Е. М. Луценко [ab]
ORCID: 0000-0002-1993-0983
✉ *lutsenko.voplit@yandex.ru*
[a] *Российский государственный гуманитарный университет (Россия, Москва)*
[b] *Российская академия народного хозяйства и государственной службы при Президенте РФ (Россия, Москва)*

Переводческое фиаско К. Д. Бальмонта: черновая редакция «Ромео и Джульетты» У. Шекспира

Аннотация. Несмотря на то что переводческая деятельность К. Д. Бальмонта не раз являлась объектом различных исследований, в том числе и диссертационных, английская драматургия в его интерпретации никогда не становилась предметом специального изучения. Задача данной статьи — не только осветить основные моменты работы Бальмонта с англоязычными пьесами, выделив важные черты этих переводов, но и прежде всего проследить трансформацию переводческого принципа Бальмонта — от ранних установок конца 1890-х ко второй половине 1910-х годов, — на примере анализа черновой редакции перевода Бальмонтом ранней трагедии У. Шекспира «Ромео и Джульетта». В результате реконструкции переводческого метода Бальмонта, а также на основе изучения театроведческих источников высказывается гипотеза о том, что отказ А. Я. Таирова ставить пьесу Шекспира в указанном переводе и переводческий провал Бальмонта связаны со сменой установки Бальмонта (от вольного перевода к переводу, близкому оригиналу). Анализ черновой редакции показывает тесную связь версии К. Д. Бальмонта с переводом А. А. Григорьева. Фразы, казавшиеся нейтральными и не несущими стилистической нагрузки, Бальмонт в одних случаях оставлял неизменными, в других менял в них местами слова, добиваясь при этом, как он думал, более точного звучания. Заимствование слов и образов у Григорьева во многих случаях придавало тексту оттенок излишней архаизации (в плохом смысле слова), а также вело к искажению смысла подлинника. Ориентация на перевод Григорьева и отказ от традиции вольного — интуитивного — перевода, в технике которого Бальмонт работал долгие годы, помешали переводчику найти свою неповторимую интонацию шекспировской трагедии.

Ключевые слова: У. Шекспир, К. Д. Бальмонт, А. А. Григорьев, А. Я. Таиров, В. Г. Шершеневич, «Ромео и Джульетта», перевод

© Е. М. ЛУЦЕНКО

Для цитирования: *Луценко Е. М.* Переводческое фиаско К. Д. Бальмонта: черновая редакция «Ромео и Джульетты» У. Шекспира // Шаги / Steps. Т. 5. № 3. 2019. С. 84–103. DOI: 10.22394/2412-9410-2019-5-3-84-103.

Статья поступила в редакцию 24 декабря 2018 г.
Принято к печати 1 марта 2019 г.

Shagi/Steps. Vol. 5. No. 2. 2019
Articles

E. M. Lutsenko [ab]
ORCID: 0000-0002-1993-0983
✉ *lutsenko.voplit@yandex.ru*
[a] *Russian State University for the Humanities (Russia, Moscow)*
[b] *The Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration (Russia, Moscow)*

Konstantin Balmont's fatal mistake: The draft translation of *Romeo and Juliet* by W. Shakespeare

Abstract. Although K. Balmont's translations have frequently been the focus of research, including advanced theses, English plays translated by him as yet haven't been studied. The aim of this article is to trace the transformation of Balmont's method of translation — from the early attempts of the 1890s to the mature period of 1910s — by analyzing his draft translation of *Romeo and Juliet*. Reconstruction of the method as well as scrutiny of the theatrical sources make it possible to argue that A. Tairov's refusal to cooperate with Balmont in staging *Romeo and Juliet* and Balmont's translation fiasco may be explained by the change in his method of translation (from free — to word by word translation). Analysis of Balmont's draft shows its close connection to a translation of *Romeo and Juliet* by Apollon Grigoriev. Practically, in some cases Balmont left unchanged A. Grigoriev's phrases that seemed neutral or stylistically unimportant, while in other cases he changed them a little bit to make the result seem closer to the English text. These borrowings made Balmont's translation sound archaic and led to a distortion of the original. The author of the article concludes that Grigoriev's influence and Balmont's abandonment of the method of free translation that he had employed for years prevented him from finding his own intrinsic intonation in putting Shakespeare's tragedy into Russian.

Keywords: W. Shakespeare, K. D. Balmont, A. A. Grigoriev, A. Ia. Tairov, V. G. Shershenevich, *Romeo and Juliet*, translation

© E. M. LUTSENKO

To cite this article: Lutsenko, E. M. (2019). Konstantin Balmont's fatal mistake: The draft translation of *Romeo and Juliet* by W. Shakespeare. *Shagi / Steps, 5*(3), 84–103. (In Russian). DOI: 10.22394/2412-9410-2019-5-3-84-103.

Received December 24, 2018
Accepted March 1, 2019

Константин Бальмонт, поэт-символист, переводчик-полиглот, долгие годы знакомил русскую публику с произведениями европейских авторов. По воспоминаниям Е. А. Андреевой-Бальмонт [1997], посетив Англию, он был шокирован холодностью и чопорностью ее жителей, однако это не мешало ему много и плодотворно переводить с английского языка. Круг английской поэзии, интересовавшей его, широк, важное место в переводческом наследии К. Д. Бальмонта занимают английские романтики. В отношении английской драматургии список имен короток, хотя и внушителен по масштабу личностей — К. Марло, У. Шекспир, П. Б. Шелли, О. Уайльд. Если о работе Бальмонта над «Трагической историей доктора Фауста», драмами Шелли и «Саломеей» Уайльда известно немало, то с его переводом «Ромео и Джульетты» ни широкий читатель, ни критик практически не знакомы.

Прежде чем перейти к основному вопросу статьи, заявленному в ее названии, хотелось бы кратко осветить вопрос об отношении Бальмонта к английской драматургии[1]. Нет сомнений в том, что Бальмонт шел к Шекспиру всю жизнь. И когда переводил «Трагическую историю доктора Фауста» Марло, и когда работал над пьесой П. Б. Шелли «Ченчи», и когда задумал перевести «Сон в летнюю ночь» (сохранился только небольшой фрагмент). Английской драматургией Бальмонт увлекся рано, в первой половине 1890-х, заинтересовавшись творчеством П. Б. Шелли. Бальмонт, прекрасный знаток Шекспира, чувствовал, что «Ченчи» в своем пафосе восходит к лучшим шекспировским образцам и шекспировские аллюзии играют важнейшую роль в эмоциональном мире драмы. Большая заслуга Бальмонта в переводе трагедии Шелли в том, что сквозь многие строки русского перевода проступают шекспировские мотивы, особенно — зловещее, кровавое, настроение «Макбета» в сцене заговора против Ченчи. Бальмонт передал в переводе и шекспировское сравнение умирающего человека с тающей свечой («Отелло»), и образ свинцового времени из «Сонетов», и гамлетовские мотивы сомнения, и знаменитую идею о том, что весь мир театр, и уподобление души человека музыкальному инструменту (одна из известных метафор шекспировского времени). Этот ряд можно продолжить, но, безусловно, вопрос о шекспировских аллюзиях в пьесе Шелли и их передаче в русском переводе — тема для отдельного исследования.

Переводы из Шелли обеспечили Бальмонту репутацию, при этом отразив его творческую установку — переводческий педантизм, на котором настаивали сторонники буквалистического метода, в молодости был Бальмонту чужд категорически. Увлекшись перипетиями сюжета «Ченчи», Бальмонт дал волю эмоциям, отказавшись от строфики оригинала, чем увеличил объем пьесы

[1] Подробно о переводах Бальмонта из английской драматургии см.: [Луценко 2017].

Шелли в два раза. Стремление приукрасить оригинал привело к тому, что он, по мнению критиков, испортил «изящную простоту» английского текста [Деген 1900]. Основной тезис молодого Бальмонта — поэтическое обращение с оригиналом, в котором целостность перевода, его эмоция и настроение важнее частностей и мелких шероховатостей стиля. Позднее этот принцип работы над переводом (состязание с оригиналом, а не дословное следование ему) был значительно переосмыслен советской школой художественного перевода. Совсем не случайны слова Б. Л. Пастернака о том, что «русским Шелли был и остался трехтомный бальмонтовский», ибо «этот труд был находкою, подобной открытиям Жуковского» [Пастернак 2001: 300].

К. Марло в восприятии Бальмонта — не кто иной, как «состязатель Шекспира», достойный стоять в одном ряду с именами Данте, Сервантеса, Кальдерона, Шелли, Свифта и др., «звезда», на которую нужно смотреть «из глубины» (эссе «Звезды и тенеподобия», 1925). В переводе «Трагической истории доктора Фауста» (первая публикация — «Жизнь». 1899. Т. VII) прослеживается более строгое отношение к оригиналу по сравнению с переводами драм Шелли. В 1912 г. пьеса Марло вышла в русском переводе отдельным изданием, вызвав одобрительные отзывы критиков («Русская мысль» (1912, № 2), «Аполлон» (1912, № 5) и др.). Перевод «Трагической истории…» был важнейшим шагом не только в изучении наследия елизаветинского драматурга, но и в плане освоения новой сюжетики и образности.

В 1916 г. Бальмонт принял участие в подготовке издания в честь трехсотлетнего юбилея «эйвонского лебедя». Эссе «Гений видящего сердца», написанное в символистском ключе, свидетельствует о том, что Бальмонт любил и хорошо знал творчество английского драматурга:

> Вместе с Ромео мы учимся красивым поцелуям. С Гамлетом переживаем весь ужас раздвоения личности, — черта особливо русская, великолепно переданная нашим гением Достоевским, который наряду со столькими, не избег влияния Английского творчества. Макбет восхищает нас в юности той могучестью личного порыва, той титанической волей, теми отсветами бурных достижений, за которые мы, жалея его, прощаем ему его преступления. Отелло отвращает нас от внешних проявлений низкого чудовища ревности, и имя его есть формула общежития нашего, повторное слово, в ежедневной речи запросто возникающее не только среди образованных людей. Ричард Третий соучаствует с нами, когда мы переживаем полосу Демонизма. Переживая сны наши влюбленные, сон Весенней ночи и сон Летней ночи, мы сочетаем наши грезы с пьянительными грезами Шекспира. Когда, став углубленнее и старше, мы хотим не только предаваться чувствам, но и подвергать их анализу, касаться их лезвием умственного рассмотрения, мы не находим книги более зачарованной, более тонкой и умной и переполненной всклики сердца, чем «Сонеты» Шекспира. И в высшей поре нашего самосознания волшебник Просперо магически нам расскажет, что верховная радость достойного человека — быть, после бури, свободным властелином Острова [Бальмонт 1916: 508].

Текст Бальмонта был опубликован в Лондоне на двух языках, но с тех пор никогда не перепечатывался. Любопытно, что в том же 1916 г. в честь юбилея Шекспира вышли две статьи молодого А. А. Смирнова (только начинавшего свой путь в шекспироведении), которые Бальмонт вполне мог прочитать, — «Творец душ» [Смирнов 1916b] и «Тайный голос Шекспира» [Смирнов 1916a]. Смирнов писал о Шекспире как о гении универсализма и объективности, о поэте, живущем вне границ и эпох: «…за этим мастером-художником, сознательно воплощающим идеалы Ренессанса, мы внезапно ощущаем иного, необычного, вне времени стоящего поэта, голос которого еще внятно доносится до нас и требует, чтобы быть понятым, словно некой дешифровки» (цит. по: [Каганович 2018: 54]). Думаю, Бальмонт вполне разделял эту точку зрения.

* * *

Незадолго до эмиграции К. Д. Бальмонт начал переводить раннюю трагедию У. Шекспира «Ромео и Джульетта».

«Эпоха была мрачная ‹…› Пухли люди от голода ‹…› Россия стала синеть», — угрюмо скажет В. Г. Шершеневич о 1910-х годах [Шершеневич 2018: 391]. «Вообще, жизнь в Москве превратилась в какой-то зловещий балаган. Неунывающие россияне все еще не отдают себе отчета в том, что на Россию наброшена мертвая петля. Голод уже устрашающе идет, уже в точности наступил», — жалуется Бальмонт своей жене (письмо от 10/23 мая 1918 г.), но упорно продолжал работать — нужны были деньги [Андреева-Бальмонт 1997: 509–510].

Вот отрывок из письма К. Д. Бальмонта Е. А. Андреевой-Бальмонт от 27 сентября (по старому стилю) 1919 г., в котором он рассказывает о своей текущей работе:

> Я всецело поглощен сейчас старым испанским театром. Только что кончил «Волшебного мага» Кальдерона и завтра отдаю его в театр Корша, а дней через 10–12 кончу комедию Кальдерона «Невидимка» («Дама-Привидение»), этот перевод я делаю для Студии Художественного театра. Кальдероном и Шекспиром я, верно, буду занят весь этот год. Мне хочется сделать нечто крупное, что останется в русской литературе и русском театре надолго, на столетия [Там же: 310–311].

Взявшись за «Ромео и Джульетту», Бальмонт рассчитывал на ее постановку в Камерном театре, но сотрудничество с художественным руководителем театра А. Я. Таировым неожиданно оборвалось. Известно, что в 1921 г., когда Бальмонт уже покинул Россию, Таиров (совместно с Л. Л. Лукьяновым) поставил «Ромео и Джульетту» в другом переводе.

В «хронике театральной жизни» Москвы начала 1921 г. журналист газеты «Жизнь искусства» зафиксировал следующее:

> Московский Камерный театр приступил к интенсивным репетициям «Ромео и Джульетты» Шекспира. Трагедию ставят А. Я. Таиров и Л. Л. Лукьянов. Главные роли распределены следующим образом: Ромео — Церетелли, Джульетта — Коонен, Меркуцио — Юдин,

> Пьетро — Аркадин. Декорации и костюмы сделаны по эскизам худ. А. А. Экстер. Трагедия идет в новом переводе Вадима Шершеневича. Премьера трагедии предположена в конце марта [Бахтин 1921].

Перевод «Ромео и Джульетты» В. Г. Шершеневича, по всей видимости, утрачен, найти его не удалось. О том, почему же Таиров передумал работать с Бальмонтом, сам Шершеневич с едкостью написал в «Великолепном очевидце»:

> Позже я сделал для Камерного театра «Ромео и Джульетту» Шекспира. Новый перевод «Ромео» был заказан Бальмонту. Если Бальмонт был всегда мне чужд как поэт, то как переводчик он был невыносим ‹…› Каждый перевод Бальмонта — это вольное переливание воды из пустого в порожнее. Отпадает и замысел, и форма подлинника. Так было с Шелли, с Уитменом, с Гауптманом. То же стало и с Шекспиром.
> Принять этот текст было невозможно. Ставить в старом тексте, все же лучшем, чем бальмонтовский, Таиров не хотел. Он заказал мне исправить бальмонтовщину. Я отказался наводить лоск на эту парикмахерскую работу. Пришлось делать новый перевод.
> Позже Бальмонт с гневом упрекал меня, что я, «мальчишка», взялся сделать что-то лучше его. Я возразил, что молодость всегда и все делает лучше, чем старость… [Шершеневич 2018: 557][2].

Надо сказать, отношения Таирова и Шершеневича не были безоблачными, особенно во время «борьбы за первенство» между Таировым и Мейерхольдом. Однако какое-то время Шершеневич все-таки сотрудничал с Таировым в Камерном театре — в частности, в переводе Шершеневича были приняты к постановке «Куклы» Маринетти (спектакль не состоялся), а также мистерия П. Клоделя «Благая весть Марии» (у Таирова — «Благовещение»).

О неприязненных отношениях Бальмонта и Шершеневича знала вся Москва. Не удивительно поэтому, что «Великолепный очевидец» изобилует злобными и ироничными высказываниями о Бальмонте. Так, в главке «Обида Бальмонта» Шершеневич рассказывает об обложке своей новой книги «Дважды два пять», которую иллюстрировал Борис Эрдман. «На ней было изображено, как Брюсов и Бальмонт, о б а п и г м е и (разрядка здесь и далее, кроме оговоренных случаев, моя. — *Е. Л.*), играют со мной, геркулесоподобным, в карты» [Шершеневич 2018: 482]. Использование уничижительного существительного, безусловно, намекало не только на рост Бальмонта, но и бесцеремонно указывало на его роль в тогдашней литературной жизни. После выхода книги в свет Бальмонт — со слов Шершеневича — был смертельно оскорблен.

Несмотря на новый перевод, таировский спектакль «Ромео и Джульетта» успеха не имел. В 1921 г. Таиров писал:

> Вероятно, ни одна постановка Камерного театра за последнее время не вызывала столько разноречивых мнений и споров, как поста-

[2] Благодарю Т. В. Петрову-Бальмонт за указание на данный источник.

> новка «Ромео и Джульетты». К Шекспиру обычно принят подход исторический, этнографический и бытово-психологический. Кроме того, на спектаклях Шекспира всегда чувствуется густой слой пыли многотомных комментариев разъяснителей и критиков его творчества, причем, конечно, в качестве определяющего берется тот критико-философский взгляд на то или иное его произведение, который получил в данное время и в данной стране господствующее влияние и признание.
> Все это делается из огромного пиетета перед Шекспиром, из боязни как-нибудь исказить его замысел.
> Я же полагаю, что свободная театральная транскрипция Шекспира — единственно правильный путь в работе над ним. И что она так же мало может нарушить пиетет перед Шекспиром, как мало он был нарушен и самим Шекспиром, когда он драматически транспонировал известную итальянскую новеллу XII века «Смерть двух несчастных любовников», которая в переделке англичанина Брука была издана в 1562 году уже под именем «Ромео и Юлия» [Таиров 1970: 284–285].

Вскоре после премьеры в печати появились развернутые рецензии на постановку. В некоторых из них откровенно говорилось о том, что Таиров превратил шекспировскую трагедию в «слащавую» и «приторную», «дамскую», тонущую в «общей бесформенности». Поистине, пишет рецензент «Вестника театра», «нет повести печальнее на свете», «чем повесть о Ромео и Джульетте в постановке Александра Таирова и в исполнении Камерного театра» [Треплев 1921: 13]. Оформление спектакля, по мнению критика, выражает «эпигонство футуризма», нельзя вообразить себе ничего хуже, чем «полнокровная трагедия Шекспира и дрябло-тряпичные сооружения Экстер» [Там же]. Особенно плох «опереточный финал» постановки, в котором «девы под кисейными покрывалами» «венчали бумажными цветами прах Юлии» и декламировали заключительный стих на разные голоса («многоголосная декламация»), «голося под аккорды жиденькой, слащавенькой музычки». В целом спектакль был оценен как томительно скучный, лишенный «обреченности любви», «предчувствия рокового конца» [Там же].

Треплеву вторил журналист «Вестника работника искусств»:

> Сухость вместо темперамента, черствость вместо огненных чувств, бухгалтерия сердец вместо чудесного раскрытия, открытых солнцу душ ‹…› Штамп заполняет пустые места игры [Марголин 1921: 123–124].

Рассудочность, сухость и скучность постановки оба рецензента связывают с геометричностью сценографии, отмечая странную архитектуру декораций.

В статье «Шекспир на советской сцене» резкую, идеологически обусловленную оценку спектаклю дал и известный шекспировед М. М. Морозов, заявив о формализме таировского спектакля, явившегося «пережитком дореволюционного эстетизма», об орнаментальности и буффонности мира вражды, противопоставленного любви Ромео и Джульетты. В трактовке Таирова герои

«гибли не от столкновения с окружающим миром, но от слепой случайности», и оттого трагический пафос Шекспира был лишен подлинного смысла — борьбы с обстоятельствами [Морозов 1954].

Таким образом, спектакль Таирова был разгромлен.

* * *

В 2011 г. перевод «Ромео и Джульетты», выполненный К. Д. Бальмонтом, был обнаружен Т. В. Петровой-Бальмонт в Российском государственном архиве литературы и искусства[3], в фонде Л. Л. Лукьянова, режиссера Камерного театра, и опубликован ею в альманахе «Солнечная пряжа» [Шекспир 2012].

Совершенно очевидно, что Бальмонт не завершил работу над пьесой, и сохранившийся вариант — черновая редакция с правкой и режиссера, и переводчика — содержит много стилистических шероховатостей, возможных на первых подступах к тексту во время поиска верной интонации, но недопустимых для беловой редакции. Приведу ниже несколько примеров, указывающих на сырость перевода, его стилистическую непроработанность: «Джульетта, если твой восторг способен, / Как мой, нагромоздиться в полной мере» (II, 6); «Я подмогу сзади» (I, 1); «Он вызовы выкрикивал мне в уши» (I, 1) и пр.

Очень вероятно, что именно ввиду косноязычия текста А. Я. Таиров был вынужден отказать Бальмонту, с котором до этого сотрудничал плотно. К примеру, на сцене Камерного театра с большим успехом играли «Саломею» Уайльда в переводе Бальмонта (премьера — 22 октября 1917 г.), в главной роли блистала, разумеется, Алиса Коонен. Помимо этого, в переводе Бальмонта шли «Сакунтала» Калидасы и «Волшебный маг» Кальдерона.

Обстоятельства, по которым Бальмонт не довел перевод до публикации, неизвестны. Причинами могли быть как поспешность в работе и большая загруженность другими текстами, так и сложные жизненные обстоятельства начала 1920-х годов.

Предполагаю, что, взявшись за пьесу о шекспировских влюбленных, переводчик оказался в растерянности. К началу 1920-х годов многие тексты английского драматурга были переведены на русский язык, однако традиция перевода шекспировских пьес все еще находилась на этапе становления.

В 1934 г. А. А. Смирнов, роль которого в издании и популяризации наследия Шекспира в 1930–1940-е годы неоценима, выскажется о дореволюционных переводах весьма однозначно: переводчики, не справляясь с задачей, пересказывают шекспировский текст своими словами [Смирнов 1934].

Какие же переводы «Ромео и Джульетты» были известны к концу 1910-х годов? Первый опыт интерпретации шекспировской пьесы о двух влюбленных, которым не благоволят звезды, относится ко второй трети XVIII в. В частности, стихотворный отрывок из «Ромео и Джульетты» — монолог Ромео из V действия — был переведен М. Сушковой еще в 1772 г. Вторая сцена из II действия переведена в 1828 г. П. Плетневым («Северные цветы»). Первая переделка «Ромео и Джульетты», выполненная В. П. Померанцевым, относится к 1795 г. В 1827 г. в Москве поставлена «мелодрама с хорами и балетами» А. Г. Ротчева «Ромео и Юлия» с П. С. Мочаловым в главной роли.

[3] РГАЛИ. Ф. 2700 (Лукьянов Л. Л.). Оп. 1. Ед. хр. 2.

Первый полноценный перевод принадлежит И. В. Росковшенко (1839). За ним последовали переводы М. Н. Каткова (1841), Н. П. Грекова (1862), А. А. Григорьева (1864), А. Л. Соколовского (1880), П. А. Кускова (1891), Д. Л. Михаловского (1899). К концу XIX в. относятся и два прозаических варианта — Е. П. Гиацинтовой (1877) и П. А. Каншина (1893). Среди корифеев XX в. — А. Д. Радлова (в [Шекспир 1939]), Т. Л. Щепкина-Куперник (в [Шекспир 1941]), Б. Л. Пастернак (1943 — ранняя редакция).

В 1899 г. знаменитый издатель и переводчик Шекспира Н. В. Гербель написал предисловие к переводу «Ромео и Джульетты» Д. Л. Михаловского, в котором он подробно рассказал русскому читателю о новеллистических источниках шекспировской пьесы, в частности изложив содержание новеллы М. Банделло, использованной А. Бруком (его поэма — основной сюжетный источник для Шекспира). Сравнивая шекспировский текст с новеллистическим источником, Гербель сделал вывод о том, что Шекспир освободил легенду от ненужных подробностей, был более скромен, чем итальянцы, в любовных описаниях и добавил некоторые свои сцены. Гербель был уверен, что Ромео и Джульетта наказаны по справедливости, ибо «вся нравственная жизнь их сосредоточивалась в одном чувстве страстной любви, которая делала их и слепыми, и глухими ко всему остальному» [Гербель 1899: 47]. Надо полагать, эту точку зрения своего современника Бальмонт совсем не разделял. Вспомним слова из его эссе: «С Ромео мы учимся целоваться…»; «пьянительные грезы Шекспира».

Бальмонт понимал, что шекспировскую пьесу нельзя было переводить вольно — как он обошелся, к примеру, с «Ченчи» П. Б. Шелли, о чем шла речь в начале статьи. Не подходила для нее и символистская палитра, столь удачно им использованная в «Саломее» О. Уайльда. Более того, время вольного перевода, казалось, прошло, и в конце 1910-х годов в Петрограде уже шли жаркие дискуссии К. И. Чуковского и Н. С. Гумилева. В 1919 г. Чуковский писал в первом издании «Принципов художественного перевода»:

> Прежде чем взяться за перевод какого-нибудь иностранного автора, переводчик должен точно установить для себя стиль этого автора, его эйдолологию и ритмику (разрядка источника. — *Е. Л.*) ‹…› идеал нашей эпохи — научная, объективно-определимая точность… [Чуковский 1919: 8, 23].

Во второй половине 1910-х годов переводческие установки К. Д. Бальмонта претерпевают изменения. Исследователь испанских переводов Бальмонта, в частности драм Кальдерона, отмечает: «Бальмонт не только стремился к точному и поэтическому переводу текстов, но и сопровождал его значительным историко-литературным и библиографическим аппаратом» [Макогоненко 1989: 680]. Это же замечание — о стремлении прежде всего передать оригинал, а не только создать своими стилистическими средствами атмосферу текста, — справедливо и по отношению к работе Бальмонта над «Ромео и Джульеттой». Однако в данном случае последствия отказа от принципа вольного перевода были очень болезненными.

При медленном чтении перевода становится более чем очевидной мысль о том, что в начале работы над шекспировским текстом Бальмонт ознакомился

с переводами XIX в., лучшим из которых был вариант Аполлона Григорьева [Шекспир 1864]. Именно его, подводя итог XIX веку, выбрал С. А. Венгеров для полного собрания сочинений Шекспира (Т. 1. СПб.: Изд. Брокгауз — Ефрон, 1902). Многое в переводе Григорьева, казавшееся переводческим прорывом для второй половины XIX в., к 1919 г. сильно устарело, и Бальмонт это чувствовал. То ли по причине большой занятости переводами старых испанцев, то ли по другим соображениям он решил если не перелатать перевод Аполлона Григорьева, то по крайней мере взять его за основу. Фразы, казавшиеся ему нейтральными и не несущими стилистической нагрузки, он в одних случаях практически оставлял неизменными, в других — менял в них местами слова, добиваясь, как он думал, более точного звучания.

Самый банальный пример — реплика Ромео: «В тюрьму посажен, пищи я лишен» (Аполлон Григорьев, далее — АГ); «В тюрьму я заперт, и лишен я пищи» (Константин Бальмонт, далее — КБ). Путем простейшей перестановки слов и замены словоформ в переводе Григорьева создана реплика Меркуцио о слепоте чувств: «Слепа любовь — как в цель не попадет» (АГ); «Любовь слепа — так в цель попасть не может» (КБ); удвоением слов — грубость Капулетти по отношению к Тибальту: «Пошел ты!» (АГ); «Пошел! Пошел!» (КБ) и т. д.

Вторую группу примеров составляют более развернутые фрагменты перевода Бальмонта, в которых узнается почерк Аполлона Григорьева. Шекспировский текст в приведенных ниже примерах (на самом деле их гораздо больше) понят переводчиками в целом верно, поэтому речь здесь не идет об искажении оригинала. Однако повтор одних и тех же слов и выражений в двух переводах настораживает.

Во-первых, яркий образ «бесчувственного тростника», который повесы бьют пятками («A torch for me: let wantons light of heart / Tickle the senseless rushes with their heels», I, 5):

> Дать факел мне. Пусть тот, кто легок сердцем,
> Резвится и бесчувственный тростник
> Беспечно топчет (КБ).
>
> Мне — факел! Пусть повесы с легким сердцем
> Бьют пятками бесчувственный тростник (АГ).

Ни Радлова, ни Щепкина Куперник не стали повторять дословно вариант Григорьева. У Радловой — «Нет, факел мне! Пусть молодость живая / Пол тростниковый пятками шлифует»; у Щепкиной-Куперник — «Мне факел! Пусть беспечные танцоры / Камыш бездушный каблуками топчут».

Во-вторых — слова Бенволио, рассказывающего о том, что же случилось утром на городской площади (I, 1). Очевидно, что в обоих переводах использовано одно и то же выражение, только слова переставлены местами:

> …Пока мы
> Менялись с ним ударами и бранью,
> Толпа бойцов все больше прибывала (АГ).

…И меж тем, как мы
У д а р а м и м е н я л и с ь, приходило
Людей все больше, стороны сражались… (КБ).

Для того чтобы убедиться, что перед нами не случайное повторение слов, а перелицовка текста Григорьева, приведу два других перевода этого фрагмента — Радловой и Шепкиной-Куперник. Обе они в данном случае опирались исключительно на шекспировский текст. У Радловой: «Пока сражались мы мечом и словом, / Народ сбежался; общий бой горел»; У Щепкиной-Куперник: «Пока меж нами схватка продолжалась, / Народ сбегаться начал отовсюду».

Третий пример — использование существительного *околичность* в форме множественного числа в реплике Бенволио (I, 4): «Для этих околичностей не время» (АГ); «На околичности прошла уж мода» (КБ). У Шекспира Бенволио, откликаясь на реплику Ромео («What, shall this speech be spoke for our excuse, / Or shall we on without apology?»), говорит: «The date is out of such prolixity». В комментарии Дж. Эванса фраза имеет следующее объяснение: «…such tedious verbiage is now out of fashion» (такая нудная многословность нынче не в моде) [Shakespeare 1988: 75]. В переводе этой фразы в точности Бальмонт повторяет Аполлона Григорьева. Переводчики XX в. откажутся от этого слова. У Радловой: «Не в моде многословие такое»; Щепкина-Куперник повторит этот вариант: «Нет, нынче уж не в моде многословье…».

Заимствование слов и образов у Григорьева явно вредило переводу Бальмонта, так как зачастую придавало оттенок излишней архаизации — в плохом смысле слова, а также искажало смысл подлинника. Вместо того чтобы исправить ошибки Григорьева, Бальмонт их копировал. Здесь я перехожу к третьей группе примеров.

Водосточная труба в монологе отца Джульетты (III, 5) в переводе Бальмонта родилась из желоба в переводе Григорьева: «Ну, что? Ты словно желоб, дочь, все плачешь» (АГ); «Как дочка? Водосточная труба ты?» (КБ). Оттуда же в этом монологе — приливы и отливы слез: «В твоих глазах, которые могу / Назвать я морем, слез приливы и отливы…» (АГ); «В твоих глазах я прямо вижу море, / Приливы и отливы слез текут» (КБ). У Шекспира же Капулетти сравнивает плачущую Джульетту с фонтаном (*conduit*) слез:

How now, a conduit, girl? What, still in tears?
Evermore show'ring? In one little body
Thou counterfeits a bark, a sea, a wind:
For still thy eyes, which I may call the sea,
Do ebb and flow with tears; the bark thy body is,
Sailing in this salt flood; the winds, thy sighs…

Как, девочка-фонтан? Что, все еще в слезах?
Вечно, как дождь, льющая слезы? В одном маленьком теле
Обманчиво видятся ладья, море и ветер,
Так как в твоих глазах, которые я могу назвать морем,
Приливы и отливы слез, твое тело — ладья,
Плывущая по соленому полноводью; ветра — твои вздохи[4].

[4] Подстрочный перевод здесь и далее мой.

В небольшом высказывании отца Джульетты сконцентрированы важные образы английского петраркизма — слезы, вздохи, сравнение человека с кораблем, плывущим по бескрайнему морю. Аполлон Григорьев не смог их распознать, так как не знал ничего об английских подражателях Петрарки, поэтому реплика Капулетти звучит в его исполнении нелепо. Вторя Григорьеву, Бальмонт повторяет эту нелепую образность, сравнивая хрупкую изящную Джульетту с водосточной трубой.

«Сало» в словах Капулетти (III, 5) выросло из «сальной рожи» в переводе Аполлона Григорьева: «Ах, погань бледно-желтая! Ах, мразь ты! / Ах, рожа сальная!» (АГ); «Ты, падаль бледнолицая! Ты сало! / Ты, потаскушка» (КБ). Сравним у Шекспира: «Out, you green-sickness carrion! Out, you baggage! / You tallow-face!» Для выражения «green-sickness carrion» Дж. Эванс дает следующий комментарий: «…someone as pale as a corpse (see 2.2.8). Juliet's pallor is stressed again in "tallow-face"» («…смертельно бледный человек (см. 2.2.8). Бледность Джульетты подчеркивается снова в выражении "бледное одутловатое лицо"»); для существительного *baggage* — «hussy, good for nothing» («дерзкая, негодная девчонка») [Shakespeare 1988: 152]. Таким образом, речь прежде всего идет о бледности Джульетты. Об этом же, кстати, говорил Ромео в ночной сцене в саду, когда умолял Джульетту не становиться прислужницей Дианы, богини луны, столь нездоровой на внешний вид. Прилагательное *tallow-face* означает здесь не сальность, а бледность лица. Не имея под рукой хорошего комментария, Аполлон Григорьев исказил образ; Бальмонт лишь повторил ошибку. В переводах XX в. этот образ смягчен: «Вон, немочь бледная! Вон, пустомеля! / Вон, дура!» (Радлова); «Прочь, дура, прочь, беспутная девчонка! / Прочь, немочь бледная» (Щепкина-Куперник).

Следующий пример — монолог князя Эскала в первой сцене I действия:

Не слышите вы что ль? Эй! Люди! Звери,
Огонь вражды погибельной своей
Готовые тушить багряным током
Жил собственных своих! Под страхом пыток
Велю вам выбросить из рук кровавых
Злодейством осквернённые мечи
И князя гневного суду внимать (АГ).

Как, слышать не хотят? Эй, человеки!
Эй, звери, погашающие пламя
Свирепости зловредной красным током,
Что брыжжет, как фонтан, из ваших жил, —
Под страхом пытки прочь из рук кровавых
Оружье неуместное на землю
И гневный приговор услышьте Принца (КБ).

Процитирую начало монолога у Шекспира:

Rebellious subjects, enemies to peace,
Profaners of this neighbour-stained steel, —
Will they not hear? What, ho! you men, you beasts,

That quench the fire of your pernicious rage
With purple fountains issuing from your veins,
On pain of torture, from those bloody hands
Throw your mistemper'd weapons to the ground,
And hear the sentence of your moved prince.

Мятежники (досл. бунтующие подданные. — *Е. Л.*), враги мира,
Осквернители оружия, проливающие кровь соседей,
Разве вы не слышите меня? О, вы — люди, вы — твари,
Которые гасят огонь своего губительного гнева
(Выпуская) багровые фонтаны из вен,
Под страхом пытки, из своих окровавленных рук
Выбросите ваше скверное оружие на землю,
И выслушайте приговор вашего обеспокоенного (событиями) князя.

Очевидно, что Бальмонт идет в этом монологе за Аполлоном Григорьевым. «Багряный ток жил» Григорьева родился из шекспировских «багровых фонтанов из вен». У Бальмонта — практически тот же лексический выбор — «красный ток ‹…› из ваших жил»; у Шекспира князь обеспокоен (*moved*), расстроен событиями на городской площади, но приговор его бесстрастен (нет эпитета к слову «приговор», англ. *sentence*). Князь у Григорьева готовится произнести гневный приговор, как и Принц у Бальмонта. «Жилы» в переводе Григорьева также не случайны. Впервые «багровая струя жил» появилась в первом переводе «Ромео и Джульетты» — у Росковшенко: «Что, слышат ли они? Вы, люди!.. звери! / Вы тушите огонь своей вражды / Багровою струею ваших жил!» Для сравнения: в переводе Грекова — «багровыми волнами вашей крови», у Михаловского — «…пурпурными струями/ Из жил своих», в прозаическом переводе Каншина — «пурпурными струями, изливающимися из собственных же ваших жил». Примечательно, что переводчики XX в. также не отказались от этого образа. Ср. у Щепкиной-Куперник: «Потоком пурпурным из жил своих»; у Радловой: «Багровыми струями ваших жил». Даже Пастернак: «Струями красной жидкости из жил!»

От Аполлона Григорьева досталась Бальмонту и нога, бродящая по кладбищу (V, 3): «Чья святотатственная здесь нога / Блуждает ночью и смущает тризну / Любви обряда верной?» (АГ); «Чья низкая нога тут бродит ночью, / Обряд любви мешая совершать мне!» (КБ). Метонимию в данном случае не следовало бы, мне кажется, переводить буквально: «What cursed foot wanders this way tonight, / To cross my obsequies and true love's rite?» Замечу при этом, что и у Радловой, и у Шепкиной-Куперник по кладбищу бродит «окаянная нога». Совершенно другой вариант предлагает лишь Пастернак: «Кого несет нелегкая к могиле / И мне побыть в раздумье не дает?»

В каких-то случаях Бальмонт явно смягчал слишком резкие выражения Аполлона Григорьева. Такова, например, замена слова *сволочь* в реплике Тибальта: «Как? Меч свой ты на эту сволочь вынул? / Вот лучше здесь на смерть свою взгляни!» (АГ); «Как, между этих / Рабов трусливых меч ты обнажил? / Бенвольо, повернись, и смерть увидишь» (КБ). Или замена просторечного глагола в словах Меркуцио: «Славную вы, однако, с нами штуку прошлую ночь съерыжничали» (АГ); «Хорошую, сударь мой, штуку вы с нами сыграли нынче ночью» (КБ).

В некоторых монологах видна абсолютная зависимость Бальмонта от Аполлона Григорьева, но такие примеры нечастотны. Здесь я перехожу к последней группе примеров. Особенно ярко это видно в трех фрагментах — монологе Джульетты в IV действии, в первой сцене III акта, в разговоре сторожей в V акте. Опустим последний пример ввиду его громоздкости и весьма вспомогательной роли в пьесе Шекспира, остановившись более подробно на первых двух.

Встреча Бенволио и Меркуцио на городской площади (III, 1) — поворотный момент пьесы; после убийства Меркуцио в конце этой сцены трагическое начало вступит в свои законные права, оттеснив начало народно-площадное, главенствовавшее в первых двух актах. Бенволио не случайно просит Меркуцио уйти, чтобы избежать стычки с людьми дома Капулетти. Стоят жаркие дни, которые будоражат кровь, сводя людей с ума («For now, these hot days, is the mad blood stirring»), убеждает приятеля Бенволио. Не забудем, что действие происходит в июле, в самый разгар потасовок и драк [Shakespeare 1988: 121].

Представим себе жаркий день на исходе июля, такой же, как и во время потасовки слуг. Начало сцены обманчиво и настраивает на комический лад: Меркуцио подшучивает над Бенволио. Обвиняя приятеля в чрезмерной раздражительности, Меркуцио хотел бы убедить зрителей, что Бенволио не столь миролюбив и спокоен, каким хочет казаться. Зритель отлично понимал, что «один из самых вспыльчивых малых во всей Италии» совсем не Бенволио, а сам Меркуцио. Описывая похождения приятеля, Меркуцио, безусловно, рассказывает о себе, веселя публику: «…раз ты сцепился с человеком из-за того, что тот кашлянул на улице и этим будто бы разбудил спящего пса. А не напал ли ты как-то на портного ‹…› а еще на кого-то — за то, что он новые башмаки зашнуровал старыми тесемками?» (III, 1). Шуточки эти, как часто бывает у Шекспира, не просто касаются Бенволио, но и высмеивают типичного зрителя лож, например студентов юридических школ. Стремясь быть модными, те любили поспорить с портным и запросто вытаскивали шпагу из ножен в трактире, если слова собеседника приходились им не по нраву. Однако Бенволио не отвечает приятелю в шутливом тоне, но все решительнее и решительнее предлагает уйти с площади.

Эпизод, в котором Бенволио убеждает Меркуцио, Аполлон Григорьев переводит довольно точно, за исключением последней фразы Меркуцио, в которой переводчик не рассмотрел языковую игру:

Tybalt
Well, peace be with you, sir: here comes my man.

Mercutio
But I'll be hanged, sir, if he wear your livery:
Marry, go before to field, he'll be your follower;
Your worship in that sense may call him 'man.'

Тибальт
Что же, мир с вами, сударь, вот идет мой человек.

Меркуцио
Пусть меня лучше повесят, сударь, если он сможет носить ваш наряд (вероятно, геральдический знак. — *Е. Л.*).
Подумать только, если вы только пойдете в поле, то он станет и вашим последователем,
Вот тогда ваша милость сможет — хотя бы отчасти — назвать его человеком.

Очевидно, что Тибальт здесь говорит о своем слуге (my man), Меркуцио же перетолковывает его слова на свой лад, вкладывая в существительное *man* более широкое — ренессансное — значение, подобное тому, какое имеет в виду Гамлет, говорят об отце: «He was a man». Безусловно, в словах Меркуцио звучит издевка. Аполлон Григорьев упускает ее из виду, разумеется, тем же путем идет и Бальмонт. В целом, в данном отрывке видна четкая ориентация Бальмонта на текст Григорьева:

Бенволио
Мы говорим на площади публичной
Иль удалимтесь мы куда подальше,
Иль холодно осудим наши споры,
Иль разойдемтесь: все на нас глядят.

Меркуцио
Глаза на то, чтобы глядеть. Пусть смотрят!
Ни для кого не сдвинусь с места я.
Входит Ромео
Мессер! Мир с вами! Вот мой человек!

Ср.:

Меркуцио
Хочу повешен быть, мессер, сейчас же,
Когда ливрею вашу носит он.
Да! Черт возьми! Коль позовете вы
Его с собою в поле, — он готов к услугам,
И в этом смысле вы своим его зовите! (АГ).

Бенволио
Мы говорим на площади публичной
Здесь людно, все глаза на нас глядят,
Уйдемте же отсюда и обсудим
Причины недовольства хладнокровно,
Иначе разойдитесь.

Меркуцио
Глаза — чтобы смотреть, так пусть и смотрят.
Кто б ни просил меня, не стронусь с места.
Входит Ромео
Прекрасно. Вот идет мой человек!

Меркуцио
Будь я повешен, если только будет
Ливрею вашу он носить, синьор.
Идите в поле, он за вами следом,
Почтеннейший, лишь в этом смысле будет
Он ваш человеком. Вот! (КБ).

В монологе Джульетты в IV акте принцип несколько иной — Бальмонт перелицовывает те моменты перевода, которые не кажутся ему удачными. Напомню контекст этой сцены. Не желая выходить замуж за Париса, Джульетта готова спрыгнуть с высокой башни, оказаться рядом со змеями или ревущими медведями и лежать в склепе с мертвецами. «…Chain me with roaring bears», — уверенно говорит Джульетта. «…Или на цепь / Меня с ревущим посади медведем», — переводит Аполлон Григорьев. Бальмонт переводит буквально: «Прикуй меня к ревущему медведю».

Интонация Григорьева в этом монологе явно не нравилась Бальмонту, так как слишком опрощала и огрубляла характер Джульетты, девушки образованной и воспитанной:

Иль ночью в складе трупов положи
Под грудою костей людских, стучащих
Друг об друга, с вонючими кусками
И с черепами желтыми без зуб,
Иль прикажи в разрытую могилу
Мне лечь живой и вместе с мертвецом
Покрыться саваном одним... (АГ).

Безусловно, у Шекспира вместо «вонючих кусков» — «испускающие запах останки» (reeky shanks), а вместо «склада трупов» — склеп (charnel-house), вместо «черепов, желтых без зуб» — «черепа, лишенные нижней челюсти» (yellow chapless skulls):

Or shut me nightly in a charnel-house,
O’er-cover’d quite with dead men’s rattling bones,
With reeky shanks and yellow chapless skulls;
Or bid me go into a new-made grave
And hide me with a dead man in his shroud…

Или запри меня ночью в склепе,
Наполненной гремящими костями умерших,
Смердящими останками, черепами без нижних челюстей,
Или положи меня в свежую могилу
И спрячь в одном саване с мертвецом.

Видно, что, работая над этим отрывком, Бальмонт старался придать монологу Джульетты бóльшую простоту, будучи не согласен с трактовкой Григорьева:

Иль в час ночной замкни меня в костник,
Где доверху шуршат скелетов кости,

Без челюстей желтеют черепа,
Вели войти мне в свежую могилу,
Укрыться в саван вместе с мертвецом…

К сожалению, примеров такого рода в черновой редакции «Ромео и Джульетты» довольно мало.

Анализ перевода «Ромео и Джульетты» Бальмонта позволяет также говорить о том, что важные лирические сцены (встреча влюбленных на балу, ночной разговор в саду Капулетти, сцена расставания влюбленных на заре, а также монолог Меркуцио о царице Маб) Бальмонт переводил сам, не опираясь на текст Аполлона Григорьева. Поэтому эти фрагменты можно считать относительными удачами дошедшей до нас черновой редакции. Вероятно, над лирическими фрагментами переводчик работал отдельно и только потом присоединил их к основному тексту. Там, где Бальмонт не перелицовывал перевод Григорьева, получался более качественный текст. Не останавливаясь на всех примерах, разберем один — из первого акта.

Монолог Ромео перед встречей с Джульеттой переведен Бальмонтом гораздо лучше и изящнее, чем Аполлоном Григорьевым:

…Она как белоснежная голубка
Меж воронов — среди своих подруг.
Окончен танец. Посмотрю теперь я,
Куда она пойдет, и осчастливлю
Свою я руку, тронувши ее.
Любило ли мое доселе сердце?
Глаза, скажите — нет. До этой ночи
Не видел красоты я настоящей.

В варианте Григорьева Ромео говорит нескладно, вычурно, грубовато и подчас нелепо — его фразы напоминают интонации дешевого городского романса, созданного на основе народной песни:

Голубь таков белоснежный средь стаи ворон,
Как она, эта дева, в толпе этих дев, этих жен.
Лишь только окончится танец, я место намечу,
Я пробьюсь к ней на встречу!
Грубой руке моей дам я блаженство вкусить,
Ручки коснуться ее… Не умело доселе любить
Сердце мое… не умело! Клянитесь вы, очи!
Я не видал красоты до сегодняшней ночи!

Именно такого выражения чувств и боялась шекспировская Джульетта, предупреждая Ромео в ночной сцене о неискренности и шаблонности клятв.

* * *

25 июня 1920 г. Бальмонт покинул Россию, чтобы начать свое знакомство с послевоенной Европой. «26 июня со станции Чудово поэт отправил жене последнюю весточку с родной земли. Он сообщал, что, выполнив работу для

Госиздата, вернется в Москву и будет хлопотать о новой командировке и о визе для нее. Письмо заканчивалось словами: “Я вернусь”» [Куприяновский, Молчанова 2014: 266].

Бальмонт никогда не вернулся на родину. Неизвестно, обращался ли он в дальнейшем к редактированию своего перевода «Ромео и Джульетты» У. Шекспира. Скорее всего, оскорбленный обращением Таирова к Шершеневичу, он никогда не переводил больше шекспировских пьес.

Вероятно, Бальмонт не хотел бы, чтобы черновая редакция дошла до потомков. Не имея перед собой окончательного белового текста, мы не вправе судить об этой работе со всей строгостью. Однако именно этот текст показывает, как изменились установки Бальмонта-переводчика в отношении переводов из английской драматургии. От вольной интерпретации он обратился переводу более строгому, следующему принципу оригинала. Ориентация на перевод Аполлона Григорьева явно помешала ему найти свою неповторимую интонацию шекспировской трагедии.

Вот почему, прочитав текст «Ромео и Джульетты» в переводе Бальмонта, А. Я. Таиров пришел в ярость и наотрез отказался ставить пьесу. Возможно, он не сразу принял это решение, так как в машинописи много помет второго режиссера, пытавшегося исправить текст и приспособить его для сцены. Но в отказе от интуитивного прочтения оригинала и отношении к нему как к тексту прежде всего авторскому и заключается, на мой взгляд, неудача черновой редакции «Ромео и Джульетты» в переводе К. Д. Бальмонта.

Источники

Андреева-Бальмонт 1997 — *Андреева-Бальмонт Е. А.* Воспоминания. М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1997.

Бахтин 1921 — *Бахтин Н.* Москва (Хроника театральной жизни) // Жизнь искусства. 1921. № 685–697. С. 2.

Бальмонт 1916 — *Бальмонт К.* Гений видящего сердца // A book of homage to Shakespeare / Ed. by I. Gollancz. London: Oxford Univ. Press, 1916. P. 507–515.

Гербель 1899 — *Гербель Н. В.* Предисловие к «Ромео и Джульетте» в переводе Д. Михаловского // Полн. собр. соч. Виллиама Шекспира в переводе русских писателей: В 3 т. / Под ред. Д. Михаловского. Т. 3. СПб.: Н. В. Гербель, 1899. С. 43–48.

Деген 1900 — *Деген Е.* [Рец. на кн.: Сочинения Шелли / Пер. с англ. К. Д. Бальмонта. Вып. 7: Ченчи. М., 1899] // Мир Божий. 1900. №. 5. С. 88.

Марголин 1921 — *Марголин С.* Весна театральной чрезмерности // Вестник работников искусств. 1921. № 10–11. С. 122–124.

Таиров 1970 — *Таиров А. Я.* Ромео и Джульетта // Таиров А. Я. О театре. М.: ВТО, 1970. С. 284–291.

Треплев 1921 — *Треплев Г.* Камерный театр. «Ромео и Джульетта» // Вестник театра. 1921. № 91–92. С. 13–14.

Шекспир 1864 — *Шекспир У.* Ромео и Джульетта / Пер. А. Григорьева // Русская сцена. 1864. № 8. С. 101–260.

Шекспир 1939 — *Шекспир У.* Избр. произведения / Пер. А. Радловой; Вступ ст. и коммент. А. А. Смирнова. Л.: Гос. изд-во «Худ. лит.», 1939.

Шекспир 1941 — *Шекспир У.* Избр. произведения: В 4 т. / Под ред. А. А. Смирнова. Т. 4. М.: Детгиз, 1941.

Шекспир 2012 — *Шекспир У.* Ромео и Джульетта // Солнечная пряжа. 2012. № 6. С. 132–185.

Шершеневич 2018 — *Шершеневич В. Г.* Великолепный очевидец / Вступ. ст. В. Дроздкова. М.: Книговек, 2018.

Shakespeare 1988 — *Shakespeare W.* Romeo and Juliet. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1988.

Литература

Каганович 2018 — *Каганович Б. С.* Александр Александрович Смирнов. 1883–1962. СПб.: Европейский Дом, 2018.

Куприяновский, Молчанова 2014 — *Куприяновский П., Молчанова Н.* Бальмонт. М.: Мол. гвардия, 2014 (Жизнь замечательных людей).

Луценко 2017 — *Луценко Е. М.* Неужели «все они Бальмонты?» // Английский триптих Константина Бальмонта / Сост., коммент. Е. М. Луценко. М.: Рудомино, 2017. С. 5–22.

Макогоненко 1989 — *Макогоненко Д. Г.* Кальдерон в переводе Бальмонта. Тексты и сценические судьбы // Педро Кальдерон де ла Барка. Драмы: В 2 кн. Кн. 2 / Изд. подгот. Н. И. Балашов, Д. Г. Макогоненко. М.: Наука, 1989 (Лит. памятники). С. 680–712.

Морозов 1954 — *Морозов М. М.* Шекспир на советской сцене // Морозов М. М. Избранные статьи и переводы. М.: Гос. изд-во худ. лит., 1954. С. 52–92.

Пастернак 2001 — *Пастернак Б. Л.* Заметки переводчика // Пастернак Б. Л. Я понял жизни цель. М.: ЭКСМО-Пресс, 2001. С. 299–300.

Смирнов 1916a — *Смирнов А. А.* Тайный голос Шекспира // Северные записки. 1916. № 4–5. С. i–xxi.

Смирнов 1916b — *Смирнов А. А.* Творец душ // Летопись. 1916. № 4. С. 233–245.

Смирнов 1934 — *Смирнов А. А.* О русских переводах Шекспира // Звезда. 1934. № 4. С. 165–172.

Чуковский 1919 — *Чуковский К.* Переводы прозаические // Принципы художественного перевода: Статьи К. Чуковского и Н. Гумилева. Пб.: Всемирн. лит., 1919. С. 7–24.

Rasmussen 1993 — *Rasmussen E.* A textual companion to Doctor Faustus. Manchester; New York: Manchester Univ. Press, 1993.

References

Chukovskii, K. (1919). Perevody prozaicheskie [Translations of prose]. In *Printsipy khudozhestvennogo perevoda: Stat'i K. Chukovskogo i N. Gumileva* [The basics of literary translation: Articles by K. Chukovsky and N. Gumilev], 7–24. Petersburg: Vsemirnaia literatura. (In Russian).

Kaganovich, B. S. (2018). *Aleksandr Aleksandrovich Smirnov*. 1883–1962. St. Petersburg: Evropeiskii Dom. (In Russian).

Kupriianovsky, P., Molchanova, N. (2014). *Bal'mont* [Balmont]. Moscow: Molodaia gvardiia. (In Russian).

Lutsenko, E. M. (2017). Neuzheli "vse oni Bal'monty?" [Are all of them really Balmonts?] In E. M. Lutsenko (Ed.). *Angliiskii triptikh Konstantina Bal'monta* [The English triptych by Konstantin Balmont], 5–22. Moscow: Rudomino. (In Russian).

Makogonenko, D. G. (1989). Kal'deron v perevode Bal'monta. Teksty i stsenicheskie sud'by [Calderón in K. Balmont's translation. Texts and their stage representations]. In N. I. Balashov, D. G. Makogonenko (Eds.). *Pedro Kal'deron de la Barka. Dramy* [Pedro Calderón de la Barca's plays] (2 Vols.), (Vol. 2), 680–712. Moscow: Nauka. (In Russian).

Morozov, M. M. (1954). Shekspir na sovetskoi stsene [Shakespeare on the Soviet stage]. In M. M. Morozov. *Izbrannye stat'i i perevody* [Selected articles and translations], 52–92. Moscow: Gosudarstvennoe izdatel'stvo khudozhestvennoi literatury. (In Russian).

Pasternak, B. L (2001). Zametki perevodchika [Translator's notes]. In B. L. Pasternak. *Ia ponial zhizni tsel'* [I comprehended the aim of life], 299–300. Moscow: EKSMO-Press. (In Russian).

Rasmussen, E. (1993). *A textual companion to Doctor Faustus*. Manchester; New York: Manchester Univ. Press.

Smirnov, A. A. (1916a). Tainyi golos Shekspira [Shakespeare's secret voice]. *Severnye zapiski* [Annals of the North]*, 1916*(4–5), I–XXI. (In Russian).

Smirnov, A. A. (1916b). Tvorets dush [The creator of souls]. *Letopis'* [Chronicle]*, 1916*(4), 233–245. (In Russian).

Smirnov, A. A. (1934). O russkikh perevodakh Shekspira [On Russian translations of Shakespeare]. *Zvezda* [Star]*, 1934*(4), 165–172. (In Russian).

* * *

Информация об авторе

Елена Михайловна Луценко
кандидат филологических наук
старший научный сотрудник,
Российский государственный
гуманитарный университет
Россия, 125043, Москва, Миусская пл., д. 6.
Тел.: +7 (499) 250-61-18
старший научный сотрудник,
Лаборатория историко-литературных
исследований, Школа актуальных
гуманитарных исследований, Российская
академия народного хозяйства
и государственной службы при
Президенте РФ
Россия, 119571, Москва,
пр-т Вернадского, д. 82
Тел.: +7 (917) 532-69-00
✉ *lutsenko.voplit@yandex.ru*

Information about the author

Elena M. Lutsenko
Cand. Sci. (Philosophy)
Senior Researcher,
Russian State University for the Humanities
Russia, 125043, Moscow, Miusskaya Sq., 6
Tel.: +7 (499) 250-61-18
Senior Researcher,
Laboratory of Historical and Literary
Studies, School for Advanced Studies
in the Humanities, The Russian Presidential
Academy of National Economy and Public
Administration
Russia, 119571, Moscow,
Prospect Vernadskogo, 82
Tel.: +7 (917) 532-69-00
✉ *lutsenko.voplit@yandex.ru*