И. О. Шайтанов [abc]

✉ *voplit@mail.ru*

[a] *Российская академия народного хозяйства и государственной службы при Президенте РФ (Россия, Москва)*
[b] *Российский государственный гуманитарный университет (Россия, Москва)*
[c] *Журнал «Вопросы литературы» (Россия, Москва)*

Новый перевод шекспировского «Ричарда II»: мотивировка проекта

Аннотация. Статья анонсирует работу над новым переводом шекспировской пьесы «Ричард II». Эта хроника — первая в цикле исторических пьес, известном как вторая тетралогия. Она была написана в группе других пьес в 1595 г. сразу за открытием лондонских театров после простоя, вызванного чумой. Помимо политической остроты, связанной с изображением в пьесе лишения Ричарда короны, пьеса известна тем, что в ней показан герой, отмеченный новой рефлективностью, которая потребовала стилистики, известной как «метафизическая» и связанной с именем Джона Донна, но первые опыты с ней принадлежат Шекспиру. Из двух основных стилистических пластов пьесы «метафизический» оказался наиболее сложным предшествующим переводчикам. Но и риторика королевских покоев в ее разнообразии не была прежде передана в достаточной полноте и разнообразии. Эти стилистические задачи и стали мотивацией для создания нового перевода, который показан в статье в процессе работы в сопоставлении с четырьмя прежними переводами, выполненными в XX в. Несколько эпизодов из первых двух актов приводятся в статье и анализируются.

Ключевые слова: «Ричард II», новый перевод, метафизический стиль, риторика тронного ритуала, Модест Чайковский, Николай Холодковский, Александра Курошева, Михаил Донской, рефлексия, афористичность

Благодарности. Статья подготовлена в рамках выполнения научно-исследовательской работы государственного задания РАНХиГС.

Для цитирования: *Шайтанов И. О.* Новый перевод шекспировского «Ричарда II»: мотивировка проекта // Шаги/Steps. Т. 10. № 4. 2024. С. 70–85.

Поступило 15 января 2024 г.; принято 22 сентября 2024 г.

© И. О. ШАЙТАНОВ

https://doi.org/10.22394/2412-9410-2024-10-4-70-85

I. O. Shaytanov [abc]

✉ *voplit@mail.ru*

[a] *The Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration (Russia, Moscow)*
[b] *Russian State University for the Humanities (Russia, Moscow)*
[c] *Journal* Voprosy literatury *(*Problems of Literature*) (Russia, Moscow)*

A new translation of Shakespeare's *Richard II*: The motivation for the project

Abstract. The article introduces ongoing work on a new translation of Shakespeare's *Richard II*, and sets out the motivation for this undertaking. This chronicle, the first in the cycle of Shakespeare's history plays known as the second tetralogy, was written in 1595 when London theatres opened after a two-year pause due to the disastrous plague. Known primarily for its thematic actuality, King Richard dethroned, the play has been appreciated for its new reflexivity, manifested in the metaphysical style associated with John Donne but first introduced in Shakespeare's work. Of the two major stylistic planes in *Richard II*, the "metaphysical" one has proved to be the most baffling for Russian translators, all of whom worked on the play before the decisive turn towards a metaphysical style in Russian verse accomplished by Joseph Brodsky, who was impressed by the English poets and later incorporated it in his individual style. The verbal fluency of the rhetoric of the royal chambers also is not adequately conveyed in the older Russian versions of the play. The manner of the four former translators — Nikolai Kholodkovsky (1902), Modest Chaikovsky (1906), Anna Kurosheva (1934), and Mikhail Donskoy (1958) — is illustrated and analyzed in their stylistic work in the scene (I, 3) when Richard II comes down from his throne to greet his cousin the Duke of Hereford (Bolingbroke). A number of other passages from the first two acts are presented and discussed. To make up for the inadequacy in the major styles of the play a new translation has been undertaken.

Keywords: Richard II, a new translation, metaphysical style, rhetoric of the throne room, Modest Chaikovsky, Nikolai Kholodkovsky, Alexandra Kurosheva, Mikhail Donskoy, reflection, aphoristic idiom

Acknowledgements. The article is a part of the RANEPA state assignment research programme.

To cite this article: Shaytanov, I. O. (2024). A new translation of Shakespeare's *Richard II*: The motivation for the project. *Shagi / Steps*, *10*(4), 70–85. (In Russian).

Received January 15, 2024; accepted September 22, 2024

© I. O. SHAYTANOV

https://doi.org/10.22394/2412-9410-2024-10-4-70-85

«Ричард II», первая пьеса во второй тетралогии шекспировских хроник, чаще всего вспоминается по политическому поводу — по факту ее исполнения (или отрицанию этого факта, что, впрочем, случается много реже) накануне лондонского восстания графа Эссекса в феврале 1601 г. и в связи со сценой лишения короля Ричарда короны. Пьеса легко подсказывает исторические аллюзии на политические обстоятельства, вслед которым королева Елизавета в августе того же 1601 г. скажет своему антиквару: «А ты не знаешь, что Ричард — это я?»

О поэтической стороне пьесы говорят реже, но все-таки говорят. Традицию считать эту хронику открытием новой чувствительности, первым указанием в сторону «Гамлета», связывают хронологически с концом XIX в. и с известными именами, такими как Уолтер Пейтер и Уильям Батлер Йетс...

Исторический Ричард запомнился то ли как интеллигент на троне, то ли как первый в Англии ренессансный государь, ценитель вежества (ему приписывают введение носового платка) и итальянской моды. Об этом в пьесе свидетельствует герцог Йорк, заочно укоряя царственного племянника в ожидании последних новостей из гордой Италии, за которой тащится, прихрамывая, «наш ленивый обезьянничающий народ»:

> Report of fashions in proud Italy,
> Whose manners still our tardy apish nation
> Limps after in base imitation (II, 1)[1].

Если один контекст для понимания и оценки «Ричарда II» — гамлетовский, то можно наметить по крайней мере еще два. В ряду хроник пьеса стоит между «Ричардом III» и «Генрихом IV», т. е. теми точками, в которых жанр хроники сближается с жанрами трагедии («Ричард III» издавна поставлен в ряд с «великими трагедиями») и комедии, поскольку в «Генрихе IV» рождается самый великий комический персонаж у Шекспира — сэр Джон Фальстаф.

В «Ричарде II» комическое если и мелькает, то горько или иронически окрашенное, а из трагедий он близок хотя бы, как уже сказано, к «Гамлету». И эта линия определяет характер по крайней мере одного поэтического стиля в «Ричарде II». Если в ряду хроник «Ричард II» резко отличен от своего ближайшего окружения, то он столь же отличен и от своего хронологического окружения в шекспировском творчестве — по жанру и стилю, хотя и близок по поэтическому новаторству.

Созданный наиболее вероятно в 1595 г., в этот annus mirabilis, «Ричард II» синхронен — и это третий контекст — с двумя другими пьесами, которыми Шекспир начинает формирование репертуара для труппы лорда-камергера после двухлетней чумы, на два года закрывшей лондонские театры: с трагедией «Ромео и Джульетта» и комедией «Сон в летнюю ночь».

[1] Текст Шекспира здесь и далее цитируется по [Shakespeare 2002].

Воистину, у «Ричарда II» уникальное место: это точка, в которой сходятся несколько творческих и жанровых линий. В чумные годы начинающий и едва почувствовавший первый успех драматург обретает опыт сонетного слова. Этот опыт не мог не сказаться в драматической речи. «Ромео и Джульетта» — «сонетная» трагедия, преобразующая петраркистскую/антипетраркистскую условность. «Сон в летнюю ночь» — самая признанно поэтическая комедия по характеру стиля...

А «Ричард II» — пьеса не преобразующая или подхватывающая поэтический стиль, а принципиально его обновляющая. В своей ЖЗЛовской биографии Шекспира [Шайтанов 2013: 251–256] главу о «Ричарде II» я назвал «Если Джон Донн ходил в театр». Известно, что Донн был театралом, и как раз в это время — в середине 1590-х годов. Тогда можно предположить, где он обретает первый опыт «метафизического стиля».

Вот, собственно, та пьеса и тот стилистический материал, который предложен мной как переводческая проблема. Мне предстоит решать ее практически — одобрена заявка на перевод и издание пьесы в серии «Литературные памятники». В качестве заявочного материала был представлен перевод двух сцен (350 строк) в двух основных стилях этой хроники. Один, как уже было сказано, — «метафизический», являющий моменты взволнованного или потрясенного сознания в попытке понять себя, сформулировать ускользающую мысль. А второй ему противоположен: «Ричард II» — хроника, наиболее погруженная в придворный ритуал во всех его оттенках: оттенках рыцарской ссоры на грани поединка, королевского своеволия и королевского унижения, когда низвергнутый монарх пытается понять, кто он теперь, и удивлен, видя в зеркале, что и лишившись короны, т. е. своего места в жизненной иерархии, он все еще узнаваем (IV, 1). Он остался собой и перестав быть королем.

Наиболее интригующий в переводе, конечно, — пласт «метафизики». Для него сравнительно недавно сложилась традиция в русском стихе, не ранее серьезных переводов из Донна, обретших основание в поэзии Иосифа Бродского, в свою очередь воспринявшего урок английской «метафизической» традиции. Пристальное прочтение существующих переводов убедило, что и стиль придворного ритуала в них лишен необходимой речевой динамики и, скажем так, контактности в обмене репликами, требующими не декламации, а речевого общения между персонажами.

* * *

Прежде чем говорить о переводе, несколько слов о месте, которое занимает пьеса в общем плане исторического сюжета, развитого в двух шекспировских циклах хроник, в двух тетралогиях. Открывая вторую тетралогию, «Ричард II» фактически оказывается на их стыке. По времени создания он близок к заключительной хронике первой тетралогии — «Ричарду III», написанному, скорее всего, в чумные годы и подоспевшему к

открытию театров летом 1594 г., к дебюту Шекспира в качестве драматурга труппы лорда-камергера.

Сюжетно «Ричард II» в сравнении с первой тетралогией переносит действие к более ранним событиям, едва не на столетие назад к истокам династической распри, начатой правлением и убийством короля Ричарда. Вторая тетралогия — как принято (и справедливо) считать — смещает интерес с событий на историческую личность, что начало происходить уже в «Ричарде III». В «Ричарде II» внимание к личности раздваивается в силу двойственности ее героя: макиавеллист здесь уже не тот, кому неведомо размышление и раскаяние, но личность, ищущая выражения в новых обстоятельствах, предлагающая следить за тем, как рождается если еще не гамлетовская, то уже открывающая гамлетовскую перспективу, рефлексия.

Эта вторая задача — для «метафизического стиля», соседствующая с другим, властвующим в этой хронике стилистическим пластом придворно-государственного ритуала. В первой же сцене герцоги Херифорд (он же Болингброк, позже герцог Ланкастерский и король Генрих IV) и Норфолк просят позволить им решить вопрос чести поединком и не получают королевского позволения. Их речь исполнена риторики ярости, переходящей на рифмованный стих, который у Шекспира всегда стилистически маркирован. Король требует забрать перчатку, т. е. отменить вызов, ему отвечает Моубрей, герцог Норфолк.

Во всех случаях, где переводчик не указан, привожу текст в своем переводе.

К о р о л ь. Гнев время остудить.
Перчатку! Леопарду лев — закон.

М о у б р е й. Но у того не смоет пятен он.
Их смойте, и перчатку отдаю,
Поскольку обретаю честь свою;
И ценности нет выше ни единой,
Кто без нее мы? Крашеная глина.
Она — алмаз, что мы спешим замкнуть
В душе, и дух, коим теснится грудь.
Так жизнь и честь являют два в одном,
Честь отнимите — сразу мы умрем.
Честь в поединке должно испытать:
С ней жив и с ней готов я умирать.

В первом акте, как обычно у Шекспира, складывается ситуация всего действия: король посягает на закон рыцарской чести, коварно отказывая в поединке и изгоняя двух герцогов (I, 3). Он собирается посетить умирающего Джона Гонта, своего дядю и воспитателя, отца изгнанного Болингброка, которого он лишит наследства, как только Гонт умрет. Разобравшись неправедным образом внутри страны, Ричард отправляется усмирять Ирландию, что томит дурным предчувствием (которое скоро

начнет осуществляться) его жену Анну. Ее беседа с советником короля Буши (II, 2) — первое явление «метафизического стиля».

В XX в. пьесу переводили четыре раза (не считая немногих более ранних переводов, они архаичны).

В том, что касается «метафизического стиля», то его в лучшем случае обозначали, не пускаясь в хитросплетения словесных перекличек и повторов.

Стиль дворцового ритуала как будто бы не должен представлять специфической проблемы для переводчиков, и тем не менее он сегодня вызывает вопросы, представляя свои уровни сложности: от сохранения формульной простоты ритуальных фраз до скрытой иронии в репликах короля и ярости оппонентов, требующей стремительности и, следовательно, от переводчика произносимости драматических монологов. Так что сегодняшний переводчик «Ричарда II» в качестве сверхзадачи должен иметь в виду то, что хроника, не удостоившаяся яркой судьбы на русской сцене, может стать открытием, как это происходило в недавнее время с некоторыми пьесами, например с «проблемной» пьесой «Мера за меру».

В качестве характеристики предшествующих переводческих практик я предлагаю маленький пример из третьей сцены первого акта. Действие происходит в Ковентри, где король и весь двор собрались на прежде отложенный поединок двух герцогов — Томаса Моубрея, герцога Норфолка, и королевского двоюродного брата герцога Херифорда, сына Джона Гонта, герцога Ланкастерского. Главное событие первого акта состоит в том, что король обманет ожидания герцогов, не разрешив им отстоять свою честь в поединке. Вместо этого оба будут изгнаны (в третьей сцене). А король сильно подорвет доверие к себе и откроет путь к утрате трона.

Все ожидают короля. Он прибывает и просит лорда-маршала формально представить комбатантов, которых в свою очередь приветствует. На приветствие Болингброка король спускается с возвышения, на котором стоит трон, со словами:

> We will descend and fold him in our arms.
> Cousin of Hereford, as thy cause is right,
> So be thy fortune in this royal fight!
> Farewell, my blood; which if today thou shed,
> Lament we may, but not revenge thee dead.

Любви к кузену король не испытывает, но демонстрирует родственность. Рифмованный стих в данном случае подчеркивает риторическую формальность / формульность обращения. Король предупреждает, что желает кровному родственнику удачи в том случае, если его дело правое, а если нет, то, быть может, будет оплакивать его, но не мстить за него.

Начну в хронологическом порядке. Перевод Николая Холодковского (1902) выполнен для собрания сочинений Шекспира в издательстве «Брокгауз и Ефрон»; он разгоняет пять строк в семь, отчего королевская речь вместо риторически собранной в оригинале (это особенно важно и

в данных обстоятельствах, и в отношении растущего напряжения) звучит затянуто и вяло:

Сойдем мы с трона, чтоб его обнять!
Прощай, кузен мой! В царственной сей битве
Настолько пусть судьба тебя хранит,
Насколько ты за правду будешь биться!
Ты — кровь моя; и если здесь пролиться
Ей суждено, то слезы я пролью,
Но мстить не должен я за смерть твою.
[Холодковский 1902: 72]

Смысловые акценты расставлены верно. Но это как будто пересказ слов короля, а не воспроизведение его речи.

Следующий по порядку — Модест Чайковский (1906). Перевод был выпущен отдельным двуязычным изданием с посвящением К. Р. (великому князю Константину Романову):

Мы сами спустимся обнять его.
Брат Герфордский, пускай твою правдивость
Докажет бой! Но знай, что справедливость, —
Когда падешь, — позволив плакать нам,
Не разрешает мстить твоим врагам.
[Чайковский 1906: 37]

Переводчик не превысил объем строк и сохранил его объем и ритм, но тут много мелких неловкостей, создающих общее впечатление переводческой архаики. Обращение «Брат Герфордский», рифма *правдивость — справедливость* (в духе Незнайки: *палка — селедка*). *Плакать* не то же самое, что *оплакивать*... Для собрания сочинений в издательства «Academia» новый перевод был заказан Александре Курошевой. По поводу пробных 500 строк А. А. Смирнов написал Л. Б. Каменеву (в это время от всех своих высоких постов сохранившему одну должность — директора издательства): «...она выполнила прекрасно» (1 ноября 1934 г.) [Щедрина 2013: 174]. Смирнов не разбрасывался подобными похвалами. Перевод в сравнении с двумя первыми — из другого времени и иного представления о переводе:

Сойдем и заключим его в объятья. —
Кузен наш Херфорд, счастье будь с тобой,
Насколько правым ты вступаешь в бой!
Прощай! Коль кровь мою прольешь, тебя
Оплачем мы, но не отмстим, скорбя.
[Курошева 1937: 131]

Речевая динамика и риторика исполнены, но в эти жесткие условия трудно бывает точно вписаться со смысловыми оттенками. И они неточны в двух важных случаях. «Кузен наш Херфорд, счастье будь с тобой...»

В оригинале король желает удачи (не счастья!) и при условии правоты Херифорда: «Насколько правым...» звучит как слабая оговорка к пожеланию счастья, неуместному, поскольку король должен сохранять объективность (он это обещал Моубрею).

И совсем неточна строка «Коль кровь мою прольешь...». «My blood» в оригинале есть, но в качестве обращения — «мой кровный родственник», а за этим говорится о пролитии им крови, без смены тона и не имея ввиду «мою кровь». Такого рода смысловое скольжение от одного значения к другому в одном слове не редкость у Шекспира. Ее нужно почувствовать, а подмена одного другим ошибочна: как будто будет пролита кровь короля.

Задумав перевод «Ричарда II», я, естественно, полагал, что главным ориентиром и соперничающим текстом будет ближайший по времени перевод Михаила Донского, выполненный для основного и по сей день собрания сочинений Шекспира в издательстве «Искусство» (1957–1960). Но если сравнивать, то я бы отдал преимущество переводу Александры Курошевой. Донской затягивает, замедляет ритм. Он подтверждает свою репутацию точного переводчика, но не того, кто рассчитывает на сценическое исполнение, хотя и это умение за ним числится. Его перевод оставляет впечатление подмалевка: еще бы поработать, соблюсти эквилинеарность, отточить афористичность шекспировского оригинала. Вот и в данном случае вместо пяти строк — шесть:

Мы сами спустимся ему навстречу
И заключим его в свои объятья.
Кузен, тебе желаем в битве сей
Успеха в меру правоты твоей.
В нас кровь одна; но коль твоя прольется, —
Не мстить, а лишь скорбеть нам остается.
[Донской 1958: 422]

Вяло, затянуто и слабо по стиху с рифмой на слово *сей* (которого вообще лучше избегать как банального приема в целях состаривания стиля, а не ставить в сильную позицию). *Прольется — остается* — также свидетельство того, что перевод еще нуждается в шлифовке.

Предложу собственный вариант в качестве речевого камертона, избранного мной для сцен, происходящих в присутствии и с участием короля:

Сойду обнять кузена Херифорда.
И если в деле правда за тобой,
Победным будет королевский бой!
Коль кровь родную суждено пролить,
Знай, горевать мы будем, но не мстить!

Небольшой комментарий по допущениям в стихе. Вслед оригиналу, когда этого требует динамика речи, я считаю уместным позволять себе (или, точнее, тексту) сплошные мужские рифмы в согласии с оригиналом. Известны жанры, в которых их использование допущено русской традицией и особенно в отношении английского стиха — в балладе, в байронической поэме. Драматическая речь вполне может потребовать их использования. Тем более яростная речь, какова она в первой и третьей сценах первого акта с участием двух распаленных взаимной ненавистью и гневом герцогов.

И еще одно. В английском стихе нередок хориямб, когда в ямбической строке появляется хореическая стопа. Я принял это допущение. Пример: «Острее боль, когда, з у б п р и к у с и в, / Под ним не удается вскрыть нарыв» (реплика Херифорда, I, 3). В драматической речи такой ход перебивает речевую монотонность.

* * *

Перейду к «метафизическому стилю»[2], о котором уже сказал, что его русское воплощение относится ко времени после всех существующих и приведенных мной переводов. В качестве образца — диалог Буши, приближенного Ричарда, и королевы, мучимой предчувствием какого-то несчастья после отъезда короля в Ирландию. Акт II, сцена 2. Буши пытается утешать, напоминает об обещании, данном королю, — не печалиться, но в ответ — возражение. Свидетельство стиля здесь — его речевая нетвердость, за которой — неуверенность и сомнение, отзывающееся в повторах слов и звуков, как будто подхватывающих и продолжающих мысль, созревающую в самом процессе говорения:

К о р о л е в а
На радость королю, но мне не в радость;
И вот уж я зачем-то привечаю
Другую гостью у себя — печаль,
Затем, что гость меня покинул, верно,
Столь милый мне, мой милый Ричард; снова
Печаль, во чреве у фортуны зреет,
Все ближе, содрогается душа
От ничего, нет, от печали горшей,
Чем просто расставанье с королем.

Б у ш и
Печаль всегда отбросит сотню теней,
Подобных ей, но лишь ее подобье;
Печальный глаз, слезами остекленный,
Дробит предмет на множество частей.

[2] Об особенностях «метафизической» стилистики в данной пьесе на основе оригинала и еще до того, как я взялся за ее перевод, мне приходилось писать [Шайтанов 2021].



Ганс Гольбейн Младший. Послы (1533) Лондонская национальная галерея

Hans Holbein the Younger. The Ambassadors (1533) The National Gallery, London

Картины есть, где ловит взгляд в упор
Лишь смутное смешение, но сбоку —
Предмет каков он есть; так ваша милость,
Взирая сбоку на отъезд супруга,
Скорбит о тени больше, чем о нем;
Прямым же взглядом видим: это тени
Того, чего и нет. О королева,
Печаль не множьте вы о том, что есть,
Иначе же, бросая ложный взгляд,
Оплакивать придется все подряд.

Буши, успокаивая королеву, имеет в виду если не конкретную картину, то конкретный стиль, правда, модный не при дворе Ричарда II, а почти полтора века спустя при дворе Генриха VIII. Самая известная из картин анаморфного стиля (или приема) — «Послы» (1533) Ганса Гольбейна-младшего. Портрет двух французских братьев-послов при дворе Генриха VIII — Жана де Тинтевиля и Жоржа де Сельве. Они стоят соответственно справа и слева

от невысокого шкафчика, облокотившись на него. На покрывающей его тяжелой скатерти и вокруг — инструменты астрономического / астрологического наблюдения, научного знания, открытая книга, лютня с оборванной струной, которая стала вновь различима после реставрации картины, хранящейся в Национальной галерее в Лондоне, в 2000-е годы...

Сами по себе послы являют контраст: один в роскошном придворном костюме, другой — в темной одежде клирика. На первом плане у их ног — неясное пятно. Что-то спутанное, что невозможно разглядеть и что откроется только взгляду, нашедшему правильный боковой ракурс: это — человеческий череп. Череп — смысловая точка, заключающая ряд других намеков: оборванная струна, набор книг по контрасту с земной роскошью, контраст, заявленный уже в одежде послов, служат напоминанием о смерти, memento mori. Намек, предчувствие, как в словах Королевы.

Королева
Возможно, но в душевной глубине
Есть чувство — все не так; так или этак,
Меня гнетет печаль, печаль тяжка,
Как если мысль я мыслю ни о чем,
Она ж пугает, словно страшным сном.

Буши
Ничто — лишь порожденье вымысла,
Миледи.

Королева. И тогда сам вымысел
Рожден бы был печалью, но во мне
Ничто рождает нечто — что? Печаль?
Меня ничто из нечто так печалит?
Все полностью во мне перевернулось,
А что есть что — неведомо, так что
осталось безымянное ничто.

«Метафизический стиль», хотя и сопровождает рождение и движение мысли, представлен, как видим, не только в монологической речи, но и в диалоге. Диалог приобретает в этой хронике (в жанре, изначально склонном к декламационной риторике длинных монологов) новую подвижность. Приведу пример — прощание Болингброка / Херифорда с отцом — Джоном Гонтом (I, 3):

Джон Гонт
Слова ты будто копишь про запас,
Не отвечая никому из нас?

Генри Болингброк
Ничтожно мало их сказать «прощай»,
Когда язык бы должен расточать
Печаль и вздохи сердца моего.

Джон Гонт
Печаль лишь об отсутствии на время.

Генри Болингброк
В присутствии — печаль на это время.

Джон Гонт
Всего шесть зим, и скоро пролетят.

Генри Болингброк
Да, в радости, а для печали — срок.

Джон Гонт
Представь, что путешествуешь с охотой.

Генри Болингброк.
Вздохнет лишь сердце от подобной лжи,
Припомнив, что в пути по принужденью.

Джон Гонт
Так думай, что угрюмые ступени
Усталого пути лишь обрамляют
Алмаз бесценный, это — путь домой.

Генри Болингброк
Скорее каждый шаг напоминает,
Как далеко места моих блужданий
.....
Кто смог огонь бы удержать в руке,
Помыслив о заснеженном Кавказе?
Или мучительный умерить голод,
Вообразив, что приглашен на пир?
Или в снегу декабрьском кувыркаться,
Согревшись мыслью об июльском зное?
Нет, вспоминая только о хорошем,
Мы лишь острее чувствуем плохое.
Острее боль, когда, зуб прикусив,
Под ним не удается вскрыть нарыв.

Джон Гонт
Идем же, сын, поехал бы с тобой,
Имей твой повод, будь я молодой.

Генри Болингброк
О Англия, я на твоей земле,
Кормилица и мать, прости-прощай.
Иду, и пусть судачат: изгнан он, —
Горжусь, что англичанином рожден.

Имя *Англия* обретает в этой хронике особое значение — становится предметом размышления и обсуждения, частью новой рефлексии, дающей один из первых примеров меняющейся самоидентификации ренессансной личности, осознающей себя не только в индивидуальности, но и в новой коллективной принадлежности — к нации.

Таковы основные стили, риторические пласты в этой принципиально новой для Шекспира хронике. Новый перевод «Ричарда II» — задача очевидная и насущная ввиду расширения возможностей русской поэтической стилистики, не случайно только в последней трети XX в. давшей основание для оценки и понимания стилистики европейского барокко.

В качестве исследовательской задачи обозначу важность происходящей эволюции в складе драматической речи у Шекспира, ее возрастающей беглости и глубины после того, как драматург побывал в роли лирического поэта. Он отверг преувеличения куртуазной условности в «Ромео и Джульетте», но в полной мере воспользовался тем, что лирический стих мог дать драматической речи.

В «Ричарде II» Шекспир предвосхитил возможности дальнейшей эволюции — к «метафизическому стилю», но не сделал его доминирующим в той мере, как это совершит Джон Донн. Соотношение их стилистики можно характеризовать аналогией с другой парой имен. Говорят, что поток сознания открыл Лев Толстой: Наташа Ростова перед звездным небом или Андрей Болконский под небом Аустерлица, — но своей доминантой его сделал Джеймс Джойс. Толстой же открыл эту стилистику на правах приема, в качестве одной из красок, необходимых для изображения героя в моменты его наивысшего душевного напряжения, как и Шекспир, когда он прибегал к «метафизической» стилистике.

Источники

Донской 1958 — *Шекспир У.* Ричард II / Пер. Мих. Донского // Шекспир У. Полн. собр. соч.: В 8 т. / Под общ. ред. А. Смирнова, А. Аникста. Т. 3. М.: Гос. изд-во «Искусство», 1958. С. 409–514.

Курошева 1937 — *Шекспир В.* Трагедия о короле Ричарде II / Пер. А. И. Курошевой // Шекспир В. Полное собр. соч.: [В 8 т.]. Т. 3 / Под. ред. С. С. Динамова, А. А. Смирнова. [Б. м.]: Academia, 1937. С. 115–232.

Холодковский 1902 — *Шекспир У.* Король Ричард II / Нов. пер. Н. А. Холодковского, с предисл. К. А. Арсеньева // Шекспир. [Полн. собр. соч.]: [В 5 т.]. Т. 2. СПб.: Изд. Брокгауз-Ефрона, 1902. С. 59–120. (Б-ка великих писателей / Под ред. С. А. Венгерова).

Чайковский 1906 — *Шекспир*. Трагедия о короле Ричарде II-м = Shakespeare's Tragedy of King Richard II / Пер. М. Чайковского. М.: Тип. Т-ва И. Н. Кушнерева и К°. 1906. [Параллельный рус. и англ. текст].

Shakespeare 2002 — *Shakespeare W.* King Richard II / Ed. by Ch. R. Forker. [N. p.]: The Arden Shakespeare, 2002.

Литература

Шайтанов 2013 — *Шайтанов И.* Шекспир. М.: Мол. гвардия, 2013.

Шайтанов 2021 — *Шайтанов И. О.* За гранью эпического времени. «Ричард II» и природа трагического у Шекспира // Studia Litterarum. Т. 6. № 4. 2021. С. 120–141. https://doi.org/10.22455/2500-4247-2021-6-4-120-141.

Щедрина 2013 — Густав Шпет и шекспировский круг: Письма, документы, переводы / Коммент., археограф. работа, вступ. ст. Т. Г. Щедриной. М.; СПб.: Петроглиф, 2013.

References

Shaytanov, I. O. (2021). Za gran'iu epicheskogo vremeni. "Richard II" i priroda tragicheskogo u Shekspira [Beyond the epic. *Richard II* and the nature of the tragic in Shakespeare]. *Studia Litterarum, 6*(4), 120–141. https://doi.org/10.22455/2500-4247-2021-6-4-120-141. (In Russian).

Shaytanov, I. (2013). *Shekspir* [Shakespeare]. Molodaia gvardiia. (In Russian).

Shchedrina, T. G. (2013). (Ed., Comment., Intro.). *Gustav Shpet i shekspirovskii krug: Pis'ma, dokumenty, perevody* [Gustav Shpet and the Shakespeare circle: Letters, documents, translations]. Petroglif. (In Russian).

* * *

Информация об авторе Information about the author

Игорь Олегович Шайтанов
доктор филологических наук
ведущий научный сотрудник, Лаборатория историко-литературных исследований, Школа актуальных гуманитарных исследований, Институт общественных наук, Российская академия народного хозяйства и государственной службы при Президенте РФ
Россия, 119571, Москва, пр-т Вернадского, д. 82
профессор, главный научный сотрудник, Центр современных компаративных исследований, Институт филологии и истории, Российский государственный гуманитарный университет
Россия, 125047, Москва, Миусская пл., д. 6
главный редактор, журнал «Вопросы литературы»
✉ *voplit@mail.ru*

Igor O. Shaytanov
Dr. Sci. (Philology)
Leading Researcher, Centre for Studies in History and Literature, School of Advanced Studies in the Humanities, Institute for Social Sciences, The Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration
Russia, 119571, Moscow, Prospect Vernadskogo, 82
Professor, Chief Researcher, Center of Modern Comparative Studies, Institute for Philology and History, Russian State University for the Humanities
Russia, 125047, Moscow, Miusskaya Sq., 6
Editor-in-Chief, journal Problems of Literature *(*Voprosy literatury*)*
✉ *voplit@mail.ru*