman’s story at a winter’s fire” (3.4, 1240) — «Зимой, за сказками!» (леди Макбет., 619); “Horrible sight!” (4.1, 1244) — «И зрелище — не сказка» (Макбет, 632); “and my fell of hair/ Would at a dismal treatise rouse and stir/ As life were in’t” (5.5, 1252) — «а от страшных сказок /Вздымались волосы на голове» (Макбет, 657); “It is a tale/ Told by an idiot” (5.5, 1252) — «Жизнь — сказка в пересказе/ Глупца» (Макбет, 658);

«Отелло»: “but that’s a fable” (5.2, 1165) — «Я копыт не вижу./ Наверно, сказки» (Отелло, 420);

«Король Генрих IV» (I ч.): “This is the strangest tale that ever I heard” (5.4, 802) — «Диковинней не слышал в жизни сказки» (Ланкастер, 304);

«Король Генрих IV» (II ч.): “Thou art as valorous as Hector of Troy, worth five Agamemnon, and ten times better than the Nine Worthies” (2.4, 823) — «Ты просто какой-то витязь из сказки...» (Доль, 352).¹⁵

¹⁵ Слово «сказка» нередко встречается в письмах Пастернака: «...сказочку должен был я рассказать тебе, это когда пыль улеглась и Ангели пропали... и это был сказочный долг; тогда я хотел рассказать тебе сказку о заставах...» (О.М. Фрейденберг — Собр. соч., т. V, стр. 8); «Если бы это был только город! А это какая-то средневековая сказка» (Л.О. Пастернаку — Собр. соч., т. V, стр. 27).

Привкус русской фольклорности придали переводам такие народные поэтизмы, как «горючие слезы» (кормилица, 179); «путь-дорога» (Клеопатра, 254); «грусть-тоска» (первая ведьма, 575); «путь-дороженька» («Лир»); «ива-ивушка» (Эмилия, 419). Загадочное название растения, соком которого был отравлен Гамлет-отец (“juice of cursed hebona” [1.5, 1075]), Пастернак заменил словом «белена» (призрак, 35), которое знает каждый русский по поговорке «белены объелся». Саму поговорку можно найти в «Макбете»: “O have we eaten on the insane root” (1.3, 1225) — «Иль мы с тобой объелись белены?» (Банко, 579).

Переводы руссифицированы не только за счет русизмов этнического характера, но и за счет слов, словообразовательные формы которых характерны для русского языка и не характерны для английского и для текстов Шекспира. Среди них слова с уменьшительными и увеличительными суффиксами, существительные с приложениями, субстантивированные прилагательные и определительные местоимения и такие просторечные слова, — по форме существительные, но по употреблению глаголы, — как «щелк» (первая ведьма, 575) и «шварк» (первая ведьма, 627). Очень часто встречаются в пастернаковских переводах сложные слова с приложениями и субстантивированные прилагательные и местоимения. Особенно часты субстантивированные прилагательные и местоимения в «Макбете»:

“crazed/ Say” (3.1, 1236) — «Что и безмозглый должен был понять» (Макбет, 610); “The devil damn thee black, thou cream-faced loon!” (5.3, 1251) — «Чтоб черт тебя обуглил, беломордый!» (Макбет, 653); “let’s away” (3.4, 1239) — «Пойдемте к самому» (первый убийца, 616); “At first/ And last, the hearty welcome” (3.5, 1239) — «Мы рады всем, и первым и последним» (Макбет, 616); “we’ll drink a measure/ The table round” (5.3, 1239) — «Мы выпьем круговую» (Макбет, 617); “No son of mine succeeding” (3.1, 1236) — «Не сыну он достанется —

чужому» (Макбет, 609); “the cruel ministers/ Of this dead butcher” (5.8, 1254) — «Пособников и близких кровопийцы» (Малькольм, 666); “I have drugged their possets” (2.2, 1231) — «В напиток /Я подмешала сонного» (леди Макбет, 594); “all my pretty chickens” (4.3, 1249) — «Всех моих хороших?» (Макдуф, 646).

Существительные с приложениями создают в переводах дополнительную образность, отсутствующую в оригиналах. Примерно половина таких слов — в «Гамлете»:

“Th’ extravagant and erring spirit” (1.1, 1068) — «скиталец-дух» (Горацио, 14); “old Norway” (1.2, 1068) — «старец-король» (король, 15); “a goodly king” (1.2, 1070) — «краса-король» (Горацио, 20); “O most pernicious woman!” (1.5, 1076) — «женщина-злодейка» (Гамлет, 36); “the satirical rogue” (2.2, 1081) — «каналья-сатирик» (Гамлет, 53); “the false steward that stole” (4.5, 1103) — «вор-ключник» (Офелия, 119); “Rebellious hell” (3.4, 1096) — «искуситель-бес» (Гамлет, 98); “The Queen his mother” (4.5, 1104) — «королева-мать» (король, 123); “Your fat king and your lean beggar” (4.3, 1100) — «толстяк-король», «худоба-горемыка» (Гамлет, 107).

Некоторые эпизоды в пастернаковских переводах носят влияние русского фольклора. Это относится к песням Офелии и Дездемоны. Когда Дездемона говорит о своем желании спеть песню, она использует слово «затянуть», которое характеризует протяжные русские народные песни: «И, как Варвара, затяну» (Дездемона, 392). Текст ее песни тоже содержит это слово: “Sing willow, willow, willow” (*Oth*, 4.3, 1158) — «Затянемте ивушку, иву споем, /Ох, ива, зеленая ива!» (Дездемона, 393). Песни Офелии и Дездемоны содержат несколько слов с уменьшительными суффиксами, типичными для русского фольклора: «дружок», «камушек», «деревце», «голубок» (Офелия, 114); «ивушка» (Дездемона, 393). В одной из песен Офелии также есть просторечное слово «скок-скок» (119), в другой — русский историзм «хоромы» (115).

Некоторые повторяющиеся слова в переводах вызывают ассоциации с современной Пастернаку действительностью. В переводах есть несколько «лейтмотивных» слов из следственно-процессуального словаря, и, возможно, их появление в текстах было навеяно дыханием сталинского времени, когда проводились многочисленные политические судебные процессы. Одним из таких слов является «улика», которое в большинстве случаев не подкреплено аналогом в оригиналах. Переводы всех пьес, кроме второй части «Генриха IV», содержат это слово, хотя чаще всего оно встречается в переводе «Отелло»:

“Nothing, but this is so” (1.3, 1127) — «Он уличен» (Брабанцио, 295); “for now I shall have no reason” (3.3, 1144) — «Улик покамест нет» (Яго, 342); “I’ll have some proof” (3.3, 1146) — «Я требую улик» (Отелло, 350); «Таких улик в моем запасе нет,/ Но косвенные данные в наличье,/ И вы всегда их можете иметь» (Яго, 350) — “If imputation and strong circumstances/ Which lead directly to the door of truth/ Will give you satisfaction, you might have it” (3.3, 1147); “But this denoted a foregone conclusion” (3.3, 1147) — «Как уличает это сновиденье!» (Отелло, 351); “And this may help to thicken other proofs” (3.3, 1147) — «Особенно в ряду других улик» (Яго, 351);

Другие частые слова из следственно-судебного лексикона — это «статья» и «донос» («доносчик»), которые тоже передают отголоски современной Пастернаку действительности:

«Гамлет»: “of the article designed” (1.1, 1067) — «Его земля по названной статье/ Вся Гамлету досталась» (Горацио, 12); “dilated articles” (1.1, 1068) — «Держитесь в совещаньях с ним границ, /Дозволенных статьями» (король, 15); “On such regard of safety and allowance,/ As therein are set down” (2.2, 1080) — «Под верное ручательство, статьи» (Вольтиманд, 48);

«Отелло»: “My name, that was as fresh /As Dian’s visage, is now begrimed and black /As mine own face” (3.3, 1146) — «Ее безукоризненное имя /Луны белее было, а теперь /Черно, как я, от твоего доноса» (Отелло, 351);

«Король Лир»: «с душонкой доносчика» (Кент, 470) — в оригинале соответствующего слова нет (2.2, 1186).¹⁶

Некоторые слова иноязычного происхождения тоже способствовали осовремениванию переводов. Возможно, Пастернак использовал их с целью замены шекспировских латинизмов: “But yet methinks it is very sultry and hot for my complexion” (*Ham*, 5.2, 1113) — «И все же, я бы сказал, страшная жара и духота для моей комплексии» (Гамлет, 147); “as the wretch whose fever-weakened joints” (2*H4*, 1.1, 809) — «Как в новом пароксизме лихорадки» (Нортемберленд, 316); «Антоний то храбрится, то хандрит» (Скар, 417).

Военная лексика переводов тоже осовременивает их. Многие слова и фразы этой категории очень характерны для художественной литературы и периодики эпохи сталинизма. Некоторые из них, такие, как «военная обстановка», «командный состав», — распространенные военные клише XX века:

“In a town of war” (*Oth*, 2.3, 1138) — «В военной обстановке» (Отелло, 324); “Let our best heads /Know” (*AC*, 4.1, 1328) — «Оповести командный наш состав» (Цезарь, 392); “your dismissal /Is come from Caesar” (*AC*, 1.1, 1297) — «Иначе Цезарь даст тебе отставку» (Клеопатра, 236).

Слово «тыл», которое встречается в переводах (“if I be left behind /A moth of peace” [*Oth*, 1.3, 1130] — «Остаться мирной мошкой в тылу» [Дездемона, 300]; “all you that kiss my lady Peace at home” [2*H4*, 1.2, 813] — «вас всех, остающихся в мирном тылу» [Фальстаф, 324]), неточно передает военные действия в пьесах Шекспира, так как во времена Шекспира не было ни тыла, ни фронта, а были битвы на небольшом участке территории. Зато это слово соответствует военной действительности XX

¹⁶ Кент оскорбляет Освальда, перечислив низкие качества его характера,

века. Немецкое слово «капут» (конец), которое использовал Пастернак (“Fools had ne’er less grace in a year” [*Lear*, 1.4, 1181] — «Приходит дуракам капут» [шут, 454]), стало распространенным в русском языке со времени Второй мировой войны. Несколько раз в переводах встречается слово «рукопашная», тоже очень типичное для лексики 40-х годов. И, как видно из примеров, в оригиналах эквивалентов этого слова нет:

“Confronted him with self-comparisons” (*Mac*, 1.2, 1224) — «Сошелся с ними в жаркой рукопашной» (Росс, 574); “if I were not at half-sword with a dozen of them two hours together” (*1H4*, 2.4, 779) — «если я не отбивался два часа врукопашную» (Фальстаф, 240); “Strives in his little world of man to outstorn /The to-and-fro-conflicting wind and rain” (*Lear*, 1.3, 1193) — «Которые сцепились в рукопашной» (придворный, 491).

В пастернаковских переводах Шекспира есть слова, которые можно назвать «словами-фаворитами», так как они встречаются особенно часто. Некоторые из этих слов, благодаря своей повышенной частотности, создают новую образность, иногда осовременивают тексты или придают им дополнительную тональность. Например, в переводах «Гамлета», «Ромео и Джульетты», «Отелло», «Короля Лира» и «Макбета» есть слова с корнем «горяч». Эти слова в пастернаковском употреблении имеют несколько значений: темпераментность, безумие, болезненный жар, хаос, — и соответствуют разнокоренным и разнозначным словам Шекспира. Объединенные основным значением корня «горяч» — жар, накал, — они подчеркивают накал страстей.¹⁷ Особенно часты эти слова в «Ромео и Джульетте», где они передают южный колорит пьесы:

однако в оригинале он нигде не называет его «доносчиком».

¹⁷ «Горячность» героев пастернаковских переводов придает им сходство с героями Достоевского. Не случайно Пастернак в статье «Замечания к переводам из

“It is too rash, too unadvised, too sudden” (2.2, 993) — «Все слишком второпях и сгоряча» (Джюльетта, 199); “Had she affections and warm youthful blood” (2.5, 998) — «Когда б она /Была с горячей кровью...» (Джюльетта, 213); “Jesu, what haste!” (2.5, 998) — «Подумаешь, горячка!» (кормилица, 214); “Come, come, thou art as hot a Jack in thy mood as any in Italy” (3.1, 999) — «Милый мой, ты горяч, как все в Италии» (Меркуцио, 218); “You are too hot” (3.5, 1009) — «Вы слишком горячи» (леди Капулетти, 245); “A madman’s mercy bid thee run away” (5.3, 1017) — «Тебя больной в горячке пожалел» (Ромео, 269).

Характерным пастернаковским словом является слово «подлог», которое можно назвать авторским, потому что Пастернак использовал его не только в значении «подделка», но и — по звуковому сходству — в значении «подлость» и «ложь»:¹⁸

«Отелло»: “And what is he then that says I play the villain” (2.3, 1139) — «Кто упрекнет теперь меня в подлоге?» (Яго, 328);

«Король Лир»: “and my invention thrive” (1.2, 1176) — «И если мой подлог сойдет успешно» (Эдмонд, 440);

«Макбет»: “who committed treason enough for God’s sake” (2.3, 1232) — «Это подкупной свидетель, который надувал в судах обе стороны и нагромоздил подлогов с гору» (привратник, 597).

Фразеология

Если просторечно-грубый словарь характерен для персонажей переводов в разной степени, то идиоматичность является важной особенностью языка всех

Шекспира» сказал о «Макбете»: «Трагедия “Макбет” с полным правом могла бы называться “Преступлением и наказанием”. Я не мог отделаться от параллелей с Достоевским, когда переводил ее» (Борис Пастернак. Воздушные пути. Проза разных лет. Изд-во «Советский писатель», Москва, 1982, стр. 408).

¹⁸ Это слово, кстати, есть в «Докторе Живаго», где обыгрывается его звуковое сходство со словом «подлость»: «Этот мир подлости и подлога...» (Собр. соч., т. III, стр. 34). Оно также есть в статье «Замечания к переводам из Шекспира» — Собр. соч., т. IV, стр. 429.

шекспировских переводов пьес. Именно за счет фразеологизмов Пастернак усилил разговорность языка всех персонажей. Фразеологизмы также способствовали характеристике героев. Скажем, фразеологизмы Полония «вымотать душу», «зарубить на носу» и «прижать к стене» указывают на такие черты его характера, как раздражительность и плутоватость:

“wrung from me my slow leave” (1.2, 1069) — «Он вымотал мне душу, государь» (Полоний, 16); “And these few precepts in thy memory/ Look thou character” (1.3, 1072) — «И заруби-ка вот что на носу» (Полоний, 26); “Look you lay home to him” (3.4, 1095) — «К стене его прижмите» (Полоний, 94).

Фразеология Антония выдает в нем военного, привыкшего к сжатым формулировкам и приказам:

“On” (1.2, 1299) — «Руби с плеча. Что было, то прошло» (Антоний, 245); “I learn you take things ill which are not so” (2.2, 1306) — «Ты ставишь мне на вид какой-то промах» (Антоний, 280).

Некоторые фразеологизмы Отелло подчеркивают его доверчивость, прямодушие и честность:

“Make it a darling like your precious eye” (3.4, 1148) — «Береги платок /Заботливее, чем зеницу ока» (Отелло, 357); “Thy honesty and love doth mince this matter” (2.3, 1138) — «По доброте души» (Отелло, 325); “And weigh’st thy words before thou giv’st them breath” (3.3, 1143) — «И слов не стал бы на ветер бросать» (Отелло, 339).

Перевод «Короля Лира» характеризуется фразеологизмами-символами, акцентирующими основные темы и мотивы пьесы. Например, очень важная в «Короле Лире» тема природы (особенно разбушевавшейся — в виде грозы), подчеркивается с помощью фразеологизмов, включающих слова «вода» и «дождь». Такие фразеологизмы характерны только для перевода этой пьесы:

“Thou out of heaven’s benediction com’st/ To the warm sun!” (2.2, 1188) — «Попал ты из дождя да под капель» (Кент, 476); “Time shall unfold what plighted cunning hides” (1.1, 1176) — «И все на воду свежую выводит» (Корделия, 438); “seek him out” (1.2, 1177) — «выведи его на чистую воду» (Глостер, 443); “and art nothing but the composition of a knave, beggar, coward, pander, and the son and heir of a mongrel bitch” (2.2, 1186) — «Остается обыкновенной гадиной чистой воды» (Кент, 470).

Тема зрячести и слепоты в переводе «Короля Лира» (у Лира открываются глаза на мир лишь после того, как он лишается власти; Глостер «прозревает» после ослепления) усилена фразеологизмами со словами, имеющими отношение к зрению:

“Thus Kent, O princes, bids you all adieu” (1.1, 1174) — «Уходит Кент куда глаза глядят» (Кент, 435); “All that follow their noses are led by their eyes but blind men” (2.4, 1189) — «Все люди с нюхом, и притом не слепые, глядят в оба» (шут, 480); “at my entreaty forbear his presence” (1.2, 1178) — «Ради всего святого, не попадайся ему на глаза» (Эдмонд, 445); “Thou but rememberest me of mine own conception” (1.4, 1179) — «Нет, нет, ты назвал то, что мне самому бросалось в глаза» (Лир, 450).

В обеих частях «Генриха IV» русские поговорки способствуют передаче атмосферы фольклорности и ярмарочности:

“But you must bear, the heart’s all” (2H4, 5.2, 844) — «Чем богаты, тем и рады» (Деви, 413); “tap for tap, and so part fair” (2H4, 2.2, 817) — «Как аукнется, так и откликнется» (Фальстаф, 336).

Для этих шекспировских пьес грубость и просторечие более характерны, чем для других, о чем свидетельствует наличие в них грубой фразеологии:

“hath done nothing but prate to me” (2H4, 3.2, 830) — «Уши вянут слушать» (Фальстаф, 375); “the gallows shall have wrong” (2H4, 2.2, 818) — «По этому цветку плачет виселица» (Бардольф, 339); “whose mare’s dead?” (2H4, 2.1, 815) — «Чья кобыла подохла?» (Фальстаф, 330).

Богатству языка переводов способствовали не только разнообразные просторечные слова и фразеологизмы, но и канцеляризмы и клише типа

«смягчающие обстоятельства», «должностное лицо», «должностной пост», «при исполнении долга» и др.¹⁹:

“As the time, the place, and the condition of this country stands” (*Oth*, 2.3, 1139) — «По условиям военного времени» (Яго, 327); “the nobleman” (2*H4*, 1.2, 811) — «должностное лицо» (паж, 319); “Whiles I was busy for the commonwealth” (2*H4*, 5.2, 843) — «Когда я был на должностном посту /И воплощал законность и порядок» (верховный судья, 410); “To have her gentleman abused, assaulted,/ For following her affairs” (*Lear*, 2.2, 1187-88) — «Позорят здесь при исполнении долга» (Регана, 475).

Синтаксис

Синтаксис Пастернака значительно отличается от шекспировского синтаксиса, который характеризуется обилием различных стилистических фигур, ломающих естественный строй предложения.²⁰ Фраза Пастернака короче, чем Шекспира; в ней значительно меньше разветвлений, образованных придаточными предложениями или обособлениями. Эта особенность синтаксиса переводов больше всего заметна в монологической речи, так как именно для монологов Шекспира характерны длинные, разветвленные предложения.

Упрощение синтаксиса Шекспира Пастернак проводил следующим образом: разбивал длинные предложения на несколько коротких; упрощал структуру

¹⁹ Всякого рода словесные штампы есть и у Шекспира. Трюизмы Шекспира приводят Брук (см.: Brook, *The Language of Shakespeare*, 27) и Грэнвилл-Баркер [см.: Harley Granville-Barker, *Preface to Hamlet* (New York: Hill and Wang, Inc., 1957), 185].

²⁰ Синтаксис Шекспира и других писателей его времени значительно отличается от норм современного английского языка, что вызывает дополнительные трудности передачи его в переводах. Вот что писал Брук: “Many of the differences between Elizabethan syntax and that of the present day can be explained if we remember that the Elizabethans preferred vigour to logic” (Brook, *The Language of Shakespeare*, 65).

предложений и укорачивал их за счет выбрасывания отдельных частей. Следующее сложное вопросительное предложение Пастернак разбил на пять предложений, из которых три — вопросительные:

Mar. Good now, sit down, and tell me he that knows,
 Why this same strict and most observant watch
 So nightly toils the subject of the land,
 And why such daily cast of brazen cannon
 And foreign mart for implements of war;
 Why such impress of shipwrights, whose sore task
 Does not divide the Sunday from the week.
 What might be toward, that this sweaty haste
 Doth make the night joint-laborer with the day? (*Ham*, 1.1, 1067) —

Постойте. Сядем. Кто мне объяснит,
 К чему такая строгость караулов,
 Стесняющая граждан по ночам?
 Чем вызвана отливка медных пушек
 И ввоз оружия из-за рубежа
 И корабельных плотников вербовка,
 Усердных в будни и в воскресный день?
 Что кроется за этой потной гонкой,
 Потребовавшей ночь в подмогу дню?
 Кто объяснит мне это? (Марцелл, 11-12).

Другое сложное предложение с различными видами связи частей и с обособленными определениями Пастернак перевел двумя простыми, ничем не осложненными предложениями, при этом сократив количество не только слов, но и пауз, что привело к изменению интонации: “And, which is worse, all you have done/ Hath been but for a wayward son,/ Spiteful and wrathful, who, as others do,/ Loves for his own ends, not for you” (*Mac*, 3.5, 1241) — «Но горе в чем? Макбет — злодей/ Без ваших колдовских затей» (Геката, 624).

Пастернак иногда доходил до создания слов-предложений на месте сложных и распространенных предложений оригинала. В следующем примере в оригинале два двусоставных предложения, в переводе — два глагольных слова-предложения и одно

сложное бессоюзное, состоящее из глагольной части и односоставной именной: “Peace, break thee off! Look where it comes again!” (*Ham*, 1.1, 1066) — «Молчи. Замри. Гляди, вот он опять» (Марцелл, 9). Другое сложное предложение с двумя союзами разбито на три простых, два из которых — односоставные и нераспространенные: “Good now, sit down, and tell me he that knows...” (*Ham*, 1.1, 1067) — «Постойте. Сядем. Кто мне объяснит...» (Марцелл, 11).

Пастернак был вынужден сокращать текст с целью сохранения равнострочия (в некоторых случаях он даже уменьшал количество строк в сравнении с оригиналом). Чаще всего Пастернак добивался этого посредством выбрасывания поэтических и непоэтических определений, которыми Шекспир щедро украшал свои произведения.²¹ Выбрасывание большого количества эпитетов нарушало образность и в некоторой степени характеризацию персонажей. В отрывке, где Кент дает характеристику Освальду, у Шекспира три существительных имеют 15 однородных определений, а у Пастернака на четыре существительных — пять определений: “a base, proud, shallow, beggarly, three-suited, hundred-pound, filthy, worsted-stocking knave; a lily-liver’d, action-taking, whoreson, glass-gazing, superserviceable, finical rogue; one-trunk-inheriting slave” (*Lear*, 2.2, 1186) — «Низкий, надутый дурак и прощелыга, вот ты кто. Холоп и хозяйский угодник в шерстяных чулках, с душонкой доносчика, с помадой и зеркальцем в сундучке, твоим единственным богатством» (Кент, 470).

²¹ Нанизывание нескольких эпитетов является характерной чертой стиля Шекспира: “A cumulation of two or three epithets, for instance, is a common means of emphasis. Shakespeare, fresh to the theatre, finds their accumulation into a very catalogue to be a much-practiced dramatic trick, which he practices himself for a time” (Granville-Barker, *Preface to Hamlet*, 183).

Иногда Пастернак совсем опускал определения. В вымышленной истории Эдмонда о нападении на него его братом Эдгаром в переводе опущены все определения (прилагательные, наречия, причастия):

Seeing how loathly opposite I stood
To his unnatural purpose, in fell motion
With his prepared sword he charges home
My unprovided body, lanch'd mine arm... (*Lear*, 2.1, 1184) —

Увидев мой испуг и отвращенье,
Он вынул меч, нанес сплеча удар
И ранил в руку (Эдмонд, 466).

В переводах Пастернака также значительно пострадали разнообразные фигуры повтора и параллелизма, частые в оригиналах.²² Союзу “and”, который повторяется в следующем отрывке шесть раз, в переводе соответствует слово «то», которое повторяется четыре раза:²³

O, she says nothing, sir, but weeps and weeps;
And now falls on her bed, and then starts up,
And Tybalt calls; and then on Romeo cries,
And then down falls again (*RJ*, 3.3, 1005) —

Что говорит? Ревет, ревя-ревет.
То на постель повалится, то вскочит,
То закричит — «Ромео»; то — «Тибальт»
И снова навзнич падает (кормилица, 234).

Параллельные конструкции не всегда переданы адекватно. В следующем отрывке в оригинале три предложения, входящие в состав одного сложного,

²² Блейк писал: “Verbal repetition as recommended by the handbooks could be used by Shakespeare in a fairly mechanical way or in a highly charged utterance...” (Blake, *Shakespeare's Language*, 47).

²³ Многократный повтор союза “and” является риторическим приемом, называемым polysyndeton. Он типичен для стиля «Роме и Джульетты». [См. об этом, например, в кн.: John Porter Houston, *Shakespearean Sentences: A Study in Style and Syntax* (Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1988), 46].

построены по аналогичной схеме, которую Пастернак не выдержал, сохранив единоначатие лишь в двух строках (вместо трех):

As England was his faithful tributary,
As love between them like the palm might flourish,
As peace should still her wheaten garland wear... (*Ham*, 5.2, 1111) —

Ввиду того, что Англия наш данник
И наша дружба пальмою цветет,
И нас сближает мир в венке пшеничном... (Гамлет, 145).

Не выдержан синтаксический параллелизм и в следующем предложении, обе части которого построены идентично: “The head is not more native to the heart,/ The hand more instrumental to the mouth” (*Ham*, 1.2, 1068) — «Не больше ладит с сердцем голова,/ Для пользы рта не больше служат руки» (король, 16). Другое предложение оригинала имеет симметричное сочетание однородных определений по схеме: положительное — отрицательное, положительное — отрицательное. У Пастернака этого нет:²⁴ “Forward, not permanent, sweet, not lasting” (*Ham*, 1.3, 1071) — «Нежданной, гиблой, сладкой, обреченной» (Лаэрт, 25). Как видно из приведенных примеров, Пастернак только частично передал синтаксические повторы Шекспира.

Эллиптические предложения переводов не отражают строй предложений оригиналов. В оригиналах неполные предложения являются следствием влияния

²⁴ Обращение Пастернака с текстами Шекспира явно не соответствует переводческим принципам Чуковского, который писал, что «в тех случаях, когда синтаксис переводимого текста культивирует всякого рода повторы, параллелизмы, единоначатия, симметрические словесные ходы, при помощи которых организуется определенная ритмика поэтической и прозаической речи и которые легко передать средствами русского синтаксиса, — воспроизведение этих синтаксических фигур в переводах на русский язык обязательно» (Чуковский. «Высокое искусство», стр. 169).

риторики, требовавшей от писателей эмфатической краткости.²⁵ В переводах эллиптические предложения, как правило, носят разговорный характер. Нередко у Пастернака на месте полных предложений эллиптические: “Hush! Here comes Antony” (*AC*, 1.2, 1298) — «Потише вы, — Антоний» (Энобарб, 243); “Look, look, here comes my John of Lancaster” (*2H4*, 4.5, 841) — «Смотри, — Ланкастер!» (король, 403); — “and for myself,-/ My virtue or my plague, be it either which,-/ She’s so conjunctive to my life and soul” (*Ham*, 4.7, 1104-1105) — «А хорошо ли, плохо ль — ваше дело,/ Но нас с женой водой не разольешь» (король, 123). В некоторых случаях эллипсис связан с афористичностью, как концовка «Ромео и Джульетты»: “For never was a story of more woe/ Than this of Juliet and her Romeo” (*RJ*, 5.3, 1020) — «Но не было судьбы грустней на свете,/ Чем выпала Ромео и Джульетте» (князь, 278). Однако в переводах совсем немного эллиптических предложений, построенных по схеме шекспировских: “But you must know, your father lost a father;/ That father lost, lost his” (*Ham*, 1.2, 1069) — «Но твой отец и сам отца утратил, И так же тот» (король, 17).

Иногда копирование эллиптических конструкций оригиналов затемняло смысл предложений: “Mine will now be yours;/ And, should we shift estates, yours would be mine” (*AC*, 5.2, 143) — «Мои теперь твои, а изменись/ Судьба опять, твои

²⁵ О функции и месте эллипсиса в творчестве Шекспира писалось следующее: “...Almost any part of speech may be omitted” (Blake, *Shakespeare’s Language*, 126); “Elizabethan love of brevity tolerated almost any ellipsis provided that the missing words could be understood from the context” (Brook, *The Language of Shakespeare*, 68); “Eclipsis, or ellipsis, the omission of a word easily understood, contributes to the compressed character of Shakespeare’s later style, although it appears throughout his work” [Sister Miriam Joseph, *Shakespeare’s Use of the Arts of Language* (New York: Columbia University Press, 1966), 58].

моими б стали» (Клеопатра, 459). Под словами «мои» и «твои» Клеопатра имеет в виду своих подданных (слуг, приближенных и т.п.). В следующем примере можно восстановить полную форму предложения оригинала и перевода лишь благодаря контексту, причем смысл как английского, так и русского предложений можно трактовать двояко:

Hot. Why say you so? Looks he no for supply?

Ver. So do we.

Hot. His is certain, ours 's doubtful. (1H4, 4.3, 795) —

Готспер: Они ждут подкреплений.

Вернон: Как и мы.

Готспер: Но их расчеты тверды, наши — шатки (282).

«Наши шатки» означает «наши расчеты на подкрепление шатки»; но можно интерпретировать и как «наши расчеты на победу шатки», потому что в этой сцене участники мятежа решают, вступить ли им в бой в этот день, или ждать подкреплений, чтобы обеспечить победу, — стало быть они не уверены в победе без подкреплений.

Различаются предложения переводов и оригиналов и порядком слов. В отличие от шекспировских предложений, характеризующихся свободным расположением слов,²⁶ порядок слов в переводах в большинстве случаев правильный. Поэтому предложения Пастернака в редких случаях, в отличие от

²⁶ О неправильном порядке слов предложений Шекспира писали исследователи его языка: “Shakespeare uses anastrophe, or unusual word order, throughout the plays, but especially in the later ones” (Joseph, *Shakespeare's Use of the Arts of Language*, 54); “An aspect of Shakespeare's language which strikes modern readers immediately is the apparent liberty which he takes with word order” (Blake, *Shakespeare's Language*, 118).

предложений оригинала, трудны для понимания.²⁷ Избегать инверсии в поэтическом тексте Пастернаку помогала значительная краткость его предложений в сравнении с предложениями Шекспира, а также удаление от риторики. Однако в переводах все же можно найти инверсированные предложения, построенные по образцам оригинала: “‘Tis given out that, sleeping in my orchard,/ A serpent stung me” (*Ham*, 1.5, 1075) — «Объявлено, что спящего в саду/ Меня змея ужалила» (Призрак, 34); “And in the cup an union shall he throw” (*Ham*, 5.2, 1114) — «Сейчас в бокал жемчужину он бросит» (король, 154). Включение инверсированных предложений иногда может быть объяснено необходимостью сохранить стихотворный ритм: “in which our valiant Hamlet—For so this side of our known world esteemed him—Did slay this Fortinbras” (*Ham*, 1.1, 1067) — «В бою осилил храбрый Гамлет наш,/ Таким и слышший в просвещенном мире» (Горацио, 12); “So excellent a king, that was to this/ Hyperion to a satyr” (*Ham*, 1.1, 1070) — «Как солнца яркий луч/ С животным этим рядом» (Гамлет, 19).

Пастернак нередко переводил повествовательные предложения восклицательными и вопросительными и наоборот:²⁸ “We cannot call her winds and waters sighs and tears...” (*AC*, 1.2, 1300) — «Разве про нее можно сказать, что она плачет и вздыхает?» (Энобарб, 248); “Whip me such honest knaves” (*Oth*, 1.1, 1123)

²⁷ О трудности понимания шекспировских предложений с неправильным порядком слов писал Блейк: “The alternation of word order are more likely to affect the placing of subject, verb and object. This freedom is still taken for granted by poets... Shakespeare, however, alters the word order much more drastically than this so that ambiguity can easily result” (Blake, *Shakespeare's Language*, 119).

²⁸ В текстах Шекспира существует путаница со знаками препинания, особенно с восклицательным и вопросительным знаками. См.: Blake, *Shakespeare's*

— «Плетьми таких холопов!» (Яго, 282). В некоторых случаях Пастернак переводил риторические вопросительные предложения повествовательными: “Is it not like the King?” (*Ham*, 1.1, 1066) — «Осанкой — вылитый король покойный» (Бернардо, 9). Следующее длинное предложение, заканчивающееся риторическим вопросом, переведено двумя повествовательными:

...Wherefore should I
Stand in the plague of custom, and permit
The curiosity of nations to deprive me,
For that I am some twelve or fourteen moonshines
Lag of a brother? (*Lear*, 1.2, 1176) —

В жизни
Я лишь тебе послушен. Я отверг
Проклятье предрассудков и правами
Не поступлюсь, пусть младше я, чем брат (Эдмонд, 439-40).

Прямая речь внутри прямой речи (монологов и реплик) в переводах нередко передана как косвенная. Это облегчает актерскую игру, так как прямая речь сбивает темп и требует смены интонации: “and that’s a marvelous searching wine, and it perfumes the blood ere one can say ‘What’s this?’ How do you now?” (*2H4*, 2.4, 820)— «а это вино забористое, ударяет в голову, глотнул — и кончено» (трактирщица, 346); “crazed/ Say, “Thus did Banquo” (*Mac*, 3.1, 1236) — «Что и безмозглый должен был понять,/ Что это Банко» (Макбет, 610).

Установка на разговорность привела не только к упрощению синтаксиса, но и к отклонениям от литературных норм и созданию сугубо просторечных конструкций — солецизмов. К ним относятся следующие: “What do you call the play?” (*Ham*, 3.2, 1091) — «Как название пьесы?» (король, 84) — (вместо

Language, 122. Однако Пастернак менял качество предложений не из-за путаницы в шекспировских текстах, которые приведены в порядок редакторами, а произвольно.

литературно правильного «Как называется пьеса?»); “What, my lord?” — «Чего, милорд?» (Гильденстерн, 88) — (вместо «Что, милорд?»). Просторечный характер придает следующим словам Клавдия силлепсис — два однородных слова, имеющие различную грамматическую форму («с улыбкой и в слезах»): “With an auspicious and a dropping eye,/ With mirth in funeral and with dirge in marriage” (*Ham*, 1.2, 1068) — «Со смешанными чувствами печали/ И радости, с улыбкой и в слезах» (король, 15). Литературно правильным было бы «с улыбкой и со слезами». Разговорный и сугубо русский характер придал следующему предложению родительный падеж, восходящий к этическому дательному падежу: “you whoreson little valiant villain” (*2H4*, 2.4, 823) — «А ведь ты у меня богатырь» (Доль, 352).

Наличие большого количества фразеологизмов в переводах сказалось на синтаксисе. В следующем шекспировском предложении нет фразеологизмов, в переводе — два: «тут как тут» и «по первому желанию»: “We shall express our duty in his eye” (*Ham*, 4.4, 1100) — «Мы тут как тут по первому желанию» (Фортинбрас, 109). Иногда с целью передачи простонародной речи Пастернак включал в предложения элементы, отсутствующие у Шекспира и не характерные для английского языка. Просторечный оттенок следующему предложению придает вводное слово «говорю», которое способствует передаче интонации шекспировского предложения, содержащего повтор обращения “sir”: “No, sir, I do not bite my thumb at you, sir; but I bite my thumb, sir” (*RJ*, 1.1, 981) — «А грызу, говорю, ноготь, сэр» (Самсон, 167).²⁹

²⁹ Глагольное вводное слово в просторечном предложении есть в «Докторе Живаго»: «Велено сказать, скажи, говорят, привез жену слишком рано...» (Собр. соч., т. III, стр. 104).

Иногда в результате сокращений и эллипсиса предложения становились сложными для понимания: “You, as your business and desires shall point you,/ For every man hath business and desire,/ Such as it is; and for my own poor part,/ Look you, I’ll go pray” (*Ham*, 1.5, 1076) — «У всех свои желанья и дела, —/ Я — по своим; точнее — бедняк отпетый,/ Пойду молиться» (Гамлет, 38). Смысл слов «Я — по своим» должен быть следующим: «Я пойду по своим делам». Восстановить полную форму этого сложного предложения трудно, так как оно разорвано в нескольких местах пропусками слов. Несколько двусмысленно звучит перевод следующего предложения: “I saw her once/ Hop forty paces through the public street;/ And, having lost her breath, she spoke, and panted,/ That she did make defect perfection,/ And, breathless, pow’r breathe forth” (*AC*, 2.2, 1309) — «При мне ей как-то захватило дух/ От сорока шагов» (Энобарб, 292). Не ясно, от каких, чьих шагов и почему у Клеопатры «захватило дух»? Очевидно, «ей захватило дух» от сорока шагов ходьбы, но тогда можно решить, что Клеопатра слаба здоровьем и страдает одышкой. В оригинале Клеопатра тяжело дышала (“lost her breath ... and panted”) от ходьбы вприпрыжку. Пропуск членов предложения затемнил смысл в этом примере: ““But yet’ is as a jailer to bring forth/ Some monstrous malefactor” (*AC*, 2.5, 1310) — «“Но” — это что-то вроде палача/ В предшестве злодея» (Клеопатра, 303). Непонятно, что значит «палач в предшестве злодея». В оригинале смысл совершенно ясен, что видно из буквального перевода: «“Но” — это как палач (висельщик), приводящий (ведущий с собой) ужасного преступника».

В переводах есть несколько других, на мой взгляд, стилистически неудачных предложений. Неудачен выбор сочетания «в таком ходу» в предложении: “For what

we know must be, and is as common/ As any the most vulgar thing to sense,/ Why should we in our peevish opposition/ Take it to heart?" (*Ham*, 1.2, 1069) — «Что неизбежно и в таком ходу,/ Как самые обычные явления...» (король, 17). Речь идет о смерти Гамлета-отца: король увещевает Гамлета оставить траур, так как потеря отца является обычным явлением. Выражение «в ходу» более уместно, когда речь идет о моде, популярности, спросе на что-либо. Пастернак поставил слово в винительном падеже вместо родительного в сочетании «присуждают подонки общества». Винительный падеж был бы уместен, если бы слово употреблялось в первоначальном значении — как неодушевленное. В этом предложении оно одушевленное и требует родительного падежа (подонков), как и следующие за ним однородные слова: "Your purpos'd low correction/ Is such as basest and contemn'dest wretches/ For pilf'rings and most common trespasses/ Are punish'd with" (*Lear*, 2.2, 1187) — «К такому наказанью присуждают/ Подонки общества, бродяг, воров/ И прочий сброд» (Глостер, 475). В следующем предложении далеко отстоят друг от друга однородные дополнения «тебя» и «подданных», в результате чего ослаблена связь между ними: "If I do not beat thee out of thy kingdom with a dagger of lath and drive all thy subjects afore thee like a flock of wild geese, I'll never wear hair on my face more" (*HN4*, 2.4, 779) — «Быть мне без одного волоса, если я не прогоню тебя деревянной скалкой из твоего королевства и всех твоих подданных, как стадо гусей, вместе с тобою» (Фальстаф, 239).

•

Язык пастернаковских переводов богат и разнообразен. Это подтверждает обилие синонимов, большой стилистический диапазон словаря и разнообразие

конструкций предложений. Стиль переводов обладает некоторыми отличительными от стиля подлинников особенностями. Руссификации переводов способствуют слова с уменьшительными и увеличительными суффиксами, просторечные русизмы, русские обращения и имена некоторых второстепенных персонажей, слова, связанные с русским бытом (русские названия денег, игр, мер длины), а также с русским фольклором. Лексика и фразеология, характерные для литературы и публицистики военного и послевоенного времени, осовременивают переводы. Индивидуальный стиль Пастернака-переводчика проявился в использовании большого количества слов с приложениями, субстантивированных прилагательных и местоимений, вульгаризмов. Язык переводов отличают от языка подлинников и других русских переводов также некоторые особенно частые слова: «горяч», «глотка» и др. Не отражены в переводах такие лексические слои подлинников, как неологизмы, малапропизмы и сленг, из которых неологизмы являются важной особенностью шекспировской поэтики.

Идиоматичность характерна для языка персонажей всех переведенных пьес. Она способствует усилению разговорности и индивидуализации речи. В «Лире» некоторые фразеологизмы акцентируют тему природы (грозы) и тему зрения (прозревания) благодаря повтору входящих в них слов.

Изменения синтаксиса способствовали разговорности речи. Они также связаны с необходимостью сохранения ее темпа и соблюдения равнострочия. Сложные, разветвленные предложения у Пастернака переданы несколькими короткими; опущены многие однородные слова (особенно определения), союзы, вводные слова и другие члены предложений с целью облегчения их конструкции. Сжатие предложений меняет интонацию персонажей, однако способствует

сохранению темпа речи, который при дословном переводе был бы замедлен в силу многосложности русских слов. Не всегда и не полностью переданы различные стилистические фигуры (параллелизмы, анафоры, риторические вопросы). Значительно убавлено количество инверсированных и эллиптических предложений. Примеров риторического (эмфатического) эллипсиса, типичного для Шекспира, в переводах значительно меньше, но больше разговорного эллипсиса. Разговорности речи способствуют также солецизмы и замена прямой речи косвенной.

Несмотря на все эти изменения, Пастернак передал, хотя в значительно меньшем объеме, многие особенности шекспировского синтаксиса: риторический эллипсис, инверсию, разнообразные приемы повтора. Предложения переводов не так разнообразны по построению, как предложения оригиналов, но не вызывают трудности в понимании, за исключением отдельных случаев. Замена эвфуизмов, описательных фраз отдельными, самостоятельными словами (существительными и глаголами) способствовала конкретизации предметов, персонажей и действий и облегчила понимание содержания.

ГЛАВА III

СВОЕОБРАЗИЕ ОБРАЗНОСТИ, ИНДИВИДУАЛИЗАЦИИ РЕЧИ, ЮМОРА И ИГРЫ СЛОВ

Образность

В тех случаях, когда был возможен буквальный перевод образной речи, Пастернак прибегал к нему: “Forgive my fearful sails!” (AC, 3.11, 1324) — «Прости моим пугливым парусам» (Клеопатра, 370). Однако в большинстве случаев образная речь в переводах упрощена. Очень часто Пастернак переводил метафоры более простыми по конструкции художественными сравнениями с союзом «как». Образ, созданный посредством сравнения, когда в нем присутствуют оба сравниваемых компонента, конкретнее и проще, чем образ, созданный посредством метафоры, — фактически являющейся скрытым сравнением, — и на слух воспринимается легче, чем метафора. Тот факт, что сравнения переводов построены в абсолютном большинстве случаев с помощью союза «как», — самого распространенного из возможных союзов сравнения, — говорит о стремлении Пастернака к максимальной понятности образа. случаев замены метафор художественными сравнениями с союзом «как» очень много. Вот несколько примеров:

“Sweet flower, with flowers thy bridal bed I strew” (RJ, 5.3, 1017) — «Лежи в цветах — сама, как сад в цвету» (Парис, 267); “Truth’s a dog must to kennel. He must be whipped out, when the Lady Brach may stand by the fire and stink” (Lear, 1.4, 1180) — «Правду всегда гонят из дома,

как сторожевую собаку, а лесть лежит в комнате и воняет, как левретка» (шут, 452); “Ill-weaved ambition, how much art thou shrunk!” (1Н4, 5.4, 802) — «Заносчивость — непрочный матерьял:/ Она, как стирания ткань, садится» (принц, 302).

Другой очень частый способ упрощения образности в переводах — замена образных выражений идиомами. Заменяя шекспировские метафоры русскими идиомами, Пастернак недалеко отклонялся от поэтики Шекспира, так как многие образные выражения Шекспира шаблонны.¹ Идиомы — тоже шаблоны, многие из них — застывшие метафоры. Пастернак часто прибегал к таким застывшим метафорам, понятным и привычным для каждого русского:

— “But this intrusion shall/ Now seeming sweet, convert to bitterest gall” (RJ, 1.5, 990) — «Но ваш незванный гость.../ Еще вам будет много крови стоить!» (Тибальт, 189); “There she shook/ The holy water from her heavenly eyes,/ And, clamor-moistened” (Lear, 4.3, 1204-1205) — «Тут слезы градом хлынули у ней» (придворный, 525); — “He cannot buckle his distempered cause/ Within the belt of rule” (Mac, 5.2, 1250) — «Одно лишь ясно: что в своих делах/ Не может он свести концов с концами» (Кэнтес, 652); “The devil damn thee black, thou cream-faced loon!” (Mac, 5.3, 1251) — «Ты бел, как холст» (Макбет, 653); “Whereon this Hydra of war is born” (2Н4, 4.2, 833) — «От этого сыр-бор и загорелся» (архиепископ, 383).

Некоторые шекспировские образы переданы другими образами. Иногда это сделано из-за невозможности или неуместности буквального перевода. Например, определение герцога Корнуэльского его женой посредством слов “a moral fool” («моральный дурак») Пастернак заменил образом с намеком на Библию: “Whilst thou, a moral fool, sits still and cries” (Lear, 4.2, 1203) — «в то время/ Как ты, апостол

¹ В этой связи Фоукс указал на проблему изучения образности Шекспира: “...much of Shakespeare’s imagery is borrowed, proverbial or commonplace” [R.A. Foakes, “Suggestions for a New Approach to Shakespeare’s Imagery,” in *Shakespeare Survey: An Annual Survey of Shakespearean Study & Production*, ed. Allardyce Nicoll (Cambridge: University Press, 1952), 82].

кротости, сидишь/ И лишь вздыхаешь: “Для чего все это?”» (Гонерилья, 522). Библейская аллюзия соответствует поэтике Шекспира, чьи тексты содержат большое количество библейских образов и аллюзий.² Более того, такой перевод оправдан тем, что предыдущие строки оригинала содержат подтекстовое сравнение герцога с Христом: “Milk-livered man,/ That bear’st a cheek for blows, a head for wrongs” (*Lear*, 4.2, 1203) — «Жалкий трус/ С щеками для пощечин, с головой/ Для промахов!» (Гонерилья, 521). Тенденция Пастернака прибегать к библейским аллюзиям проявилась и в переводе некоторых других мест: “And do not spread the compost on the weeds/ To make them ranker” (*Ham*, 3.4, 1097) — «Покайтесь/ В содеянном и берегитесь впредь./ Траву худую вырывают с корнем» (Гамлет, 100-101); “Give me some music; music, moody food/ Of us that trade in love” (*AC*, 2.5, 1310) — «Я б музыку послушала. Она/ Насущный хлеб влюбленных» (Клеопатра, 298).

Иногда изменение образа проясняет его содержание. Скажем, во времена Шекспира верили, что птенцы пеликана питались кровью матери,³ поэтому Лир Шекспира сравнил своих дочерей с детьми пеликана: “’Twas this flesh begot/ Those pelican daughters” (*Lear*, 3.4, 1196). Буквальный перевод непонятен («пеликанские дочери?»), поэтому Пастернак эпитет “pelican” заменил определением

² Библейским аллюзиям в пьесах Шекспира посвящено много работ. Среди них книги: Richmond Noble, *Shakespeare’s Biblical Knowledge and Use of the Book of Common Prayer as Exemplified in the Plays of the First Folio* (New York: Octagon Books, 1970); John Erskine Hankins, *Shakespeare’s Derived Imagery* (Lawrence: University Kansas Press, 1953).

³ См. комментарии в книгах: *Complete Works of Shakespeare*, 1196; G. Blakemore Evans, ed. *The Riverside Shakespeare*. In two volumes, vol. 2 (Boston:

«кровожадные»: «Их тело виновато/ В рожденье кровожадных дочерей» (Лир, 500). В «Антонии и Клеопатре» под “downy windows” Хармиана имеет в виду глаза (веки): “Downy windows, close” (*AC*, 5.2, 1343). Пастернак сохранил образ, расширив его: «Спуститесь, веки, занавески глаз» (Хармиана, 469). В других случаях рифма и ритм вынуждали Пастернака изменять образ: “I never yet did hear/ That the bruised heart was pierced through the ear” (*Oth*, 1.3, 1129). — «И не ушные раковины — путь/ В страданиями истерзанную грудь» (Брабанцио, 299).

Многие образные выражения заменены разговорной речью. Прежде всего это касается эвфуизмов. Следующие выпренные фразы Ромео о Джульетте в переводе звучат как более естественная речь: “O, she doth teach the torches to burn bright!” (*RJ*, 1.5, 989) — «Ее сиянье факелы затмило» (Ромео, 187); “What lady’s that which doth enrich the hand/ Of yonder knight?” (*RJ*, 1.5, 989) — «Кто эта барышня рука с рукой/ С тем кавалером?» (Ромео, 187).

Пострадали многие мифологические образы. Мифологические имена, использованные Шекспиром в переносном значении, Пастернак нередко заменял нарицательными словами: «чудовище» вместо Gorgon, «божество» вместо Mars и т.д.:

“Though he be painted one way like a Gorgon,/ The other way’s a Mars” (*AC*, 2.5, 1312) — «Он — чудовище одною стороной/ И божество — другой» (Клеопатра, 309); “For Venus smiles not in a house of tears” (*RJ*, 4.1, 1010) — «Любовь не ко двору в домах, где траур» (Парис, 247); “Think on me/ That am with Phoebus’ amorous pinches black,/ And wrinkled deep in time?” (*AC*, 1.5, 1304) — «Все ли/ Он помнит, опаленную, меня/ В следах загара, с кожей в морщинах?» (Клеопатра, 269).

Переводы не отразили важную часть поэтики Шекспира — его эпитеты, образованные от латинских корней, потому что их невозможно перевести адекватно. У Шекспира многосложные латинизмы на фоне коротких англо-саксонских слов выглядят необычно и заостряют образность, однако русский язык не позволяет калькировать такие слова Шекспира. Классическим примером шекспировской образности, построенной на основе латинизмов, является следующий отрывок, содержащий слова “multitudinous” и “incarnadine”, переведенные Пастернаком как «морских» и «покраснеет»:

What hands are here? Ha, they pluck out mine eyes!
Will all great Neptune's ocean wash this blood
Clean from my hand? No, this my hand will rather
The multitudinous seas incarnadine,
Making the green one red (*Mac*, 2.2, 1232) —

Мне их глаза
Из впадин вырывает. Океана
Не хватит их омыть. Скорей вода
Морских пучин от крови покраснеет (Макбет, 596).

Не всегда переведены сложные образы, построенные на игре слов. В переводе следующего отрывка из «Гамлета» нет образа еды (пира) хищника, который в оригинале передан посредством слов “sharked up”, “food and diet” и “stomach”:

Now, sir, young Fortinbras,
Of unimproved mettle hot and full,
Hath in the skirts of Norway here and there
Sharked up a list of lawless resolute
For food and diet to some enterprise
That hath a stomach in't, which is no other (*Ham*, 1.1, 1067) —

Его наследник, младший Фортинбрас,
В избытке прирожденного задора
Набрал по всей Норвегии отряд
За хлеб готовых в бой головорезов (Горацио, 12).

Переводы также не передали адекватно другую особенность шекспировской образности — обилие профессиональных слов, использованных в переносном или образном значении. К ним относятся термины военные, морские, юридические, спортивные, охотничьи, сельскохозяйственные. Популярная во времена Шекспира соколиная охота нашла у него отражение в образах, построенных на охотничьих терминах. В следующем отрывке Готспер сравнивается с соколом посредством метафоры, содержащей слова охотничьего лексикона “prune” и “bristle up”: “Which makes him prune himself and bristle up/ The crest of youth against your dignity” (*1H4*, 1.1, 767) — «Вот Готспер и зазнался и шумит,/ По молодости лет, забыв приличие» (Уэстморленд, 205). Слово из лексикона соколиной охоты “mewed up” употребляет леди Капулетти в адрес Джульетты: “Tonight she’s mewed up to her heaviness (*RJ*, 3.4, 1006) — «Она утратой вся поглощена» (236). В другом случае Пастернак, отказавшись от перевода спортивной (борцовской) терминологии оригинала (“have [somebody] on the hip”⁴), создал свой образ, совершенно несхожий с образом оригинала: “I’ll have our Michael Cassio on the hip,/ Abuse him to the Moor in the rank garb” (*Oth*, 2.1, 1135) — «Родриго я спущу, как пса со своры,/ На Кассио» (Яго, 316). Следующий отрывок оригинала содержит морской термин “topgallant”, переведенный Пастернаком как «вершина», так как английское слово означает самую высокую мачту:⁵ “Which to the high topgallant of my joy/ Must be my convoy in the secret night” (*RJ*, 2.4, 997) — «По ней/ Взберусь я ночью на вершину счастья» (Ромео, 212). Слово из портновского словаря “to unseam” Пастернак перевел как

⁴ См. комментарий в книге: *Complete Works of Shakespeare*, 1135.

⁵ См. комментарий в книге: *Complete Works of Shakespeare*, 997.

«снес», хотя мог использовать адекватное «раскроить»: “Till he unseamed him from the nave to th’ chops” (*Mac*, 1.2, 1224) — «голову ему с размаху снес» (сержант, 572).

Некоторые персонажи Шекспира часто пользуются профессиональной терминологией, говорящей об их профессии или образе жизни. Например, в речи Яго встречаются морские термины.⁶ В некоторых случаях Пастернак перевел их:

“I must show out a flag and sign of love,/ Which is indeed but sign.” (1.1, 1124) — «Я вынужден выкидывать для виду/ Пред генералом дружественный флаг./ Но это, разумеется, личина» (286); “hath boarded a land carrack” (1.2, 1125) — «Он нынче захватил/ Галеру с грузом» (289).

Но в других Пастернак заменил или опустил такого рода слова, что обеднило речь Яго:

“must be beleed and calmed/ By debtor and creditor” (1.1, 1122) — «Но выбран он» (282); “Or put upon you what restraint or grievance/ The law.../ Will give him cable” (1.2, 1125) — «Или в отместку истомит судами» (288); “I confess me knit to thy deserving with cables of perdurable toughness” (1.3, 1131) — в переводе пропуск (303).

Чаше других специальных слов переданы военные термины, очевидно, потому, что они самые частые в оригиналах:

“And let us once again assail your ears,/ That are so fortified against our story” (*Ham*, 1.1, 1066) — «разрешите штурмовать ваш слух,/ Столь укрепленный против нас, рассказом» (Бернардо, 9); “And keep you in the rear of your affection,/ Out of the shot and danger of desire” (*Ham*, 1.3, 1072) — «Остерегайся, как чумы, влечения/ На выстрел от взаимности беги» (Лазерт, 25).

⁶ На это, в частности, указали Михаил Морозов и Каролина Сперджен (Morozov, “The Individualization of Shakespeare’s Characters Through Imagery,” 89; Spurgeon, *Shakespeare’s Imagery and What it Tells Us*, 337).

В переводах упрощена тематическая образность Шекспира, так как не всегда переведены лейтмотивные слова, создающие образы-темы. Количество таких слов уменьшено повсеместно. Важная в «Макбете» метафора одежды как должности человека или его места среди окружающих передана в тех случаях, когда в оригинале она афористична:

“Why do you dress me/ In borrowed robes?” (1.3, 1226) — «Не понимаю,/ Зачем рядить меня в чужой наряд?» (Макбет, 580); “New honors come upon him,/ Like our strange garments, cleave not to their molds/ But with the aid of use” (1.3, 1226) — «Он должен к новой почести привыкнуть./ Ее, как платье, надо обносить» (Банко, 581); “Now does he feel his title/ Hangs loose about him, like a giant’s robe/ Upon a dwarfish thief” (5.2, 1250) — «Что титул короля на нем висит,/ Как мантия гиганта на воришке» (Ангус, 652).

Однако, если метафора маловыразительна, Пастернак парафразировал ее:

“and I have bought/ Golden opinions from all sorts of people,/ Which would be worn now in their newest gloss,/ Not cast aside so soon” (1.7, 1229) — «Я в народном мнении/ Стою так высоко, что я б хотел/ Пожить немного этой доброй славой» (Макбет, 589); “Was the hope drunk/ Wherein you dressed yourself? Hath it slept since? And wakes it now, to look so green and pale/ At what it did so freely?” (1.7, 1229) — «Так что за зверь в тот раз тебя заставил/ Мне открывать намеренья свои?» (леди Макбет, 589).

В монологах-обличениях афористичность усилена, украшенность ослаблена, они звучат в духе русской гражданской лирики. В следующем монологе Лира не передано олицетворение: в оригинале противопоставляются “raggedness” и “pomp” («ободранность» в значении «бедные» — и «помпезность» в значении «богатые»).

Пастернак конкретизирует противопоставление — у него это «богач» и «бедные»:

Your loop’d and window’d raggedness, defend you
From seasons such as these? O, I have ta’en
Too little care of this! Take physic, pomp;
Expose thyself to feel what wretches feel,
That thou mayst shake the superflux to them
And show the heavens more just (*Lear*, 3.4, 1195) —

Вот тебе урок,
Богач надменный! Стань на место бедных,
 Почувствуй то, что чувствуют они,
 И дай им часть от своего избытка
 В знак высшей справедливости небес (Лир, 498).

Просторечие и типично пастернаковские слова иногда способствовали выразительности и сжатости образов. В переводе следующего предложения все эпитеты, характеризующие голос петуха, опущены, но их отсутствие восполнено просторечным слово «глотка», которое образно само по себе: “The cock, that is the trumpet to the morn,/ Doth with his lofty and shrill-sounding throat/ Awake the god of day” (*Ham*, 1.1, 1068) — «Петух, трубач зари, своею глоткой/ Пронзительною будет ото сна...» (Горацио, 14). В другом предложении два глагола (“squeak and gibber”) заменены одним — «молоть», два значения которого обыграны. Прямое значение (растирать что-либо) передает смысл глагола “squeak” посредством ассоциации слова со скрипом жерновов; его просторечное переносное значение (говорить) передает смысл глагола “gibber”: “Did squeak and gibber in the Roman streets” (*Ham*, 1.1, 1067) — «На улицах невнятицу мололи» (Горацио, 13). В «Ромео и Джульетте» образное слово «шатун» порождает зрительные ассоциации: “To fetch a ladder, by the which your love/ Must clime a bird’s nest soon when it is dark” (*RJ*, 2.5, 999) — «Веревочная лестница нужна/ Для твоего ночного шагуна» (кормилица, 216). Слово «шатун» образовано от слова «шататься», и так как оно соседствует со словосочетанием «веревочная лестница», то создает ассоциацию: шаткая веревочная лестница и взбирающийся по ней Ромео. Пастернаковские существительные с приложениями тоже способствуют сжатию шекспировской образности. В

следующем примере два эпитета оригинала заменены одним приложением: “Th’ extravagant and erring spirit” (*Ham*, 1.1, 1068) — «скиталец-дух» (Горацио, 1068).

Упростив образы на словесном уровне, Пастернак обогатил их звуковую сторону. В следующем примере звукопись оригинала, содержащего свистящие звуки, передают повторяющиеся согласные «с» и «ц». Этот звуковой повтор выделяет ключевые слова: “In the rank sweat of an enseamed bed,/ Stewed in corruption, honeying and making love/ Over the nasty sty!” (*Ham*, 3.4, 1096) — «Валяться в сале/ Продавленной кровати, утопать/ В испарине порока, любоваться/ Своим паденьем» (Гамлет, 98). Красивый образ рассвета в «Гамлете» удачно передан не только в словесном отношении, но и в звуковом. Оба текста содержат повтор звука «о» (в русском тексте иногда редуцированного), который в силу своей «округлости» (при произношении и написании) ассоциируется с солнцем: “But, look, the morn in russetmantle clad/ Wolks o’er the dew of yon high eastward hill” (*Ham*, 1.1, 1068) — «Но вот и утро в розовом плаще/ Росу пригорков топчет на востоке» (Горацио, 14). В другом случае смежные слова перевода содержат звуковой повтор гласных и согласных; они как бы нанизаны друг на друга и передают непрерывность течения крови: “With purple fountains issuing from your veins” (*RJ*, 1.1, 981) — «Струями красной жидкости из жил» (168). Неприятное звучание трелей жаворонка передано повтором шипящих «ж» и «ш»: “It is the lark that sings so out of tune,/ Straining harsh discords and unpleasing sharps” (*RJ*, 3.5, 1007) — «Светат. Жаворонок-горлодер/ Своей нескладищей нам режет уши» (Джюльетта, 238). Эвфуистическая фраза “the round/ And top of sovereignty” сжата до одного слова «корона», но при этом образ обогащен созвучием эпитета с существительным: “And

wears upon his baby brow the round/ And top of sovereignty?” (*Mac*, 4.1, 1244) — «С короной на младенческом челе» (Макбет, 631). В следующем примере эпитет оригинала “tawny” выразительнее эпитета перевода «черный», но это ослабление выразительности возмещено созвучием эпитета с определяемым им словом: “now bend, now turn,/ The office and devotion of their view/ Upon a tawny front” (*AC*, 1.1, 1297) — «Молитвенно прикован к черной челке» (Филон, 233).

Пастернак упростил структуру отрывков, содержащих сложные тропы и стилистические фигуры. Антитезы Пастернака в пределах одного отрывка текста построены по схожей схеме, в отличие от антитез Шекспира. В следующем отрывке у Пастернака все предложения с контрастными словами — восклицательные (одно повествовательное), в то время как перевод содержит одно вопросительное (“Did ever dragon keep so fair a cave?”). Все предложения в переводе — односоставные именные, в то время как оригинал содержит двусоставные предложения:

O serpent heart, hid with a flow’ring face!
 Did ever dragon keep so fair a cave?
 Beautiful tyrant! fiend angelical!
 Dove-feather’d raven! wolvis-ravens lamb!
 Despised substance of divinest show!
 Just opposite to what thou justly seem’st-
 A damned saint, an honourable villain! (*RJ*, 3.2, 1003) —

О куст цветов с таящейся змеей!
 Дракон в обворожительном обличье!
 Исчадь ада с ангельским лицом!
 Поддельный голубь! Волк в овечьей шкуре!
 Ничтожество с чертами божества!
 Пустая видимость! Противоречье!
 Святой и негодяй в одной плоти! (Джюльетта, 228).

Та же облегченность конструкций предложений заметна в отрывках, содержащих гиперболы. В оригинале совершают действия не только Антоний, но и

части его тела (метонимия): его ноги (“his legs”), рука (“his rear’d arm”), голос (“his voice”); в переводе метонимия отсутствует и во всех предложениях однородные существительные заменены местоимением «он»:

His legs bestrid the ocean; his rear’d arm
Crested the world. His voice was propertied
As all the tuned spheres, and that to friends;
But when he meant to quail and shake the orb,
He was as rattling thunder. For his bounty,
There was no winter in’t; an autumn ‘twas
That grew the more by reaping. His delights
Were dolphin-like: they show’d his back above
The element they liv’d in. In his livery
Walk’d crowns and crownets; realms and islands were
As plates dropp’d from his pocket (*AC*, 5.2, 1340) —

Ногами
Переступал он океан. Рукой
Он накрывал вселенную, как шлемом.
Казался голос музыкою сфер,
Когда он разговаривал с друзьями,
Когда ж земной окружности грозил,
Гремел, как гром. Он скупости не ведал,
Но, словно осень, рассыпал дары
И никогда не превращался в зиму (Клеопатра, 453).

В некоторых случаях сложные развернутые метафоры не переданы совсем. Например, в переводе следующего отрывка отсутствует сравнение «промаха» Лира с механизмом, которое в оригинале передано посредством слов “engine”, “wrench’d”, “frame”, “fixed” и “drew”:

Which, like an engine, wrench’d my frame of nature
From the fix’d place; drew from my heart all love
And added to the gall (*Lear*, 1.4, 1182) —

Я так преувеличил этот промах,
Что вырвал из души своей любовь
И грудь взамен наполнил ядом желчи? (Лир, 457).

Несмотря на то, что Пастернак упростил развернутые метафоры, многие из них по выразительности не уступают шекспировским. Следующий отрывок из «Ромео и Джульетты» построен на метафоре, где любовь с первого взгляда сравнивается с поединком. Глагол «перевязать» — центральное слово в метафоре — выразителен благодаря его двойному значению («перевязать» и «соединить»):

I'll tell thee ere thou ask it me again.
I have been feasting with mine enemy,
Where on a sudden one hath wounded me
That's by me wounded. Both our remedies
Within thy help and holy physic lies.
I bear no hatred, blessed man, for, lo,
My intercession likewise steads my foe (*RJ*, 2.3, 994) —

Сейчас, отец, ты главное узнаешь.
Вчера я ранен был, придя на бал,
И на удар ударом отвечал.
Перевяжи нас поскорей обоих.
Вот я зачем в твоих святых покоях.
Как заповедь твоя мне дорога!
Я зла не помню и простил врага (Ромео, 204).

Очень частая у Шекспира метафора жизни как книги встречается и в оригинальном творчестве Пастернака: «Как с полки, жизнь мою достала/ И пыль обдула»⁷. Переводы этой метафоры звучат, как цитаты из поэзии Пастернака: “One writ with me in sour misfortune’s book” (*RJ*, 5.3, 1018) — «Мы в книге рока на одной строке» (Ромео, 270).⁸

⁷ Из суеверья. — Собр. соч., т. I, стр. 121.

⁸ О том, что Пастернак любил это образное выражение, говорит цитирование его в «Докторе Живого»: «— Расскажи мне побольше о муже. “Мы в книге рока на одной строке”, — как говорит Шекспир» (Собр. соч., т. III, стр. 395).

Индивидуализация речи

Пастернак, по словам Чуковского, готовясь к переводам Шекспира, прочитал большое количество литературы о нем⁹. Тем не менее, решая задачу индивидуализации речи шекспировских персонажей, он должен был столкнуться с проблемой малоизученности этой области его поэтики.¹⁰ Более того, среди критиков Шекспира нет единого мнения о том, насколько индивидуализация речи является характерной чертой поэтики Шекспира. Биографы и комментаторы Шекспира XVIII века Роу (Nicholas Rowe) и Александр Поп (Alexander Pope) считали индивидуализацию речи несомненной заслугой Шекспира,¹¹ в то время как Лев Толстой утверждал, что персонажи Шекспира, особенно его короли, звучат одинаково.¹² Шекспироведы XX века указывают на некоторые особенности языка

⁹ Чуковский писал о подготовительной работе Пастернака: «Трудно было бы назвать сколько-нибудь выдающийся труд, посвященный Шекспиру, которого не прочитал бы Борис Пастернак, принимаясь за переводы “Отелло” и “Гамлета”» (Чуковский. «Высокое искусство», стр. 280).

¹⁰ Михаил Морозов в статье “The Individualization of Shakespeare’s Characters Through Imagery” писал: “The degree to which and the means by which Shakespeare individualized the style of speech used by his various characters are still unsettled” (Morozov, “The Individualization of Shakespeare’s Characters Through Imagery”, 83).

¹¹ Поп утверждал: “...had all the Speeches been printed without the very names of the Persons, I believe one might have apply’d them with certainty to every speaker” [Alexander Pope, “Preface to ‘The Works of Shakespear’,” in *Eighteenth Century Essays on Shakespeare*, edited by D. Nichol Smith (Oxford: Clarendon Press, 1963)]

¹² Выдержка из статьи Толстого «О Шекспире и о драме» приводилась во «Вступлении» диссертации.

персонажей Шекспира, но не считают индивидуализацию речи несомненным достижением драматурга.¹³

Сложность определения особенностей языка персонажей Шекспира заключается в том, что повышенная риторичность характерна для речи всех его главных героев, что сближает их голоса. Выспренность и витиеватость слога особенно характерны для шекспировских королей и вельмож,¹⁴ и если переводчик сумел выделить их отличительные черты, то его заслуга в индивидуализации речи несомненна. Поэтому целесообразно сравнить речевые особенности двух королей — Клавдия и Лира, — чтобы узнать, какими средствами Пастернак добивался индивидуализации речи.

Прежде всего, Пастернак усилил просторечность и разговорность речи персонажей, что способствовало ее индивидуализации. Однако состав просторечных слов и фраз у Клавдия и Лира различен. Многие просторечные слова Лира подчеркивают легендарный (дохристианский) и фольклорный характер

¹³ Роберт Хьюм обобщил заключения критиков об индивидуализации речи персонажей Шекспира: "Few of us would say with Tolstoy that all of Shakespeare's characters sound alike, but neither would many say with Pope that we could properly assign all the speeches if the speakers were unidentified" [Robert D. Hume, "Individuation and Development of Character Through Language in *Antony and Cleopatra*," *Shakespeare Quarterly* 24 (1973): 280-300].

¹⁴ Вот что об этом писал один из исследователей речи персонажей Шекспира Джеймс Сазерленд: "Shakespeare's kings and princes and dukes, too, are usually given a measured eloquence; they speak with a confident fullness of speech" [James Sutherland, "How the Characters Talk," in *Shakespeare's World*, edited by James Sutherland and Joel Hurstfield (New York: St. Martin's Press, 1964), 119]

пьесы.¹⁵ Его язык содержит слова сельского, крестьянского лексикона: лепешка, ведро, огород, сказка:

“A pestilen gall to me!” (1.4, 1180) — «Камень в мой огород» (452); “You cataracts and hurricanoes, spout” (3.2, 1193) — «Лей, дождь, как из ведра» (493), “Strike flat the rotundity o’ the world!” (3.2, 1193) — «В лепешку сплюсни выпуклость вселенной» (493), “and tell old tales” (5.2, 1213) — «И сказки сказывать» (552).

Языческое заклинание «сгинь» в проклятиях Лира указывает на дохристианский характер пьесы:

“Blasts and fogs upon thee!/ Th’untended woundings of a father’s curse/ Pierce every sense about thee!” (1.4, 1182) — «Исчахни/ И сгинь от порчи! Пропади от язв» (458-59); “Death, traitor!” (3.4, 1196) — «Сгинь, отрицатель!» (499).

Лир никогда не говорит о Корделии «младшая», он говорит «меньшая», что придает его речи фольклорность:

“Great rivals in our youngest daughter’s love” (1.1, 1172) — «Два знатных соискателя руки/ Меньшой из дочек» (429); “our last and least” (1.1, 1173) — «Что скажет нам меньшая дочь, ничуть/ Любимая не меньше» (430); “our youngest” (2.4, 1191) — «меньшой» (485).

В речи Лира много слов с уменьшительными суффиксами, которые тоже имеют черты фольклорности и одновременно характеризуют Лира как доброго и

¹⁵ Например, о легендарном и фольклорном характере «Короля Лира» автор вступительной статьи к пьесе в собрании *Complete Works of Shakespeare* заметил: “To a remarkable degree, this play derives its story from folklore and legend, with many of the wondrous and implausible circumstances of popular romance. A prose rendition might almost begin, ‘Once upon a time there was a king who had three daughters....’” (*Complete Works of Shakespeare*, 1168).

Пастернак тоже указывал на эту особенность пьесы: «Вещь [“Король Лир”. — С.П.] с этим содержанием написана языком ветхозаветных пророков и отнесена в легендарные времена дохристианского варварства» (Замечания к переводам из Шекспира. — Собр. соч., т. IV, стр. 429).

беззащитного старика, впавшего в детство: птичка, собачка, голосок, бедняжка и др.:

“O, well flown, bird” (4.6, 1207) — «Хорошо слетала, птичка!» (534); “They flattered me like a dog” (4.6, 1207) — «Они ласкали меня, как собачку» (534); “wren goes to’t, and the small gilded fly” (4.6, 1208) — «мошки и пичужки» (534); “small vices” (4.6, 1208) — «грешок» (536); “Her voice was ever soft” (5.3, 1217) — «у нее был нежный голосок» (565); “And my poor fool is hanged!” (5.3, 1218) — «Мою/Бедняжку удавили!» (566).

В просторечии Клавдия нет следов патриархальности, напротив, его речь современна:

“Grating so harshly all his days of quiet” (3.1, 1086) — «Чем взвинчен он» (68), “And drive his purpose into these delights” (3.1, 1086) — «Пусть не хандрит» (69).

Хотя вспыльчивый и раздражительный нрав Лира проявляется в употреблении многочисленных оскорблений, его просторечие не несет такого негативного заряда, как просторечие Клавдия, слова которого выдают его злобность и высокомерие:

“O, speak of that!” (2.2, 1079) — «О, не тяги» (47); “I like him not, nor stands it safe with us/ To let his madness range” (3.3, 1094) — «Я не люблю его и потакать/ Безумью не намерен» (91); “Will nothing stick our person to arraign/ In ear and ear” (4.5, 1102) — «Виновных не найти,/ Так все на нас и свалят» (116); “And you, the judges, bear a wary eye” (5.2, 1114) — «Вниманье, судьи! Просим не зевать» (154).

Другая часть лексики, которая в переводах сильно отличает голоса двух королей — это слова-обращения. Клавдий редко обращается к кому-либо, а если делает это, то называет персонажа по имени или использует официальную форму обращения, таким образом сохраняя дистанцию между собой и окружающими:

“Good gentlemen, give him a further edge” (3.1, 1086) — «Джентльмены,/ И дальше поощряйте эту страсть» (69), “Sweet

Gertrude, leave us too” (3.1, 1086) — «Моя Гертруда, удались и ты» (69).

Для Лира же характерны обращения оценочного характера. Многие из них настолько оскорбительны, что Пастернак несколько смягчает их:

“My lord’s knave! You whoreson dog, you slave, you cur!” (1.4, 1179)
— «Вот как, подлец герцога? Ах, сукин сын? Ах, мерзавец!» (450).

Пастернак несколько усилил положительные эмоции в обращениях Лира и даже дополнил текст обращениями, выдающими его доброту и человечность. Например, в разговоре с дочерьми Лир использует ласкательные слова, отсутствующие в оригинале: дитя, дети, доченька:

“Speak” (1.1, 1173) — «Говори, дитя» (429); “Good morrow to you both” (2.4, 1190) — «Привет вам, дети» (482); “What makes that frontlet on?” (1.4, 1181) — «А, доченька! К чему эта хмурость?» (454).

Многие обращения Лира — это слова с уменьшительными суффиксами (в одном случае с увеличительным суффиксом, но с ласкательным оттенком: «дружище»). Иногда они имеют снисходительный характер, но чаще всего ласкательный. Во всяком случае, все обращения говорят о неформальном характере отношений Лира с окружающими: нередко они построены на основе корней «друг» и «брат» и подчеркивают близость короля к людям:

“I thank thee, fellow” (1.4, 1180) — «Спасибо, дружище!» (451); “Why, my boy?” (1.4, 1180) — «Для чего, дружок?» (451); “What canst tell, boy?” (1.5, 1183) — «Что же ты знаешь, дружок?» (461); “Come on, my boy. How dost, my boy? Art cold?/ I am cold myself. Where is this straw, my fellow?” (3.2, 1194) — «Что, милий друг, с тобой? Озяб, бедняжка?/ Озяб и я. — Где, братец, твой шалап?» (495); “True, boy” (3.2, 1194) — «Верно, дружок» (495); “In, boy; go first” (3.4, 1195) — «Иди вперед, дружок» (498); “No, lad” (1.4, 1180) — «Нет, братец» (453); “When were you wont to be so full of songs, sirrah?” (1.4, 1181) — «Давно ли это ты, брат, так распелся?» (454).

Для Лира характерны сложные слова с соединительными гласными. Эти слова певучи и протяжны за счет большого количества гласных и двойного ударения и придают отличительные черты голосу Лира:

“plenteous rivers” (1.1, 1173) — «полноводьем рек» (429); “No less in space, validity and pleasure” (1.1 1173) — «красой и плодородьем» (430); “My train” (1.4, 1182) — «телохранители мои» (457); “fruitful” (1.4, 1182) — «чадородья» (457); “To have a thankless child!” (1.4, 1182) — «Иметь неблагодарного ребенка» (458); “Her eyes are fierce, but thine/ Do comfort” (2.4, 1191) — «Ее надменный взгляд приводит в ярость,/ А твой — миротворит» (484); “Poor naked wretches” (3.4, 1195) — «нагие горемыки» (498); “Those pelican daughters” (3.4, 1196) — «кровожадных дочерей» (500); “adultery” (4.6, 1208) — «прелюбодейство» (534); «добродетель» (535) — нет в оригинале соотв. слова; “gilded butterflies” (5.3, 1213) — «пестрокрылых мотыльков» (552); “blessing” (5.3, 1213) — «благословенье» (552), «лжеученья» (552) — нет в оригинале соотв. слова.

Речь Клавдия содержит группу образных слов, аналоги которых отсутствуют в оригинале. Эти слова поддерживают тему пьесы, которая в афористичной форме определена Гамлетом следующим образом: “Denmark’s a prison” (2.2, 1082) — «Дания — тюрьма» (55). В речи шекспировского Клавдия «тюремный» образ появляется один раз:

Arm you, I pray you, to this speedy voyage,
For we will fetters put about this fear,
Which now goes too free-footed (*Ham*, 3.3, 1094) —

Пожалуйста, скорей сберитесь в путь.
Пора забить в колодки этот ужас,
Гуляющий на воле (92).

В речи пастернаковского Клавдия образные слова, порождающие ассоциации с тюрьмой и пыткой, повторяются неоднократно. Его слова «допытаться», «добиться» и фразеологизм «узнать подноготную» имеют общее значение и происхождение — узнать правду посредством силы; слова «мучать»,

«силой», «ломать», «выбить» и «рвенье» (от «рвать») тоже ассоциируются с насилием. Обращаясь к Розенкранцу и Гильденстерну с просьбой узнать о причине болезни Гамлета, Клавдий использует глаголы «допытаться» и «мучать». В этом же небольшом отрывке есть слово «силой», эквивалент которого отсутствует в оригинале:

...so by your companies
To draw him on to pleasures, and to gather
So much as from occasion you may glean,
Whether aught to us unknown afflicts him thus
That, opened, lies within our remedy (2.2, 1079) —

...Втяните принца силой
В рассеянье и в обществе с собой,
Где только будет случай, допытайтесь,
Какая тайна мучает его
И нет ли от нее у нас лекарства (46).

В разговоре с Розенкранцем и Гильденстерном Клавдий опять пользуется лексикой этой группы: “And can you by no drift of conference/ Get from him why he puts on this confusion...” (3.1, 1086) — «Так, значит, вы не можете добиться,/ Зачем он напускает эту блажь?» (68). В оригинале слову «добиться» соответствует эмоционально нейтральное “get”.

В разговоре с Полонием о Гамлете Клавдий использует негативно окрашенные слова «выбить» и «ломать»:

Haply the seas and countries different
With variable objects shall expel
This something-settled matter in his heart,
Whereon his brains still beating puts him thus
From fashion of himself. What think you on't? (3.1, 1088) —

Быть может, море, новые края
И люди выбьют у него из сердца
То, что сидит там и над чем он сам
Ломают голову до отупенья? (74)

Образные слова этой группы у Клавдия появляются, как правило, в разговоре с Гамлетом или о Гамлете, но иногда он прибегает к ним и в других случаях, как, например, в разговоре с Лаэртом о смерти его отца: “If you desire to know the certainty/ Of your dear father...” (4.5, 1103) — «Вы б узнать желали/ Всю подноготную про смерть отца?» (118); “And we shall jointly labor with your soul/ To give it due content” (4.5, 1104) — «И мы в союзе с вами как-нибудь/ Добьемся правды» (121). Слова «подноготная», «добиться» и «допытаться» возвращают нас к эпохе средневековья, когда принятым способом допроса была пытка, включавшая вкалывание острых предметов под ногти и битье.

Также различен выбор слов двух королей при выражении одинаковых чувств. Клавдий благодарит Вольтиманда за хорошие новости и службу следующим образом: “Meantime we thank you for your well-took labor” (2.2, 1080) — «Благодарим за рвенье» (48). Слово «рвенье» образованно от глагола «рвать», действие которого предполагает применение силы. Благодарность Лира выражена с помощью слов, указывающих на его добродушие: «дружище», «нравится»: “I thank thee, fellow. Thou serv’st me, and I’ll love thee” (1.4, 1180) — «Спасибо, дружище! Мне нравится твоя служба!» (451).

Другая отличительная черта речи двух королей — это ее разная интонация и ритм. Пастернак передал эти различия, а иногда даже усилил их. Оба короля появляются на сцене с торжественной речью — это монолог Клавдия, в котором говорится о смерти его брата, о его женитьбе и о политических новостях, и монолог Лира по поводу раздела королевства. Ритм обоих монологов размеренный. Однако если размеренный ритм и сдержанная интонация характерны

для Клавдия почти на протяжении всей пьесы, то речь Лира сбивается при первых признаках его раздражительности и негодования. При этом интонации Лира от уравновешенных и сдержанных к порывистым неожиданно меняются в пределах одного речевого отрывка, что не характерно для Клавдия. Характерным примером резкого перехода от сдержанности к порывистости является обращение Лира к Глостеру, в котором выражено его недоумение по поводу неявки Реганы и герцога Корнуэльского после приезда Лира в их дом. Пастернак передал это изменением ритма, который резко сбивается в последних двух строках. Кроме того, вопросительную интонацию оригинала Пастернак заменил восклицательной; в оригинале преобладает интонация недоумения, в переводе — обиды и отчаяния, то есть контраст перехода от первоначальной интонации самоуверенности к интонации обиды в конце речи заострен:

The King would speak with Cornwall. The dear father
 Would with his daughter speak, commands, tends service.
 Are they informed of this? My breath and blood!
 Fiery? The fiery Duke? Tell the hot Duke that —
 No, but not yet (2.4, 1190) —

Вот надо как сказать:
 Король желает говорить с Корнуэлом,
 С родною дочкой — любящий отец,
 И ждет ее услуг. Сказал ты это?
 Нет! Жизнь и кровь моя! Скажи, скажи
 Неукротимому... постой не надо (481).

В другом месте (в начале пьесы) Пастернак повелительную интонацию заменил вопросительной; в оригинале переданы гнев, в переводе — раздражительность и недоумение. Пастернак усилил слабость Лира: по переводу получается, что слуги выказывают признаки неподчинения с самого начала пьесы — еще до окончательного раздела королевства: “Who stirs? Call Burgundy” (1.1,

1174) — «Вы слышите? Бургундский герцог где?/ Что вы стоите? Не слышали, что ли?» (432). Несомненно, интонация изменена сознательно, так как отрывок перевода длиннее соответствующего отрывка оригинала и содержит дополнительные вопросы, отсутствующие в оригинале, — и это несмотря на то, что Пастернак обычно сокращал пьесы.

В некоторых местах также смягчены повелительные интонации Клавдия. В оригинале он отдает приказ Гильденстерну и Розенкранцу найти Гамлета и тело Полония: “Go seek him out, speak fair, and bring the body/ Into the chapel. I pray you, haste in this” (4.1, 1098-99) — «Не раздражая принца, надо взять/ Тихонько тело и отнести в часовню» (104). Предложение содержит несколько однородных глаголов в повелительном наклонении: seek, speak, bring. В переводе нет ни одного глагола в повелительном наклонении. Интонации Клавдия в переводе мягче — это просьба человека, а не приказ монарха. Смягчению интонации способствует также слово в уменьшительной форме «тихонько».

Инструментовка речи Лира отличается от инструментовки речи Клавдия. У Лира она звукоподражательная — подражание природе, у Клавдия — носит ораторский характер. Клавдий меняет интонацию и звуковую фактуру, чтобы повлиять на слушателя или заострить мысль. В переводе следующего отрывка из монолога Клавдия тема потери (смерть брата) подчеркнута повторением звука «не»:

Though yet of Hamlet our dear brother's death
The memory be green, and that it us befitted
To bear our hearts in grief, and our whole kingdom
To be contracted in one brow of woe,
Yet so far hath discretion fought with nature
That we with wisest sorrow think on him

Together with remembrance of ourselves.
Therefore our sometime sister,
now our queen (1.1, 1068) —

Хотя еще мы траура не сняли
По нашем брате, Гамлете родном,
Но надо будет овладеть собою
И несколько умереннее впредь
Скорбеть о нем, себя не забывая.
С тем и решили мы в супруги взять
Сестру и ныне королеву нашу... (15).

Оригинал не содержит ни одного отрицания, а в переводе их два: «не сняли» и «не забывая». Клавдий стремится убедить вельмож в том, что он переживает смерть брата как потерю, несмотря на его поспешный брак вдовой. При обращении Клавдия к Гамлету в переводе этого же монолога звуковая фактура меняется. В голосе Клавдия появляются заискивающие интонации с опорным словом «ласка», которое находит звуковое повторение в слове «глаз». Созвучны также слова «сын» и «сановник». Все четыре слова содержат свистящий согласный «с». В оригинале нет этой звуковой игры, нет и аналога слова «ласка», на месте которого в тексте “cheer and comfort”:

And we beseech you bend you to remain
Here in the cheer and comfort of our eye,
Our chiefest courtier, cousin, and our son (1.2, 1069) —

...раздумай и останься
Пред нами, здесь, под лаской наших глаз,
Как первый в роде, сын наш и сановник (18).

Инструментовка речи Лира тоже разнообразна. Иногда она способствует выразительности образа, как в следующем примере, где созвучие архаичных слов «кличу» и «чело» усиливает возвышенное звучание речи: “I do not bid the thunder-bearer shoot,/ Nor tell tales of thee to high-judging Jove” (3.2, 1191) — «Я стрел не

кличу на твое чело,/ Юпитеру не воссылаю жалоб» (486). Звуковая игра в речи Лиры не ораторский прием с целью усиления влияния на слушателей. Обычно это звукоподражание природе. Шипящие и свистящие согласные перевода следующего отрывка передают шум дождя и свист ветра:

Blow, winds, and crack your cheeks! Rage, blow!
 You cataracts and hurricanoes, spout
 Till you have drenched our steeples, drowned the cocks! (3.2, 1193) —

Дуй, ветер! Дуй, пока не лопнут щеки!
 Лей, дождь, как из ведра и затопи
Верхушки флюгеров и колоколен! (493).

Другой отрывок прекрасно передает шум крыльев мотылька посредством диссонансных повторов «порх» — «пестр» — «крыл»: “At gilded butterflies” (5.3, 1213) — «Порханьем пестрокрылых мотыльков» (552).

Речь двух королей, как и других персонажей, отличается также образность.¹⁶ Однако Пастернак выделил голоса персонажей главным образом не с помощью образности (метафор и лейтмотивных образных слов), а, прежде всего, посредством лексики, а также ритма, интонации и фонетики.

Просторечие, к которому тяготел Пастернак, позволило ему значительно усилить речевые особенности персонажей в сравнении с подлинниками. В отличие от общеупотребительных слов, просторечные слова эмоционально окрашены и обладают большей выразительностью. Состав слов и степень просторечности различны в речи разных персонажей. У Клавдия просторечия меньше, чем у Лиры. У Макбета еще меньше. Просторечие Лира говорит о его близости к простым

¹⁶ Об индивидуализации речи персонажей Шекспира посредством образности писал Морозов в упомянутой ранее статье “The Individualization of Shakespeare’s Characters Through Imagery.”

людям, Клавдий же использует просторечные слова в качестве ораторского приема. Например, Клавдий, стремясь убедить разгоряченного Лаэрта в том, что не он его враг, а Гамлет, прибегает к сниженной, неформальной лексике, чтобы купить доверие Лаэрта:

You must not think
That we are made of stuff so flat and dull
That we can let our beard be shook with danger
And think it pastime (4.7, 1105) —

Вы думаете, я такой чурбан,
Что, собственной опасности не видя,
Дам ей играть своею бородой? (123).

Пожалуй, в большей степени, чем для кого-либо, просторечие характерно для кормилицы. Ее просторечные слова выдают малограмотность и поэтому отличаются от просторечных слов Лира и Клавдия:

“I’ll lay fourteen of my teeth—/ And yet, to my teen be it spoken, I have but four” (1.3, 985) — «Я прозакладую своих четырнадцать зубов, даром что их только четыре, что нету» (178); “’Tis since the earthquake” (1.3, 985) — «Этому трясенью земли» (179); “Sitting in the sun under the dovehouse wall” (1.3, 985) — «голубятня передо мною кувырк», «давай бог ноги» (179) — в оригинале нет соотв. слов; “To see now how a jest shall come about!” (1.3, 986) — «что за смехота!» (179); “Yet I cannot chose but laugh” (1.3, 986) — «разве не умора?» (179); “Lord, how my head aches! What a head have I!” (2.4, 998) — «Головушку как ломит, инда треснет» (215); “He’s gone, he’s killed, he’s dead” (3.2, 1002)— «Убит, болезный, отдал богу душу» (227); “but weeps and weeps” (3.3, 1005) — «Ревет, ревмя-ревет» (234).

Для нее, так же как для Лира, характерны слова с уменьшительными суффиксами, однако ее речь — результат длительного общения с ребенком («ножки», «лобик» и д.р), и она характеризует род ее занятия:

“She could have run and waddled about” (1.3, 986) — «Она уже тогда на ножки становилась» (179); “she broke her brow” (1.3, 986) — «расшибла она себе в то време лобик» (179); “The pretty wretch left

crying” (1.3, 986) — «Утерла моя крошка слезы» (179); “Madam!” (2.2, 993) — «Голубонька!» (200); “For the gentlewoman is young” (2.4, 997) — «моя барышня совсем еще молоденькая» (211).

Все персонажи переводов используют разговорные фразеологизмы, которые тоже способствуют индивидуализации их речи. Фразеологизмы Полония содержат глаголы действия и силы («прижмите», «заруби», «приковывай» и др.), отличающиеся от глаголов насилия и пытки в речи Клавдия:

“Look you lay home to him” (3.4, 1095) — «К стене его прижмите» (94); “wring from me my slow leave” (1069) — «Он вымотал мне душу» (16); “And these few precepts in thy memory” (1.3, 1072) — «И заруби-ка вот что на носу» (Полоний, 26); “Grapple them unto thy soul with hoops of steel” (1.3, 1072) — «Приковывай стальными обручами» (Полоний, 26); “but being in./ Bear ‘t that th’ opposed may beware of thee” (1.3, p. 1072) — «а сцепишься — берись/ За дело так...» (26).

Аллитерация и ассонанс тоже характерны для языка нескольких персонажей переводов. Скажем, аллитерация звука «р» есть в речи Гонериллы («Король Лир») и Антония («Антоний и Клеопатра»). Однако аллитерация Гонериллы выдает ее злобность, а аллитерация Антония придает его речи твердость, уверенность и силу — качества профессионального военного. В наставительной речи Гонериллы, обращенной к Лиру, повторяется звук «р» (иногда в сочетании с гласным «о»), который производит впечатление рычания собаки:

This admiration, sir, is much o’ the savor
Of other your new pranks. I do beseech you
To understand my purposes aright <...>
The shame itself doth speak
For instant remedy. Be then desired,
By her that else will take the thing she begs (1.4, 1181-82) —

В вопросе вашем столько же притворства,
Как в прочих ваших выходках. Прошу
Понять меня как следует...
Распорядитесь прекратить бесчинства,
Как должен стыд самим вам подсказать.

Вас просит та, кому не подобает
Просить и было б легче приказать (456).

В этой речи Гонерильи почти все глаголы содержат звук «р»: прошу, распорядитесь, приказать. У Антония этот звук содержат различные части речи и он соседствует с различными гласными:

Speak to me home; mince not the general tongue.
 Name Cleopatra as she is called in Rome;
 Rail thou in Fulvia's phrase, and taunt my faults
 With such full license as both truth and malice
 Have power to utter. O, then we bring forth weeds
 When our quick minds lie still, and our ills told us
 Is as our earing. Fare thee well awhile (1.2, 1299) —

Прямее! Выражений не смягчай.
 Зови, как могут в Риме, Клеопатру.
 Ругайся в духе Фульвии. Со мной
 Будь так же резок, как вражда и честность.
 Без осужденья зарастешь травой.
 Упрек полезен, как пропашка поля.
 Пока довольно. Выйди (246).

В речи Клеопатры нередко повторяется звук «л», который в сочетании с большим количеством гласных придает ее голосу мягкость:

Now I feed myself
 With most delicious poison. Think on me,
 That am with Phoebus' amorous pinched black
 And wrinkled deep in time. Broad-fronted Caesar,
 When thou wast here above the ground, I was
 A morsel for a monarch (1.5, 1304) —

Пропитана сладчайшим ядом. Все ли
 Он помнит, опаленную, меня
 В следах загара, с кожей в морщинах?
 О, я считалась лаковым куском» (269).

Даже когда Клеопатра находится в состоянии гнева, в ее речи преобладает звук «л», а не «р», как у Гонерильи:

The gold I give thee will I melt and pour

Down thy ill-uttering throat (2.5, 1310) —

Я это золото велю расплавить
И глотку подлую твою залью (300).

Второстепенные персонажи не представляли для Пастернака трудности в плане передачи их речевых особенностей. У Шекспира их речь нередко характернее речи главных героев, так как она в меньшей степени риторична. Пастернак успешно передал «винегретную» речь Пистоля — абсурдное смешение слов высокого стиля со словами низкого, брань друзей Фальстафа, несуразный синтаксис могильщиков, сбивчивую, малограмотную болтовню кормилицы, деревенскую речь Эдгара-Тома. Оттого, что Пастернак не проявил интереса к малапропизму, исчезла характерная черта речи мистрис Куикли («Генрих IV»), которая часто коверкает слова. Скажем, в сцене ареста Фальстафа (2*H4*, 2.1) мистрис Куикли пытается разговаривать на изысканном языке с полицейскими Клещом и Когтем и коверкает следующие слова: “continuantly” вместо “continually”, “infinitive” вместо “infinite”, “temperality” вместо “temper”.¹⁷ В переводе этой сцены малапропизмов нет: “he’s an infinitive thing upon my score” (2.1, 815) — «Долгу за ним сушая гибель, истинное разоренье» (трактирщица, 330); “‘A comes continuantly to Pie Corner... to buy a saddle” (2.1, 815) — «направился он за седлом в пирожный ряд» (трактирщица, 330).

¹⁷ См. об этом в кн.: Margaret Schlauch, “The Social Background of Shakespeare’s Malapropisms,” in *A Reader in the Language of Shakespearean Drama*: 92-93. Или комментарий в кн.: *Complete Works of Shakespeare*, 815.

Юмор и игра слов

Перевод юмора Шекспира — одна из сложнейших задач для переводчика. Причин этому несколько. Изменились представления современного человека о юморе в сравнении с понятием смешного во времена Ренессанса; например, выпускание газов из кипечника во времена Шекспира было традиционным поводом для смеха,¹⁸ и Шекспир не брезговал шутками такого рода. Каламбуры во времена Шекспира были главным способом остроты и одним из средств художественности, выдвигаемым риторикой.¹⁹ Произведения Шекспира содержат такое большое количество каламбуров, что перевод их всех невозможен. Только «Ромео и Джульетта» содержит, по крайней мере, 175 каламбуров.²⁰ Многие каламбуры Шекспира носят неприличный характер. Передача их в переводе представляла сложность для Пастернака в «пуританские» времена сталинизма.

Из восьми переведенных Пастернаком пьес только две («Генрих IV», I и II части) комедийны. Но и в трагедиях есть комические персонажи и сцены. Пастернак

¹⁸ Об этом писал Партридж: "Flatulence was, in Shakespeare's day, the source and the target of humour and wit among all classes: nowadays, its popularity as a subject is, in the main, confined to the lower and lower-middle classes and to morons elsewhere" [Eric Partridge, *Shakespeare's Bawdy: A Literary & Psychological Essay and a Comprehensive Glossary* (London: Routledge & Kegan Paul, 1948), 11].

¹⁹ Риторика предлагала четыре вида каламбуров: 1) *antanaclasis* — повторение слова в его различных значениях; *paronomasia* — повторение созвучных слов (омонимов и паронимов); *syllipsis* — использование слова с двойным значением; *asteismus* — повторение слова, использованного одним действующим лицом, — другим действующим лицом без осознания его двойного смысла. См. об этом в кн.: Brian Vickers, "Shakespeare's Use of Rhetoric," in *A Reader in the Language of Shakespearean Drama*, 31.

²⁰ См. в статье: M.M. Mahood. "Wordplay in Romeo and Juliet," in *Shakespeare's Tragedies*, 17.

передал юмор всех комических сцен пьес, хотя перевел не все каламбуры, таким образом сократив объем остроумия, иронии и сарказма. Пастернак не пытался точно передать шекспировскую структуру игры слов. Если у Шекспира игра слов, как правило, построена на полисемии, омонимии и паронимии, то Пастернак очень часто создавал игру слов на основе разложения фразеологизмов, обыгрывая их значение как смысловых единиц и значение входящих в них слов. Например, в сцене в трактире «Кабанья голова» («Генрих IV», часть I, 2.4) Фальстаф, не зная истинного хода дела, подтрунивает над принцем и Пойнсом за бегство с места нападения на возчиков и каламбурит, обыгрывая два значения слова “back” — «поддерживать» и «спина» («показывать спину»): “Call you that backing of your friends? A plague upon such backing! Give me them that will face me” (1H4, 2.4, 779). Пастернак расчленил идиому «круговая порука» и обыграл один из ее компонентов: круговая — кругом: «Наверное, вот почему вам не стыдно показывать людям спины. И этот поворот кругом вы называете круговой порукой?» (239). Бенволио (в сцене прихода компании Ромео в дом Капулетти) обыгрывает в своей остроте многозначность слова “measure” (в первой строке оно имеет значение «судить», а во второй фраза “measure a measure” означает «исполнить танец»): “But let them measure us by what they will,/ We’ll measure them a measure, and be gone” (1.4, 987). Пастернак поддержал слегка задиристый тон Бенволио и передал его остроумие, используя поговорку «плясать под чью-либо дудку»: «Под дудку их не будем мы плясать,/ А спляшем под свою и удалимся» (182).

В другом месте («Король Генрих IV», часть II, 5.1) Пастернак включил идиому «смешать с грязью» с целью передачи иронического отношения слуги судьи

Шеллоу к компании Фальстафа, приглашенной судьей в гости. У Шекспира обыграны слова “backbite” и “backbitten”. В переводе передан смысл иронии Деви, нацеленной на нечистоплотность спутников Фальстафа, но нет намека на то, что их тела покусаны насекомыми-паразитами: “SHALLOW: Use his men well, Davy, for they are arrant knaves, and will backbite. — DAVY: No worse than they are backbitten, sir, for they have marvelous foul linen” (5.1, 841) — «Шеллоу: ...Ублажай его людей, Деви, а то они наябедничают ему и постараются смешать тебя с грязью. — Деви: Точь-в-точь с чем они сами смешаны. Вы посмотрели бы на их нижнее белье!» (406). Другим примером привязанности Пастернака к фразеологизмам в переводе каламбуров Шекспира является острота шута в «Короле Лире»: “He that has a house to put’s head in has a good headpiece” (3.2, 1194) — «У кого есть дом, куда сунуть голову, тот, бесспорно, с головой на плечах» (494). В юмористических сценах тоже много фразеологизмов. В разговоре между Грегорио и Самсоном в «Ромео и Джульетте» обыграно сразу несколько фразеологизмов. В оригинале игра в основном построена на паронимах (“coals”, “colliers”, “choler”, и “collar”), в переводах — на разложении фразеологизмов («лицом в грязь не ударить», «задать баню» и «выйти сухими из воды»):

SAMSON Gregory, on my word, we’ll not carry coals.

GREGORY No, for then we should be colliers.

SAMSON I mean, an we be in choler, we’ll draw.

GREGORY Ay, while you live, draw your neck out of collar (1.1, 980) —

Самсон: Помни, Грегорио, лицом в грязь не ударять.

Грегорио: Что ты! Наоборот. Грязью в лицо, только кто попадись.

Самсон: Зададим им баню.

Грегорио: Самим бы выйти сухими из воды (164).

Фразеологизмы перевода соответствуют теме разговора между Самсоном и Грегорио. Фразеологизм оригинала “we’ll not carry coals” означает «мы не будем сносить оскорбления». Грегорио же обратил внимание только на один из его компонентов — “coals”, и поэтому сказал “then we should be colliers”, то есть будем представителями грязной и непрестижной профессии. Тема грязи и чистоты развивается дальше, когда Самсон говорит: “I will take the wall of any man or maid of Montague’s”, — имея в виду, что в драке на улице он будет придерживаться чистой стороны у стены, вынуждая противников топтаться в грязи. Пастернак не передал все содержание разговора слуг, но передал смысл игры слов благодаря контрастности буквальных значений фразеологизмов: не ударить в грязь лицом, задать баню и выйти сухими из воды.

Если Пастернак не находил адекватной оригиналу игры слов, стремясь сохранить юмор Шекспира, он менял объект насмешки. В сцене набора рекрутов в «Генрихе IV» (II часть, 3.2) в оригинале один из рекрутов носит прозвище Wart — бородавка. Фальстаф оригинала высмеивает тщедушное сложение рекрута, используя слова-метафоры из строительного обихода: prick, built, frame, pins. Пастернак дает персонажу прозвище Лишай и строит игру слов с помощью этого слова: “SHALLOW: Shall I prick him, Sir John? — FALSTAFF: It were superfluous, for his apparel is built upon his back and the whole frame stands upon pins. Prick him no more” (3.2, 828) — «Шеллоу: Отметить его, сэр Джон? — Фальстаф: Такого вшивого? Зачем его отмечать? Смотрите, как он сам всего себя разметил чесаньем. Сплошная отметина» (369).

Так как многие комические сцены Шекспира состоят из разговора лиц низкого сословия (кормилица и слуги в «Ромео и Джульетте», могильщики в «Гамлете», привратник в «Макбете», поселянин в «Антонии и Клеопатре» и др.), то юмор в этих сценах нередко построен на стилистических и логических ошибках и всякого рода словесных ляпсусах персонажей (малапропизмах и неосознанных каламбурах). В этих сценах Пастернак не всегда передал игру слов, но был более последователен в передаче синтаксических и смысловых ошибок. В сцене с могильщиками в «Гамлете» первый могильщик говорит: “Is she to be buried in Christian burial, when she willfully seeks her own salvation?” (5.1, 1107). Буквально по-русски: «Может ли она быть похоронена в соответствии с христианскими похоронами, когда она сознательно ищет свое спасение?». Предложение оригинала содержит несколько синтаксических и смысловых ошибок: 1) тавтология: “buried in... burial”; 2) “when” вместо “if”; 3) настоящее время (“she... seeks”) для умершего лица. Пастернак не передал все ошибки, но обозначил неправильный синтаксис: слово «которая» в придаточном предложении перевода не соотносится ни с каким другим словом главного предложения: «А правильно ли хоронить по-христиански [женщину], которая самовольно добивалась [вместо «добивается»] вечного блаженства» (131). Аналогичные стилистические ошибки в построении сложноподчиненного предложения делают другие персонажи переводов, и это может вызвать смех у читателя или зрителя: “If a man were porter of hell gate, he should have old turning the key” (*Mac*, 2.3, 1232) — «Если служить в сторожах при вратах ада, это, верно, работа!» (привратник, 597); “Those that to die of it do seldom

or never recover” (AC, 5.2, 1342) — «Которые умирали, редко или никогда не поправлялись» (поселянин, 466).

Отсутствие малапропизмов в переводах объясняется, очевидно, тем, что современная Пастернаку русская лингво-социальная действительность не соответствовала языковой ситуации Англии XVI века, когда коверканье слов латинского происхождения было типичным. Зато комическая претенциозность неграмотных персонажей на изысканность речи в переводах передана посредством абсурда — когда персонажи произносят фразы, которые ассоциируются с идиомами или клише, неуместными в данном контексте. Один из могильщиков «Гамлета» говорит: “... unless she drowned herself in her own defense” (5.1, 1107) — «Добро бы она утопилась в состоянии самозащиты» (131). В следственном протоколе, языку которого подражают могильщики, было бы естественнее встретить фразу «в состоянии опьянения». В другом месте могильщик говорит: “But if water come to him...” (1107, 5.1) — «Ежели найдет на него вода...» (буквально в оригинале: «Но если придет к нему вода...»). Слово «найдет» при описании психологического состояния самоубийцы порождает ассоциации с фразой «найдет блажь (дурь)». Двусмысленно звучат слова напыщенного Озрика в «Гамлете»: “full of most excellent differences” (5.2, 1112) — «полный самых законченных достоинств» (148), — где слово «законченных» звучит комично, так как оно неуместно в сочетании со словом «достоинств», но ассоциируется с идиомой «законченный дурак».

В переводах передан юмор всех комедийных сцен, — даже в том случае, если он груб. Например, Пастернак передал грубый юмор шута в «Отелло», который заключается в уподоблении духовых инструментов (“wind instruments”) заднице,

прикрытой хвостом. Пастернак обыграл слово «дух» и нашел фразеологизм, который передал игру слов шута: “Go, vanish into air, away!” (3.1, 1140) — «Чтобы духу вашего здесь не было» (331). Однако похожий грубый юмор в сцене «Гамлета» (в которой Полоний сообщает Гамлету о приезде актеров) Пастернак не перевел адекватно. В оригинале в ответ на сообщение Полония о приезде актеров Гамлет производит неприличный звук “Buz, buz!”, который по-русски можно перевести как «пук-пук», и намекает на то, что этот звук (т.е. «пук») производят ослы, на которых приехали актеры.²¹ Пастернак изменил шутку: “Buz, buz!” он перевел как «Кудах-тах-тах, кудах-тах-тах...» (61), и ирония Гамлета свелась к тому, что он сравнил Полония с суетливой курицей, спешащей сообщить старую новость.

Большинство непристойных шуток и насмешек не нашли отражение в переводах. Не переданы сексуальные намеки в сцене разговора между Меркуцио, Бенволио, Ромео и кормилицей (*RJ*, 2.2),²² в сцене с поселянином, где на секс указывают слова “worm” (с подтекстом — фаллос), “to lie” и “die” (в значении «испытывать оргазм»);²³ Пастернак не передал скабрёзный намек в сцене набора рекрутов (*2H4*, 3.2), где в разговоре с Грибком обыгрываются слова с сексуальным подтекстом: pricked, undone, husbandry и spent; также в сцене разговора Самсона и Грегорио, где обыгрываются слова “heads” и “maiden-heads”: “SAMSON: ...I will be civil with the maids — I will cut off their heads. — GREGORY The heads of the maids? — SAMSON Ay, the heads of the maids, or their maiden-heads” (*RJ*, 1.1, 981). В этой

²¹ См. разбор этой сцены в кн.: Partridge, *Shakespeare's Bawdy*, 12.

²² См. разбор этой сцены у Партриджа. Там же, стр. 35.

²³ См. комментарий в книге: *Complete Works of Shakespeare*, 1342.

сцене Пастернак передал тему секса только частично, при этом сократив часть текста: “Therefore I will push Montague’s men from the wall and thrust his maids to the wall” (1.1, 980-81) — «Самсон: Всех до одного. Молодцов в сторону, а девок по углам и в щель» (165). Выражение «в щель» можно интерпретировать как указание на совокупление.

Это выражение не единственный пример непристойности в переводах. Намек на секс передан в словах Яго: “You rise to play, and go to bed to work” (*AC*, 2.1, 1133) — «С постели вы встаете для безделья, /А делом занимаетесь в постели» (Яго, 310); также в разговоре Гамлета с Офелией: “Be not you ashamed to show, he’ll not shame to tell you what it means” (*Ham*, 3.2, 1090) — «Да, и любой вещи, которую вы ему покажете. Не стыдитесь только показывать, а он без стыда будет объяснять, что это значит» (Гамлет, 81). В некоторых случаях Пастернак даже придал тексту скабрёзность там, где ее нет в оригинале. Фальстаф перевода употребляет слово «похерить», которое образовано от разговорного эвфемизма «хер», обозначающего мужской половой орган: “There’s that will sack a city” (*1H4*, 5.3, 800) — «Хересу в нем достаточно, чтобы похерить целый город» (Фальстаф, 298). Принц Генрих каламбурит в адрес придворного, предлагая послать его «к матушке»: “HOSTESS: ...He says he comes from your father. PRINCE: Give him as much as will make him a royal man, and send him back again to my mother” (*1H4*, 2.4, 781) — «Трактирщица: ...Он говорит, что он к вам от вашего батюшки./ Принц: Тогда выставь этого придворного на двор к моей матушке» (244). Этот каламбур принца Генриха ассоциируется с выражением «послать к е... матери».

Неудачами Пастернака в переводе игры слов являются сцены разговора Гамлета с Клавдием и Гертрудой. В разговоре между Гамлетом и Клавдием у Шекспира обыгрываются слова “son”, “kin”, “kind” и “sun”:

KING: ...But now, my cousin Hamlet, and my son —
 HAMLET: A little more than kin, and less than kind.
 KING: How is it that the clouds still hang on you?
 HAMLET: Not so, my lord. I am too much in the sun
 (1.2, 1069) —

Король: ...Ну, как наш Гамлет, близкий сердцу сын?
 Гамлет: (в сторону) И даже слишком близкий, к сожалению.
 Король: Опять покрыто тучами лицо?
 Гамлет: О нет, напротив: солнечно некстати (16-17).

Пастернак не передал ироничное отношение Гамлета к двусмысленности родственных отношений между ним и Клавдием: с одной стороны Гамлет — племянник Клавдия, с другой — сын, точнее, пасынок. Ирония Гамлета в сцене его разговора с матерью передана частично. В переводе обыгранны слова «кажется» и «есть» (“seems” и “to be”), но не передана многозначность слова “common” — «обычный» и «вульгарный», и это смягчило резкость обращения Гамлета с матерью:

QUEEN ...Thou know’st ‘tis common, all that lives must die,
 Passing through nature to eternity
 HAMLET Ay, madam, it is common.
 QUEEN If it be,
 Why seems it so particular with thee?
 HAMLET Seems, madam? Nay, it is. I know not “seems” (1.2, 1069) —

Королева: Так создан мир: что живо, то умрет
 И вслед за жизнью в вечность отойдет.
 Гамлет: Так создан мир.
 Королева: Что ж кажется тогда
 Столь редкостной тебе твоя беда?
 Гамлет: Не кажется, сударыня, а есть (17).

В переводах есть оригинальные каламбуры там, где их нет у Шекспира. Фальстаф обращается к принцу Генриху с просьбой отменить казни, когда Генрих

станет королем, и быть снисходительным к мошенникам, используя в своем обращении слово “curb” («обуздывать»): “And resolution thus fubbed as it is with the rusty curb of old father Antic the law?” (*1H4*, 1.2, 768). Пастернак включил слово «сковывать», обыграв его прямое значение «надеть оковы» и переносное — «обуздывать»: «и закон по-прежнему будет сковывать молодую предприимчивость» (Фальстаф, 206). В обращении Гамлета к черепу (в сцене на кладбище) усилена ироничность Гамлета благодаря оригинальному каламбуру «позубоскалить над собственной беззубостью»: “Not one now, to mock your own grinning?” (*Ham*, 5.1, 1109) — «Ничего в запасе, чтоб позубоскалить над собственной беззубостью?» (139). Пастернак создал оригинальный каламбур в обращении Дездемоны к Яго — «дурна, но и не дура»: “How if she black and witty.” (*Oth*, 2.1, 1133) — «Ну хорошо. А что сказать о той,/ Которая дурна, но и не дура?» (Дездемона, 310). Эти каламбуры Пастернака построены на созвучных словах и соответствуют поэтике Шекспира.

В переводе фразы “Barbary horse” (лошадь породы из северной Африки), намекающей на расовое происхождение Отелло, словом «иноходцы» можно расслышать намек на национальные предрассудки в России, так как слово «иноходцы» звучит почти как «инопородцы»: “you’ll have your daughter covered with a Barbary horse; you’ll have your nephews neigh to you; you’ll have coursers for cousins and jennets for germans” (*Oth*, 1.1, 1123) — «чтобы ваши внуки ржали и у вас были рысаки в роду и связи с иноходцами» (Яго, 284).

Чтобы передать каламбур Гамлета, в котором Клавдий сравнивается с павлином (“*rajock*”) в тексте, но с ослом в подтексте (слово “*was*” не рифмуется с

“rajock”, но во времена Шекспира рифмовалось с подразумеваемом Гамлетом словом “ass”), Пастернак заменил “rajock” словом «осетр», которое созвучно со словом «осел». Изменив шекспировский текст, Пастернак создал новый каламбур, позволивший ему сохранить намек в подтексте:

For thou dost know, O Damon dear,
This realm dismantled was
Of Jove himself, and now reigns here
A very, very — rajock (3.2, 1092) —

Ты знаешь, дорогой Дамон,
Юпитера орел
Слетел с престола, и на трон
Воссел простой осе... тр (86).

Игра слов в переводах иногда дополнена игрой звуков, как в следующих примерах: “A happiness that often madness hits on, which reason and sanity could not so prosperously be delivered of” (*Ham*, 2.2, 1081) — «Находчивость, которая часто осеняет полоумных и не всегда бывает у здравомыслящих» (Полоний, 53); “we did sleep day out of countenance and made the night light with drinking” (*AC*, 2.2, 1308) — «Дни мы губили беспросыпным сном, а ночи беспробудным пьянством» (Энобарб, 290). В последнем примере идентичны (и соответственно созвучны) приставки слов. В другом случае обыгрываются слова «конец» и «наконец», а также неоднократное повторение звука «н» + гласная: “Things at the worst will cease, or else climb upward/ To what they were before” (*Mac*, 4.2, 1245) — «И либо должен наступит конец, /Иль наконец настанет облегченье» (Росс, 635).

Уплотнение текстов привело к потере большого количества эпитетов, а их облегчение проявилось в переводе многих метафор художественными сравнениями,

эвфуистических выражений — идиомами или парафразом. Убавилось количество эвфуистических выражений, лейтмотивных слов-образов, профессионализмов, входящих в метафоры и сравнения; облегчены конструкции развернутых метафор, сложных гипербол и других стилистических фигур. Ослабление метафоричности в обличительных монологах придало им звучание, характерное для русской гражданской лирики. Просторечные слова и звукопись способствовали выразительности образов. Особенно выразительны в переводах развернутые метафоры-сравнения жизни с книгой. Это может быть объяснено некоторой близостью эстетики и философии двух художников, так как образное сравнение жизни с книгой есть в оригинальном творчестве Пастернака.

Голоса персонажей в переводах более различимы, чем в оригиналах, что является несомненной заслугой Пастернака-переводчика. Он особенно усилил отличительные особенности голосов главных персонажей, которые у Шекспира сближены условностями риторики. Прежде всего это касается «Гамлета», «Ромео и Джульетты» и «Короля Лира». Отчетливой индивидуализации речи персонажей Пастернак добился своими приемами, не всегда соответствующими шекспировским приемам, еще основательно не исследованным. Усиление разговорности языка персонажей включением большого количества просторечных слов и фразеологизмов способствовало индивидуализации их речи. Пастернак варьировал количество и состав просторечно-разговорной лексики и фразеологии в речи персонажей. Для Лира характерны ласкательные слова с уменьшительными суффиксами, для Клавдия образные слова, ассоциирующиеся с силой, насилием и пыткой, для кормилицы — просторечие, выдающее ее малограмотность и род

занятий. Речь персонажей также отличается интонационно, ритмически и фонетически.

Пастернак смягчил шекспировский юмор. Он не передал некоторые ядовитые насмешки Гамлета, многие шутки и каламбуры с намеком на секс, особенно характерные для Меркуцио. Пастернак переводил неприличные шутки и каламбуры в тех случаях, когда сцены целиком были построены на скабрёзности, как, например, сцена ссоры слуг Капулетти и Монтекки. Иногда он менял структуру каламбуров, объект насмешки, сохраняя основные темы юмористических сцен. Он использовал почти все шекспировские приемы юмора (главным исключением является коверканье слов), все виды игры слов, хотя в отличие от Шекспира, у которого большинство каламбуров построено на полисемии, предпочитал строить каламбуры на разложении фразеологизмов. Такой юмор отличается от юмора полисемии, так как содержит элемент абсурда.

Иногда Пастернак заострял каламбуры или создавал свои на месте, где у Шекспира их нет. Пастернак передал юмор всех юмористических сцен. Стилистические ошибки малограмотных персонажей (могильщиков из «Гамлета», привратника из «Макбета» и др.) он передал с большим успехом, чем их каламбуры. Удачно переданы многие юмористические сцены — ссора слуг в «Ромео и Джульетте», беседа могильщиков в «Гамлете», — а также юмор речи Фальстафа, кормилицы, Полония.

ГЛАВА IV

ТЕКСТУАЛЬНЫЕ ОТКЛОНЕНИЯ ПЕРЕВОДОВ

Искажения

Так как Пастернак не ставил целью создание точных, академических переводов, то естественно, что часть текстуальных изменений может быть объяснена его стремлением к упрощению текста. Тем не менее отдельные места переводов не вызывают сомнений в том, что там были допущены ошибки в результате неправильного прочтения оригиналов или в результате спешки и небрежности. Установка Пастернака на легко читаемый и понимаемый текст по-разному отразилась на точности переводов и решалась Пастернаком различными средствами. Одно из средств достижения легко читаемого текста — это пояснительный перевод, к которому нередко прибегал Пастернак. При пояснительном переводе текст изменяется с целью передачи содержания в более доступной форме. Места оригиналов, которые при буквальном переводе у русского читателя могут вызвать недоумение, Пастернак в некоторых случаях интерпретировал по-своему. Никто из комментаторов Шекспира не может объяснить смысл замысловатой фразы Горацио “A piесе of him”, отвечающего на

вопрос часового Бернардо “Say, what, is Horatio there?”¹ Пастернак перевел ответ Горацио, сохранив неопределенность и даже непонятность его слов, но избежав абсурдности буквального перевода: “A piece of him” (*Ham*, 1.1, 1066) — «Да, в некотором роде» (8). В другом случае буквальный перевод обойден с целью сохранения логики развития действия. Фраза Клавдия в «Гамлете» “Most welcome home!” (2.3, 1080), сказанная при прощании с послами, при буквальном переводе может создать впечатление неуместности в русском контексте, поэтому Пастернак перевел: «До скорой встречи!» (48). В сцене разговора между Макдуфом, Малькольмом и Россом в оригинале непонятно, кого имеет в виду Макдуф — Малькольма или Макбета, — когда говорит “He has no children”. Пастернак решил отнести эти слова к Макбету:

MALCOLM. Be comforted.
 Let's make us medicines of our great revenge,
 To cure this deadly grief.
 MACDUFF. He has no children. All my pretty ones? (*Mac*, 4.3, 1249) —

Малькольм: Макдуф, мужайся и найди исход
 В достойном мщенье.
 Макдуф: Но Макбет бездетен! —
 Всех бедненьких моих? (646).

Другой вид пояснительного перевода, примененный Пастернаком, — это перевод не текста, а скорее комментариев к нему. Трудно сказать, какими комментариями шекспировских текстов пользовался Пастернак, однако на основании анализа отклонений переводов от оригиналов, можно заключить, что

¹ Лозинский, например, перевел эту фразу буквально.

Пастернак прибегал к пояснениям шекспироведов.² Слово “scholar”, употребленное Марцеллом по отношению к Горацио, Пастернак не перевел буквально — «ученый», как следовало бы ожидать, а «сведущ»: “Thou art a scholar. Speak to it, Horatio” (*Ham*, 1.1, 1066) — «Ты сведущ: обратись к нему, Гораций!» (9), — что соответствует интерпретации слова оригинала, данной различными комментаторами.³ Географическое место в «Ромео и Джульетте» с названием “old Freetown” (*RJ*, 1.1, 982), куда князь после ссоры слуг двух домов приказывает явиться Монтекки, Пастернак перевел как «Вилафранк» (169), найдя это название у комментаторов, указавших, что название “old Freetown” Шекспир позаимствовал у Брука, который перевел таким образом название Villa Franca в своем произведении *Romeus and Juliet*.⁴ Пастернак в переводе восстановил истинное название, искаженное Бруком и Шекспиром. Намек Фальстафа на английскую поговорку, скрытый в словах: “I bought him in Paul's, and he'll buy me a horse in/Smithfield”⁵ (*2H4*, 1.2, 811), — Пастернак раскрыл посредством перевода самой поговорки, которую он тоже мог найти у комментаторов: «Есть поговорка: “Не

² Из статьи Пастернака «Гамлет, принц датский» видно, что он пользовался комментарием: «Для повышения шансов на счастье я переводил, так сказать, с завязанными глазами, наедине со словарем и небольшим издательским комментарием» (Собр. соч., т. IV, стр. 385).

³ См. комментарии в книгах: *Complete Works of Shakespeare*, 1066; Alexander Schmidt, *Shakespeare Lexicon and Quotation Dictionary*, vol. 2 (New York: Dover Publications Inc, 1971), 1010.

⁴ См. комментарии в книгах: *Complete Works of Shakespeare*, 982; Schmidt, *Shakespeare Lexicon and Quotation Dictionary*, vol. 1, 454.

⁵ См. комментарии в книгах: *Complete Works of Shakespeare*, 811; *Riverside Shakespeare*, 890.

нанимай слуги с паперти, не покупай лошадей в Смитфильде и не женись на первой встречной”» (Фальстаф, 319).

Темное место в «Макбете» из-за непонятого в контексте отрывка значения слова “spy”⁶ Пастернак интерпретировал по-своему: “Within this hour at most/ I will advise you where to plant yourselves,/ Acquaint you with the perfect spy o’ the time,/ The moment on’t” (3.1, 1237) — «Через час, не больше,/ Разведчик вам покажет, где вам стать,/ И вам назначит миг для нападения» (Макбет, 611).

Пояснительному переводу были также подвергнуты многие мифологические имена и историзмы, которые, очевидно, были хорошо знакомы современникам Шекспира, но могут вызвать затруднения у читателей и зрителей XX века. На месте исторических имен Pacorus и Orodes («Антоний и Клеопатра») в переводе находим слова «сын» и «царь»: “Thy Pacorus, Orodes,/ Pays this for Marcus Crassus” (AC, 3.1, 1316) — «Видишь, жизнью сына/ Ты заплатил за Красса, царь парфян» (Вендитий, 329). Вместо имени отца Макбета — Sinel,⁷ — которое упоминается в оригинале, у Пастернака «мой отец»: “By Sinel’s death I know I am Thane of Glamis” (Mac, 1.3, 1225) — «Понятно, если умер мой отец,/ Гламисский тан, я, значит, тан гламисский» (Макбет, 579). Устаревшее слово “kerns” (ирландские пехотинцы) переведено как «крестьяне наемные»: “I cannot strike at

⁶ Современные комментаторы считают, что в данном контексте слово имеет значение “espial, observation”. См. комментарии в книгах: *Complete Works of Shakespeare*, 1237; *Riverside Shakespeare*, vol. 1, 1324.

⁷ См. комментарии в книгах: *Complete Works of Shakespeare*, 1225; Schmidt, *Shakespeare Lexicon and Quotation Dictionary*, vol. 2, 1063.

wretched kerns” (*Mac*, 5.7, 1253) — «Я не могу рубить крестьян наемных» (Макдуф, 661).

Пояснительный перевод мифологических имен внес изменения в передачу образной системы Шекспира, так как многие сравнения и метафоры у Шекспира построены на мифологических именах. В большинстве случаев Пастернак сохранил мифологические имена, особенно наиболее известные современному человеку: Зевс, Аполлон и др. В других случаях он заменил их нарицательными словами, как в следующем случае: “So excellent a king, that was to this/ Hyperion to a satyr” (*Ham*, 1.2, 1070)— «Такой король! Как солнца яркий луч/ С животным этим рядом» (Гамлет, 19). Образ «яркого луча» появился в результате пояснительного перевода слова “Hyperion” — имени одного из Титанов и отца Гелиоса, бога солнца, а слово «животное» — как разъяснение понятия «сатир» (получеловек-полуживотное). В «Антонии и Клеопатре» легионер сравнивает Антония с Юпитером: “Your emperor/ Continues still a Jove” (*AC*, 4.6, 1331). Слово “Jove” переведено как «бог щедрости», что соответствует контексту, так как Антоний распоряжается, чтобы перебежчику Энобарбу передали его вещи в лагерь противника: «Ваш повелитель/ Бог щедрости, как прежде» (легионер, 407). В соответствии с комментариями расшифрованы слова “Arabian bird” как «феникс»: “O Antony, O thou Arabian bird!” (*AC*, 3.2, 1317) — «“Антоний”, говорите? Это феникс» (Агриппа, 332). Неопределенное растение в «Макбете» “insane root” конкретизировано — «белена»: “Or have we eaten on the insane root” (*Mac*, 1.3, 1225) — «Иль мы с тобой объелись белены» (Банко, 579). Во II части «Генриха IV» Доль Тершит обращается к Пистолю: “Since when, I pray you, sir? God's light, with

two points on your shoulder?” (2H4, 2.4, 821) — «Как ты смел нацепить на себя капитанские шнурки не по чину» (Доль, 349). На самом деле “two points” не «капитанские шнурки», а ремешки для прикрепления оружия,⁸ но так как дальше в сцене в трактире обыгрывается «капитанство» прапорщика Пистоля, то Пастернак сделал такой перевод в соответствии с логикой развития действия.

Хотя Пастернак систематически сокращал количество слов в переводах с целью достижения равнострочия и упрощения, тем не менее при пояснительном переводе он иногда дополнял текст. В следующем предложении оригинала отсутствует эквивалент слова «политический», которое можно обнаружить в переводе: “Marry, I tell thee it is not meet that I should be sad, now my father is sick” (2H4, 2.2, 818) — «Пойми, не полагается мне выдавать печали, когда отец мой болен, чтобы не возбуждать политического беспокойства» (принц, 337).

Если пояснительный перевод помогал Пастернаку прояснить смысл некоторых мест пьес, то сокращения иногда приводили к затемнению, искажению или неполной передаче содержания оригиналов. В результате сжимания текста в переводе «Отелло» затемнен смысл слов Эмилии, сказанных перед смертью Дездемоны. Дездемона говорит Эмилии, что она прощает человека, оклеветавшего ее: “If any such there be, heaven pardon him!” (Oth, 4.2, 1156) — «Если есть такой,/ Прости ему господь» (387). На что Эмилия отвечает: “A halter pardon him! And hell gnaw his bones!” (Oth, 4.2, 1156), — то есть желает клеветнику быть повешенным и

⁸ См. комментарии в книгах: *Complete Works of Shakespeare*, 821; *Riverside Shakespeare*, vol. 1, 899.

попасть в ад (буквально: «Пусть веревка [виселицы] простит его и ад сжует его кости»). Пастернак это перевел так: «Прости, веревка,/ И кости у чертей в зубах, прости!» (Эмилия, 387). В переводе опущено одно слово, «его», и почему-то переиначена вторая часть проклятья Эмилии; от этого смысл предложения и его связь с предшествующими словами Дездемоны нарушены. В результате того, что Пастернак не обратил внимание на определенный артикль “the” и не передал его посредством местоимения «этот», затемнен смысл следующего предложения: “O, o that the slave had forty thousand lives!/ One is too poor, too weak for my revenge” (*Oth*, 3.3, 1147) — «О, если б раб жил тысячею жизней. Для полной мести мало мне одной» (Отелло, 352). Под «рабом» Отелло имеет в виду Кассио, которого в этой сцене оклеветал Яго; у Пастернака же непонятно, к кому относится слово «раб».

В рассказе о первой встрече Антония с Клеопатрой Энобарб сообщает о том, что Антоний пригласил Клеопатру на ужин, но в ответ на это приглашение сам был приглашен Клеопатрой: “Upon her landing, Antony sent to her,/ Invited her to supper. She replied/ It should be better he became her guest;/ Which she entreated” (*AC*, 2.2, 1308). Пастернак сжал текст, и в результате этого получилось, что Антоний был уже заранее приглашен к Клеопатре: «Когда она причалила, Антоний/ Позвал ее на ужин, но узнал,/ Что сам к ней приглашен» (Энобарб, 292). Другим примером неверной передачи содержания в результате сжатия является сообщение Цезаря Октавии о том, что Антоний привлек к войне против него большое количество царей. Цезарь перечисляет часть имен и завершает перечень словами “With a more larger list of scepters” (*AC*, 3.6, 1320). В оригинале нет указания на степень важности этих лиц, Пастернак же неперечисленных царей

назвал «второстепенными»: «уж не говоря/ О целом множестве второстепенных» (Цезарь, 353). Неточность допущена в переводе слов Кассио: вместо “I hope to be saved” (*Oth*, 2.3, 1137) (буквально: «Я надеюсь спастись») Пастернак перевел «Например, я спасусь» (Кассио, 320), придав захмелевшему Кассио больше бахвальства и самонадеянности.

Большое количество искажений произошло от упрощения образного и эвфуистического языка. В переводе разговора Джульетты с матерью Пастернак снял шекспировский эвфуизм, прояснив смысл разговора, но потеряв при этом тонкость намека последней фразы Джульетты на то, что скорбь ее относится не к убитому Тибальту, а к изгнанному Ромео:

Jul. Yet let me weep for such a feeling loss.
 Lady. So shall you feel the loss, but not the friend
 Which you weep for.
 Jul. Feeling so the loss,
I cannot choose but ever weep the friend (*RJ*, 3.5, 1007) —

Джульетта: А если так утрата велика?
 Леди Капулетти: Ведь слез твоих утраченный не видит.
 Джульетта: Да я ж их по своей охоте лью (241).

Английский текст буквально по-русски значит: «Должна ли ты чувствовать потерю, если не чувствуешь [присутствия] друга, по которому ты плачешь. Джульетта: Так чувствуя потерю, я не могу поступать по-другому, кроме как все время оплакивать друга». У Пастернака последняя фраза Джульетты лишена контекстуального смысла.

В переводе I части «Генриха IV» замена эвфуизма Готспера идиомой «ни за какие деньги» (в значении: ни за что, ни в коем случае), привела к двусмыслице: при дословном прочтении идиомы получается, что король выкупает

военнопленных (воинов противника) у своего полководца, что не подразумевал Шекспир: “And if the devil come and roar for them/ I will not send them” (*1H4*, 1.3, 771) — «Нет, не пришло ни за какие деньги» (Готспер, 215).

Иногда в результате сокращений изменяется интонация говорящего, что сказалось на трактовке персонажей и взаимоотношений между ними. В переводе разговора между Цезарем и Антонием в «Антонии и Клеопатре» в голосе Цезаря больше резкости, чем в оригинале, это подчеркнуло второстепенность Антония по отношению к Цезарю: “You praise yourself/ By laying defects of judgment to me; but/ You patch’d up your excuses” (*AC*, 2.2, 1306) — «В защиту сам не знает, что сказать,/ А говорит — я придираюсь» (Цезарь, 281).

Метафорическое сравнение Клавдия с шутом, сделанное Гамлетом, в переводе заменено сравнением с игрушкой, куклой, хотя “shreds and patches” — метафора, обозначающая пестрый шутовской костюм, состоящий из лоскутов:⁹ “A king of shreds and patches” (*Ham*, 3.4, 1096) — «Со святочной игрушкой...» (Гамлет, 99).

На предложение родителей выйти замуж за Париса Джульетта отвечает, что она скорее убьет себя, чем выйдет замуж. Она приводит несколько способов самоубийства, и один из них — выйти на дорогу, кишашую разбойниками. В переводе фраза «присосежусь к разбойникам» звучит, как желание Джульетты присоединиться к разбойникам, а не как готовность умереть: “O, bid me leap, rather than marry Paris,/ From off the battlements of yonder tower,/ Or walk in thievish ways”

⁹ См. комментарии в книгах: *Complete Works of Shakespeare*, 1096; *Riverside Shakespeare*, vol. 2, 1168.

(*RJ*, 4.1, 1011) — «Чтоб замуж за Париса не ийти,/ Я лучше брошусь с башни, присосежусь/ К разбойникам» (Джюльетта, 249).

Некоторые изменения в переводах могут быть объяснены стремлением Пастернака сохранить формальные особенности оригиналов: ритм, определенную длину стихотворной строки, рифмы и пр. Точный перевод следующей строки нарушил бы ямбический ритм: “But this troubles me” (*Ham*, 1.2, 1071) — (буквально: «Но это беспокоит меня») — «Сейчас я успокоюсь» (Гамлет, 22). Сохранением ритма может быть объяснена временная неточность в сообщении гонца Готсперу о болезни его отца: “He did, my lord, four days ere I set forth” (*1H4*, 4.1, 792) — «Да, он слег/ За день иль два до моего отъезда» (гонец, 276). В другом примере включение слова «доброта», искажившего содержание, было обусловлено рифмой. В оригинале противопоставляются не личные качества Джульетты и Розалины (доброта — злобность), как в переводе, а их чувства к Ромео: “She whom I love now/ Doth grace for grace and love for love allow./The other did not so” (*RJ*, 2.3, 995) — «Но эта предыдущей не чета. /Та злобилась, а эта доброта» (Ромео, 205).

Одна неточность в переводе «Ромео и Джульетты» может быть объяснена театральной традицией. В трех местах в ремарках в сцене разговора Джульетты с Ромео после бала (2.2) Пастернак указал на балкон как место нахождения Джульетты: “Juliet is visible at her window” (*RJ*, 2.2, 992) — «На балконе показывается Джульетта (195)»; “Enter Juliet, above” (*RJ*, 2.2, 993) — «На балкон возвращается Джульетта» (200); “Enter Juliet [above] again” (*RJ*, 2.2, 993) — «На балкон возвращается Джульетта» (201). В оригинале нет упоминания балкона, и традиция «сцены на балконе» идет не от Шекспира, а от театров. Уступкой театру

можно посчитать и следующую неточность в передаче внешности Кассио. Судя по оригиналу, Кассио был бородат: “did I today/ See Cassio wipe his beard with” (*Oth*, 3.3, 1147). Эта деталь, по-видимому, опущена, чтобы не навязывать театрам такой внешний вид героя: «Я видел, Кассио ее платком/ Сегодня утирал свой подбородок» (Отелло, 352).

Осовременивание переводов вызвало контекстуальные и ассоциативные неточности. В «Антонии и Клеопатре» Хармиана вспоминает смешную историю с Антонием, когда ныряльщик подвесил Антонию на удочку соленую рыбу: “when your diver/ Did hang a salt fish on his hook, which he/ With fervency drew up” (*AC*, 2.5, 1310). Пастернак излишне модернизировал маленькую сценку, переведя “diver” как «водолаз», а “salt fish” как «селедка»: «Водолаз навесил/ Антонию селедку под водой,/ А тот — тянуть, тянуть!» (Хармиана, 299). В переводе атмосфера античности уступила место XX веку. Особенно осовременивает сцену слово «водолаз», вызывающее ассоциации с железным костюмом, свинцовыми ботинками и кислородным шлангом.

В некоторых случаях Пастернак добавлял текст, если это способствовало индивидуализации речи. В переводе речи Брабанцио, отдающего распоряжение найти Дездемону и Отелло, добавлена разговорная фраза («Куда ж вы кучей?»), подчеркивающая властный и ворчливый характер Брабанцио: “Call up my brother. O, would you had had her!/ Some one way, some another” (*Oth*, 1.1, 1124) — «Сходите к брату. — Жаль, что за тебя/ Не отдал я ее. — Куда ж вы кучей?/ Часть в эту сторону, другая в ту» (Брабанцио, 287). Дополнение к речи принца Генриха («Ты с ума сошел?») тоже усиливает разговорность: “Dost thou speak like

a king?” (1H4, 2.4, 782) — «Ты с ума сошел? Разве это королевские выражения?» (принц, 249). Тенденцией усилить разговорность речи можно объяснить искажение слов Нортемберленда: “Tell thou an earl his divination lies” (2H4, 1.1, 809) — «Скажи, что граф твой баба и дурак» (315, Нортемберленд).

Можно предположить, что некоторые случаи искажения несложных для перевода мест подлинников возникли в результате произвольной интерпретации — того, что Чуковский называл «отсебятиной».¹⁰ Какую-то часть этих случаев можно оправдать необходимостью упрощения пьес с целью создания сценичных переводов.

В «Гамлете» не совсем верно передан разговор Гамлета с Розенкранцем и Гильденстерном, что внесло изменение в образ Гамлета. Везде в этой сцене слово “ambition” Пастернак перевел как «гордость», а не честолюбие, амбиция: “ROZENCRAANTZ: Why then, your ambition makes it one. ‘Tis too narrow for your mind” (*Ham*, 2.2, 1082) — «Розенкранц: Значит, тюрьмой делает ее ваша гордость. Вашим требованиям тесно в ней» (55). Слово “mind” тоже не переведено буквально: «ум». В оригинале Розенкранц и Гильденстерн подчеркивают ум и честолюбие Гамлета, в переводе — его гордость. С целью прояснения замысловатых реплик Гильденстерна Пастернак дополнил текст двумя подчеркнутыми здесь предложениями: “GUILDENSTERN: Which dreams indeed are ambition, for the very substance of the ambitious is merely the shadow of a dream” (*Ham*, 2.2, 1082) (буквально: «Сны действительно являются амбицией, так как сама

¹⁰ См. книгу Чуковского «Высокое искусство».

сущностью амбициозного на самом деле тень сна») — «А сны приходят из гордости. Гордец живет несуществующим. Он питается тем, что возмнит о себе и себе припишет. Он тень своих снов, отражение своих выдумок» (55-6). В этом дополнительном предложении Пастернак снова использовал слово «гордость», акцентировав именно это качество характера Гамлета. Слово «гордиться» он включил в ответ Гамлета на рассуждение Гильденстерна о честолюбии: “Then are our beggars bodies, and our monarchs and outstretched heroes the beggars’ shadows” (*Ham*, 2.2, 1082) — «Итак, только ничтожества, не имеющие основания гордиться собою,— твердые тела, а люди с заслугами — тени ничтожеств» (56). В переводе не передано противопоставление beggars — monarchs (heroes), так как буквально переведено только слово “beggars”. В переводе мысль Гамлета выражена конкретнее, но так как в последнем предложении этой сцены не передано уподобление Гамлета нищему, исчезла его ирония: “Beggar that I am, I am even poor in thanks...” (*Ham*, 2.2, 1082) — «Хотя бедность ставит границы моей благодарности, я благодарю вас» (56).

В переводе «Ромео и Джульетты» есть несколько неточностей, которые исказили характер взаимоотношений между персонажами. Кормилица, раздосадованная шутками Меркуцио и пассивностью Петра, говорит последнему: “And thou must stand/ by too, and suffer every knave to use me at his pleasure!” (*RJ*, 2.4, 997). Местоимение “me” Пастернак перевел как «госпожа»: «Стоит, как пень, и смотрит, как каждый негодяй делает с его госпожой что хочет» (211). Отношения между Петром и кормилицей вряд ли можно определить, как отношения между слугой и госпожой: оба они являются слугами семьи Капулетти.

В двух местах Пастернак неоправданно породнил Париса и Джульетту. В одном месте Парис упоминает Тибальта как своего «шурина», хотя он не был женат на кузине Тибальта Джульетте: “my love’s cousin” (*RJ*, 5.3, 1017) — «Монтекки это, шурина убийца» (Парис, 268). В сцене на кладбище пастернаковский паж говорит о Парисе как если бы он был мужем Джульетты: «Он возлагал цветы на гроб жены...» (Паж, 278), — что опять не соответствует оригиналу: “He came with flowers to strew his lady’s grave...” (*RJ*, 5.3, 1020). Такие искажения могут быть объяснены необходимостью сжатия текста (вместо трех слов “my love’s cousin” в переводе одно — «жена»). Они привели к большей конкретизации отношений между персонажами: Парис мечтал сделать Джульетту своей женой, и Пастернак это желание из области подсознательного перенес в область сознательного. Фамильярное сближение персонажей проявилось и в переводе обращения Джульетты к Ромео, где она напрямую, а не косвенно, как в оригинале, высказывает ему свое желание стать его женой:

Deny thy father and refuse thy name!
Or, if thou wilt not, be but sworn my love,
And I'll no longer be a Capulet (*RJ*, 2.2, 992) —

Отринь отца да имя измени,
А если нет, меня женою сделай,
Чтоб Капулетти больше мне не быть (Джульетта, 195).

В переводе «Отелло» тоже есть случаи неоправданного сближения отношений между героями. Дездемона во время размолвки между Отелло и Кассио напоминает Отелло, что Кассио способствовал сближению влюбленных, а в переводе он был шафером («дружкой») Отелло на его свадьбе, хотя в пьесе нет описания женитьбы Отелло и Дездемоны: “What? Michael Cassio/ That came a-

wooing with you, and so many a time...” (*Oth*, 3.3, 1142) — «А речь о ком? О Кассио!

Том самом/ Приятеле и дружке жениха (Дездемона, 337)».

В переводе «Антония и Клеопатры» несколько искажен характер взаимоотношений между Цезарем и Антонием. После самоубийства Антония Цезарь сожалеет об утрате соратника и вспоминает об Антонии: “Friend and companion in the front of war/ The arm of mine own body” (*AC*, 5.1, 1338). Пастернак перевел сочетание «рука моего тела» как «правая рука», тем самым несколько принизив значение Антония: «Товарищ в битвах, правая рука» (Цезарь, 444). Идиома «правая рука» синонимична словам «помощник», «заместитель», однако Антоний не был заместителем Цезаря, а равноправным соправителем. Цезарь оригинала подчеркивает близость к нему Антония без намека на его второстепенность.

В переводе шекспировской грубости нет четкой последовательности. В пределах одной пьесы можно найти отклонения в обе стороны: преувеличенная грубость в сравнении с оригиналом и — смягчение шекспировской грубости. В «Антонии и Клеопатре» огрублена шутка Хармианы включением слов «я сморкаюсь пяткой»: “Nay, if an oily palm be not a fruitful prognostication, I cannot scratch mine ear” (*AC*, 1.2, 1298) — «Если потная ладонь не показатель плодovitости, можешь сказать, что я сморкаюсь пяткой» (Хармиана, 242). В той же пьесе не передана грубость выражения Скара: “We’ll beat’em into bench holes” (*AC*, 4.7, 1331). Угроза Скара в адрес противника (буквально: «Мы зашибем их в отверстия сидения [нужника]») в переводе звучит больше как угроза в адрес детей: «Мы их загоним под столы и лавки» (Скар, 409). Интонация в обращении Цезаря к

Помпею (в сцене переговоров с ним) в переводе более резкая, чем в оригинале: “Take your time (*AC*, 2.6, 1312)” — «Не промахнись» (Цезарь, 310). Слова Цезаря можно перевести как «Подумай» или «Продолжай».

Несколько искажена роль Лепида в сцене переговоров с Помпеем включением просторечного слова «затесаться» в замечание служителя о Лепиде: “Why, this it is to have a name in great men’s fellowship” (*AC*, 2.7, 1314) — «Вот что значит затесаться в компанию к великим людям» (второй служитель, 318). Буквально в оригинале: «Вот что значит обладать [только] именем в компании великих людей». Естественно, Лепид как один из членов триумvirата не затесался в компанию Цезаря и Антония, хотя его значение среди них было невелико.

В переводе «Отелло» Пастернак добавил текст к словам Эмилии, обращающейся к Отелло после убийства Дездемоны, что исказило отношение Эмилии к Отелло: “If he say so, may his pernicious soul/ Rot half a grain a day!” (*Oth*, 5.2, 1163) — «Ну, если сам ты на него не врешь,/ Пускай его поганая душонка/ Гниет века по полкрупинки в день» (Эмилия, 413). Возможно, лишний текст появился в результате того, что слова Эмилии “If he say so”, относящиеся к Яго, а не к Отелло, Пастернак прочитал как “if you say so”.

Несколько случаев искажения содержания есть в переводе I части «Генриха IV». По Шекспиру, король Генрих IV при упоминании Готспером имени Мортимера выразил чувство испуга, по Пастернаку — злости: “And on my face he turned an eye of death,/ Trembling even at the name of Mortimer” (*1H4*, 1.3, 771) — «Едва он это имя услышал,/ Как вздрогнул и позеленел от злости» (Готспер, 215).

Согласно апокрифическому источнику, принц Генрих потерял свое место в королевском совете за драку,¹¹ на что намекал Шекспир: “Thy place in Council thou hast rudely lost” (1H4, 3.2, 788). По Пастернаку, получается, что принц просто пренебрегал своими обязанностями: «Ходить в совет ты не считаешь нужным» (король, 788). Небольшое изменение в переводе I части «Генриха IV» создало неправильное впечатление о возрасте Генриха IV. В переводе герцог Ланкастерский, будущий король Генрих IV, по возвращении из ссылки был «юнцом безусым», хотя, по оригиналу, ему было около двадцати шести лет (буквально: «не было полных двадцати шести лет»): “And when he was not six-and-twenty-strong” (1H4, 4.3, 795) — «В те дни он был еще юнцом безусым» (Готспер, 284).

В переводе II части «Генриха IV» тоже встречаются неточности в передаче содержания. Мортон рассказывает Нортемберленду о поражении войск Готспера (сына Нотемберленда) и о пленении его брата Вустера, но, по Пастернаку, получается, что Вустер был не взят в плен (силой), а сдался в плен (добровольно): “Then was that noble Worcester/ Too soon ta'en prisoner” (2H4, 1.1, 809) — «Тогда брат Вустер ваш сдался в плен» (Мортон, 316).

В результате некоторых сокращений и неточностей исчезла ирония и затемнился смысл слов герцога Альбанского в его разговоре с Реганой перед поединком Эдгара и Эдмонда («Король Лир»). Когда Регана хочет объявить помолвку с Эдмондом, герцог Альбанский иронизирует по этому поводу, так как

¹¹ См. комментарии в книгах: *Complete Works of Shakespeare*, 788; *Riverside Shakespeare*, vol. 1, 867.

из доставленного герцогу письма следует, что его жена Гонерилья тоже претендует на место супруги Эдмонда. Поэтому герцог отводит притязания Реганы в интересах своей жены (“I bar it in the interest of my wife”), а не выступает в качестве ее опекуна, как в переводе. Ироничное предложение герцога Регане стать его любовницей или женой (“If you will marry, make your loves to me”) в переводе тоже не передано четко:

I bar it in the interest of my wife;
 ‘Tis she is subcontracted to this lord
 And I, her husband, contradict your banes.
 If you will marry, make your loves to me;
 My lady is bespoke (5.3, 1214) —

Сестра, я должен ваши притязанья
Отвести, как опекун моей жены:
 Она уже помолвлена с милордом.
 Хотите замуж — выбор вам один:
 Не занят я, а леди не свободна (555, герцог Альбанский).

Для героев Шекспира было характерно (в соответствии с духом эпохи) признаваться в грехах и прощать противников перед смертью.¹² В одном случае Пастернак не точно передал эту особенность Шекспира. После поединка братьев Эдмонда и Эдгара смертельно раненный Эдмонд прощает своего брата (“I do forgive thee”), на что Эдгар отвечает прощением (“Let’s exchange charity”). У Пастернака братья всего лишь обмениваются «признаниями», хотя Пастернак в речи Эдмонда использовал слова «грех» и «прегрешенья»:

Edm. That hast this fortune on me? If thou’rt noble,

¹² Об этой особенности поэтики Шекспира Джейн Донаверс пишет: “Often in Shakespeare’s plays what the dying man passes on is wise counsel. In these cases, another commonplace influences Shakespeare: a dying man always speaks the truth for fear of his sole” [Jane Donawerth, *Shakespeare and the Sixteenth-Century Study of Language* (Urbana: University of Illinois Press, 1984), 70].

I do forgive thee.

Edg. Let's exchange charity.

I am no less in blood than thou art, Edmund;
If more, the more th' hast wronged me.
My name is Edgard, and of our pleasant vices
Make instruments to plague us (5.3, 1216) —

Эдмонд: Кому так посчастливилось со мною?

Откройся рыцарь. Я тебя прошу.

Эдгар: Признанием отвечу на признание.

Не ниже по рождению я, чем ты,

А если выше — тем твой грех тяжеле

Меня зовут Эдгар, и я твой брат.

Но боги правы, нас за прегрешенья

Козня плодами нашего греха (559).

Иногда Пастернак не заботился о точной передаче деталей, если это не искажало сюжет и образы персонажей. В «Антонии и Клеопатре» упоминается исторический факт о том, что Клеопатру носили на свидание к Цезарю завернутой в матрас. В переводе матрас заменен мешком: “A certain queen to Caesar in a mattress” (2.6, 1313)] — «Царицу/ Носил в потемках Цезарю в мешке» (Энобарб, 315)]. В той же пьесе Цезарь упрекает Антония в том, что он отказался дать ему своих воинов (“denied”), на что Антоний отвечает, что он упустил это из виду (“neglected”). По Пастернаку же, Антоний дал воинов: “Neglected, rather” (AC, 2.2, 1307) — «Неправда, дал, но поздно» (Антоний, 283). Мысль полководца Вендития о причинах его скромности в переводе «Антония и Клеопатры» передана верно, но его возможности как полководца значительно преувеличены, так как в оригинале нет слова «удесятерить»: “I could do more to do Antonius good,/ But 'twould offend him” (AC, 3.1, 1316) — «Я мог бы легко удесятерить/ Завоевания, но боюсь обидеть/ Антония и этим погубить/ Плоды стараний» (Вендитий, 330). Цвет волос Октавии, по описанию гонца, сделанном для Клеопатры, “brown” (AC, 3.3, 1318),

что соответствует русскому «каштановый»; в переводе цвет ее волос светлее: «темно-русый» (342). По словам Клеопатры оригинала, корабли Цезаря не лучше кораблей Клеопатры; по переводу — они хуже: “I have sixty sails, Caesar none better” (AC, 3.7, 1321) — «Мои галеры/ Все шестьдесят, как на подбор, сильней,/ Чем Цезаревы (Клеопатра, 358).

В переводе «Отелло» Пастернак сделал носовой платок Отелло его свадебным подарком Дездемоне. В оригинале упоминается, что это был первый подарок Отелло Дездемоне, но не указано, когда он был преподнесен: “I gave her such one. ‘Twas my first gift” (*Oth*, 3.3, 1147) — «Я ей его на свадьбу подарил» (Отелло, 352). Пастернак допустил еще одну неточность в истории с платком Дездемоны, которую можно объяснить пояснительным переводом. В оригинале платок достался матери Отелло от египтянки, в переводе — от цыганки: “That handkerchief/ Did an Egyptian to my mother give./ She was a charmer...” (3.4, 1148) — «Платок достался матушке моей/ В подарок от ворожеи-цыганки» (Отелло, 356). Причины искажения понятны: Пастернак использовал этимологию слова “gypsy” («цыгане»), восходящую в английском языке к “Egyptian”, так как средневековые люди были убеждены, что цыгане были выходцами из Египта, а не Индии. Но пояснение Пастернака неоправданно. Во-первых, алогична этимология: раз цыгане выходцы из Египта, то египтяне — цыгане. Во-вторых, Отелло был северным африканцем и, стало быть, жил где-то поблизости с Египтом. В-третьих, слово “mummy” в описании платка (“was dyed in mummy” — «ткань/ Окрашена могильной краской мумий») тоже указывает на его египетское происхождение, так как египтяне, а не индийцы мумифицировали умерших. В другом месте этой пьесы

слово “sheriff” переведено словом «судья», хотя следовало бы его перевести буквально — «шериф»: “Hath Butler brought those horses from the sheriff?” (1H4, 2.3, 777) — «А Батлер от судьи/ Вернулся с лошадьми?» (Готспер, 230).

В переводе «Короля Лира» Пастернак изменил деталь в одежде Эдгара-Тома: его нагота в переводе прикрыта передником, а не одеялом, как в оригинале, хотя одеяло — более естественный атрибут бродяги, ночующего вне дома: “Nay, he reserv’d a blanket, else we had been all sham’d” (*Lear*, 3.4, 1196) — «Только передник остался. А то нам было бы неловко смотреть на него (шут, 499).

В переводе «Макбета» подозрение Банко в участии Макбета в убийстве короля Дункана ослаблено: “and I fear/ Thou play’dst most foully for’t” (*Mac*, 3.1, 1235) — «И я боюсь, ты сплутовал немного» (Банко, 606).

Пастернак не был точен в передаче различных сумм денег, которые упоминаются в пьесах. Некоторые суммы переведены буквально; устаревшие названия денежных единиц заменены или более понятными (в соответствии с комментариями), или словом «золотой»: “Till he disbursed, at Saint Colme’s Inch,/ Ten thousand dollars to our general use” (*Mac*, 1.2, 1224) — «Пока король их Свен не заплатил/ В Сен-Кольме десять тысяч золотыми» (Росс, 574) Иногда суммы денег изменены. Например, в оригинале Ромео дает аптекарю за покупку яда сорок дукатов; Ромео перевода переплачивает, очевидно, потому, что слова «сорок дукатов» нарушили бы ямбический ритм строки: “Hold, there is forty ducats” (*RJ*, 5.1, 1016) — «Вот пятьдесят дукатов. Дай мне яду» (Ромео, 265).

В переводах есть неточности относительно места и времени действия. Уже упоминалась «сцена на балконе». Пастернак также допустил две ошибки в

определении места первой брачной ночи Отелло с Дездемоной. В самом начале пьесы Яго, Родриго и Брабанцио застают Отелло и Дездемону во время их первой брачной ночи в Sagittary, что, согласно комментариям, является гостиницей. Пастернак же перевел Sagittary как «арсенал»: “Lead to the Sagittary the raised search,/ And there will I be with him”(Oth, 1.1, 1124) — «Вы с ними направляйтесь к арсеналу./ Он там» (Яго, 286); “Send for the lady to the Sagittary” (Oth, 1.3, 1128) — «Пошлите в арсенал» (Отелло, 296). Во втором действии пьесы во время пребывания героев на Кипре Яго говорит, что Отелло еще не успел насладиться Дездемоной, но, по переводу, получается, что Отелло провел еще одну «первую брачную ночь» в крепости на Кипре: “He hath not yet made wanton the night with her, and she is sport for Jove” (Oth, 2.3, 1136) — «Это его первая брачная ночь. А на нее загляделся бы и сам Юпитер» (Яго, 317).

Есть несколько случаев путаницы с тем, кем сказаны слова или к кому они относятся. Джульетта, услышав голос матери во время ее разговора с Ромео, говорит себе (или Ромео) о матери в третьем лице (“she”, “her”), а в переводе она непосредственно обращается к матери (уже во втором лице: «вы», «вам»): “Who is't that calls? It is my lady mother./ Is she not down so late, or up so early?/ What unaccustom'd cause procures her hither?” (RJ, 3.5, 1007) — «Кто говорит со мною?/ Вы, матушка? Еще вы не легли/ Иль поднялись? Что надо вам так рано?» (Джульетта, 241). Реплика, следующая за ее словами и отсутствующая в переводе (“She goeth down from the window”), тоже указывает на то, что Джульетта обратилась к матери только после этих слов. Во II части «Генриха IV» принц Генрих говорит о паже Фальстафа, которого он ему подарил, и сравнивает с

обезьяной не Фальстафа, как у Пастернака, а паж: “‘A had him from me/ Christian; and look if the fat villain have not transform'd him ape” (2H4, 2.2, 818). — «Он был совершенно нормальным ребенком, а смотри, во что превратился у этой обезьяны» (принц, 338). Аналогичная путаница есть в переводе другого места II части «Генриха IV». В оригинале Пойнс подтрунивает над «зардевшим» (“blushing”) Бардольфом, имея в виду красноту его лица, причиненную алкоголем, а Пастернак автором остроты сделал Бардольфа и нацелил ее на паж Фальстафа: “POINS. Come, you virtuous ass, you bashful fool, must you be/ blushing? Wherefore blush you now? What a maidenly man-at-arms are you become!” (2H4, 2.2, 818) — «Бардольф: Видели вы что-нибудь подобное? Вот осел! Опять зарделась эта красная девица!» (338).

В «Антонии и Клеопатре» разгневанный Антоний после поражения своих войск в результате бегства флотилии Клеопатры обещает себе разделаться с палицей; Пастернак не перевел слово “worthiest”, что привело к изменению смысла слов Антония. В оригинале Антоний собирается «подавить худшую часть себя», и, судя по контексту, он имеет в виду не самоубийство, а желание подавить свою привязанность к Клеопатре, потому что за этим рассуждением следует его угроза мести Клеопатре: “...And with those hands that grasp'd the heaviest club/ Subdue my worthiest self. The witch shall die” (AC, 4.12, 1333) — «...и палицей своей/ Расправился с собою. Смерть колдунье!» (Антоний, 420). В переводе той же пьесы непонятно, к кому относятся слова Долабеллы «Смотри, как он общипан» — к домашнему учителю Антония, посланному им в лагерь Цезаря для переговоров,

или к пораженному Антонию; в оригинале нет этой двусмысленности — слова относятся к Антонию:

DOLABELLA. Caesar, 'tis his schoolmaster:
An argument that he is pluck'd, when hither
He sends so poor a pinion of his wing,
Which had superfluous kings for messengers
Not many moons gone by (1324) —

Долабелла: Домашний их учитель.
Смотри, как он общипан. У него
В крыле нет лучших перьев. А давно ли
Гонял он с порученьями царей? (372).

Некоторые ошибки, похоже, возникли в результате авторской невнимательности или небрежности, то есть неосознанно. Такие ошибки Чуковский называл «ляпсусами»,¹³ а Горький — «авторской глухотой».¹⁴ Неправильно переведена реплика Гамлета, сказанная им в сторону при разговоре с Гильденстерном и Розенкранцем: “Nay, then, I have an eye of you” (*Ham*, 2.2, 1082) — «Ну вот, не в бровь, а в глаз!» (Гамлет, 57). Смысл реплики в оригинале — «я вижу вас насквозь», — а в переводе непонятно, к чему относится фраза «не в бровь, а в глаз», так как она должна служить комментарием к какому-то точному или остроумному замечанию, чего нет в тексте.

Серьезным ляпсусом в «Ромео и Джульетте» является следующий пример: “The earth hath swallowed all my hopes but she; / She is the hopeful lady of my earth” (*RJ*, 1.2, 984) — «Из всех детей, проглоченных могилой, / Мне только эту небо

¹³ В его книге «Высокое искусство» есть глава с названием «Словарные ляпсусы». В англо-американской критике переводов такие ошибки называют *bloopers*, *howlers*, *crabs*, *fleas* или *slips*.

¹⁴ См в кн.: А. Квятковский. Поэтический словарь. Изд-во «Советская энциклопедия», Москва, 1966, стр. 10.

сохранило» (Капулетти, 174). Смысл предложения понятен, но логически абсурден: небо не могло сохранить кого-либо из детей, если все они уже были проглочены могилой, т.е. умерли. Другими словами, предложение у Пастернака значит: из всех умерших детей, осталась в живых только Джульетта. В оригинале нет этой абсурдности, так как буквально эта мысль звучит следующим образом: «Земля проглотила все мои надежды, кроме нее. Она надежда моей земли». Логическая ошибка допущена в переводе слов Селевка. Клеопатра дает победителю Цезарю список своих богатств и ссылается на своего казначея Селевка с целью подтвердить, что этот список полный. Казначей предает Клеопатру, сказав, что она оставила себе «достаточно [богатств], чтобы скупить то, что перечислено в списке»: “Enough to purchase what you have made known” (*AC*, 5.2, 1341). Пастернак перевел: «Достаточно, чтоб список откупить» (Селевк, 458), — хотя список сам по себе вряд ли обладает какой-либо ценностью. Наставление Гамлета актерам “Suit the action to the word...” (*Ham*, 3.2, 1088) Пастернак перевел: «Двигайтесь в согласии с диалогом...» (Гамлет, 75). В оригинале речь идет о соответствии игры тексту, а Пастернак ограничил «текст» (буквально: «слово» — “word”) лишь одной формой речевого выражения — «диалогом». Вопрос верховного судьи, спрашивающего трактирщицу, «за какую сумму» долга она хочет арестовать Фальстафа — “For what sum?” (*2H4*, 2.1, 816) — Пастернак перевел: «На какую сумму?» (верховный судья, 331).

Иногда незначительные лексические изменения в переводах порождали значительные смысловые отклонения. Мать Джульетты говорит, что она была примерно возраста Джульетты, когда родила ее: “By my count, I was your mother

much upon these years/ That you are now a maid” (*RJ*, 1.3, 986). Пастернак это перевел: «Меньше лет, чем ты,/ Становятся в Вероне матерями,/ А я тебя и раньше родила» (леди Капулетти, 180). Джульетте в пьесе всего 14 лет. По словам леди Капулетти перевода, получается, что некоторые женщины становятся матерями в Вероне в 13 лет («меньше лет, чем ты»), а она сама стала матерью, очевидно, в 12 лет («А я тебя и раньше родила»). Во-первых, указаний на такое раннее материнство леди Капулетти в оригинале нет, во-вторых, материнство в 12 лет выглядит как маловероятный факт.

Другим примером нелепости является перевод слов Агриппы о Клеопатре: “She made great Caesar lay his sword to bed./ He ploughed [plowed] her, and she crop’d” (*AC*, 2.2, 1309). Очевидно, Пастернак пытался избежать передачи намека Агриппы на секс в словах “He ploughed [plowed] her, and she crop’d”, но при этом сохранить «аграрные» образы Шекспира и создал следующую версию слов Агриппы: «Великий Цезарь, даже он сменил/ Меч на орало у ее постели» (Агриппа, 292). «Сменить меч на орало» — фразеологизм и агитационный афоризм первых лет советской власти. Он никак не подходит к Юлию Цезарю,¹⁵ ибо у Шекспира нет намека на то, что Цезарь под влиянием чар Клеопатры из воина превратился в землепашца, так как «орало» — синоним слова «плуг».

Допущена логическая ошибка в результате неточного перевода слов Макбета при появлении призрака Банко. Сцена происходит в присутствии гостей, поэтому в обращении Макбета к призраку Банко в оригинале высказан только

¹⁵ В данном случае речь идет о Юлии Цезаре, а не о Цезаре-герое пьесы. См. комментарий в книге: *Complete Works of Shakespeare*, 1309.

намек на убийство (“Thou canst not say I did it” [*Mac*, 3.4, 1239]), а не признание в убийстве, как в переводе: «Меня не можешь в смерти ты винить» (Макбет, 619).

Пастернак допустил ошибки при переводе слов с устаревшими значениями. Некоторые из этих слов кажутся простыми для перевода, но на самом деле являются «ложными друзьями переводчика»,¹⁶ так как они — иноязычные заимствования, имеющие и в английском и русском языках одинаковую форму, но разные значения. В переводе место сбора войск Антония перед битвой с Цезарем определено как «взморье», а не городские ворота (“port”). Слово “port” Пастернак понял буквально — «порт», хотя комментаторы интерпретируют его как “gate” (родственное русскому «портал»):¹⁷ “A thousand, sir,/ Early though't be, have on their riveted trim,/ And at the port expect you” (*AC*, 4.4, 1330) — «Тысячи уж, государь,/ Стоят и ждут тебя в железных латах/ На взморье, несмотря на ранний час» (легионер, 402).

Слово “complexion” явилось другим подводным камнем из-за его родства с русским «комплексия»: “But yet methinks it is very sultry and hot for my complexion” (*Ham*, 5.2, 1112) — «И все же, я бы сказал, страшная жара и духота для моей комплексии» (Гамлет, 147). Такой перевод может произвести впечатление полноты Гамлета. На самом деле Гамлет имеет в виду не свое телосложение, а темперамент,

¹⁶ Термин позаимствован из книги: Англо-русский и русско-английский словарь «ложных друзей переводчика». Сост. В.В. Акуленко. Изд-во «Советская энциклопедия», Москва, 1969.

¹⁷ См. комментарии в книгах: *Complete Works of Shakespeare*, 1330; *Riverside Shakespeare*, vol. 2, 1375.

как его понимали во времена Шекспира, т.е. сочетание четырех гуморов человеческого тела¹⁸.

Следующие строки Джульетты, богатые образной речью, вызвали несомненные затруднения у Пастернака:

Conceit, more rich in matter than in words,
 Brags of his substance, not of ornament.
 They are but beggars that can count their worth;
 But my true love is grown to such excess
 I cannot sum up sum of half my wealth (*RJ*, 2.6, 999) —

Искусственность и сила вечно врозь.
 Себе вполне лишь нищий знает цену.
 Любовь моя так страшно разрослась.
 Что мне не охватить и половины (Джульетта, 217).

Первую ошибку в переводе этого отрывка Пастернак совершил в результате неправильного понимания значения слова “conceit” в этом контексте. Он перевел его как «искусственность», не осознавая, что во времена Шекспира это слово обладало другим значением — «понимание, постижение» (оно сродни слову “conceive”). Это недоразумение повлекло за собой неправильное прочтение отрывка и расшифровку его образности. Первые две строки перевода звучат афористично, но никак логически не связаны с последними двумя строками и не несут никакой смысловой нагрузки в развертывании мысли Джульетты. Буквально слова Джульетты можно перевести следующим образом: «Понимание, более богатое сутью (реальностью), чем словами/ Хвалится этой сутью, а не украшением. Только нищие не могут сосчитать свои ценности;/ Но моя истинная любовь выросла до таких размеров/, Что я не могу сосчитать и половины моего

¹⁸ См. комментарии в книгах: *Complete Works of Shakespeare*, 1112; Schmidt, *Shakespeare Lexicon and Quotation Dictionary*, vol. 1, 227.

богатства». Джульетта имеет в виду, что настоящие чувства не нуждаются в словесных украшениях и только нищие могут легко сосчитать свои богатства, в то время как Джульетта так богата любовью, что не в состоянии сосчитать и половины этого богатства.

Слово “*carriers*” в I части «Генриха IV» (1H4, 2.1, 774) Пастернак перевел словом «извозчики», хотя было бы точнее перевести как «возчики» (221), так как “*carriers*” в пьесе не кучера и не слуги, а торговцы, везущие свой товар на продажу. Один из возчиков предлагает другому подложить лошади под седло несколько «клочьев» (“*flocks*”), так как у нее натерта спина. Пастернак слово “*flocks*” конкретизировал — «пакля»: “*I prithee, Tom, beat Cut’s saddle, put a few flocks in the point*” (1H4, 2.1, 774) — «Слушай, Том, подложи кобыле пакли под седло. У нее вся спина в ранах» (извозчик, 221). Однако пакля («грубое волокно, получаемое как отход в процессе обработки льна или конопли»¹⁹) — вряд ли хорошее смягчающее средство для раны, поэтому целесообразнее было бы перевести “*flocks*” каким-то другим словом («ветошь», «ветошка», «тряпка» и т.п.).

Во II части «Генриха IV» имена собственные “*Windmill*” и “*Saint George’s Field*”, которые комментаторы определяют как название борделя (или гостиницы) и курортного места,²⁰ Пастернак перевел как «мельница» и «поляна в Сент-Джордже»: “*O, Sir John, do you remember since we lay all night in the/ Windmill in*

¹⁹ Словарь русского языка в четырех томах. Изд. 2-е. Изд-во «Русский язык», Москва, 1983, т. III, стр. 11.

²⁰ См. комментарии в книгах: *Complete Works of Shakespeare*, 828; *Riverside Shakespeare*, vol. 1, 905. В некоторых изданиях Шекспира слово “*Windmill*” напечатано с прописной буквы, и не все комментаторы интерпретируют его как название борделя.

Saint George's Field?” (2H4, 3.2, 828) — «О, сэр Джон, помните поляну в Сент-Джордже и бурную ночь на мельнице?» (Шеллоу, 371).

Неправильный перевод времени сделан Пастернаком в речи Фальстафа, пользующегося юридическими словами для исчисления времени: “I will devise matter enough out of this Shallow/ to keep Prince Harry in continual laughter the wearing out of six/ fashions, which is four terms, or two actions” (2H4, 5.1, 842). — «Этого Шеллоу хватит мне на увеселение принца Генриха в продолжение шести зим» (Фальстаф, 407). “Four terms” составляют один год,²¹ а не шесть лет, как в переводе. “Dolphin chamber” (2H4, 2.1, 816) в гостинице трактирщицы мистрис Куикли Пастернак перевел как «дельфиновая комната» (трактирщица, 332), однако некоторые комментаторы Шекспира отмечают, что “Dolphin” является вариантом “Dauphin” — «дофин».²² Также, согласно комментариям, «красная пшеница» — “red wheat” (2H4, 5.1, 841), — которой хочет засеять полоску поля судья Шеллоу, является озимой культурой,²³ а не «яровой пшеницей», как в переводе (Шеллоу, 405). Яровую пшеницу засеивают весной, а не летом. В тексте есть другие указания на то, что действие происходит летом (например, Шеллоу зазывает Фальстафа осмотреть сад и поест пирог с яблоками в беседке, стр 412).

Неправильно понято значение слова “judgment” в речи Кента, что несколько исказило его характер. Оно переведено как «общее мнение», хотя в оригинале

²¹ См. комментарии в книгах: *Complete Works of Shakespeare*, 842; *Riverside Shakespeare*, vol. 1, 911.

²² См. комментарий в книге: *Complete Works of Shakespeare*, 816.

²³ См. комментарий в книге: *Complete Works of Shakespeare*, 841.

имеет значение «суда» (Божьего):²⁴ “...to converse with him that is wise and says little, to fear judgment, to fight when I cannot choose, and to eat no fish” (*Lear*, 1.4, 1179) — «...Знаться с тем, кто рассудителен и мало говорит. Считаться с общим мнением» (Кент, 448). Вряд ли Кент, который, вопреки здравому смыслу и воле Лира, открыто высказал ему свое неодобрение раздела королевства, а затем, замаскировавшись, последовал за изгнанным Лиром, мог сказать, что для него важно общее мнение.

Неправильно переведено слово “tending” в обращении леди Макбет к слуге. Пастернака увело в сторону слово “tender”, в то время как “tending” является устаревшей формой слова “attendance” (обслуживание).²⁵ В оригинале леди Макбет просит слугу обслужить вернувшегося домой хозяина, а не «быть с ним полюбезней», как в переводе: “Give him tending;/ He brings great news” (*Mac*, 1.5, 1228) — «Будь с ним полюбезней./ Он с важной новостью» (леди Макбет, 585).

Несколько неточно передан характер отношений между Цезарем и Антонием в сцене, в которой они обмениваются приветствиями после приезда Антония в Рим. Цезарь и Антоний, два соправителя, как бы меряются силами, когда предлагают друг другу сесть. За их вежливостью кроется соперничество. Цезарь ведет себя как хозяин или даже начальник, предлагая Антонию сесть, что он, как равный, может сделать и без Цезарева приглашения-приказа. Поэтому Антоний принимает такой же хозяйский и начальственный тон. В переводе исчез

²⁴ См. комментарии в книгах: *Complete Works of Shakespeare*, 1179; *Riverside Shakespeare*, vol. 2, 1261.

²⁵ См. комментарий в книге: *Complete Works of Shakespeare*, 1228.

шекспировский подтекст. Вместо «Садись ты первый» было бы лучше перевести «Нет, ты садись»:

CAESAR. Welcome to Rome.
 ANTONY. Thank you.
 CAESAR. Sit.
 ANTONY. Sit, sir.
 CAESAR. Nay, then (2.2, 1306) —

Цезарь: Добро пожаловать к нам в Рим.
 Антоний: Спасибо.
 Цезарь: Садись.
 Антоний: Садись ты первый.
 Цезарь: Хорошо (279-80).

В другой сцене пьесы Цезарь не собирается заманить Антония в ловушку, как у Пастернака, а говорит, что перебежчиков из лагеря Антония так много, что их достаточно и без войск Цезаря, чтобы победить Антония: “Within our files there are/ Of those that serv'd Mark Antony but late/ Enough to fetch him in” (AC, 4.1, 1328) — «В рядах у нас немало прежних слуг/ Антония. С их помощью заманим/ Его в засаду (Цезарь, 392).

Допущена неточность в переводе следующего предложения: “Bardolph, get thee before to Coventry; fill me a bottle of/ sack. Our soldiers shall march through” (1H4, 4.2, 793) — «Мы с солдатами обойдем город кругом» (Фальстаф, 279). Фальстаф посылает Бардольфа в город за вином до входа в него войск, а в переводе получается, что войска обходят город.

Некоторые малопонятные места подлинников переведены буквально, и их смысл остался непроясненным. В ответ на вопрос Клавдия “How fares our cousin Hamlet?” (Ham, 3.2, 1089) — «Как здравствует принц крови нашей Гамлет?» (король, 78) — Гамлет отвечает с иронией, которую не совсем улавливает Клавдий

и поэтому замечает, что ответ Гамлета не соответствует его вопросу: “I have nothing with this answer, Hamlet. These words are not mine” (*Ham*, 3.2, 1090) — «Это ответ не в мою сторону, Гамлет. Это не мои слова» (король, 78). Чтобы передать смысл слов Клавдия, последнее предложение следовало бы перевести: «Это не ответ на мой вопрос».

Передача шекспировских неприличностей

Случаев, когда Пастернак переводил неприличные слова Шекспира словами, близкими по стилистической окраске, немного. Только в переводе «Отелло» встречается слово «шлюха» — самое резкое из всех грубых слов переводов, хотя его английские эквиваленты (даже эмоционально более сильные) встречаются в оригинале в большом количестве. Избежать употребления слова «шлюха» в переводе «Отелло» трудно, так как шекспировский Отелло несколько раз употребляет его английские эквиваленты в адрес Дездемоны, и исключить их в переводе — значит подвергнуть характеры и тематику пьесы серьезным изменениям. Хотя и в других пьесах, особенно в «Генрихе IV», такого рода слова нередко исходят из уст персонажей, там они не важны в такой степени, как в «Отелло», для определения взаимоотношений между героями. Очевидно, поэтому Пастернак больше нигде не употреблял слово «шлюха». Слов, аналогичных русскому «шлюха», в пьесах Шекспира такое большое количество, что на примерах их перевода можно выделить основные приемы, к которым прибегал Пастернак с целью передачи шекспировских неприличностей. Во многих случаях Пастернак сохранял смысл шекспировских предложений с неприличным содержанием, но

затушевывал их резкость, используя эвфемизмы. Шекспировское слово “whore” и его синонимы переведены следующими эвфемизмами: наложница, публичная женщина, изменница, уличная женщина и др.:

“He’s for a jig or tale of bawdry” (*Ham*, 2.2, 1085) — «Для него существуют только сальные анекдоты, а от прочего он засыпает» (Гамлет, 64); “And gives his potent regiment to a trull” (*AC*, 3.6, 1321) — «И все могущество доверил/ Наложнице» (Цезарь, 354); “Will catch at us like strumpets” (*AC*, 5.2, 1342) — «Нас будут лапать, как публичных женщин» (Клеопатра, 463); “Lo now, if it lay in their hands to make me a cuckold, they would make themselves whores but they’ld do’t!” (*AC*, 1.2, 1299) — «Кажется, если бы от них зависело сделать меня рогатым, они вышли бы торговать собою на улицу, лишь бы этого добиться» (Алексас, 243); “He’s mad that trusts in the tameness of a wolf, a horse’s health, a boy’s love, or a whore’s oath” (*Lear*, 3.6, 1198) — «Полоумный это вот кто: кто верит в кротость волка, в честность конского барышника, в любовь мальчика и полагается на клятвы изменницы» (шут, 506); “Why dost thou lash that whore?” (*Lear*, 4.6, 1208) — «Ты уличную женщину плетьми/ Зачем сечешь, подлец, заплечный мастер?» (Лир, 536); “She turned to folly, and she was a whore” (*Oth*, 5.2, 1163) — «Она развратничала и лгала» (Отелло, 412).

В других местах переводов мы находим эвфуистические слова и фразы, которые в еще большей степени ослабляют неприличность содержания: стащить в омут, представить жизнь в игривых сценах, продажна, гулять и др.:

“Ay, truly, for the power of beauty will sooner transform honesty from what it is to a bawd” (*Ham*, 3.1, 1087) — «И скорее красота стащит порядочность в омут» (Гамлет, 72); “Some squeaking Cleopatra boy my greatness/ I’ th’ posture of a whore” (*AC*, 5.2, 1342) — «Представит жизнь царицы Клеопатры/ В игривых сценах» (Клеопатра, 464); “Villain, be sure thou prove my love a whore!” (*Oth*, 3.3, 1146) — «Мерзавец, помни,/ Ее позор ты должен доказать (Отелло, 349); “Leave thy drink and thy whore” (*Lear*, 1.4, 1180) — «Не гуляй, не кути» (шут, 452); “fortune, that arrant whore” (*Lear*, 2.4, 1189) — «Судьба продажна и низка» (шут, 479).

В некоторых местах переводов невозможно или трудно предположить неприличность соответствующих отрывков оригиналов. Там на месте слов типа “whore” стоят просторечные, но не вульгарные слова: чертовка, баба (бабий),

сударушка, девчонка, бесстыжая, лебедушка, красавица, беззащитная девушка, возлюбленная, приятельницы и др.:

“housewives in your beds” (*Oth*, 2.1, 1133) — «Чертовки в мученическом венце» (Яго, 309); “The triple pillar of the world transform’d/ Into a strumpet’s fool” (*AC*, 1.1, 1297) — «Один из главных трех столпов вселенной/ На положение бабьего шута» (Филон, 233); “She gave it him, and he hath given it his whore” (*Oth*, 4.1, 1153) — «Она дарит ему платок, а он отдает его своей сударушке» (Яго, 373); “He sups tonight with a harlotry” (*Oth*, 4.2, 1157) — «Сегодня он ужинает с одной девчонкой» (Яго, 390); “Villainous whore!” (*Oth*, 5.2, 1164) — «Бесстыжая, молчи!» (Яго, 417); “Minion, your dear lies dead,/ And your unblest fate hies. Strumpet, I come!” (*Oth*, 5.1, 1159) — «Лебедушка, любовник твой заколот./ Пора тебе за ним» (Отелло, 397-98); “yet she’s a simple bawd” (*Oth*, 4.2, 1154) — «На то и сводня» (Отелло, 381); “Throw the quean in the channel” (*2H4*, 2.1, 815) — «А эту красавицу в канаву» (Фальстаф, 330); “You a captain! you slave, for what? For tearing a poor whore’s ruff in a bawdy-house?” (*2H4*, 2.4, 822) — «Не за то ли получил ты капитанство, что хочешь оборвать кружева на бедной, беззащитной девушке?» (Доль, 349); “Let’s beat him before his whore” (*2H4*, 2.4, 823) — «Отколотим его на глазах возлюбленной» (Пойнс, 354); “and the whores called him mandrake” (*2H4*, 3.2, 830) — «а приятельницы нашего круга звали...» (Фальстаф, 375).

Слово «шлюха» является самым грубым словом у Пастернака. В переводах нет слов, характеризующих половой акт, и эквивалентов слова “brothel” и синонимичных. Их заменяют эвфемизмы или косвенные описания типа «покрыть позором» и «торговый дом»:

“...and whored my mother” (*Ham*, 5.2, 1112) — «... и мать/ Покрыв позором» (Гамлет, 146); “He hath and is again to core your wife” (*Oth*, 4.1, 1151) — «Бывал он близок с вашей женой» (Яго, 369); “Cassio did top her” (*Oth*, 5.2, 1163) — «Ее любовник Кассио» (Отелло, 412); “Would you, the supervisor, grossly gape on? Behold her topp’d?” (*Oth*, 3.3, 1146) — «Хотите ли вы поглядеть тайком,/ Когда он с нею будет обниматься» (Яго, 350); “I saw him enter such a house of sale,/ Videlicet a brothel” (*Ham*, 2.1, 1078) — «Я свидетель,/ Как ходит он в один торговый дом/ И предается буйству» (Полоний, 43); “Keep thy foot out of brothel” (*Lear*, 3.4, 1196) — «не бегай за юбками» (Эдгар, 500); “This house is turned bawdy house” (*1H4*, 3.3, 790) — «Это воровской притон» (Фальстаф, 270); “Epicurism and lust/ Make it more

like a tavern or a brothel/ Than a grac'd palace" (*Lear*, 1.4, 1181) — «Благодаря которым этот замок/ Похож на балаган или кабак» (Гонерилья, 456).

В тех случаях, когда у Шекспира неприличное содержание передано непрямо, в переводах оно еще больше смягчено или вообще отсутствует. Фраза Гамлета в оригинале "That's a fair thought to lie between maids' legs" (*Ham*, 3.2, 1090) в переводе превращается в «А ведь это чудная мысль — лежать у ног девушки!» (Гамлет, 80), слова Лира "whose face between her forks presages snow" (*Lear*, 4.6, 1208) в переводе переданы: «Взглянешь — добродетель, лед,/ Сказать двусмысленности не позволит» (Лир, 536). Фраза с намеком на секс в «Отелло» "pour our treasures into foreign laps" (*Oth*, 5.1, 1159) переведена: «расходуются на других» (Эмилия, 395), — хотя под "treasures" Шекспир имел в виду не деньги или материальные ценности, а мужское семя.²⁶ Частый у Шекспира намек на супружескую неверность, выраженный посредством слова "horn", в переводах, как правило, отсутствует, как и другие слабо выраженные намеки на половые органы и секс:

"Well, happiness to their sheets!" (*Oth*, 2.3, 1136) — «Да будет благодатен их союз» (Яго, 318); "A bump as big as a young cockerel's stone" (*RJ*, 1.3, 986) — «а ведь шишка-то была здоровенная, с голубиное яйцо» (кормилица, 179); "A horned man's a monster and a beast" (*Oth*, 4.1, 1151) — «Рога — отличие чудищ и зверей» (Отелло, 368); "O that I were/ Upon the hill of Basan to outroar/ The horned herd!" (*AC*, 3.13, 1327) — «Я б мог стада Басанского холма/ Перереветь» (Антоний, 386).

²⁶ См. комментарий в книге: *Complete Works of Shakespeare*, 1158. Партридж также указывал, что слово "lap" у Шекспира очень часто имеет сексуальный подтекст. См. в кн.: Partiridge, *Shakespeare's Bawdy*, 22.

Когда у Шекспира косвенное описание половых отношений детально, Пастернак убавлял количество деталей и смягчал их тональность. Так, на месте “reechy kisses” в «Гамлете» «лобзанья»; в мистифицированном описании Яго отношений Кассио и Дездемоны не переведено слово “prime” («похотливый»), указывающее на сексуальный характер этих отношений; в другом месте фраза Яго “lie on her” передана как «прижимался» и слово “her”, повторяющееся несколько раз, не переведено вовсе:

“Let the bloat king tempt you again to bed,/ Pinch wanton on your cheek, call you his mouse,/ And let him, for a pair of reechy kisses,/ Or paddling in your neck with his damned fingers...” (*Ham*, 3.4, 1097) — «Ложитесь ночью с королем в постель/ И в благодарность за его лобзанья,/ Которыми он будет вас душить...» (Гамлет, 101); “Were they as prime as goats, as hot as monkeys,/ As salt as wolves in pride, and fools as gross/ As ignorance made drunk” (*Oth*, 3.3, 1146) — «Они/ Не пара обезьян, не волк с волчицей» (Яго, 350); “Lie with her? Lie on her? We say ‘lie on her’ when they belie her. Lie with her? (*Oth*, 4.1, 1151) — «Лежал. Прижимался. Он ее бесславит» (Отелло, 367).

Некоторые неприличные места заменены текстами, не имеющими непристойного содержания:

“I’ll to my wedding bed,/ And death, not Romeo, take my maidenhead” (*RJ*, 3.2, 1004) — «Я лягу на кровать, /Не жениха, а скорой смерти ждать» (Джульетта, 230) “we shall buy maidenheads as they buy hobnails, by the hundreds” (*IH4*, 2.4, 781) — «Людей будут сбывать сотнями, как кузнечные гвозди» (принц, 247).

В нескольких случаях Пастернак опустил непристойные слова или фразы, сохранив остальной текст:

“Out, out, thou strumpet Fortune!” (*Ham*, 2.2, 1085) — «Стыдись, Фортуна! Дайте ей отставку» (первый актер, 63); “Thy bed lust-stain’d shall with lust’s blood be spotted” (*Oth*, 5.1, 1159) — «и все, тобою/ Свершенное, твоею кровью смою» (Отелло, 398); “And Fortune, on his damned quarrel smiling,/ Show’d like a rebel’s whore” (*Mac*, 1.2, 1223) — «Судьба старалась поддержать повстанца,/ Но ничего поделать не могла» (сержант, 572); “That cannot say as much. This is a subtle whore”

(*Oth*, 4.2, 1154) — Расспрашивать ее — могила, гроб» (Отелло, 381); “Though this knave came something saucily into the world before he was sent for, yet was his mother fair, there was good sport at his making” (*Lear*, 1.1, 1172) — «Хотя этот сорванец явился на свет без приглашения, мать его была красавица (Глостер, 428).

Грубые намеки, скрытые в каламбурах, в большинстве случаев не переданы. Отсутствуют неприличные намеки в переводе разговора между Гамлетом, Гильденстерном и Розенкранцем, где обыгрывается сравнение Фортуны со шляхой (начиная со слов: “Happy in that we are not overhappy” [*Ham*, 2.2, 1081] — «По счастью, наше счастье не чрезмерно...» [Гильденстерн, 54]), в словах Меркуцио “This cannot anger him. ‘Twould anger him...” [*RJ*, 2.1, 991] — «А собственно на что? Иная вещь...» (194); “If love be blind, love cannot hit the mark” (*RJ*, 2.1, 991) — «Слепая страсть не достигает цели» [194]); в разговоре Меркуцио с Бенволио и Ромео (начиная со слов: “Thou desirest me to stop in my tale against the hair” [*RJ*, 2.4, 996] — «Ты боишься, что это будет против шерстки?» [Меркуцио, 208]). Не передан вульгарный смысл исковерканного трактирщицей имени Пистоля (Peesel вместо Pistol), которое в таком виде звучит, как неприличное слово со значением «половой орган».²⁷ Этот малапропизм можно было бы транслитерировать — Писель, и тогда по-русски он тоже звучал бы неприлично: “Good Captain Peesel, be quiet” (*2H4*, 2.4, 822) — Добрый капитан Пистоль, успокойтесь (трактирщица, 350).

²⁷ См. об этом в книге: Hussey, *The Literary Language of Shakespeare*, 139.

Сокращения

Здесь будут отмечены купюры или случаи сжатия текста посредством значительного сокращения количества слов в предложениях, приведшего к уменьшению количества строк. Трудно сказать, какие купюры были сделаны Пастернаком добровольно, а какие — по требованиям редакторов и издателей. В любом случае Пастернак, судя по его письму Козинцеву, считал сокращение текстов Шекспира делом допустимым и даже необходимым.²⁸

Купюры можно объяснить несколькими причинами. Многие из них связаны с баудлеризацией Шекспира. Большинство купюр в переводе «Гамлета» — это места с неприличным содержанием. В переводе отсутствует предложение в обращении Гамлета к Полонию, в котором благодаря двойному значению слов “conception” и “conceive” («зачатие», «зачать» и «понимание», «понимать») содержится намек на секс: “Let her not walk i’ th’ sun. Conception is a blessing, but not as your daughter may conceive. Friend, look to’t” (*Ham*, 2.2, 1081) — «Не пускайте ее на солнце. Не зевайте, приятель» (Гамлет, 53). Не переведены следующие слова королевы на сцене во вставной пьесе, разыгранной в королевском дворе: “A second time I kill my husband dead/ When second husband kisses me in bed” (*Ham*, 3.2, 1091). Пропущен намек на совокупление в обращении Гамлета к Офелии во время спектакля:

²⁸ Это видно из письма Пастернака от 27 октября 1953 г. Козинцеву, готовившему театральную постановку Гамлета по пастернаковскому переводу: «Режьте, сокращайте и перекраивайте сколько хотите. Чем больше Вы выбросите из текста, тем лучше. На половину драматического текста всякой пьесы, самой наибессмертнейшей, классической и гениальной я всегда смотрю как на распространенную ремарку, написанную автором для того, чтобы ввести исполнителей как можно глубже в существо разыгрываемого действия» (Пастернак и Козинцев. Письма о «Гамлете», стр. 216).

“HAMLET: I could interpret between you and your love, if I could see the puppets dallying. — OPHELIA: You are keen, my lord, you are keen. — HAMLET: It will cost you a groaning to take off mine edge” (3.2, 1092). В переводе нет одной из песен Офелии, содержащей большое количество непристойных намеков:

By Gis and by Saint Charity,
Alack, and fie for shame!
Young men will do't if they come to't
By Cock, they are to blame.
Quoth she, 'Before you tumbled me,
You promis'd me to wed.'
He answers:
'So would I 'a' done, by yonder sun,
An thou hadst not come to my bed' (*Ham*, 2.2, 1102).

В переводе «Ромео и Джульетты» есть только одна купюра, связанная с сексом — это слова Меркуцио о Тибальте “‘A very good whore’” (*RJ*, 2.4, 996).

В переводах обеих частей «Генриха IV» от купюр больше всего пострадала речь Фальстафа. В I части пьесы опущена большая часть разговора между ним и принцем Генрихом, содержащая обмен колкостями, игру слов и неприличные намеки. Из этого отрывка переведено только первое предложение, которое присоединено к началу текста, следующего за купюрой:

Fal. By the Lord, thou say'st true, lad- and is not my hostess of the tavern a most sweet wench?
Prince. As the honey of Hybla, my old lad of the castle- and is not a buff jerkin a most sweet robe of durance?
Fal. How now, how now, mad wag? What, in thy quips and thy quiddities? What a plague have I to do with a buff jerkin?
Prince. Why, what a pox have I to do with my hostess of the tavern?
Fal. Well, thou hast call'd her to a reckoning many a time and oft.
Prince. Did I ever call for thee to pay thy part?
Fal. No; I'll give thee thy due, thou hast paid all there.
Prince. Yea, and elsewhere, so far as my coin would stretch; and where it would not, I have used my credit (*1H4*, 1.2, 768) —

Фальстаф: Клянусь богом, это правда, мой ненаглядный (206).

В нескольких случаях Пастернак опускал часть диалога, прерываемого третьим лицом. В диалоге между Фальстафом и трактирщицей мистрис Куикли Пастернак не перевел вопрос принца Генриха и слова собеседников, вызванные этим вопросом. Текст содержит намек на совокупление, скрытый в слове “to have”:

Prince. An otter, sir John! Why an otter?

Fal. Why, she's neither fish nor flesh; a man knows not where to have her.

Host. Thou art an unjust man in saying so. Thou or any man knows where to have me, thou knave, thou! (1H4, 3.3, 791).

Не переведена часть разговора возчиков, содержащая вульгарные слова:

2. Car. Why, they will allow us ne'er a jordan, and then we leak in your chimney, and your chamber-lye breeds fleas like a loach.

1. Car. What, ostler! come away and be hang'd! come away! (1H4, 774, 222).

В переводе II части «Генриха IV» в следующем отрывке подчеркнутая часть текста с неприличным содержанием смягчена, а другая опущена:

FALSTAFF. A man can no more separate age and covetousness than 'a can part young limbs and lechery; but the gout galls the one, and the pox pinches the other; and so both the degrees prevent my curses (2H4, 813) —

Видно, скупость так же неотделима от старости, как веселый образ жизни от молодости (Фальстаф, 324-25).

Опущена часть перепалки между Фальстафом и Доль. Слова Фальстафа содержат несколько сексуальных намеков в словах “cannon”, “breach”, “pike”, “surgery”, “conger” и “bear”:²⁹

DOLL. Yea, joy, our chains and our jewels.

FALSTAFF. ‘Your brooches, pearls, and ouches.’ For to serve bravely is to come halting off; you know, to come off the breach with his pike bent

²⁹ См. комментарии в книгах: *Complete Works of Shakespeare*, 821; *Riverside Shakespeare*, vol. 1, 898.

bravely, and to surgery bravely; to venture upon the charg'd chambers bravely- (2H4, 2.4, 820-21).

В этой же сцене пропущены две фразы Фальстафа и Пистоля с неприличным намеком в адрес Доль в словах “discharge”, “bullets” и “pistol-proof”:³⁰

PISTOL. I will discharge upon her, Sir John, with two bullets.
FALSTAFF. She is pistol-proof, sir; you shall not hardly offend her (2H4, 2.4, 821).

Там же не переведены фразы Фальстафа и Доль с намеком на секс:

FALSTAFF. A rascally slave! I will toss the rogue in a blanket.
DOLL. Do, an thou dar'st for thy heart. An thou dost, I'll canvass thee between a pair of sheets (2H4, 2.4, 823).

Пропущен отрывок, содержащий игру слов с сексуальным подтекстом в сцене набора Фальстафом рекрутов:

SHALLOW. Shall I prick him, Sir John?
FALSTAFF. It were superfluous; for his apparel is built upon his back, and the whole frame stands upon pins. Prick him no more.
SHALLOW. Ha, ha, ha! You can do it, sir; you can do it. I commend you well. Francis Feeble! (2H4, 3.2, 828).

Пропущена часть речи Фальстафа вульгарного характера в сцене разговора с верховным судьей, где употреблено слово “pox” в значении «сифилис»:³¹ “but the gout galls the one, and the pox pinches the other; and so both the degrees prevent my curses” (2H4, 1.2, 813). В переводе речи других персонажей II части «Генриха IV» купюр значительно меньше. Пропущена часть разговора принца Генриха и

³⁰ См. комментарий в книге: *Complete Works of Shakespeare*, 821.

³¹ См. комментарии в книгах: *Complete Works of Shakespeare*, 813; Schmidt, *Shakespeare Lexicon and Quotation Dictionary*, vol. 2, 887.

Бардольфа, в котором принц сравнивает Доль Тершит с проституткой (“road” – проститутка):³²

PRINCE. Fare you well; go.
 Exeunt BARDOLPH and PAGE
 This Doll Tearsheet should be some road.
 POINS. I warrant you, as common as the way between Saint Albans and London (2H4, 2.2, 819).

Пропущены фразы Пойнса и принца Генриха с неприличными колкостями в адрес Фальстафа и Доль:

1) POINS: Is it not strange that desire should so many years outlive performance? (2H4, 2.4, 823);
 2) PRINCE. Saturn and Venus this year in conjunction! What says th' almanac to that?
 POINS. And look whether the fiery Trigon, his man, be not lipping to his master's old tables, his note-book, his counsel-keeper (2H4, 2.4, 823).

Другие купюры могут быть объяснены трудностями перевода отрывков с игрой слов. В переводе «Гамлета» отсутствует несколько строк в разговоре Гамлета с могильщиком. Будучи не в состоянии передать игру слов этой сцены, построенную на многозначности слова “lie” — «лежать» и «лгать», а также некоторых других слов, Пастернак, по-видимому, решил пожертвовать несколькими предложениями:

Ham. Thou dost lie in't, to be in't and say it is thine. 'Tis for the dead, not for the quick; therefore thou liest.
 Clown. 'Tis a quick lie, sir; 'twill away again from me to you. (Ham, 5.1, 1109).

В переводе «Ромео и Джульетты» пропущено несколько предложений кормилицы и Меркуцио (2.4) с каламбуром Меркуцио “is the worst well”:

Nurse. You say well.

³² См. комментарии в книгах: *Complete Works of Shakespeare*, 819; *Riverside Shakespeare*, vol. 1, 897.

Mer. Yea, is the worst well? Very well took, i' faith! wisely, wisely (*RJ*, 2.4 997).

Острота Меркуцио основана на буквальной трактовке слов Ромео в предложении, предшествующем купюре: “I am the youngest of that name, for fault of a worse” (*RJ*, 2.4, 997)— «Из людей с этим именем я самый младший, за неимением худшего» (Ромео, 210). Игра слов в этом отрывке не трудна для перевода.

В I части «Генриха IV» опущены две реплики Фальстафа и Пойнса, в которых обыгрывается многозначность слова “points” — «наконечники» (шпаги) и «шнурки»:³³

FALSTAFF: Their points being broken—
POINS: Down fell their hose (*1H4*, 2.4, 780).

Опущены два предложения в разговоре Фальстафа и принца Генриха. Пастернак перевел пословицу, но опустил часть текста с игрой слов, построенной на пословице:

Prince. He that rides at high speed and with his pistol kills a sparrow flying.
Fal. You have hit it.
Prince. So did he never the sparrow (*1H4*, 2.4, 781) —

ПРИНЦ. И на всем скаку попадает из пистолета в летящего воробья? (246).

Опущен обмен колкостями с игрой слов между Фальстафом и принцем:

Fal. ...What a plague mean ye to colt me thus?
Prince. Thou liest; thou art not colted, thou art uncolted (*1H4*, 775).

Не переведено предложение Бардольфа и часть речи Фальстафа — ответ на слова Бардольфа. Предыдущее предложение Фальстафа присоединено к остатку речи Фальстафа после купюры: «Потрать пока свои. [купюра] Скажи лейтенанту Пето...»

³³ См. комментарии в книгах: *Complete Works of Shakespeare*, 780; *Riverside Shakespeare*, vol. 1, 860.

(Фальстаф, 278). Фальстаф переиначивает смысл слов Бардольфа, который говорит, что бутылка, за которой посылает его Фальстаф, стоит десять шиллингов (“angel” – десять шиллингов³⁴). Фальстаф предпочитает понять его слова как «на этой бутылке я заработал десять шиллингов»:

Bald. This bottle makes an angel.

Fal. An if it do, take it for thy labour; an if it make twenty, take them all; I'll answer the coinage (*1H4*, 4.2, 794).

Опущена часть разговора между Гедсхиль и коридорным. Два речевых отрывка Гедсхилия Пастернак объединил в один: «У нас в деле верхи общества, бургомистры, разбойники почище нас с тобой [купюра], и орудуем мы как за каменной стеной... (Гедсхиль, 223). В непереверенном отрывке обыгрывается полисемия слова “boots” — «добыча» (“booty”) и «ботинки»:

Gads. ...Such as will strike sooner than speak, and speak sooner than drink, and drink sooner than pray; and yet, zounds, I lie; for they pray continually to their saint, the commonwealth, or rather, not pray to her, but prey on her, for they ride up and down on her and make her their boots.

Cham. What, the commonwealth their boots? Will she hold out water in foul way?

Gads. She will, she will! Justice hath liquor'd her (*1H4*, 2.1, 774-75).

Во II части «Генриха IV» опущено последнее предложение в речи Фальстафа после битвы с бунтовщиками и обмен репликами между Фальстафом и Ланкастером (принцем Джоном), вызванными этим предложением. Обмен репликами содержит игру слов, построенную на словах “mount” — повышение (в чине) и поднятие (тяжести), а также “thick” — тяжелый и непрозрачный:

FALSTAFF. Therefore let me have right, and let desert mount.

PRINCE JOHN. Thine's too heavy to mount.

³⁴ См. комментарии в книгах: *Complete Works of Shakespeare*, 794; Schmidt, *Shakespeare Lexicon and Quotation Dictionary*, vol. 1, 39.

FALSTAFF. Let it shine, then.

PRINCE JOHN. Thine's too thick to shine.

FALSTAFF. Let it do something, my good lord, that may do me good, and call it what you will (2H4, 4.3, 835).

Другие купюры могут быть объяснены сложностями перевода шекспировских аллюзий, указывающих на английские реалии, не имеющие эквивалента в русском языке и русской культуре. В переводе «Гамлета» опущены три отрывка, содержащие такие аллюзии. Пастернак исключил отрывок с указанием на несохранившуюся историю об обезьяне и птице в разговоре Гамлета с матерью (3,4), переведенный им в первом варианте «Гамлета»:³⁵

“‘Twere good you let him know,
For who that's but a queen, fair, sober, wise,
Would from a paddock, from a bat, a gib,
Such dear concerning hid? Who would do so?
No, in despite of sense and secrecy,
Unpeg the basket on the house's top,
Let the birds fly, and like the famous ape,
To try conclusions, in the basket creep
And break your own neck down” (Ham, 3.4, 1098).

В переводе «Ромео и Джульетты» Пастернак опустил часть разговора Ромео и Меркуцио. Купюре предшествует эпизод с игрой слов и аллюзией, указывающей

³⁵ Перевод этого монолога в журнальном варианте полностью отличается от последних редакций. Пропущенная концовка в первом варианте передана следующим образом:

Правда, проболтайтесь!
К лицу ли королеве-красоте
Скрывать от упыря, кота и жабы
Такие вещи? Нет. Наоборот.
На зло уму и совести, взберитесь
С корзинкою на кровельный карниз,
Пустите птиц и в подражанье стае,
Как обезьяна в басне, бросьтесь вниз
И, пробуя летать, сломайте шею

См. публикацию: Вильям Шекспир. Гамлет, принц датский. Трагедия в 5-ти актах. Пер. и вступ. заметка Б. Пастернака. — «Молодая гвардия», 1940, № 5-6, стр.88.

на английскую рождественскую игру.³⁶ Этот эпизод Пастернак перевел неточно, изменив смысл игры слов. Так как следующий за ним текст логически связан с ним, то у Пастернака был выбор: или опустить его, или заменить своим текстом, отличным от оригинала. Он предпочел опустить текст:

Mer. I mean, sir, in delay
 We waste our lights in vain, like lamps by day.
 Take our good meaning, for our judgment sits
 Five times in that ere once in our five wits.
 Rom. And we mean well, in going to this masque;
 But 'tis no wit to go (*RJ*, 1.4, 987).

В другом месте «Ромео и Джульетты» отсутствует отрывок, где обыгрываются слова и фразы, относящиеся к популярной во времена Шекспира конной игре:³⁷

Rom. Swits and spurs, swits and spurs! or I'll cry a match.
 Mer. Nay, if our wits run the wild-goose chase, I am done; for
 thou hast more of the wild goose in one of thy wits than, I am sure,
 I have in my whole five. Was I with you there for the goose?
 Rom. Thou wast never with me for anything when thou wast not
 there for the goose.
 Mer. I will bite thee by the ear for that jest.
 Rom. Nay, good goose, bite not!
 Mer. Thy wit is a very bitter sweetening; it is a most sharp sauce.
 Rom. And is it not, then, well serv'd in to a sweet goose?
 Mer. O, here's a wit of cheveril, that stretches from an inch narrow to an
 ell broad!
 Rom. I stretch it out for that word 'broad,' which, added to the goose,
 proves thee far and wide a broad goose (*RJ*, 2.4, 996).

Другие пропуски могут быть объяснены необходимостью облегчения и упрощения текстов с целью создания сценичных переводов. В наставлении Лаэрта сестре опущено несколько строк, которые отчасти повторяют высказанную в

³⁶ См. комментарии в книгах: *Complete Works of Shakespeare*, 987; *Riverside Shakespeare*, vol. 2, 1064.

³⁷ См. комментарий в книге: *Complete Works of Shakespeare*, 997.

предыдущем предложении мысль о том, что Гамлет не свободен в выборе жены, а ограничен положением престолонаследника:³⁸

Then if he says he loves you,
It fits your wisdom so far to believe it
As he in his particular act and place
May give his saying deed; which is no further
Than the main voice of Denmark goes withal (*Ham*, 1.3, 1072).

В монологе короля на сцене, начинающемся словами «Мне верится, вы искренни во всем» (3.2) отсутствуют 4 строки, которые в другой форме повторяют мысль об измене друзей в случае несчастья, выраженную выше (“The great man down, you mark his favourite flies,/ The poor advanc'd makes friends of enemies” (*Ham*, 1091, 83).

Пастернак два варианта слил в один:

And hitherto doth love on fortune tend,
For who not needs shall never lack a friend,
And who in want a hollow friend doth try,
Directly seasons him his enemy (*Ham*, 3.2, 1091) —
Ты в силе, и друзей хоть отбавляй,
Ты в горе, и последние прощай (король на сцене, 83).

В «Ромео и Джульетте» опущена часть длинного и малозначительного в сюжете разговора Джульетты и Париса в сцене в келье брата Лоренцо (4.1):

Par. Do not deny to him that you love me.
Jul. I will confess to you that I love him.
Par. So will ye, I am sure, that you love me.
Jul. If I do so, it will be of more price,
Being spoke behind your back, than to your face (*RJ*, 4.1, 1010).

В переводе этот текст пропущен после слов: «Ответить — было бы исповедью вам» (Джульетта, 248). Опущено несколько фраз в описании Меркуцио характера

³⁸ Следующие слова предшествуют опущенному отрывку:

The safety and health of this whole state,
And therefore must his choice be circumscrib'd
Unto the voice and yielding of that body

итальянцев и Бенволио (*RJ*, 3.1, 1000). Опущены слова Бенволио в его рассказе о дуэли Ромео с Тибальтом, придающие Ромео черты мягкости: “All this- uttered/ With gentle breath, calm look, knees humbly bow’d-” и ““Hold, friends! friends, part!” (*RJ*, 3.1, 1001). Опущено образное сравнение Ромео с ростовщиком в длинном монологическом наставлении брата Лоренцо: “Which, like a usurer, abound’st in all,/ And usest none in that true use indeed/ Which should bedeck thy shape, thy love, thy wit” (*RJ*, 3.3, 1005).

В «Отелло» опущены слова Монтано в разговоре с гражданами Кипра, не представляющие трудности для перевода, но и не являющиеся важными для развития сюжета: “If that the Turkish fleet/ Be not enshelter’d and embay’d, they are drown’d;/ It is impossible to bear it out” (*Oth*, 2.1, 1132). Опущена часть предложения Яго: “Men should be what they seem;/ Or those that be not, would they might seem none!” (*Oth*, 3.3, 1143) — «Все быть должны чем кажутся» (Яго, 340).

В I части «Генриха IV» отсутствует часть разговора с обменом остротами между Пойнсом и принцем Генрихом в адрес Фальстафа в сцене в комнате принца Генриха (1.2). Купюра следует за словами принца «Дьяволу — дьяволово» (принц, 208):

Poins. Then art thou damn’d for keeping thy word with the devil.
Prince. Else he had been damn’d for cozening the devil (*1H4*, 1.2, 769).

В этой же сцене опущен обмен колкостями между Фальстафом и Пойнсом, в переводе купюра следует за словами Фальстафа: «...уклонившимся желаю болтаться на виселице» (Фальстаф, 209):

Fal. Hear ye, Yedward: if I tarry at home and go not, I’ll hang you for going.
Poins. You will, chops? (*1H4*, 1.2, 769).

Whereof he is the head.

В переводах есть сокращения побочных действий, в которых третье лицо прерывает разговор двух других. В разыгранной между Фальстафом и принцем Генрихом инсценировке отсутствует фраза принца, прерывающего Фальстафа: “Thy state is taken for a join’d-stool, thy golden sceptre for a leaden dagger, and thy precious rich crown for a pitiful bald crown” (*И4*, 2.4, 782). Концовку и начало отрывков между купюрой Пастернак соединил: «...а эта подушка — моей короной. [купюра] Если последняя искра благодати не угасла в тебе...» (Фальстаф, 247). В другой сцене Пастернак опять опустил отрывок, в котором третье лицо вторгается в беседу двух других:

Fal....Thou art essentially mad without seeming so.
 Prince. And thou a natural coward without instinct.
 Fal. I deny your major (*И4*, 2.4, 783).

Пастернак снова соединил концы, слив две речи Фальстафа в одну: «Помни, Гарри, цени настоящее золото и не смешивай его с подделкой. [купюра] Надеюсь, ты меня не выдашь» (Фальстаф, 251). Опущен еще один эпизод, прерывающий основное действие, — это маленькая ссора между леди Перси и ее мужем Готспером в сцене исполнения песни леди Мортимер:

Lady P. Wouldst thou have thy head broken?
 Hot. No.
 Lady P. Then be still.
 Hot. Neither! ‘Tis a woman’s fault.
 Lady P. Now God help thee!
 Hot. To the Welsh lady’s bed.
 Lady P. What’s that? (*И4*, 3.1, 787).

Концы разрыва — слова Готспера до купюры с остатком слов Готспера после нее — соединены: «Я бы с большим удовольствием послушал, как моя лягавая «Леди» будет выть по-ирландски. [купюра] Однако тише» (Готспер, 261). В сцене на

постоялом дворе опущены слова коридорного: "They are up already and call for eggs and butter" (*1H4*, 2.1, 774).

В переводе второй части «Генриха IV» самой большой купюрой является часть разговора между Фальстафом и верховным судьей. Отрывок сложен для перевода, содержит обмен колкостями и игру слов. Тексты до и после купюры соединены:

FALSTAFF. My lord-

CHIEF JUSTICE. But since all is well, keep it so: wake not a sleeping wolf.

FALSTAFF. To wake a wolf is as bad as smell a fox.

CHIEF JUSTICE. What! you are as a candle, the better part burnt out.

FALSTAFF. A wassail candle, my lord- all tallow; if I did say of wax, my growth would approve the truth.

CHIEF JUSTICE. There is not a white hair in your face but should have his effect of gravity.

FALSTAFF. His effect of gravy, gravy,

CHIEF JUSTICE. You follow the young Prince up and down, like his ill angel.

FALSTAFF. Not so, my lord. Your ill angel is light; but hope he that looks upon me will take me without weighing. And yet in some respects, I grant, I cannot go- I cannot tell. Virtue is of so little regard in these costermongers' times that true valour is turn'd berod; pregnancy is made a tapster, and his quick wit wasted in giving reckonings; all the other gifts appertinent to man, as the malice of this age shapes them, are not worth a gooseberry. You that are old consider not the capacities of us that are young; you do measure the heat of our livers with the bitterness of your galls; and we that are in the vaward of our youth, must confess, are wags too (*2H4*, 1.2, 812).

В этой же сцене опущен другой большой отрывок — часть слов Фальстафа, обращенных к верховному судье:

and he that will caper with me for a thousand marks, let him lend me the money, and have at him. For the box of the ear that the Prince gave you- he gave it like a rude prince, and you took it like a sensible lord. I have check'd him for it; and the young lion repents- marry, not in ashes and sackcloth, but in new silk and old sack (*2H4*, 1.2, 813).

Там же опущено предложение в разговоре Фальстафа с пажом: “I look’d ‘a should have sent me two and twenty yards of satin, as I am a true knight, and he sends me security” (2H4, 1.2, 811).

В сцене в трактире «Кабанья голова» Пастернак из трех служителей сохранил двух. В одном случае он слова третьего служителя передал первому, а в другом — опустил: “THIRD DRAWER. Dispatch! The room where they supp’d is too hot; they’ll come in straight” (2H4, 2.4, 820). Сокращен ответ принца Генриха на слова Пойнса в конце 2-ой сцены II акта. Переведены только самые последние слова:

PRINCE. From a god to a bull? A heavy declension! It was Jove’s case.
From a prince to a prentice? A low transformation! That shall be mine; for
in everything the purpose must weigh with the folly. Follow me, Ned
(2H4, 2.2, 819) — Великолепно. Идем, Нед (принц, 342).

Еще один случай, когда Пастернак исключил текст, прерывающий основное действие, можно обнаружить в переводе монолога Фальстафа после ухода из дома судьи Шеллоу. Пастернак не перевел обращение Фальстафа к Шеллоу и Бардольфу (“I’ll follow you, good Master Robert Shallow. [Exit SHALLOW] Bardolph, look to our horses” [2H4, 5.1, 842]), сохранив слова Фальстафа, сказанные им наедине с собой.

В переводе «Макбета» пропущена часть разговора между Макдуфом и Малькольмом:

MALCOLM. I grant him bloody,
Luxurious, avaricious, false, deceitful,
Sudden, malicious, smacking of every sin
That has a name. But there’s no bottom, none,
In my voluptuousness. Your wives, your daughters,
Your matrons, and your maids could not fill up
The cistern of my lust, and my desire
All continent impediments would o’erbear
That did oppose my will. Better Macbeth
Than such an one to reign.
MACDUFF. Boundless intemperance

In nature is a tyranny; it hath been
 The untimely emptying of the happy throne,
 And fall of many kings. But fear not yet
 To take upon you what is yours. You may
 Convey your pleasures in a spacious plenty
 And yet seem cold, the time you may so hoodwink.
 We have willing dames enough; there cannot be
 That vulture in you to devour so many
 As will to greatness dedicate themselves,
 Finding it so inclined (*Mac*, 4.3, 1247).

При сокращении переводов Пастернак прибегал также к сжатию, опуская такое количество отдельных слов и фраз, что переведенный отрывок становился значительно короче соответствующего отрывка оригинала. При сжатии пострадал образный и эвфуистический язык Шекспира. Пастернак выбрасывал отдельные эпитеты, метафоры, повторы и другие тропы и стилистические фигуры, упрощая конструкцию предложений и сокращая их длину. Больше всего случаев сжатия текста в переводе «Отелло». Уменьшение большого количества эпитетов в переводе следующего монолога Яго сделало его на одну строку короче соответствующего отрывка оригинала:

Never, Iago. Like to the Pontic Sea,
 Whose icy current and compulsive course
 Ne'er feels retiring ebb, but keeps due on
 To the Propontic and the Hellespont,
 Even so my bloody thoughts, with violent pace,
 Shall ne'er look back, ne'er ebb to humble love,
 Till that a capable and wide revenge
 Swallow them up. Now, by yond marble heaven,
 In the due reverence of a sacred vow
 I here engage my words (*Oth*, 3.3, 1147) —

Нет.
 Нет, Яго никогда. Как в Черном море
Холодное течение день и ночь
 Несется неуклонно к Геллеспонту,
 Так и кровавым помыслам моим

До той поры не будет утolenья,
Пока я в мщенье их не изолью.
Клянусь тобой, мерцающее небо,
В святом сознание этих страшных слов,
Даю обет расплаты (Отелло, 352-53).

Эвфуистическую речь Пастернак нередко парафразировал. Особенно часто он делал это в «Отелло». Перифразы Шекспира Пастернак заменял отдельными словами, что позволило ему сокращать объем текста при сохранении объема информации. В следующих словах Отелло шекспировскому выражению “The gravity and stillness of your youth” в переводе соответствует одно слово — «сдержанность», выражению “The world hath noted, and your name is great/ In mouths of wisest censure” — «славиться»:

Worthy Montano, you were wont be civil;
The gravity and stillness of your youth
The world hath noted, and your name is great
In mouths of wisest censure. What’s the matter,
That you unlace your reputation thus,
And spend your rich opinion for the name
Of a night-brawler? Give me answer to it (*Oth*, 2.3, 1138) —

Вы сдержанностью славились, Монтано.
Какая сила вас могла толкнуть
Свою степенность променять на имя
Ночного драчуна? Ответьте мне (Отелло, 324).

Иногда Пастернак парафразировал текст оригинала приблизительно, передавая только его общий смысл. В таком переводе нет прямого соответствия между текстами перевода и оригинала. Больше всего случаев приблизительного пересказа в переводе речи Яго:

1) For when my outward action doth demonstrate
The native act and figure of my heart
In complement extern... (*Oth*, 1.1, 1123) —

Но чем открыть лицо свое... (Яго, 282);

2) So shall you have a shorter journey to your desires by the means I shall then have to prefer them, and the impediment most profitably removed, without the which there were no expectation of our prosperity (*Oth*, 2.1, 1135) —

Помните, он наш главный соперник (Яго, 316);

3) Though I perchance am vicious in my guess,
As, I confess, it is my nature's plague
To spy into abuses, and oft my jealousy
Shapes faults that are not- (*Oth*, 3.3, 1143) —

У меня несчастный нрав.
Повсюду в жизни чудятся мне козни (Яго, 340).

В следующем примере аналогичным образом сжаты слова Дездемоны:

Most gracious Duke,
To my unfolding lend your prosperous ear,
And let me find a charter in your voice
To assist my simpleness (*Oth*, 1.3, 1129) —

Есть удобный выход.
Я вам другое средство предложу (Дездемона, 299).

Эвфуистические фразы Бенволио, расположенные на пяти строках, в переводе уместились на двух с помощью парафразирования:

I- measuring his affections by my own,
Which then most sought where most might not be found,
Being one too many by my weary self-
Pursu'd my humour, not Pursuing his,
And gladly shunn'd who gladly fled from me (*RJ*, 1.1, 982) —

И так как он искал уединенья,
То я его оставил одного (Бенволио, 170).

Парафразирование метафор позволило Пастернаку значительно сжать текст.

В разговоре Гамлета с матерью (3.4) Пастернак развернутую метафору привычки как монстра свел к лаконичной сентенции:

That monster, custom, who all sense doth eat
 Of habits evil, is angel yet in this,
 That to the use of actions fair and good
 He likewise gives a frock or livery,
 That aptly is put on. Refrain to-night,
 And that shall lend a kind of easiness
 To the next abstinence; the next more easy (*Ham*, 3.4, 1097) —

В маске доброты
 Вы скоро сами пристраститесь к благу (Гамлет, 101).

Пастернак также сжимал текст, используя сразу несколько приемов. В монологе Гамлета «Один я. Наконец-то» (2.2, 66) Пастернак сократил несколько строк, убрав однородные слова, параллелизмы и антитезы. Пастернак не передал антитезу “Make mad the guilty and appall the free” (буквально: «Сделал бы безумца виновным и привел бы в испуг [сделал бледным] невинного»). У Шекспира даже невинный испугался бы, а у Пастернака — только виновный:

He would drown the stage with tears
And cleave the general ear with horrid speech;
Make mad the guilty and appall the free,
Confound the ignorant, and amaze indeed
The very faculties of eyes and ears (*Ham*, 2.2, 1085) —

Он сцену б утопил
 В потоке слез. В его изображение
Виновный бы прочел свой приговор (Гамлет, 66).

В рассказе Яго о потасовке между Кассио и Родриго Пастернак убрал развернутое сравнение, обособленное предложение и некоторые другие слова и сократил объем текста вдвое:

Friends all but now, even now,
 In quarter, and in terms like bride and groom
Devesting them for bed; and then, but now
 (As if some planet had unwitting men),
 Swords out, and tilting one at other's breast,
 In opposition bloody (*Oth*, 2.3, 1138) —

Были тишь да гладь,
Как вдруг, не говоря худого слова,
Они рубиться начали (Яго, 324).

В монологе лорда Бардольфа из II части «Генриха IV» опущены отдельные слова и упрощен эвфуистический язык:

It was, my lord; who lin'd himself with hope,
Eating the air and promise of supply,
Flatt'ring himself in project of a power
Much smaller than the smallest of his thoughts;
And so, with great imagination
Proper to madmen, led his powers to death,
And, winking, leapt into destruction (2H4, 1.3, 814) —

Он льстил себя несбыточной мечтой
И полагался так на обещанья,
Что очутился с армией в беде
И в пропасть ринулся, глаза зажмуря (лорд Бардольф, 326).

Сжата речь Гастингса за счет парафразирования эвфуистических выражений:

Grant that our hopes- yet likely of fair birth-
Should be still-born, and that we now possess'd
The utmost man of expectation,
I think we are so a body strong enough,
Even as we are, to equal with the King (2H4, 1.3, 814) —

Имеющиеся у нас полки
И без нортемберлендовых сумеют
Померяться с войсками короля (Гастингс, 327).

Переводы всех пьес содержат отклонения от оригиналов — искажения и сокращения. Искажения возникли по нескольким причинам: (1) в результате пояснительного перевода, когда Пастернак отступал от дословности с целью прояснения смысла мест, непонятных без комментариев; (2) в результате решения Пастернаком следующих переводческих задач: упрощения и сокращения текстов, передачи формальных особенностей оригиналов (стихотворного размера, длины

строки и др.); (3) как результат субъективизма и (4) в результате небрежности или неверного прочтения отдельных мест оригиналов.

В переводе «Гамлета» серьезных отклонений от подлинника немного. Несколько изменен образ Гамлета — ему приписана полнота из-за неправильного перевода слова “complexion” и выделено такое качество, как гордость, вместо «честолюбия».

«Ромео и Джульетта» содержит больше неточностей и логических ошибок. Из-за неточностей перевода взаимоотношениям между Джульеттой и Парисом придан более фамильярный характер, а между кормилицей и Петром увеличена социальная дистанция. Допущена путаница в возрасте госпожи Капулетти. В одном случае обращение Джульетты к Ромео (или к самой себе) в переводе стало обращением к ее матери. Пастернак отдал дань театральной традиции, включив ремарку «сцена на балконе», которой нет у Шекспира.

В переводе «Отелло» первую брачную ночь Отелло и Дездемона провели не в гостинице, а на военном складе — арсенале; допущены две ошибки с подарком Отелло Дездемоне — платком; убрана деталь из внешности Кассио — борода.

В переводе «Короля Лира» заменена деталь в облике Эдгара-Тома — его нагота прикрыта передником, а не одеялом. В результате неправильного прочтения слова “judgment” искажен смысл слов Кента. Серьезной ошибкой является трактовка последнего разговора Эдгара и Эдмонда, в котором персонажи обмениваются признаниями, а не прощениями друг друга. Такая трактовка не передает христианское мировоззрение Шекспира, отразившееся в этой сцене.

Перевод «Антония и Клеопатры» не содержит серьезных искажений содержания. В отличие от оригинала, в двух сценах несколько подчеркнуто

превосходство Цезаря над Антонием, кроме того в сцене переговоров с Помпеем приижено значение Лепида в триумвирате. Не передан намек на сексуальный характер отношений Клеопатры и Юлия Цезаря.

Обе части «Генриха IV» содержат большое количество искажений содержания, которые тем не менее не внесли серьезных изменений в сюжет и характеры пьес. Эти ошибки были допущены в результате или небрежности, или отсутствия у Пастернака комментариев, которые могли бы прояснить некоторые темные места пьес. Небрежностью или невнимательностью можно объяснить перевод “sheriff” как «судья». Допущена путаница в определении возраста герцога Ланкастерского. Имя собственное “Field” переведено как «поляна»; неправильно передано время («шесть зим» вместо двух лет); сделаны две ошибки в переводе бесед персонажей: 1) у Пастернака принц Генрих под обезьяной имеет в виду Фальстафа, а у Шекспира — пажа Фальстафа; 2) в переводе Бардольф высмеивает пажа, а в оригинале — Пойнс высмеивает Бардольфа. Допущена историческая неточность: факт изгнания принца Генриха из королевского совета подан как его отказ ходить в совет.

В переводе «Макбета» меньше всего серьезных искажений. Допущена логическая ошибка в переводе мыслей Макбета, произнесенных вслух при появлении призрака Дункана: в переводе Макбет говорит об убийстве в присутствии гостей. Переводы пьес содержат и другие, не столь серьезные отклонения от оригиналов.

Шекспир в переводах Пастернака баудлеризирован, но не выхолощен. Некоторые места с неприличным содержанием опущены, но в большинстве случаев они сохранены, хотя далеко не всегда переданы адекватно. Можно выделить

следующие способы обращения с шекспировскими неприличностями: (1) в редких случаях неприличные слова и каламбуры переданы адекватно (например, слово “whore” и его синонимы в переводе «Отелло» нередко переданы как «шлюха»); (2) неприличные слова и фразы заменены эвфемизмами; (3) заменены другим текстом; (4) опущены; (5) неприличное содержание отрывков ослаблено убавлением количества грубых слов и намеков; (6) не передано адекватно большинство каламбуров с сексуальным намеком. Сексуальное содержание в большей степени сохранено в «Отелло». Из переведенных пьес «Король Лир» и особенно «Макбет» содержат наименьшее количество неприличностей,³⁹ поэтому их переводы не пострадали от баудлеризации в такой степени, как другие пьесы. Вопрос о причинах баудлеризации переводов остается открытым, так как нет документов, подтверждающих, что Пастернак баудлеризировал Шекспира по собственному почину и в соответствии со своими вкусами, зато несомненна зависимость Пастернака от заказчиков переводов, редакторов и цензоров.

Сжатию, необходимому для сохранения равнострочия, были подвергнуты все пьесы (хотя не в одинаковой степени), но не все пьесы были сокращены за счет купюр. От купюр и сжатия текстов больше всего пострадали обе части «Генриха IV», особенно 1-я сцена 2-го акта (3 купюры) и 2-я сцена 4-го акта (3 купюры) первой части «Генриха IV» и 2-я сцена 4-го акта второй части «Генриха IV» (4 купюры). Затем следуют «Гамлет» и «Ромео и Джульетта». Нет купюр в «Антонии и Клеопатре» и «Короле Лире». В «Короле Лире» и «Макбете» нет случаев значительного сжатия, зато их много в «Отелло», особенно в речи Яго, где

³⁹ На это указывал Парtridge. См.: Partiridge, *Shakespeare's Bawdy*, 54.

пропущено большое количество слов, фраз и предложений. Купюры могут быть объяснены стремлением Пастернака сократить и упростить пьесы, так как многие опущенные отрывки не трудны для перевода. Это относится, например, к двум эпизодам в «Гамлете», содержащим аллюзии. Один из них (история об обезьяне) есть в первом варианте «Гамлета», но отсутствует в других. Многие опущенные отрывки являются отступлениями от основного действия (прерывание диалога, отступление от монологической речи). Объединение двух монологов персонажа в один, особенно характерное для перевода «Генриха IV», тоже способствовало упрощению. Ослабление неприличного содержания пьес также привело к их сокращениям.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Большинство критических работ о пастернаковских переводах Шекспира имели публицистический характер, в них тексты переводов и оригиналов полностью не сличались и утверждения критиков не всегда были аргументированы и проиллюстрированы примерами. Критики прежде всего проявили интерес к лексике и неточностям переводов (в основном лексическим). Однако, рассуждая об особенностях переводов, они очень редко касались поэтики оригиналов и не обращали внимание на методы и приемы, к которым прибегал Пастернак при решении различных переводческих задач. Даже Морозов, чьи статьи наряду с работами Фрэнс и Гиффорда, являются самыми серьезными исследованиями, отметив хорошую индивидуализацию речи в переводах, не указал, каким образом Пастернак решил эту задачу. Только Фрэнс исследовала все восемь пьес; однако ее заключение о том, что Пастернак ослабил в переводах все, что не соответствовало его эстетике и мировоззрению, спорно, так как она исходила из необоснованной посылки, что Пастернак умышленно баудлеризировал Шекспира.

Критики правы, что руссификация, осовременивание и упрощенность языка характерны для переводов и отличают их от оригиналов. Эти качества возникли при решении Пастернаком задачи создания сценичных произведений, способных

«становиться вровень с оригиналами своей собственной неповторимостью».¹ Их появление также связано с передачей «духа» оригиналов.

Руссификация способствовала разговорности и индивидуализации речи. Она сделала речь персонажей естественной. Слова кормилицы с уменьшительными суффиксами («ножки», «лобик» и др.) говорят о ее профессии. Просторечное слово «сгинь» в «Короле Лире» передает атмосферу фольклорности (легендарности) пьесы. Благодаря просторечным русизмам передан фольклорный характер песни Офелии. Замена английских названий игр русскими оправдана отсутствием соответствующих русских названий; применение же фонетической транскрипции или калькирования могло затемнить содержание. Пастернак не руссифицировал пьесы без надобности и не лишил их национального духа. Дialeктную речь Эдгара Тома он перевел деревенским просторечием, а не областным диалектом, который указал бы на его русское происхождение. Русские наименования денег встречаются только в составе идиом.

Упрощение тоже было направлено на то, чтобы сделать речь персонажей более естественной и разговорной и повысить сценические качества пьес; оно проявилось прежде всего в синтаксисе и образности. Пастернак сохранил выразительность образов, упростив их на уровне структуры (заменяя метафоры художественными сравнениями, облегчив конструкции развернутых метафор). В определенной степени Пастернак также упростил лексику переводов: он не передал неологизацию и латинизмы, уменьшил количество мифологизмов. И все же лексика

¹ Заметки переводчика. — Собр. соч., т. IV, стр. 393.

переводов богата и разнообразна словами из разных стилистических пластов и синонимами.

Упрощение языка также способствовало передаче демократичности Шекспира,² который ориентировался на широкий круг зрителей.³ Если во времена Шекспира знание латыни и классической мифологии было показателем элементарного образования, то в XX веке это показатель специального и элитарного образования, поэтому естественно, что Пастернак не передал шекспировские латинизмы и убавил количество мифологизмов.⁴ Чтобы сделать пьесы доступными для многих и способными воздействовать на зрителей так, как они воздействовали на зрителей Шекспира, Пастернак прибег к пояснительному и уточняющему переводу. Непонятные для современных зрителей аллюзии у него отсутствуют (история об обезьяне) или прояснены. Пастернак конкретизировал, уточнил и детализировал места, где, говоря его словами, нагроможден «десяток пустых

² По воспоминаниям Тарасенкова, Пастернак сказал: «Я верю в демократичность Шекспира, — это воздух природы, это ощущение вечеров, утр — это оттуда» (Ан. Тарасенков. Пастернак. Черновые записи. 1934-1939. — «Вопросы литературы», 1990, № 2, стр. 97).

³ Харбидж в его исследовании о зрителях Шекспира писал о преобладании рабочей публики среди первых зрителей пьес Шекспира. См.: Alfred Harbage, *Shakespeare's Audience* (New York: Columbia University Press, 1964), 90.

⁴ На эту разницу образовательных культур XVI и XX столетий Пастернак указал в своей статье о переводах: «Как у всех елисаветинцев, сочинения Шекспира пестрят обращениями к истории, параллелями из древних литератур и мифологическими именами и названиями. Для того чтобы их понять теперь со справочником в руках, требуется классическое образование. А нам говорят, что средний лондонский зритель того времени, смотря «Гамлета» или «Лира», глотал на лету эти поминутно мелькавшие классицизмы и их успешно переваривал. Как этому поверить? ...Совершенно переменялся состав знаний. Латынь, которая теперь кажется признаком высшего образования, тогда была общим порогом низшего, как церковнославянский в древнерусском воспитании» (Замечания к переводам из Шекспира. — Собр. соч., т. IV, стр. 422-23).

околичностей вместо одного вертевшегося на языке у автора и второпях не уловленного слова».⁵ По этой причине в «Макбете», например, фраза “those sleepy two/Of his own chamber” переведена как «слуги», а фраза “those of his chamber” — как «спальники».

Осовременивание переводов также способствовало передаче «духа» оригиналов, атмосферы шекспировского времени, которое, как заметил Пастернак, напоминало его время: «Наше время носит шекспировский характер».⁶ В пьесах Шекспира много сцен кровопролития, насилия и жестокости, они также содержат намеки на военные события его времени.⁷ Атмосферу войны и жестокости Пастернак передал посредством намеков на современные ему события: слова «капут», «рукопашная», «тыл» и другие напоминают о Второй мировой войне, а «донос», «доносчик», «статья» и «конвойный» — о жестокостях сталинизма. Эти слова порождают конкретные образы современной зрителям действительности: смерть, политические процессы, концлагеря, — позволяющие глубже проникнуть в

⁵ Там же, стр. 413-14.

⁶ Тарасенков. Пастернак. Черновые записи, стр. 87. В разговоре с Гладковым Пастернак сравнивал атмосферу сталинского времени с временем в «Макбете»: «Б.Л. читает характеристику Макбета. Я рассказываю ему, как однажды в разговоре о процессах 1936-1938 гг. В.Э. Мейерхольд сказал: “Читайте и перечитывайте «Макбета!» Б.Л. охает, замолкает, потом говорит: “Нет, не будем об этом. Это слишком страшно... (Помолчав.) Вот видите, какой живой этот великан Шекспир. Он нам внушает ассоциации, от которых страшно...”» (Гладков. Встречи с Пастернаком, стр. 334.

⁷ Об аллюзиях Шекспира Пастернак писал: «Английские хроники Шекспира изобилуют намеками на тогдашнюю злобу дня. ...Политической подоплекой времени была трудная, с воодушевлением начатая, но скоро надоевшая война с Испанией» (Замечания к переводам из Шекспира. — Собр. соч., т. IV, 422).

суть исторических событий, описанных Шекспиром, и сильнее прочувствовать переживания персонажей.

В целом характеры персонажей переданы верно, хотя более отчетливая в сравнении с оригиналами индивидуализации речи усилила одни черты персонажей и ослабила другие. Например, обращения Лира «друг», «дружок» и «брат» подчеркнули его близость к простым людям, слова с уменьшительными суффиксами («птичка», «собачка», «голосок») — его старческую слабость и беззащитность, слова «дитя», «дети», «доченька» — его любовь к дочерям. Вспыльчивость его характера усилена контрастностью перехода от сдержанности к раздражительности.

Все значительные отклонения переводов от оригиналов оправданы установкой Пастернака на их сценичность в современных театральных условиях. Продолжая традиции переводчиков XIX века, Пастернак усилил реалистические черты переводов, придав языку большую разговорность и естественность, индивидуализировав речь персонажей и ослабив ренессансную велеречивость и пышность. Некоторые важные черты подлинников Пастернак передал посредством замены шекспировских приемов письма своими. Он успешно перевел многие метафоры художественными сравнениями, что помогло ему сохранить выразительность шекспировской образности и одновременно упростить ее. Выразительности образов также способствовала афористичная сжатость метафор, звукопись и смелое использование просторечных слов. Пастернак ослабил неприличные места пьес и смягчил резкость бранных слов, однако при этом сохранил шекспировскую грубость, увеличив количество просторечных вульгаризмов. Он смог сохранить многие эпитеты (сокращение числа которых было

необходимо для равнострочия), заменив полные прилагательные приложениями. Речь персонажей Шекспира динамична за счет краткости английских слов и риторического эллипсиса. Пастернак передал эту динамичность, упростив предложения и используя разговорный эллипсис.

Главными недостатком переводов являются неоправданные текстуальные неточности, которых Пастернак мог бы избежать при наличии подробных комментариев к оригиналам. Больше всего пострадал от различных текстуальных отклонений «Отелло», переведенный хуже остальных пьес.

Пастернак, жертвуя частным и маловажным, передал в своих переводах общее и главное: демократичность Шекспира, яркость характеров, выразительность образов, свежесть юмора и богатство языка. В своих переводах он добился баланса между точностью и сценичностью, поэтому они являются одними из лучших русских театральных переводов Шекспира.

БИБЛИОГРАФИЯ

Цитированные и упомянутые работы

Adams, Robert M. *Proteus, His Lies, His Truth: Discussion of Literary Translation*. New York: W.W. Norton & Co., Inc., 1973.

Алексеев, М. «Гамлет» Бориса Пастернака. «Искусство и жизнь», 1940, № 8, стр. 14-16.

Англо-русский и русско-английский словарь «ложных друзей переводчика». Сост. В.В. Акуленко. Изд-во «Советская энциклопедия», Москва, 1969.

Anikst, Alexander. "Shakespeare in Russia." *Soviet Literature* (April-May 1946): 60-65.

Akhmanova, Olga and Velta Zadornova. "The Present State of Shakespeare Translation in the USSR (Russian Translations of Shakespeare)." *Shakespeare Translation* 2 (1975): 38-47.

Bevington, David, ed. *The Complete Works of Shakespeare*, 4th ed. Haper Collins Publishers, 1992.

Bayley, Harold. *The Shakespeare Symphony*. London: Chapman & Hall, 1906.

Белинский, В.Г. Полное собрание сочинений, т. II. Изд-во Академии наук СССР, Москва, 1953.

Blake, N.F. *Shakespeare's Language: An Introduction*. New York: St. Martin's Press, 1983.

Bland, D.S. "Shakespeare and the 'Ordinary' Word." In *A Reader in the Language of Shakespearean Drama*, compiled by Vivian Salmon and Edwina Burness. Amsterdam: John Benjamins Publishing Co., 1987: 237-243.

Боровой, Л. Двадцать четвертый «Гамлет». — «Литературная газета», 26 апреля 1940, стр. 3.

Brower, Reuben A. "Poetic and Dramatic Structure in Versions and Translations of Shakespeare." In *Poetics*, edited by Donald Davie, Kazimierz Wyka, Roman Jakobson, et al. Hague: Mouton, 1961: 655-74.

Brook, G. L. *The Language of Shakespeare*. London: Andre Deutsch, 1976.

Bassnett-McGuire, Susan. *Translation Studies*. London: Methuen & Co. Ltd., 1980.

Vickers, Brian. "Shakespeare's Use of Rhetoric." In *A Reader in the Language of Shakespearean Drama*, compiled by Vivian Salmon and Edwina Burness. Amsterdam: John Benjamins Publishing Co., 1987: 391-406.

Виленкин, В. Я. Воспоминания с комментариями. Изд-во «Искусство», Москва, 1982.

Вильям-Вильмонт, Н.Н. «Гамлет» в переводе Бориса Пастернака. — «Интернациональная литература», 1940, № 7-8, стр. 288-91.

Гаврук, Ю. Нужен ли новый перевод «Гамлета» на русский язык. — В сб.: «Мастерство перевода 1966». Изд-во «Советский писатель», Москва, 1968, стр. 119-33.

Hamlet. Produced by Leslie Linder, Martin Ransohoff (executive producers), and Neil Hartley, directed by Tony Richardson, Columbia Pictures Industries, Inc., 1964. Videocassette.

Garner, Bryan A. "Shakespeare's Latinate Neologisms." In *A Reader in the Language of Shakespearean Drama*, compiled by Vivian Salmon and Edwina Burness. Amsterdam: John Benjamins Publishing Co., 1987: 207-28.

Гачечиладзе, Гиви. Введение в теорию художественного перевода. Изд-во Тбилисского университета, Тбилиси, 1970.

Gifford, Henry. "Pasternak as Translator." In *Pasternak*. Cambridge: Cambridge University Press, 1977: 147-61.

Гладков, Александр. Встречи с Пастернаком. — В кн.: Воспоминания о Борисе Пастернаке. Изд-во «Слово/Slovo», Москва, 1993, стр. 321-41.

Горбунов, А.Н. К истории русского «Гамлета». — Вступление. В кн.: У. Шекспир. «Гамлет. Избранные переводы». Сост. А.Н. Горбунов. Изд-во «Радуга», Москва, 1985, стр. 7-26.

Granville-Barker, Harley. *Preface to Hamlet*. New York: Hill & Wang, Inc., 1957.

Hugo, Victor. *William Shakespeare*, translated by A. Baillot. London: Hurst and Blackett, 1864.

Hugo, Victor. "William Shakespeare." In *Oeuvres complètes*. In 18 volumes, vol. 12. Club français du livre, 1969: 153-326.

Joseph, Sister Miriam. *Shakespeare's Use of the Arts of Language*. New York: Columbia University Press, 1966.

Donawerth, Jane. *Shakespeare and the Sixteenth-Century Study of Language*. Urbana: University of Illinois Press, 1984.

Evans, B. Ifor. *The Language of Shakespeare's Plays*. London: Methuen & Co. Ltd., 1952.

Evans, G. Blakemore, ed. *The Riverside Shakespeare*. In two volumes. Houghton Mifflin Co., 1974.

Из переписки М.М. Морозова с Б.Л. Пастернаком. Отзыв М.М. Морозова на перевод «Ромео и Джульетты» Шекспира, сделанный поэтом Б. Пастернаком. — В кн.: «Театр Шекспира». Изд-во ВТО, Москва, 1984, стр. 281-93.

Eastman, Arthur M. *A Short History of Shakespearean Criticism*. Lanham: University Press of America, 1985.

Капкин, И. В борьбе за реалистический перевод. — В сб.: Вопросы художественного перевода. Изд-во «Советский писатель», Москва, 1955, стр. 120-64.

Квятковский, А. Поэтический словарь. Изд-во «Советская энциклопедия», Москва, 1966.

Clayton, J. Douglas. "The Hamlets of Turgenev and Pasternak: On the Role of Poetic Myth in Literature." *Germano-Slavica* 2, no. 6 (1978): 455-61.

Ковалев, Константин. За шекспировской строкой. — «Альманах библиофила», 1981, № 2, стр. 100-07.

К переводам шекспировских драм. (Из переписки Бориса Пастернака). — В сб.: «Мастерство перевода 1969». Изд-во «Советский писатель», Москва, 1970, стр. 341-63.

«Кругозор» (пластинка), № 8, 1976.

- Лазарева, Е.В. Несколько замечаний к переводам трагедии «Гамлет». — В сб.: «Некоторые проблемы русской и зарубежной литературы». Изд-во Дальневосточного государственного университета, Владивосток, 1974, стр. 88-95.
- Levi, Peter. *Boris Pasternak*. London: Hutchinson, 1990.
- Левик, В. Нужны ли новые переводы Шекспира? — В сб.: «Мастерство перевода 1966». Изд-во «Советский писатель», Москва, 1968, стр. 93-104.
- Левин, Ю. Русские переводы Шекспира. — В сб.: «Мастерство перевода 1966». Изд-во «Советский писатель», Москва, 1968, стр. 5-25.
- Leighton, Lauren G. *Two Worlds, One Art: Literary Translation in Russia and America*. DeKalb: Northern Illinois University Press, 1991.
- Lefevere, André. *Translating Poetry: Seven Strategies and a Blueprint*. Amsterdam: Van Gorcum & Co., 1975.
- Лихачев, Д.С. Борис Леонидович Пастернак. — Вступление. В кн.: Борис Пастернак. «Собрание сочинений в пяти томах», том I. Изд-во «Художественная литература», Москва, 1989, стр. 5-44.
- Лозинская, Л. Новый перевод «Ромео и Джульетты». — «Огонек», 1942, № 46, стр. 13.
- Любимов, Николай. Земной простор. — В кн.: Николай Любимов. «Несгораемые слова». Изд-во «Художественная литература», Москва, 1983, стр. 291-203.
- Марков, В. Советский Гамлет. — «Грани», 1960, № 45, стр. 119-24.
- Markov, Vladimir. "An Unnoticed Aspect of Pasternak's Translations." *Slavic Review* 20 (1961): 503-508 .
- Musgrove, S. "Thieves' Cant in *King Lear*." In *A Reader in the Language of Shakespearean Drama*, compiled by Vivian Salmon and Edwina Burness. Amsterdam: John Benjamins Publishing Co., 1987: 245-53.
- Mahood, M.M. *Shakespeare's Wordplay*. London: Methuen & Co. Ltd., 1965.
- Morozov, Mikhail M. "The Individualization of Shakespeare's Characters Through Imagery." In *Shakespeare Survey: An Annual Survey of Shakespearean Study & Production*, edited by Allardyce Nicoll Cambridge: University Press, 1949: 83-106.

- _____. *Shakespeare on the Soviet Stage*, translated by David Magarshack. London: Soviet News, 1947.
- _____. Шекспир в переводе Бориса Пастернака. — В сб.: «Театр. Сборник статей и материалов». Изд-во ВТО, Москва, 1944, стр. 51-61.
- Морозов, Михаил М. «Гамлет» в переводе Бориса Пастернака. — «Театр», 1941, № 2, стр. 144-47.
- _____. Новый перевод «Антония и Клеопатры» Шекспира. — «Правда», 2 октября 1944, стр. 3.
- _____. Новый перевод «Ромео и Джульетты». — «Литература и искусство», 21 ноября 1942, стр. 4.
- _____. Шекспир в переводах Б. Пастернака. — «Литература и искусство», 7 августа 1943, стр. 4.
- Noble, Richmond. *Shakespeare's Biblical Knowledge and Use of the Book of Common Prayer as Exemplified in the Plays of the First Folio*. New York: Octagon Books, 1970.
- Озеров, Л. Заметки Пастернака о Шекспире. — В сб.: «Мастерство перевода 1966». Изд-во «Советский писатель», Москва, 1968, стр. 111-18.
- Partridge, A. C. *The Language of Renaissance Poetry: Spenser, Shakespeare, Donne, Milton*. London: Andre Deutsch, 1971.
- Partridge, Eric. *Shakespeare's Bawdy: A Literary & Psychological Essay and a Comprehensive Glossary*. London: Routledge & Kegan Paul, 1948.
- Пастернак, Борис. Воздушные пути. Проза разных лет. Изд-во «Советский писатель», Москва, 1982.
- _____. Собрание сочинений в пяти томах. Под ред. А.А. Вознесенского, Д.С. Лихачева, Д.Ф. Мамлеева, А.А. Михайлова и Е.Б. Пастернака. Изд-во «Художественная литература», Москва, 1989 (тома I и II), 1990 (том III), 1991 (том IV) и 1992 (том V).
- _____. Избранные переводы. Изд-во «Советский писатель», Москва, 1940.
- Пастернак, Б. и Г. Козинцев. Письма о «Гамлете» — «Вопросы литературы», 1975, № 1, стр. 212-23.

- Pasternak, Yevgeny Borisovich. Forward to *Selected Poems*, by Boris Pasternak, translated by John Stallworthy and Peter France. New York: W.W. Norton & Co., 1982: 11-14.
- Pasternak, Evgeny. *Boris Pasternak. The Tragic Years 1930-60*, translated by Michael Duncan (of the text); Ann Pasternak Slater and Craig Raine (of Boris Pasternak's poetry). London: Collins Harvill, 1990.
- Pope, Alexander. "Preface to 'The Works of Shakespear'." In *Eighteenth Century Essays on Shakespeare*, edited by D. Nichol Smith. Oxford: Clarendon Press, 1963: 44-58.
- Резцов, Л. Принц датский в новом освещении. — «Литературное обозрение», 1940, № 20, стр. 52-55.
- Wrenn, C.L. "Boris Pasternak." *Oxford Slavonic Papers* 2 (1951): 82-97.
- Rowe, Eleanor. "Pasternak and *Hamlet*." In *Hamlet. A Window on Russia*. New York: New York University Press, 1976: 147-66.
- Sutherland, James. "How the Characters Talk." In *Shakespeare's World*, edited by James Sutherland and Joel Hurstfield. New York: St. Martin's Press, 1964: 116-35.
- Sendich, Munir. Introduction to *Boris Pasternak: A Reference Guide*. New York: Macmillan Publishing Co., 1994: 1-25.
- _____. "English Translations of Tolstoj' *Vojna i mir*: An Analysis of Difficult Renderings." *Russian Language Journal* XLI, nos. 138-139 (1988): 313-40.
- _____. "English Translations of Chekhov's *Tri sestry*: Why Chekhov Sounds Different in English Than in Russian." *Russian Language Journal* XLIX, nos. 162-164 (1995): 239-72.
- Синявский, Андрей. Поэзия Пастернака. Вступление. — В кн.: Борис Пастернак. «Стихотворения и поэмы». Под. ред. Л. А. Озерова. Изд-во «Советский писатель», Москва-Ленинград, 1965, стр. 9-62.
- Словарь русского языка в четырех томах. Издание второе, исправленное и дополненное. Главн. ред. А.П. Евгеньева. Том III. Изд-во «Русский язык», Москва, 1983.
- Смирнов, А.А. Перевод. — В энциклопедии: Литературная энциклопедия. Изд-во АН СССР, Москва-Ленинград, т. 8, стр. 527.
- Соловьев, Б. В поисках Гамлета. — «Литературный современник», 1940, № 12, стр. 140-48.

- _____. В поисках Гамлета. — В кн.: Б. Соловьев. «От истории к современности. Литературно-критические статьи, очерки, полемика». Москва, 1973, стр. 219-33.
- Сорока, О. Зачем Лиру цветы? Заметки переводчика. — «Октябрь», 1982, № 3, стр. 188-200.
- Spurgeon, Caroline F.E. *Shakespeare's Imagery and What it Tells Us*. Cambridge: University Press, 1958.
- Steiner, George. *After Babel: Aspects of Language and Translation*, 2d ed. Oxford: Oxford University Press, 1992.
- Salmon, Vivian. "Elizabethan Colloquial English in the Falstaff Plays." In *A Reader in the Language of Shakespearean Drama*, compiled by Vivian Salmon and Edwina Burness. Amsterdam: John Benjamins Publishing Co., 1987: 37-70.
- Тарасенков, Ан. Пастернак. Черновые записи. 1934-1939. — «Вопросы литературы», 1990, № 2, стр. 73-107.
- Тизенгаузен, В. «Гамлет» в переводе Б. Пастернака. — «Советское искусство», 30 апреля 1940, стр. 3.
- Толстой, Л.Н. О Шекспире и о драме. — В кн.: Л.Н. Толстой. «Собрание сочинений в двадцати томах». Том 15. Под ред. Н.Н. Акоповой, Н.К. Гудзия, Н.Н. Гусева, М.Б. Храпченко. Изд-во «Художественная литература», Москва, 1964, стр. 284-347.
- Wilson, F.P. *Shakespeare and the Diction of Common Life*. London: Humbfrey Milford Amen House, E.C., 1941.
- Федоров, А.В. Введение в теорию перевода. Изд. 2, переработанное. Изд-во литературы на иностранных языках, Москва, 1958.
- Ф., Е. Печать о «Гамлете» в переводе Б. Пастернака. — «Литература в школе», 1940, № 6, стр. 93-95.
- Fleishman, Lazar. "The Trials of Hamlet." In *Boris Pasternak. The Poet and His Politics*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1990: 211-46.
- Foakes, R.A. "Suggestions for a New Approach to Shakespeare's Imagery." In *Shakespeare Survey: An Annual Survey of Shakespearean Study & Production*, edited by Allardyce Nicoll. Cambridge: University Press, 1952: 81-92.

- Friedberg, Maurice. *Literary Translation in Russia: A Cultural History*. University Park: Pennsylvania State University Press, 1997.
- France, Anna Kay. *Boris Pasternak's Translations of Shakespeare*. Berkeley: University of California Press, 1978.
- Hankins, John Erskine, *Shakespeare's Derived Imagery*. Lawrence: University Kansas Press, 1953.
- Harbage, Alfred. *Shakespeare's Audience*. New York: Columbia University Press, 1964.
- Hussey, S.S. *The Literary Language of Shakespeare*. London: Longman, 1982.
- Hingley, Ronald. "Pasternak's Shakespeare. *Alas, poor Boris...*" *Encounter* (October 1980): 21-24.
- Houston, John Porter. *Shakespearean Sentences: A Study in Style and Syntax*. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1988.
- Hume, Robert D. "Individuation and Development of Character Through Language in *Antony and Cleopatra*." *Shakespeare Quarterly* 24 (1973): 280-300.
- Чудакова, М.О. Неизвестный корректурный экземпляр сборника переводов Б.Л. Пастернака. — В сб.: «Записки отдела рукописей», том 39. Изд-во Государственной библиотеки им. Ленина, Москва, 1978, стр. 106-18.
- Чуковская, Лидия. Записки об Анне Ахматовой, том I, 1938-1941. Изд-во YMCA-Press, Paris, 1976.
- Чуковский, Корней. Высокое искусство. О принципах художественного перевода. Изд-во «Искусство», Москва, 1964.
- Шекспир и русская культура. Под ред. Алексеева. Изд-во «Наука», Москва, 1965.
- Шекспир, Вильям. Антоний и Клеопатра. Пер. Б. Пастернака. Худ. М.И. Пиков. Москва, Гослитиздат, 1944.
- _____. Гамлет, принц датский. Трагедия в 5-ти актах. Пер. и вступ. заметка Б. Пастернака. — «Молодая гвардия», 1940, № 5-6, стр. 15-131.
- _____. Гамлет, принц датский. Трагедия. Пер. Б. Пастернака. [Примечания М. Морозова]. Гравюры на дереве В. Фаворского. Москва, Гослитиздат, 1941.
- _____. Гамлет, принц датский. Трагедия. Пер. Б. Пастернака. [Предисловие и комментарии М. Морозова. Рис. Н. Кузьмина]. Москва-Ленинград, Детгиз, 1942.

- _____. Генрих четвертый. Историческая хроника в 2-х частях. Пер. Б. Пастернака. Ред., послесловие и коммент. М. Морозова. Москва-Ленинград, Детгиз, 1948.
- _____. Король Лир. Трагедия в 5-ти актах. Пер. Б. Пастернака. Ред., послесловие и прим. М. Морозова. Москва-Ленинград, Детгиз, 1949.
- _____. Король Лир. Трагедия в 5-ти актах. Пер. Б. Пастернака. Послесловие и прим. М. Морозова. Гравюры В.А. Фаворского. Москва, Гослитиздат, 1949.
- _____. Музыка [Из «Короля Генриха IV»]; Зима [Из «Короля Генриха VIII»]. Пер. Б.Л. Пастернака. — «Красная новь», 1938, № 8, стр. 131.
- _____. Отелло — венецианский мавр. Пер. Б. Пастернака. Москва, ВУОАП, 1945.
- _____. Полное собрание сочинений в десяти томах. Сост. А.М. Шамайкин. Изд-во «Алконост», Москва, 1994.
- _____. Полное собрание сочинений в 14-ти томах. Изд-во «Терра», Москва, 1995.
- _____. Ромео и Джульетта. Пер. Б. Пастернака. Москва, ВУОАП, 1943.
- _____. Соннет 73. [LXXIII]. Пер. Б. Пастернака. — «Новый мир», 1938, № 8, стр. 49.
- _____. Трагедии. Пер. Б. Пастернака. Ред., вступ. статья и прим. М. Морозова. Москва-Ленинград, Детгиз, 1951.
- Шекспир, У. Гамлет. Избранные переводы. Сост. А.Н. Горбунов. Изд-во «Радуга», Москва, 1985.
- Shakespeare Study Guide: The Complete Works of William Shakespeare Plus Selected Barron's Book Notes on One CD-ROM.* CD-ROM. World Library, Inc., 1995.
- Schlauch, Margaret. "The Social Background of Shakespeare's Malapropisms." In *A Reader in the Language of Shakespearean Drama*, compiled by Vivian Salmon and Edwina Burness. Amsterdam: John Benjamins Publishing Co., 1987: 71-99.
- Schmidt, Alexander. *Shakespeare Lexicon and Quotation Dictionary*. In two volumes. New York: Dover Publication, Inc., 1971.
- Эткинд, Ефим. Об условно-поэтическом и индивидуальном. — В сб.: «Мастерство перевода 1966». Изд-во «Советский писатель», Москва, 1968, стр. 134-60.

Ètkind, Efim. "О «Гамлете» в преводах Б. Пастернака и М. Лозинского." In *Boris Pasternak 1890-1960: Colloque de Cerisy-la-Salle (11-14 septembre 1975)*. Bibliothèque russe de l'Institut d'études slaves, no. 47. Institut d'études slaves, Paris, 1979: 471-74.

Вспомогательная литература

Abbot, E.A. *A Shakespearean Grammar*. New York: Dover Publications, Inc., 1966.

Adamantova, V. "The Poet as a Translator." In *The Silver Age in Russian Literature*, edited by J. Elsworth. New York: St. Martin's Press, 1992.

Aucouturier, Michel. "L'image dans poésie de Pasternak." *Revue des études slaves* 38 (1961): 45-49.

Альфонсов, В. Поэзия Бориса Пастернака. Изд-во «Советский писатель», Ленинград, 1990.

Armstrong, Edward A. *Shakespeare's Imagination: A Study of the Psychology of Association and Inspiration*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1963.

Arnold, Morris LeRoy. *The Soliloquies of Shakespeare: A Study in Technic*. New York: Ams Press Inc., 1965.

Баевский, В.С. Стихосложение Б. Пастернака. — В сб.: «Проблемы структурной лингвистики», 1984, стр. 137-51.

_____. «Фауст» Гёте в переводе Пастернака. — «Известия Академии наук. Серия литературы и языка», том 49, 1990, № 4, стр. 341-51.

Baxter, John. *Shakespeare's Poetic Styles: Verse into Drama*. London: Routledge & Kegan Paul, 1980.

Baranczak, Stanislaw. "How to Translate Shakespeare's Humor?" *Performing Arts Journal* 42 (September 1992): 70.

Бархударов, Л.С. Язык и перевод. Вопросы общей и частной теории перевода. Изд-во «Высшая школа», Москва, 1975.

Беленчиков, В. "Лирика немецких экспрессионистов в русских переводах (Б. Пастернака, Вл. Нейштадта, С. Тартакова)." *Zeitschrift für Slawistik* 5 (1989): 692-708.

- Bergeron, David M. *Shakespeare: A Study and Research Guide*. New York: St. Martin's Press, 1975.
- Berry, Ralph. *The Shakespearean Metaphor: Studies in Language and Form*. London: Macmillan Press Ltd., 1978.
- Bethell, S.L. "Shakespeare's Imagery: The Diabolic Images in *Othello*." In *Shakespeare Survey: An Annual Survey of Shakespearean Study & Production*, edited by Allardyce Nicoll. Cambridge: University Press, 1952: 62-80.
- Blake, N.F. "Shakespeare's Language: Some Recent Studies and Future Directions." *Deutsche Shakespeare-Gesellschaft West: Jahrbuch 1990*: 61-77.
- Browe, Reuben Arthur. *Mirror on Mirror: Translation, Imitation, Parody*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1974.
- Bradbrook, M. C. "Fifty Years of the Criticism of Shakespeare's Style: A Retrospect." In *Shakespeare Survey: An Annual Survey of Shakespearean Study & Production*, edited by Allardyce Nicoll. Cambridge: University Press, 1954: 1-11.
- _____. *Shakespeare and Elizabethan Poetry: A Study of His Earlier Work in Relation to the Poetry of the Time*. Cambridge: Cambridge University Press, 1979.
- Bradley, A.C. *Shakespearean Tragedy*, 2d ed. New York: St. Martin's Press, 1981.
- Brooke, Nicholas. "Language Most Shows a Man...? Language and Speaker in *Macbeth*." In *Shakespeare's Styles: Essays in Honor of Kenneth Muir*, edited by Philip Edwards, Inga-Stina Ewbank and G.K. Hunter. Cambridge: Cambridge University Press, 1980: 67-77.
- Brown, John Russell. *Shakespeare's Dramatic Style*. New York: Barnes & Noble, Inc., 1971.
- Browne, George H. *Notes on Shakespeare's Versification*. 4th ed. Boston: Ginn & Co., 1901.
- Burckhardt, Sigurd. *Shakespearean Meanings*. Princeton: Princeton University Press, 1968.
- Бухштаб, Б.Я. Лирика Пастернака. — «Литературное обозрение», 1987, № 9, стр. 106-12.
- _____. *The Artistry of Shakespeare's Prose*. London: Methuen & Co. Ltd., 1968.

Bassnett, Susan and André Lefevere, eds. *Translation, History and Culture*. London: Pinter Publishers, 1990.

Venuti, Lawrence. *The Translator's Invisibility: A History of Translation*. London: Routledge & Kegan Paul, 1995.

Виноградов, В.С. Лексические вопросы перевода художественной прозы. Издательство Московского университета, Москва, 1978.

Вознесенский, Андрей. Небо Бориса Пастернака. — «Иностранная литература», 1968, № 1, стр. 199-201.

Garner, Bryan A. "Shakespeare's Latinate Neologisms." In *A Reader in the Language of Shakespearean Drama*, compiled by Vivian Salmon and Edwina Burness. Amsterdam: John Benjamins Publishing Co., 1987: 207-28.

Гачечиладзе, Гиви. Художественный перевод и литературные взаимосвязи. Изд-во «Советский писатель», Москва, 1980.

Гинзбург, Лев. Над строкой перевода. Статьи разных лет. Изд-во «Советская Россия», Москва, 1981.

Гладков, Александр. Встречи с Пастернаком. Изд-во «YMCA Press», Paris, 1973.

Davie, Donald. Introduction to *Pasternak. Modern Judgements*, edited by Donald Davie and Angela Livingstone. London: Macmillan Press Ltd., 1969: 11-34.

Donawerth, Jane. *Shakespeare and the Sixteenth-Century Study of Language*. Urbana: University of Illinois Press, 1984.

Danson, Lawrence. *Tragic Alphabet: Shakespeare's Drama of Language*. New Haven: Yale University Press, 1974.

Doran, M. "The Language of 'Hamlet'." *Huntington Library Quarterly* XXVII (1964): 259-78.

Doran, Madeleine. *Shakespeare's Dramatic Language*. Madison: The University of Wisconsin Press, 1976.

Jorgensen, Paul A. *Redeeming Shakespeare's Words*. Berkeley: University of California Press, 1985.

Campbell, Oscar James, and Edward G Quinn, eds. *The Reader's Encyclopedia of Shakespeare*, New York: Thomas Y. Crowell Co., 1966.

- Кашкин, Иван. Для читателя-современника. Статьи и материалы. Изд-во «Советский писатель», Москва, 1968.
- Clarke, Charles and Mary Cowden. *The Shakespeare Key: A Comprehensive Guide to All Features of Shakespeare's Style, Dramatic Construction, and Expression*. New York: Frederick Ungar Publishing Co., 1961.
- Clemen, Wolfgang H. *The Development of Shakespeare's Imagery*. Cambridge: Harvard University Press, 1951.
- Clemen, Wolfgang. *Shakespeare's Dramatic Art: Collected Essays*. London: Methuen & Co. Ltd., 1972.
- Knight, G. Wilson. *The Wheel of Fire: Interpretations of Shakespearean Tragedy With Three New Essays*. 4th revised and enlarged edition. London: Methuen & Co. Ltd., 1972.
- Комиссаров, В.Н. Слово о переводе. Изд-во «Международные отношения», Москва, 1973.
- Копанев, П.И. Вопросы истории и теории художественного перевода. Изд-во БГУ им. В.И. Ленина, Минск, 1972.
- Korelev, Lev. "Фаустовский мир Бориса Пастернака." In *Boris Pasternak 1890-1960: Colloque de Cerisy-la-Salle (11-14 septembre 1975)*. Bibliothèque russe de l'Institut d'études slaves, no. 47. Paris: Institut d'études slaves, 1979: 491-515.
- Crane, Milton. *Shakespeare's Prose*. Chicago: University of Chicago Press, 1963.
- Quirk, Randolph. "Shakespeare and the English Language." In *A New Companion to Shakespeare Studies*, edited by Muir Kenneth and S. Schoenbaum. Cambridge: University Press, 1971: 67-82.
- Левидова, И.М. Шекспир. Библиография русских переводов и критической литературы на русском языке. 1748-1962. Изд-во «Книга», Москва, 1964.
- _____. Уильям Шекспир. Библиографический указатель русских переводов и критической литературы на русском языке. 1963-1975. Изд-во «Книга», Москва, 1978.
- Левин, Ю. Русские переводы Шекспира. — В сб.: «Мастерство перевода 1966». Изд-во «Советский писатель», Москва, 1968, стр. 5-25.
- _____. Заметки о «Лейтенанте Шмидте» Б.Л. Пастернака. — *Boris Pasternak Essays*, edited by Nils Åke Nilsson, Stockholm Studies in Russian Literature, no. 7. Stockholm: Almqvist & Wiksell International, 1976: 85-61.

- Левин, Ю. Д. Русские переводчики XIX века и развитие художественного перевода. Под. ред. А.В. Федорова. Изд-во «Наука», Ленинград, 1985.
- Levin, Yuri D. "Russian Shakespeare Translations in the Romantic Era." In *European Shakespeares: Translating Shakespeare in the Romantic Age*, edited by Dirk Delabastita and Lieven D'Hulst. Amsterdam: John Benjamins Publishing Co., 1993: 75-90.
- Leider, Emily. W. "Plainness of Style in *King Lear*." *Shakespeare Quarterly* XXI (1970): 45-53.
- Lefevere, André. *Translating Literature: Practice and Theory in a Comparative Literature Context*. New York: Modern Language Association of America, 1992.
- Лилова, Анна. Введение в общую теорию перевода. Под общ. ред. П.М. Топера; пер. с болг. Л.П. Лихачевой. Изд-во «Высшая школа», Москва, 1985.
- Lloyd, Michael. "The Roman Tongue." *Shakespeare Quarterly* X (1959): 461-68.
- Лотман, Юрий М. Стихотворения раннего Пастернака и некоторые вопросы структурного изучения текста. — В сб.: «Труды по знаковым системам», 1969, № 4, стр. 206-38.
- Любимов, Николай. Перевод — искусство. Изд. 2, дополненное. Изд-во «Советская Россия», Москва, 1982.
- _____. Неслыханная простота (фрагменты воспоминаний). — «Литературная Грузия», 1990, № 2, стр. 151-63.
- _____. "Wordplay in *Romeo and Juliet*." In *Shakespeare's Tragedies: An Anthology of Modern Criticism*, edited by Laurence Lerner. Baltimore, 1966: 17-33
- Melchiori, Giorgio. "Degrees of Metaphor: *King Lear*." In *Images of Shakespeare*, edited by Werner Habicht, D.J. Palmer and Roger Pringle. Newark: University of Delaware Press; London: Associated University Press, 1986: 73-80.
- Muir, Kenneth. "Shakespeare's Imagery — Then and Now." *Shakespeare Survey* 18 (1965): 46-57.
- Nabokov, V.V. "The Art of Translation." In *Lectures on Russian Literature*. New York: Harcourt, 1981: 315-21.
- Некрасова, Е.А. и М.А. Бакина. Сравнения в контексте творчества Б. Пастернака. — В сб.: «Языковые процессы в современной русской поэзии». Изд-во «Наука», Москва, 1982, стр. 84-148.

- Новикова, М. Китс — Маршак — Пастернак. (Заметки об индивидуальном переводческом стиле). — В сб.: «Мастерство перевода. Сборник восьмой». Изд-во «Советский писатель», Москва, 1971, стр. 28-54.
- Nida, Eugene Albert. *Toward a Science of Translating. With Special Reference to Principles and Procedures Involved in Bible Translating*. Leiden: E.J. Brill, 1964.
- Nida, E.A. and Ch.R. Taber. *The Theory and Practice of Translation*. London: E.J. Brill, 1969.
- Озеров, Л. Пастернак и Шекспир. — В сб.: «Шекспировские чтения». Под ред. А.А. Аникста. Изд-во «Наука», Москва, 1977, стр. 176-83.
- Озеров, Л.А. Занятия Шекспиром. — Л.А. Озеров. «Необходимость прекрасного. Книга статей». Москва, 1983, стр. 283-90.
- Onions, C.T. *A Shakespeare Glossary*. 2d ed., revised. Oxford: Clarendon Press, 1963.
- Пастернак, Б. Сочинения. Под ред. Г.П. Струве и Б.А. Филиппова. Изд-во «University of Michigan Press», Ann Arbor, 1961.
- _____. Заметки о переводе. — В сб.: «Мастерство перевода 1966». Изд-во «Советский писатель», Москва, 1968, стр. 105-10.
- _____. Переводя Шекспира. — «Литературная газета», 1 августа 1973, стр. 7.
- _____. О пьесе Шекспира «Король Генрих IV». — На пластинке: Вильям Шекспир в переводах С. Маршака и Б. Пастернака. Читают авторы переводов. Мелодия М40-38965-66, Москва, 1976.
- Пастернак, Б.Л. Письма к В.М. Саянову. — «Ежегодник рукописного отдела Пушкинского дома на 1977 г.». Ленинград, 1979, стр. 193-202.
- _____. Избранное в 2-х томах. Изд-во «Художественная литература», Москва, 1985.
- Perelmuter, Joanna. "Reflection of Urban Speech in the Language of *Doctor Zivago*." *Russian Language Journal* XXXII, no. 113 (1978): 13-20.
- Pettet, E.C. "The Imagery of *Romeo and Juliet*." *English* VIII, no. 43 (Spring 1950): 121-26.
- Plank, Dale L. *Pasternak's Lyric: A Study of Sound and Imagery*. The Hague: Mouton & Co., 1966.

- Pollak, Sewerin. "Польские стихи в переводах Бориса Пастернака." In *Boris Pasternak 1890-1960: Colloque de Cerisy-la-Salle (11-14 septembre 1975)*. Bibliothèque russe de l'Institut d'études slaves, no. 47. Paris: Institut d'études slaves, 1979: 475-90.
- Pomorska, Krystyna. *Themes and Variations in Pasternak's Poetics*. Lisse: Peter de Ridder Press, 1975.
- Wright, George T. "Hendiadys and *Hamlet*." In *A Reader in the Language of Shakespearean Drama*, compiled by Vivian Salmon and Edwina Burness. Amsterdam: John Benjamins Publishing Co., 1987: 407-32.
- Разова, В. Сонеты Шекспира в русских переводах. — В сб.: «Шекспир в мировой литературе». Изд-во «Художественная литература», Москва-Ленинград, 1964, стр. 361-81.
- Rayfield, Donald. "Pasternak and the Georgians." *Irish Slavonic Studies* 3 (1982): 39-46.
- Ralli, Augustus. *A History of Shakespearean Criticism*. In two volumes. New York: Humanities Press, 1965.
- Россельс, Вл. Сколько весит слово. Статьи разных лет. Изд-во «Советский писатель», Москва, 1984.
- Rowe, Nicholas. "Some Account of the Life & c. of Mr. William Shakespear." In *Eighteenth Century Essays on Shakespeare*, edited by D. Nichol Smith. Oxford: Clarendon Press, 1963: 1-22.
- _____. "Sentence Structures in Colloquial Shakespearean English." In *A Reader in the Language of Shakespearean Drama*, compiled by Vivian Salmon and Edwina Burness. Amsterdam: John Benjamins Publishing Co., 1987: 265-300.
- Рыльский, Максим. Искусство перевода. Статьи, заметки, письма. Изд-во «Советский писатель», Москва, 1986.
- Selver, Paul. *The Art of Translating Poetry*. Boston: Writer, Inc., 1966.
- Simpson, Percy. *Shakespearean Punctuation*. Oxford: Clarendon Press, 1911.
- Смолитский, В.Г. Язык улицы в поэзии Б. Пастернака. — В сб.: «Язык и стиль произведений фольклора и литературы», 1986, стр. 103-09.
- Snell-Hornby, Mary. *Translation Studies: An Integrated Approach*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Co., 1988.

- Sprague, Arthur Colby and J.C. Trewin. *Shakespeare's Plays Today: Some Customs and Conventions of the Stage*. London: Sidgwick & Jackson, 1970.
- Stauffer, Donald A. *Shakespeare's World of Images: The Development of His Moral Ideas*. Bloomington: Indiana University Press, 1966.
- Taranovsky, Kiril. "On the Poetics of Boris Pasternak." *Russian Literature* 10 (1981): 339-57.
- Tarlinskaja, Marina. "On Equivalence in Translation: Shakespeare's Sonnet 66 and Ten Translations into Russian." *International Journal of Slavic Linguistics and Poetics* XXX (1984): 85-119.
- Тимофеев, Леонид. Слово в стихе. Изд-во «Советский писатель», Москва, 1982.
- Тороп, Пеэтер. Тотальный перевод. Изд-во Тартуского университета, Тарту, 1995.
- Уильям Шекспир. Библиографический указатель русских переводов и критической литературы на русском языке. 1976-1987. Сост. Ю.Г. Фридштейн, автор вст. статьи А.А. Аникст, отв. ред. Е.Ю. Гениева, библиограф. ред. Ю.А. Рознатовская. М, 1989.
- Will, Frederic. *Translation Theory and Practice: Reassembling the Tower*. Lewiston: Edwin Mellen Press, 1993.
- Weimann, Robert. "Shakespeare and the Study of Metaphor." *New Literary History* VI, no. 1 (Autumn 1974): 149-67.
- Willcock, Gladys D. "Shakespeare and Elizabethan English." In *Shakespeare Survey: An Annual Survey of Shakespearean Study & Production* 7, edited by Allarduce Nicoll. Cambridge: University Press, 1954: 12-24.
- Weststeijn, Willem G. "Metaphor and Simile in *Doktor Zivago*." *Essays in Poetics* 10, no. 2 (1985): 41-57.
- Федоров, А. Искусство перевода и жизнь литературы. Очерки. Изд-во «Советский писатель», Ленинград, 1983.
- Финкель, А. 66-й сонет в русских переводах. — В сб.: «Мастерство перевода 1966». Изд-во «Советский писатель», Москва, 1968, стр. 161-82.
- France, Anna Kay. "Boris Pasternak's Interpretation of *Hamlet*." *Russian Literature Triquarterly* 7 (1973): 201-26.
- _____. "Iago and Othello in Boris Pasternak's Translation." *Shakespeare Quarterly* 28 (1976): 73-84.

- _____. "Prosody and Verse Structure in Pasternak's Translations of Shakespeare's Plays." *Canadian-American Slavic Studies* 9, no. 3 (1975): 336-51.
- Harbage, Alfred. *William Shakespeare: A Reader's Guide*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1981.
- Halliday, F. E. *The Poetry of Shakespeare's Plays*. New York: Barnes & Noble, Inc., 1964.
- Hayward, Max. "Introduction." In *Meetings with Pasternak*, by Alexander Gladkov, translated and edited by Max Hayward. London: Collins & Harvill; New York: Harcourt Brace Jovanovich; New York: Helen & Kurt Wolff, 1977: 7-30.
- Heylen, Romy. *Translation, Poetics, and the Stage: Six French Hamlets*. London: Routledge & Kegan Paul, 1991.
- Heilman, Robert B. *Magic in the Web: Action and Language in "Othello."* University of Kentucky Press, 1956.
- Hibbard, G.R. *The Making of Shakespeare's Dramatic Poetry*. Toronto: University of Toronto Press, 1981.
- Hulme, Hilda M. *Explorations in Shakespeare's Language: Some Problems of Word Meaning in the Dramatic Text*. New York: Longman Inc., 1977.
- Художественный перевод. Проблемы и суждения. Под. ред. Л. А. Анненского. Изд-во «Известия», Москва, 1986.
- Charny, Maurice. *Shakespeare's Roman Plays: The Function of Imagery in the Drama*. Cambridge: Harvard University Press, 1961.
- _____. *Style in "Hamlet."* Princeton: Princeton University Press, 1969.
- Чуковский, Корней. Высокое искусство. О принципах художественного перевода. Изд-во «Искусство», Москва, 1964.
- Швейцер, А.Д. Перевод и лингвистика. Москва, 1973.
- Шор, В. История «Русского Шекспира. — В сб.: «Мастерство перевода 1966». Изд-во «Советский писатель», Москва, 1968, стр. 189-96.
- Schulte, Rainer and John Biguenet, eds. *Theories of Translation: An Anthology of Essays from Dryden to Derrida*. Chicago: University of Chicago Press, 1992.

Sherbo, Arthur. *English Poetic Diction from Chaucer to Wordsworth*. East Lansing: Michigan State University Press, 1975.

Эткинд, Е. Поэзия и перевод. Изд-во «Советский писатель», Москва-Ленинград, 1963.

_____. Поэтический перевод в истории русской литературы. — Вступление. В кн.: Мастера русского стихотворного перевода. Вступ. статья, подготовка текста и прим. Е.Г. Эткинда. Книга первая. Изд-во «Советский писатель», Ленинград, 1968.

Ètkind, Efim. “Пастернак, новатор поэтической речи.” In *Boris Pasternak 1890-1960: Colloque de Cerisy-la-Salle (11-14 septembre 1975)*. Bibliothèque russe de l’Institut d’études slaves, no. 47. Paris: Institut d’études slaves, 1979: 117-42.

Яacobсон, А. Два решения. Еще раз о 66-м сонете. — В сб.: «Мастерство перевода 1966». Изд-во «Советский писатель», Москва, 1968, стр. 183-88.

MICHIGAN STATE UNIV. LIBRARIES



31293016900718