

П. Рыжаков

Независимый исследователь, Санкт-Петербург

Анна Радлова — переводчица Шекспира: О двух вариантах перевода «Отелло»

1

В Литературной Энциклопедии (М., 1929–1939, т. 9) переводы Шекспира, выполненные А. Д. Радловой (1891–1949), названы «шедеврами переводческой работы». Отклики и критические статьи, посвященные этим переводам и их сценическим воплощениям, появлялись на страницах периодики в 1930-е годы регулярно. Одни превозносили Радлову за драматическую яркость и особое мастерство в создании эффекта «живой речи», другие критиковали за «вульгаризацию» великого классика. Апологетами Радловой выступали такие специалисты по Шекспиру, как М. М. Морозов и А. А. Смирнов (последний, в числе прочего, редактор двух собраний сочинений Шекспира). Недоброжелатель Радловой К. И. Чуковский сетовал, что она «каким-то загадочным образом добилась того, чтобы во всех театрах Советского Союза драмы Шекспира ставились только в её переводах».¹ Однако на сегодняшний день переводы Радловой почти забыты: исключением является перевод «Ричарда III», переиздававшийся неоднократно. Некоторые переводы не перепечатывались после смерти переводчицы вовсе, другие увидели свет в постперестроечные годы, однако число их изданий ничтожно мало.² При этом все они без исключения отличаются несомненными художественными достоинствами и яркой самобытностью, ничуть не уступая, а в ряде отношений превосходя, самые известные на сегодняшний день переводы. В настоящей заметке мы напомним

о первостепенной роли Радловой в истории освоения шекспировского наследия в Советском Союзе и уделим особое внимание первой из переведенных ею шекспировских пьес, отмечая попутно некоторые характерные черты ее переводческой работы.

2

В 1929 году Анна Радлова получила от ЛЕНГИЗа заказ на перевод «Отелло» для планировавшегося издательством «первого советского» собрания сочинений Шекспира. Издательскому плану не суждено было воплотиться в жизнь,³ однако благодаря ленгизовской инициативе были созданы первые послереволюционные переводы Шекспира (в их числе — «Гамлет» М. Л. Лозинского и «Король Лир» М. А. Кузмина, считающиеся ныне едва ли не каноническими⁴), ознаменовавшие начало нового периода русской шекспирианы. Потребность в обновлении «русского Шекспира» возникла не только по причине политических сдвигов, произошедших в России. «Литературный вожатый» Радловой, Кузмин в заметке, предвещающей его перевод «Короля Лира», писал:

Почему нас не удовлетворяют и не могут удовлетворить старые переводы Шекспира? <...> Они достаточно точны, звучат гладко (даже иногда слишком гладко) и представляют, зачастую, незаурядное художественное явление. Почему же теперь ими невозможно пользоваться, даже подвергнув техническим исправлениям? Потому, что с изменением взгляда на творчество Шекспира изменились и требования, предъявленные <так!> к передаче его словесного материала. <...> С тех пор как из-под идеалистических покровов XIX века, брошенных на драматургию Шекспира, выступил реальный, живой и конкретный человек Елизаветинской эпохи, — потребовались совсем другие слова и выражения вместо идеалистически-отвлеченных, обезвреженных, интеллигентски-рассудительных речений, которыми передавали, с их точки зрения совершенно правильно, Шекспира прежние переводчики, как бы боявшиеся живыми или «подлыми» словами оскорблять величие классика. <...> Итак, первое требование к языку перевода: конкретность, вещность образов и выражений, полновесность и насыщенность. Не прибегать к смяг-

чениям и замазываниям <...>. Кроме того, <...> желательно, чтобы перевод был удобен для произнесения вслух и передавал с возможной гибкостью интонационные оттенки.⁵

В то время как для Кузмина или Лозинского работа над переводами Шекспира была важной, но едва ли магистральной линией в их профессиональной деятельности, для Радловой обращение к Шекспиру ознаменовало начало наиболее продуктивного и значительного периода её литературного существования. Не будет преувеличением сказать, что работа с шекспировским наследием стала доминантой её творческой активности, вытеснив на периферию все прочие направления литературной деятельности. В переводах Шекспира Радловой удалось достигнуть вершин выразительности и создать не просто замечательные по своим художественным качествам тексты, но и выработать в полной мере самобытный и яркий литературный язык, язык «живого русского» Шекспира. В заметке под названием «Как я работаю над переводом Шекспира» Радлова характеризовала свой подход следующим образом:

Я ничего не сокращаю, не вымарываю и, главное, не нейтрализую и не украшаю. Грубое и непристойное также остается неприкосновенным, как и торжественное. Комические персонажи трагедии не сублимированы мною, не подтянуты до трагических героев... <...> ...Шекспир — не автор *Lesedrama*, не задачник моральных проблем, а драматург, режиссер, актер, т. е. не только факт поэзии, но и факт театра. Таким я и стараюсь сделать русского Шекспира, проверяя каждый монолог, каждую реплику на произнесении...⁶

Прояснив для себя черты отдельного персонажа, Радлова нюансировала его психологический портрет, подбирая специфическую лексику и свойственную ему одному интонационную окраску. Ведьмы из «Макбета», в переводе Кроненберга изъяснявшиеся, по словам Радловой, «геттингенских студенток»,⁷ запели в её переводе совсем по-новому:

3-я ВЕДЬМА

Кость дракона, волчье ухо
Труп колдуньи, зуб и брюхо
Злой акулы, взятой в море,

В мраке выкопанный корень,

<...>

Палец шлюхина отродья,

Что зарыто в огороде,

Пусть в котле кипит и бродит.

А вот как переводчица подаёт первый полновесный монолог Отелло, позволяющий нам уловить особенности этого необычного персонажа. Отелло в зале Совета обращается к Дожу, испрашивая у того позволения забрать Дездемону с собой и обещая, что её присутствие не скажется на успехе военной кампании (Акт 1, сцена 3):

ОТЕЛЛО

<...>

Свидетель бог, прошу не для того,

Чтоб смаковать желания свои,

Не для того, чтоб наслаждаться страстью,

<...>

Храни вас бог от мысли, что я с ней

Серьезную и важную работу

Испорчу! Нет! И если легкокрылый

Амур-проказник мне глаза закроет

И притупит мой ум и волю ленью,

Так что забавы труд загубят мой, —

Пускай хозяйки смастерят кастрюли

Из шлема моего!⁸

Фрагмент начинается в торжественном, приличествующем обстановке, тоне — Отелло выступает перед Дожем и сенаторами; но торжественность немедленно «заземляется» ремесленной лексикой («работу испорчу»). После эмоционального восклицания («Нет!») вводится литературный штамп («легкокрылый / Амур-проказник мне глаза закроет»), вроде бы вводящий патетическую «книжную» ноту, но она тотчас же обретает иронический оттенок за счёт использования «низового» образа и соответствующего регистра речи — «пускай хозяйки смастерят кастрюли». С точки зрения лексики, в речи Отелло сведены, как минимум, три регистра. И при этом, Радлова достигает стилистического единства: речь колоритная и индивидуализированная. Перед нами ещё не характер, но уже и не шаблонный герой.

Теперь обратимся к речи антагониста Отелло — Яго. Он — остроумец, мастер двусмысленностей и сарказма, один из ярчайших отрицательных героев Шекспира.⁹ В некоторых монологах он теряет черты злодея и обретает сходство со знаменитыми шекспировскими насмешниками: шутами, Фальстафом, Меркуцио. Вот как Радлова передаёт циничную и провокационную речь Яго, обращенную к отцу Дездемоны (Акт 1, сцена 1):

ЯГО

Нелегкая возьми вас, сударь; <...> Мы пришли оказать вам услугу, а вы думаете, что мы мошенники. Вы, вероятно, хотите, чтоб вашу дочь покрыл берберийский жеребец, чтоб ваши внуки ржали, чтоб рысаки были вашими двоюродными братьями, а испанские жеребцы — свойственниками?

БРАБАНЦИО

Кто ты, нахальный сквернослов?¹⁰

Издевательский тон передан совмещением учтвого обращения «сударь» с просторечным «нелегкая возьми вас». Далее цинизм нарастает: непристойная метафора развертывается в потоке ритмизованной прозы.

В речи всех персонажей, даже второстепенных, Радлова стремится ясно артикулировать речевой регистр. Помпезная и неуклюжая речь Родриго выдаёт его высокое происхождение и, одновременно, бесхарактерность: «Что мне делать? Я признаю, что это стыдно, что я так влюблён, но у меня не хватает силы»¹¹ (Акт I, сцена 3). Или: «Глупо жить, если жизнь постыла; и нам прописано умереть, если смерть наш врач» (там же). На это Яго в своей ипостаси шута отвечает: «Ах ты, дрянцо! <...> Прежде чем сказать, что я утоплюсь от любви к потаскушке, я обменялся бы своим человеческим достоинством с павианом».¹²

Речь Эмилии в том же «Отелло» или, например, кормилицы в «Ромео и Джульетте», сниженная — Радлова отчетливо это отражает в русском тексте. Переводчица намеренно подчёркивает контраст речевых регистров, отчего соответствующие дуэты (Эмилии-Дездемоны или кормилицы-Джульетты) обретает дополнительную драматическую силу. Кормилица из «Ромео и Джульетты» выведена фарсовым персонажем. Приведём фрагмент речи Кормилицы, возмущенной словами Меркуцио.

МЕРКУЦИО

Прощайте, древняя госпожа, прощайте! (Поёт).

<...>

КОРМИЛИЦА

Чорт возьми, прощайте! — Скажите мне, сударь, кто этот купец, набитый глупостями, за которые его повесить мало?

РОМЕО

Нянюшка, это господин, который любит слушать самого себя. И он может в минуту наговорить столько, сколько сам не выдержит за месяц.

КОРМИЛИЦА

Если он скажет что-нибудь против меня, я его сволоку наземь, даже если бы он был покрепче, чем он есть! Да и с двадцатью такими повесами справлюсь... А если сама не смогу, то найду для этого людей! Ах ты, шелудивый мошенник! Я ему, сударь, не потаскуха! Я ему не родня! (Петру) А ты тут стоишь и позволяешь каждому мошеннику пользоваться мной себе на потеху!¹³

Верность языковому чутью и желание добиться драматической убедительности не позволяла Радловой довольствоваться нейтральным «переводом смысла», в её переводах не обнаружить механических интонаций, холодной гладкописи или нейтральных персонажей. Она предпочитает рисковать, интерпретируя, нежели оставлять эмоциональную ноту не прояснённой. Нижеследующие строки из дневника Кузмина вполне приложимы к ее переводам:

Если бы она <А. Д. Радлова. — П. Р.> даже захотела, то не могла бы делать какие-нибудь пустяки, она может с грохотом провалиться, но размениваться и халтурить не может.¹⁴

Переводческая смелость и ориентация на «разговорность» речи приходились по душе, однако, далеко не всем. Обвинения в «огрублении Шекспира» стали к концу 1930-х годов общим местом у критиков и недоброжелателей Радловой, наиболее авторитетным из которых был Чуковский.¹⁵ Но даже апологеты переводчицы, такие как Кузмин, не всегда приветствовали её результаты.¹⁶

Как бы то ни было, даже если некоторые решения в переводах Радловой можно назвать спорными, несомненными качествами всех

её переводов Шекспира являются их смелость, сценичность, поэтическая одухотворённость и уникальный узнаваемый стиль, который возвышает их до уровня полноценного русского художественного произведения. Установка же на разговорную, воспринимаемую на слух, речь является одной из сильнейших сторон переводов Радловой и одновременно их важнейшей отличительной чертой.

В 1940 году, незадолго до публикации её последнего шекспировского перевода, Радлова написала:

Стиль, даже в его филологическом значении, — оружие острое и требует бережного обращения, как всякое острое оружие. В руках ленивых оно тупеет, в руках неумелых тускнеет. Оно верно и надежно только в чистых и искусных руках настоящего художника с горячим сердцем и тонким и сильным умом, для которого открыт весь множественный мир во времени и пространстве; ибо каждый стиль, как сказал Шатобриан, имеет свою родину, свое собственное небо и свое собственное солнце.¹⁷

3

Из шести переведённых Радловой пьес Шекспира,¹⁸ ниже мы остановимся лишь на «Отелло» — первом её опыте. Появление этого перевода позволило Радловой в короткий срок зарекомендовать себя в качестве одного из лучших переводчиков Шекспира и получить широкое признание.¹⁹ История создания перевода «Отелло» во многом показательна, поскольку в процессе этой работы формировался самобытный переводческий подход Радловой к Шекспиру и выработывался поэтический язык, который в последующих её переводах уже только развивался. Внимания также заслуживает история подготовки публикации «Отелло», проливающая свет на причины и характер тех изменений, которые текст перевода претерпел в результате внешней редакции.

На момент получения заказа от ЛЕНГИЗа Радлова обладала немалым переводческим опытом, однако, преимущественно в области прозы.²⁰ О самых первых шагах в работе над «Отелло» и об испытываемых переводчицей сомнениях мы знаем из её переписки с мужем, театральным режиссёром С. Э. Радловым. В письме от 9

августа 1929 года Радлова представляет на его суд черновик перевода первых семи строк пьесы.²¹ Приведем упомянутый фрагмент в этом первоначальном черновом и в окончательном, опубликованном, вариантах.

РОДРИГО

Цыц! Яго! Замолчи! Мне неприятно
Что ты, распоряжаясь как хозяин
Моим добром, об этом знал
заранее.

РОДРИГО

Не говори! Мне очень неприятно,
Что ты, распоряжаясь как хозяин
Моими деньгами, об этом знал.

ЯГО

Не слушаете вы! Клянусь я
жизнью,
Что можете презреть меня, коль
снилось
Мне это.

ЯГО

Ах, чорт! Не слушаете вы...
Ну, если мне когда такое снилось,
Гнушайтесь мной.

РОДРИГО

Говорил — тебе он ненавистен.

РОДРИГО

Ты говорил, его ты ненавидишь.

ЯГО

И, если лгал, приму от вас
презренья.

ЯГО

Ну, презирайте, если лгу. Хотели
Меня к нему устроить
лейтенантом.

В черновом наброске одним из немногих достоинств можно признать попытку передачи разговорной речи в первой реплике Родриго, впрочем, не очень удачную. Речевые особенности персонажей не отражают их психологических типов, интонационные ударения нарушают смысловые акценты («что можете презреть меня, коль снилось»). Речь Родриго оказывается снижена («цыц»,²² «моим добром»), в то время как речь Яго тяготеет к патетичности, что противоречит характерам этих героев. Выражение «приму от вас презренья» (*despise me, if I do not*) только усиливает помпезность и неестественность речи Яго. «Не слушаете вы» — в оригинале эта первая реплика Яго, восклицание, которым он перебивает Родриго, — английское ругательство.²³ Что касается Родриго, то это — шаблонный

персонаж, типаж «одураченного сынка богатых родителей»,²⁴ дальний родственник слабохарактерных персонажей шекспировских комедий. Он слабоволен и, как следует из дальнейшего развития событий, малодушен — он жалуется, сетует, но никогда не позволяет себе открыто грубить Яго. Поэтому открывающее пассаж «цыц», несмотря на удачность звукоподражания, стилистически неоправданно. Речь Родриго должна быть вязка и бесцветна.

В беловом варианте речь персонажей приведена в соответствие с особенностями их характера. Теперь по сравнению с речью Родриго, речь Яго оказывается снижена. Яго использует тяготеющие к просторечию обороты: «чёрт», «ну, презирайте, если лгу», «к нему *устроить* лейтенантом». Отметим также, что интонационный рисунок оригинала воспроизведён здесь более тщательно: третья строка заканчивается ударным слогом, в отличие от первых двух, отчего интонационно выделяется ключевой глагол («знал») и естественным образом образуется пауза.²⁵

* * *

Летом 1931 года Радлова закончила работу над переводом, и вскоре он был прочитан Сергеем Радловым перед публикой. Читка перевода пьесы прошла с большим успехом. Через год пьеса была поставлена Радловым на сцене Молодого театра²⁶ — премьера состоялась 4 мая 1932 года. Публикация же перевода осуществилась лишь через три года.

4

Дальнейшая судьба радловского перевода «Отелло» тесно связана с подготовкой издания «полного собрания сочинений» (ПСС) Шекспира, начатой знаменитым издательством Academia летом 1933 года. История этого издания подробно прослежена в ряде публикаций.²⁷ Мы остановимся ниже лишь на ключевых моментах, касающихся редакции текста «Отелло», и постараемся прокомментировать ряд наиболее характерных правок.

На первом этапе подготовки издания (1933–весна 1935) основная редакторская работа была распределена между А. А. Смирно-

вым и Г. Г. Шпетом.²⁸ Редакцией было принято решение представить весь корпус Шекспира в новых переводах, а значит, к работе требовалось привлечь значительное число переводчиков. Что касается подбора кандидатур, то, несколько огрубляя, можно сказать, что Смирнов преимущественно отвечал за переводчиков ленинградских, а Шпет — московских. Среди первых кандидатов, предложенных Смирновым, были Лозинский, Кузмин и Радлова.

После согласования редакционным советом *Academia* предварительного плана издания и подготовки инструкции для переводчиков, началось рассмотрение готовых «новых» переводов. В их числе Смирновым в издательство был отправлен текст радловского «Отелло».²⁹ Первый отклик редакции на перевод Радловой, отражающий преимущественно позицию Шпета, изложен в письме за подписью Каменева³⁰ от 17 июня 1933 года. В нём указывается, что «наряду с его <перевода. — П. Р.> бесспорными художественными достоинствами в нем имеется довольно значительное количество как смысловых неточностей, так и трудных с точки зрения русского языка мест».³¹ Радловой предлагалось переработать перевод в кратчайший срок, учитывая критические пометки, «сделанные редакцией» (как в дальнейшем выяснилось, исключительно Шпетом).³²

Упомянутое письмо редакции послужило отправной точкой для длительного противостояния между Радловой и Шпетом, замедлившего подготовку текста, но, вместе с тем, как мы увидим, имевшего и положительные последствия. Радлова ответила Каменеву, отстаивая свою позицию. Отвечая на замечание, вызвавшее у неё особое возмущение, — наличие в переводе «трудных с точки зрения русского языка мест», — Радлова упоминает «60 с лишним спектаклей “Отелло”, сыгранных в Ленинграде и встретивших единодушное одобрение театральной общественности и прессы».³³ Она также отметила, что перевод её подвергался предварительному редактированию Смирновым, косвенно указывая на то, что критика Шпета касается не только её самой, но и Смирнова, а значит, не может отражать согласованную точку зрения редакции.

В августе Радлова добилась личной встречи с Каменевым в Москве; в ней принимал участие также Шпет. Смирнова на встрече не было. О деталях встречи переводчица пишет мужу:

...я думаю, что стратегически я проиграла сражение, но тактически выиграла, т. к. заставила Каменева и Шпета считаться с собой, как с поэтом, а не «сотрудником издательства». ³⁴

По результатам встречи Радлова, с оговорками, соглашалась исправить свой перевод. Под «стратегическим поражением» она подразумевала сам факт согласия на дальнейшую правку, а под «тактической победой» — сохранение за собой права не соглашаться с редакторами, особенно в тех местах редактуры, которые касались стиля, а не бесспорных смысловых ошибок или неточностей. Эта «тактическая победа», точнее — напоминание о ней, неоднократно использовалась Радловой для защиты первоначальных вариантов.

Как следует из интенсивной «шекспировской» переписки Смирнова и Шпета, в которой обсуждение переводов Радловой занимает едва ли не ведущее место, противостояние Радловой и Шпета продолжалось ещё около года и закончилось незадолго до ареста последнего. Роль Смирнова в этом противостоянии трудно переоценить: вполне вероятно, что в случае нейтрального отношения Смирнова к переводам Радловой, та могла бы быть исключена из числа ключевых переводчиков ПСС. ³⁵ В переписке со Шпетом Смирнов вежливо, но упорно отстаивает кандидатуру Радловой, отмечая высокое качество её переводов в целом, но при этом, как правило, соглашаясь со Шпетом в частности:

Я считаю, что они <переводы Радловой — П. Р.> сделаны из первосортного материала и легко поддаются чинке. Вас удивляет, что я их одобряю, меня — то, что Вы недооцениваете их художественную основу. Сейчас эту разницу взглядов Вы подчеркиваете, противопоставляя переводы Радловой переводу Тумповской. Я тоже их противопоставляю, считая, что у Тумповской такой основы нет, т. е., что после тщательной починки останется все же «холстинка». Это свое убеждение в высоком внутреннем качестве перевода Радловой я готов защищать публично и самым решительным образом; так же, как не побоялся высказать и Тумповской мое мнение о её работе. Ибо забота о качестве переводов Шекспира для меня заслоняет всякие другие соображения. ³⁶

Дальнейшая переписка позволяет установить отдельные этапы последовавшей правки. В письме от 27 декабря 1933 года Радлова высылает Каменеву переработанную версию перевода, отмечая, что она «проделала редакторскую работу, кот<орую> <...> должен был сделать Г. Г. Шпет».³⁷ Речь идёт о предписанной редакцией проверке текста на основе «Shakespeare Lexicon and Quotation Dictionary» немецкого шекспиролога Николая Делиуса. Любопытно, что Радлова продолжает настаивать на ряде своих вариантов, предлагая редакции давать комментарий в тех случаях, где её трактовки «противоречат общепринятым». Ярким примером такого рода является монолог Дездемоны:

ДЕЗДЕМОНА

<...>

Душа Отелло — вот его лицо;
И подвигам и славе его я
Свою судьбу и сердце посвятила.
И если здесь, как *мирный мотылек*,
Останусь я, а он уйдёт в сраженье,³⁸ —
Лишусь того, за что его люблю я.³⁹

В письме Каменеву Радлова пишет:

Категорически настаиваю на «мирном мотыльке» (акт первый, сцена третья, стр. 25), несмотря на то, что Делиус, а вслед за ним, конечно, и Г. Г. Шпет хотят переводить «моль». Моль для нас вредитель, а не символ мирной беззаботности и поэтому, рассматривая перевод не как упражнение в точности, а как русское художественное произведение, мы должны взять второе значение слова *moth*, т. е. мотылек, а не моль. Так же, как в фразе «Кушанье, которое теперь кажется ему слаще саранчи, станет для него горше колоцинтов», что по-русски ровно ничего не значит, я заменяю саранчу пряником, а колоцинты полынью (акт первый, сцена третья, стр. 29). Думаю, что и Шекспир, и советский зритель и читатель только выиграют от таких «неточностей».⁴⁰

На этот выпад Шпет в письме Каменеву отвечает следующим образом:

«Категорически настаиваю, — пишет Анна Радлова, — на «мирном мотыльке», несмотря на то, что Делиус, а вслед за ним, конечно, и Г. Г. Шпет хотят переводить «моль»», — Сей «мирный мотылек» порхает на странице, до которой моя правка перевода Отелло не дошла, — откуда же Анне Дмитриевне Радловой известно, как Г. Г. Шпет хочет переводить «моль»?.. (Может быть, нафталином?..) — Как я хочу перевести слово *moth* (моль), я до времени не скажу, — но только не «мирным мотыльком», как поясняет Радлова, «символом мирной беззаботности»! И это, во-первых, потому, что двумя строками ниже в том же монологе этот «символ мирной беззаботности» (Дездемона), в собственном переводе Радловой говорит о себе: «И тяжело мне будет это время»!.. А во-вторых, потому, что английское *moth* не значит «мотылек», поскольку по-русски «мотылек» есть бабочка дневная. Относительно же «следования» Шпета за Делиусом, что касается «моли», то Радлова, решив вопрос за Шпета, не досмотрела Делиуса, который пишет: «*Moth ist ein Bild winziger Kleinheit = ein in Frieden lebendes Insekt*», — так что на сей раз, пожалуй, Радлова более следует за Делиусом, чем Шпет, который отвергает оба толкования!⁴¹

Далее Шпет добавляет:

... второй пример, также забегающий вперед, ибо соответствующей страницы перевода Радловой я еще не правил! «Саранчу» она заменяет «пряником», а «колоцинты» (у нас более принято говорить колокинт) — «польню», и добавляет: «Думаю, что и Шекспир, и советский зритель и читатель только выиграют от таких «неточностей»!»! А я думаю, что от того, как будет переведена эта отдельная фраза, обе стороны ничего не потеряют и не приобретут, но, поскольку такая «неточность» возводится в принцип, обе стороны, безусловно, потеряют. И вот, фатально, что даже в этой пустяковой фразе А. Д. Радлова не доискалась смысла. Входить в подробности не буду, укажу лишь, что английское *locust* значит не только «саранча», — здесь есть игра слов, правильная передача которой по-русски возможна, и, следовательно, может «советскому зрителю и читателю» кое-что дать о Шекспире, а Шекспира освободить от «пряника», ибо, прежде чем переводчик допускает такую замену, он должен подумать, в стиле ли она Шекспира?⁴²

Вероятно, Шпет имеет в виду, что слово *locust* может означать не только саранчу, но и плоды рожкового дерева (акриды), а значит использоваться в значении «сласть» или «лакомство» — в таком значении *locust* используется в Евангелии от Матфея (Матф. 3:4).⁴³ Мы полагаем, что это второе значение и, как следствие, возможная аллюзия, были Радловой первоначально неизвестны. Прилагательное же *luscious* означает и «сладкий» (вкус или запах), и «соблазнительный». Вероятно, с этим связано замечание Шпета об игре слов.

В целом же Шпет поднимает вопрос о границах допустимости «адаптаций» тех выражений, которые, по мнению Радловой, не допускали буквального перевода. Это замечание заслуживает особого внимания, поскольку оно оказалось, как мы увидим, продуктивным. Если абстрагироваться от приверженности Шпета к буквальному переводу, замечание сводится к следующему: уместно ли использование в переводе идиом, основанных на лексике или образах, непредставимых в шекспировскую эпоху?

К апрелю Шпет заканчивает предварительную редактуру всего перевода и отправляет текст Каменеву, предлагая тому ознакомиться с правками, обращая особенное внимание на «общий тон, русский язык, синтаксическую ясность...», т. е. на те аспекты перевода, которые Радлова не желала править.⁴⁴

Поскольку разногласия Радловой и Шпета продолжали замедлять подготовку издания, Смирновым было принято решение вмешаться в это «невозможное сотрудничество»⁴⁵ непосредственно. Летом 1934 года он, «сидя бок-о-бок» с Радловой, правит «Отелло». В письме от 19 июня он сообщает Шпету:

Деятельно тружусь с А. Д. над «Отелло». <...> Ваших замечаний она почти не оспаривает.⁴⁶

8 июля Смирнов высылает Шпету переработанный вариант, отмечая, что на работу он затратил около 200 часов.⁴⁷ В последующей переписке Смирнова и Шпета редакция перевода «Отелло» более не упоминается.

В марте 1935 года Шпет был арестован, и на смену ему в качестве редактора ПСС был утверждён С. С. Динамов. У нас нет оснований полагать, что перевод «Отелло» подвергался существенной правке после появления Динамова — во-первых, редактурой переводов по-

сле отстранения Шпета занимался один Смирнов, а во-вторых, усилия Смирнова были сосредоточены на поисках новых переводчиков и распределении переводов меж ними для спасения издания. Отсюда можно было бы умозаключить, что вариант, законченный летом 1934 года, и лёг в основу текста, опубликованного в собрании сочинений Шекспира («Трагедия об Отелло, венецианском Мавре», V том ПСС, 1936).

Чтобы составить хотя бы поверхностное представление о результатах многоэтапной работы редакторов над текстом перевода, уместно вновь обратиться к упоминавшимся выше спорным местам. В случае с «молью-мотыльком» исходный вариант Радловой вошёл без изменений в публикацию *Academia*, однако в примечаниях, как и предлагала переводчица, был дан следующий комментарий: «Мотылёк. В подлиннике — *the moth*, что буквально значит “моль”, “паразит”, однако не в современном значении вредоносного насекомого, а в смысле ничтожной и бесполезной твари»⁴⁸ Комментарий этот, несомненно, принадлежит Шпету. Что касается «колоцинтов и саранчи», то в опубликованном *Academia* тексте соответствующая фраза приняла следующий облик: «У этих мавров изменчивые желания, — наполни кошелек деньгами, — та, которая для него сейчас слаще меда, скоро будет ему горше желчи».⁴⁹ Это указывает на то, что стилистическая неуместность «пряника и полыни», отмеченная Шпетом, всё-таки была признана переводчицей. Более того, вместо простого разговорного стиля (пряник-полынь) фраза приобрела едва ли не библейские обертоны, как если бы Яго цинично перефразировал евангелиста. Это лишь подтверждает то, что фраза была, скорее всего, переосмыслена Радловой с учетом возможной трактовки «*locust*» как «акрид».

Любопытно, что в процитированной нами ранее заметке «Как я работаю над переводом Шекспира» Радлова упоминает оба спорных фрагмента, отстаивая свои первоначальные варианты (при этом полемике со Шпетом она впрямую не упоминает). Почти дословно повторяя высказанное зимой 1933 года в письме Каменеву, она пишет: «...если у Шекспира в «Отелло» говорится: «То, что для неё сейчас слаще саранчи, завтра будет горше колоцинтов», — я, несмотря на всех немецких комментаторов, перевожу: «То, что для неё сейчас слаще пряника, завтра будет горше полыни»...».⁵⁰ Заметка Радловой

была опубликована в 3 номере журнала «Литературный современник» за 1934 год, то есть не ранее осени. Учитывая эту публикацию, на первый взгляд кажется особенно удивительным, что несмотря на то значение, которое Радлова придавала «пряникам и полыни», этот вариант не появился ни в одном издании перевода⁵¹ — даже в том, к которому Шпет не имел никакого отношения (об этом издании речь пойдёт ниже). Вероятно, это говорит о том, что текст статьи Радловой был принят «Литературным современником» до последней капитальной переработки текста «Отелло», выполненной в июле 1934 года, в процессе которой, как мы полагаем, замечания Шпета были Радловой приняты.

Здесь можно подвести предварительный итог. Подготовленный для Academia перевод «Отелло» является результатом совместной работы Радловой, Смирнова и Шпета. В определённом смысле он должен считаться компромиссным: Радлова, отчасти против своей воли, меняла фрагменты; при этом, не все замечания Шпета учитывались. Также можно заключить, что большая часть правок была внесена в перевод на заключительном этапе работы — летом 1934 года в результате совместной работы Радловой «бок-о-бок» со Смирновым, причём правки эти сделались возможными благодаря дружеским отношениям, существовавшим между Радловой и Смирновым — правки, которые переводчица не принимала, когда те исходили непосредственно от Шпета.

Для того, чтобы оценить в полной мере число и характер изменений, внесенных в текст Радловой по настоянию редакторов, было бы необходимо иметь доступ к первоначальному варианту перевода — тому, который был отправлен в издательство Academia летом 1933 года. Знакомство с этим неопубликованным вариантом было бы полезно не столько для оценки его точности или неточности, сколько для знакомства с девственным в стилистическом плане художественным произведением — тем вариантом, где редакторская работа не нарушала творческих решений поэтессы. Возможно, в архивах сохранился использованный в театральных постановках 1932–1933 годов вариант текста. Также небезынтесным был бы анализ варианта лета 1934 года. Сравнение опубликованного Academia текста с этим вариантом позволило бы сделать выводы о существовании дальнейших правок, а также выявить фрагменты, предложенные

Смирновым. Однако автору настоящей заметки эти неопубликованные варианты текста недоступны.⁵²

Тем не менее, определённые выводы можно сделать и на основании опубликованных вариантов перевода. Кроме варианта, появившегося в ПСС Academia (1936) и воспроизведённого в двух более поздних изданиях,⁵³ существует текст, напечатанный в 1935 году Центральным Управлением по Распространению Драматургической продукции (ЦЕДРАМом).⁵⁴ Издание предваряет апологетическая по отношению к Радловой статья О. Литовского под названием «Живой Шекспир». Статья заканчивается следующими словами: «... тем более велика заслуга разведчиков нового Шекспира, ведущих огромную работу для того, чтобы сделать классическое наследство действительным достоянием масс. Среди этих разведчиков Анне Дмитриевне Радловой принадлежит одно из первых мест».⁵⁵

Как следует из выходных данных книги ЦЕДРАМа,⁵⁶ текст был сдан в набор 2 марта 1935 года,⁵⁷ то есть за две недели до ареста Шпета и, следовательно, до введения Динамова в состав редакции. Напрашивается вопрос: какой из вариантов перевода «Отелло» положен в основу этого издания? В краткой вступительной заметке «От переводчика» Радлова изъясляет благодарность «проф. А. А. Смирнову» за «ценные указания и советы в области трактовки текста»⁵⁸ — Шпет не упоминается вовсе. При этом проделанная в сотрудничестве со Смирновым и Шпетом работа позволила Радловой обнаружить и исправить явные ошибки и недочёты, поэтому представляется маловероятным, что комментарии и правки Шпета не учтены в этом издании вовсе. С другой стороны, если принять во внимание тот факт, что в «неакадемическом» издании Радлова могла позволить себе куда большую свободу, уместно предположить, что издание ЦЕДРАМ в большей степени отражает авторскую волю и предпочтения, и поэтому заслуживает особого внимания.⁵⁹ Ниже мы попробуем сопоставить два варианта перевода, отмечая наиболее значительные из обнаруженных различий. В таблицах следующего раздела слева приводится вариант ЦЕДРАМ, а справа — Academia. В ряде случаев приводится также английский текст по современному Оксфордскому изданию.

Для начала отметим вкратце отличия, не имеющие художественного значения. Таковы корректировка конвенционального правописания (например, «итти — идти»), устранение опечаток и лакун. Лакуны крайне редки: в двух фрагментах в ЦЕДРАМовском тексте пропущены целые строки.

Первый пример (Акт 1, сцена 3):⁶⁰

ГОНЕЦ	ГОНЕЦ
Достопочтенные, флот оттоманов Соединился с новым флотом там.	Достопочтенные, флот оттоманов, <i>Что направлялся к острову Родосу,</i> Соединился с новым флотом там.

Второй пример (Акт. 2, сцена 1):⁶¹

ДЕЗДЕМОНА	ДЕЗДЕМОНА
<...>	<...>
Что знаете вы о моем супруге?	Что знаете вы о моем супруге?
КАССИО	КАССИО
Что он здоров и скоро будет здесь.	<i>Еще не прибыл он, но знаю я,</i> Что он здоров и скоро будет здесь.

Следующий тип изменений, который можно отнести к категории «технической правки», касается синтаксиса. Приведём пример (Акт 1, сцена 1):

ЯГО	ЯГО
Ну, если мне когда такое снилось, — Гнушайтесь мной.	Ну, если мне когда такое снилось, Гнушайтесь мной.

Можно привести немало примеров подобного рода. Скорее всего, эти отличия могут быть объяснены тем, что соответствующие правки были внесены уже после выхода издания ЦЕДРАМ, вероятно, в процессе подготовки текста или корректур соответствующего тома ПСС (напомним, что том был сдан в набор в начале 1936 года). Очевидно, редакторы ПСС стремились упорядочить и унифицировать пунктуацию, ориентируясь на нормативный синтаксис, а также старались нивелировать различия между пунктуационными стилями различных переводчиков.

И все же, не все изменения в синтаксисе можно отнести к исключительно «технической» чистке. В ряде случаев пунктуация в ПСС более чётко передаёт нюансировку интонации. В следующем примере помпезность обращения Родриго (*Most grave Brabantio, / In simple and pure soul I come to you.*) ясно подчёркивается восклицанием (Акт 1, сцена 1).

БРАБАНЦИО	БРАБАНЦИО
<...>	<...>
Мой дом не хутор.	Мой дом не хутор.
РОДРИГО	РОДРИГО
<i>Мой</i> синьор почтенный,	<i>О,</i> синьор почтенный!
Я с чистым сердцем нынче к вам пришел.	Я с чистым сердцем нынче к вам пришел.

Приведём ещё один пример из той же сцены:

ЯГО	ЯГО
Спокойны будьте.	Спокойны будьте,
Против него я службу обращаю.	Против него я службу обращаю.

Здесь второй вариант также кажется более удачным, так как в первом выделенное в отдельное предложение «Спокойны будьте» приобретает оттенок повелительного наклонения, выражающего призыв к спокойствию, в то время, как в оригинале это — вводная фраза типа «будьте уверены» (в оригинале: *O, sir, content you; / I follow him to serve my turn upon him*). Трудно предположить, что эти изменения были отвергнуты Радловой и что варианты ЦЕДРАМа следует расценивать как восстановленные исходные версии. Вероятно, здесь мы опять же имеем дело с различиями, обусловленными правками, которые были внесены уже после выхода издания ЦЕДРАМ.

Теперь перейдём к изменениям смыслового характера. По большей части они сводятся к исправлению смысловых неточностей или повышению степени «буквального» соответствия оригиналу в тексте Academia. Очевидно, что почти все значительные смысловые ошибки были отмечены и упразднены на более ранних этапах редактуры, и потому уже в ЦЕДРАМовском тексте их совсем немного.

Приведем пример (Акт 2, сцена 3):⁶²

ЯГО	ЯГО
... он ещё не забавлялся с нею <i>ни одной ночи</i> , а она лакомый кусок и для Юпитера.	он ещё не забавлялся с ней <i>в эту ночь</i> , а она — лакомый кусочек, достойный Юпитера.

Ещё один пример (Акт 3, сцена 3):⁶³

ДЕЗДЕМОНА	ДЕЗДЕМОНА
<...> Как? Тот самый Кассио, <i>Который сватал нас...</i>	<...> Как! Микеле Кассио, <i>Что так за вас стоял...</i>

Перейдем к стилистическим изменениям. Наиболее распространенное изменение такого рода — смягчение текста в варианте ПСС. Как мы уже видели, Радлова крайне негативно относилась к вмешательству редакторов в стиль перевода, однако в ряде случаев была вынуждена отредактировать текст. Поэтому, мы полагаем, что различия такого рода объясняются тем, что переводчица воспользовалась изданием ЦЕДРАМ, чтобы восстановить и опубликовать некоторые исходные варианты, категорически отвергнутые редакторами Academia.

Приведем пример (Акт 2, сцена 3):⁶⁴

ЯГО	ЯГО
Когда такая взаимность прокладывает путь, <i>следует основное и главное занятие: телесное совокупление.</i>	Когда такая взаимность прокладывает путь, <i>за нею тотчас следует основное и главное дело: плотское заключение.</i>

Несмотря на то, что смягченный вариант ПСС формально точнее воспроизводит последнее словосочетание рассматриваемого фрагмента оригинала («*the incorporate conclusion*»), исходный вариант представляется в целом более удачным. Нарастающая натуралистичность речи Яго требует кульминации в конце пассажа: Яго разжигает воображение и ревность Родриго, создавая провокационно грубые образы. Завершение такого пассажа нейтральным «плотским заключением» (на слух этот эвфемизм едва ли можно воспринять) снижает ярость этой тирады.

Приведем пример (Акт 4, сцена 1):⁶⁵

ЯГО	ЯГО
Заставлю рассказать его я снова, Как, где, как часто, долго и когда <i>Он крыл и будет крыть супругу вашу.</i>	Заставлю рассказать его я снова, Как, где, как часто, долго и когда <i>Встречал и встретит вновь супругу вашу.</i>

В данном случае разночтения связаны с переводом слова «*score*». Достаточно объемный монолог Яго, из которого взят вышеприведенный фрагмент, обращён к Отелло. У Шекспира «*score*» как правило употребляется в значении «встречаться», «видеться», «вступать в контакт»⁶⁶. Вариант ЦЕДРАМ, несомненно, обязан своему появлению тому, что у слова «*score*» есть также значение «покрывать» (например, одеялом).⁶⁷ Безусловно, двусмысленностями речи Яго изобилуют, поэтому сама по себе попытка разглядеть «второй» смысл оправдана. Более того, животные аналогии и грубое слово «крыть» в отношении Дездемоны Яго действительно использует — но не в разговорах с Отелло, а с отцом Дездемоны, Бранцио: «баран овечку вашу кроет (*is tuppung*)» и «Вы, вероятно хотите, чтобы вашу дочь покрыл берберийский жеребец (*covered with a Barbary horse*)» (Акт 1, сцена 1).

Приведем еще несколько примеров различий подобного рода: «любой солдат её бы *цупал* тело» — «любой солдат её *ласкал* бы тело» (*Pioneers and all, had tasted her sweet body*, Акт 3, сцена 3), «что он с тобою спал» — «что был с тобою в связи» (*That he hath used thee*, Акт 5, сцена 2), «давай сюда платок» — «дай мне платок» (*Lend me thy handkerchief*, Акт 3, сцена 4).

К описанным выше «вольным трактовкам» примыкают те, в которых Радлова отступает от буквального перевода, предпочитая русские разговорные выражения. Приведём примеры (Акт 3, сцена 3):⁶⁸

ДЕЗДЕМОНА	ДЕЗДЕМОНА
<i>Супруга болтовней</i> лишу покоя	<i>Исполню все; лишу покоя мужа</i>

Или (Акт 2, сцена 3):⁶⁹

ЯГО	ЯГО
Я выучил ее в Англии, где люди не дураки выпить.	Я выучил ее в Англии, где люди в попойке бойки.

В последнем фрагменте в варианте ПСС наблюдается с одной стороны смягчение, но с другой — сделана попытка передать игру слов оригинала: «*potent in potting*» передаётся рифмованным «в попойке бойки».

Примеров изменений обратного свойства — то есть, «огрубления» или «увеличения разговорности» в тексте *Academia* по сравнению с ЦЕНДРАМом — крайне мало. Приведём пример: (Акт 2, сцена 3).⁷⁰

яго	яго
Будто звезда свела людей с ума	Планета, что ли, их свела с ума.

Ещё один пример (Акт 2, сцена 3):⁷¹

яго	яго
На помощь! Кассио! Синьор!	На помощь! Эй! — Монтано! —
Монтано!	Лейтенат!

<...>

<...>

Кто там трезвонит? Дьявол! Дьявол! Кто там трезвонит? *Diablo!* Эй! Эй!

В случае подобных изменений трудно предположить, по какой причине, кем и когда они были внесены. Значительного влияния на окраску речи они не оказывают. Вполне вероятно, что сама переводчица могла внести эти изменения при перепроверке текста для *Academia*. Появление же *Diablo* во втором варианте скорее всего связано с решением редакторов ПСС сохранять иностранные (неанглийские) слова в своём исходном виде.

6

Подытожим. Во-первых, число различий между вариантами Отелло ЦЕНДРАМа и *Academia* весьма значительно. Лишь небольшая их часть приведена выше. Однако, в большинстве своём эти различия носят «точечный» характер: переосмысленных или интерпретированных по-иному крупных фрагментов не обнаруживается. В целом, как и следовало ожидать, текст *Academia* выверен более тщательно, что скорее всего объясняется дополнительными правками, осуществлёнными уже по окончании *основного* этапа редактуры (т. е. того, в котором принимал участие Шпет). Однако текст ЦЕНДРАМ не следует считать всего лишь «недочищенной», предварительной, версией текста, опубликованного в дальнейшем издательством *Academia*. Напротив, текст ЦЕНДРАМ имеет полноценное самостоятельное значение. Не вызывает сомнений тот факт, что часть вариантов ЦЕНДРАМа разнится с вариантами *Academia* по причине намеренного отступления Радловой от текста, законченного летом 1934 года, варианта,

подытожившего длившееся более года непростое сотрудничество со Шпетом при участии Смирнова. В первую очередь это касается стиля отдельных фрагментов: текст ЦЕДРАМА в целом резче, в нём встречается больше адаптаций, в нём ощущается большая свобода в передаче эмоциональной речи: переводчица не приносит естественность и эмоциональную интенсивность реплик в жертву буквальному переводу, а иногда даже утрирует эту интенсивность. Не во всех случаях можно безусловно согласиться с решениями переводчицы, но причины, по которым они были приняты, ясны: Радлова стремится придать каждой реплике, каждому монологу максимальную яркость и поэтому избегает любых «книжных», не воспринимаемых «на слух», выражений. Итак, наличие в издании ЦЕДРАМ фрагментов, стилистически отличающихся от вариантов Academia, следует объяснить желанием переводчицы сохранить для читателей варианты, представлявшие ей более яркими и поэтически оправданными.

С другой стороны, не стоит расценивать текст ЦЕДРАМ как «аутентичный» текст Радловой, не носящий следов постороннего вмешательства, а текст Academia — как вариант, в котором редакторская рука существенно исказила радловский текст против её воли. Во-первых, большая часть комментариев Шпета, как минимум, заслуживала внимания, а во-вторых — ряд его комментариев всё-таки был учтён и в тексте издания ЦЕДРАМ. Ярким примером является отсутствие «полны и «пряников», которые Радлова исходно отстаивала. Нам представляется, что благодаря многоэтапному редактированию и деликатному посредничеству Смирнова, Радлова постепенно меняла своё отношение к предложениям Шпета. Отсюда — минимум отличий между текстами Academia и ЦЕДРАМ в отношении интерпретации.

Мы не ставили перед собой цели сделать вывод о том, какой из двух вариантов «Отелло» является лучшим в целом. Знакомство с любым из них позволит читателю обнаружить в пьесе силу и жизненность и, особенно, комедийную составляющую, не столь заметную в иных переводах. Хочется надеяться, что настоящая заметка способствует тому, чтобы замечательно яркий и высокохудожественный перевод знаменитой шекспировской трагедии, выполненный Анной Радловой почти столетие назад и с тех пор не переиздававшийся, стал заново открыт российским читателем.

¹ Чуковский К. Высокое искусство. М., 2022. С. 257.

² См. подробнее Приложение к статье, с. 509–511 наст. изд.

³ Из планировавшихся 8 томов по разным причинам (в том числе, из-за дефицита бумаги) был напечатан лишь один — и тот в дореволюционных переводах.

⁴ Четвертым новым переводом был «Макбет», выполненный С. М. Соловьевым. Переводчик был арестован в 1931, и в дальнейшем переработкой его перевода занимался Г. Г. Шпет.

⁵ Шекспир В. Трагедия о короле Лире / Пер. М. Кузмина; под ред. С. Динамова и А. Смирнова. М.; Л.: Academia, 1936. С. VII–VIII.

⁶ Радлова А. Как я работаю над переводами Шекспира // Литературный современник. 1934. № 3. С. 138–145.

⁷ Там же. С. 138.

⁸ Цит. по: Шекспир Вильям. Полное собрание сочинений. В 8 т. / Под общ. ред. С. С. Динамова и А. А. Смирнова. М.; Л.: Academia, 1936–1949. Т. 5. С. 203.

⁹ Отметим также, что у Шекспира (и в переводе Радловой это отчетливо отражено) Яго — профессиональный военный, а не абстрактный злодей в солдатских одеждах. Войну он называет «ремеслом», его речь изобилует флотскими метафорами и выражениями.

¹⁰ Шекспир Вильям. Полное собрание сочинений. Т. 5. С. 185.

¹¹ Подобные, граничащие с безграмотностью, построения обильно используются Кузминым в «Виндзорских кумушках» (речи Слендера).

¹² Шекспир Вильям. Полное собрание сочинений. Т. 5. С. 205.

¹³ Шекспир Вильям. Полное собрание сочинений. Т. 2. С. 303.

¹⁴ Кузмин М. Дневник 1934 года / Под ред., со вступ. ст. и примеч. Г. Морева. СПб., 2007. С. 45.

¹⁵ См. напр. Чуковский К. Искалеченный Шекспир // Правда. 1939. 25 ноября. С. 4; Чуковский К. Астма у Дездемоны // Театр. 1940. № 2. С. 98–109. См. также Чекалов И. Переводы «Гамлета» М. Лозинским, А. Радловой и Б. Пастернаком в оценке советской критики 30-х годов // Шекспировские чтения / Под ред. А. А. Аникста. М., 1990. С. 177–200.

¹⁶ По воспоминаниям О. Н. Арбениной-Гильдебрандт о переводе «Ромео и Джульетты» Кузмин, находивший его грубым, высказался следующим образом: «будто бабочке содрали пыль!...» (Кузмин М. Дневник 1934 года. С. 182). Вероятно, это отчасти связано с тем, что в переводе Радловой комический элемент пьесы заострён: до определённого момента пьеса читается, как типичная шекспировская комедия вроде «Много шума попусту», и даже её главные герои обретают фарсовые черты. Лишь в последнем акте пьеса превращается в трагедию.

¹⁷ Радлова А. Стиль спектакля // Искусство и жизнь. 1940. № 9. С. 9.

¹⁸ Радловой были переведены «Отелло», «Макбет», «Ромео и Джульетта», «Ричард III», «Гамлет» и «Антоний и Клеопатра».

¹⁹ Перевод «Отелло» стал знаком театральной публике как в Ленинграде, так и за его пределами, за несколько лет до его первой публикации. О публичном чтении перевода см. напр.: Куранда Е. Л. М. Кузмин и его круг в архиве Радловых в ОР РНБ // Михаил Кузмин. Литературная судьба и художественная среда / Под ред. П. В. Дмитриева и А. В. Лаврова. СПб., 2015. С. 242.

²⁰ В 1927 были напечатаны её переводы Мопассана «Монт-Ориоль» и «Сердце человеческое» (М.: Гослитиздат), а в 1929 — Дюма «Виконт де Бражелон» (Л.: Academia, 1929).

²¹ Цит. по: *Куранда Е. Л. М. Кузмин и его круг в архиве Радловых в ОР РНБ. С. 240–241.*

²² Так переведено английское «*Tush!*»

²³ *'Sblood* (короткая форма *Gods blood*)

²⁴ См.: *Морозов М.* Комментарии к пьесам Шекспира. М.; Л., Всероссийское театральное общество, 1941. С. 28.

²⁵ Ср.: *Tush! never tell me; I take it much unkindly / That thou, Iago, who hast had my purse / As if the strings were thine, shouldst know of this.*

²⁶ Молодой театр — театр в Ленинграде, основанный в 1928 Радловым. В 1934 был переименован в Театр-студию под рук-вом С. Радлова, а в 1939 — в Театр имени Ленинградского Совета; возглавлялся Радловым с момента основания по 1942.

²⁷ См.: Густав Шпет и шекспировский круг. Письма, документы, переводы / Отв. ред.-сост., предисл., коммент., археогр. работа и реконструкция Т. Г. Щедриной. М.; СПб., 2013; *Каганович Б. С. А. А. Смирнов и русские переводы Шекспира 1930-х гг. // Laurea Logae. Сборник памяти Л. Г. Степановой. СПб., 2011.*

²⁸ Редакторский состав ПСС неоднократно менялся, однако ключевым и неизменным членом редакции оставался А. А. Смирнов, благодаря которому издание увидело свет несмотря на многочисленные перипетии: гибель двух соредакторов (Г. Г. Шпета и С. С. Динамова) и уничтожение самого издательства Academia (1937). Под маркой Academia вышли лишь 4 тома, остальные же были напечатаны с сохранением первоначального оформления ГОСЛИТИЗДАТом. О причинах, по которым философу Шпету приходилось заниматься редактурой чужих переводов см. напр.: *Тиханов Г.* Многообразие поневоле, или несхожие жизни Густава Шпета // Новое литературное обозрение. 2008. № 3. С. 35–63.

²⁹ На тот момент Радловой был закончен перевод «Ромео и Джульетты», а «Макбет» находился на финальной стадии работы (См.: Густав Шпет и шекспировский круг. С. 200, записка А. А. Смирнова от 18 мая 1933).

³⁰ В 1933–1934 Л. Б. Каменев возглавлял издательство Academia.

³¹ Цит. по: Густав Шпет и Шекспировский круг. С. 23.

³² Первоначальная редактура Шпета охватывала лишь часть перевода – «первые двадцать страниц» по словам Радловой.

³³ Цит. по: Густав Шпет и Шекспировский круг. С. 28. (Письмо датируется ориентировочно концом июня – началом июля 1933).

³⁴ Цит. по: *Куранда Е. Л. М. Кузмин и его круг в архиве Радловых в ОР РНБ. С. 249.*

³⁵ В ПСС Шекспира вошли четыре пьесы в переводе Радловой: «Отелло», «Макбет», «Ромео и Джульетта» и «Ричард III». Отметим, что поскольку издание ПСС завершалось уже после войны, Радлова, находившаяся с 1945 в заключении и скончавшаяся в лагере в 1949, ни при каких условиях не могла быть привлечена к подготовке «послевоенных» томов (VII и VIII тома были изданы в 1949).

³⁶ Цит. по: Густав Шпет и Шекспировский круг. С. 66.

³⁷ Там же. С. 90.

³⁸ В оригинале: *So that, dear lords, if I be left behind, / A moth of peace, and he go to the war...*

³⁹ Цит. по: *Шекспир Вильям.* Полное собрание сочинений. Т. 5. С. 202–203.

⁴⁰ Цит. по: Густав Шпет и Шекспировский круг. С. 91.

⁴¹ Там же. С. 94.

⁴² Там же.

⁴³ ...*his meat was locusts and wild honey* (...а пищею его <Иоанна Крестителя> были акриды и дикий мед).

⁴⁴ Цит. по: Густав Шпет и Шекспировский круг. С. 119.

⁴⁵ На протяжении 1934 Шпет несколько раз изъявлял желание отказаться от роли редактора – в значительной степени по причине нежелания Радловой принимать его редактуру.

⁴⁶ Как следует из отклика Шпета, далеко не все его замечания были учтены. В письме от 29. 10. 1934 Шпет писал Каменеву: «Все переводчики за искл<ючением> А. Д. приняли почти все указания редакторов». Цит. по: Густав Шпет и Шекспировский круг. С. 166.

⁴⁷ Смирнов сообщает Шпету 19. 06. 1934: ««<...> она “пресытилась” этой пьесой, и ее изобретательность ослабела, вследствие чего варианты выдумываю почти исключительно я один, а она меня “редактирует”». (Цит. по: Густав Шпет и Шекспировский круг. С. 140).

⁴⁸ Отметим, что в комментариях к «Отелло» в современном Оксфордском издании (Oxford world's classics, 2008) слово *moth* трактуется именно как «моль», причём упоминается не только малость и никчемность твари, но и её вредоносность. При этом неясно, как с этим соотносится качество «of rease» («мирный»).

⁴⁹ Цит. по: Густав Шпет и Шекспировский круг. С. 166.

⁵⁰ Цит. по: Радлова А. Как я работаю над переводом Шекспира. С. 9.

⁵¹ И все же отметим, что в то время, как анахронизм «пряника» очевиден при анализе перевода с листа, при восприятии пьесы со сцены это не так — и в целом «слаще пряника – горше полыни» даёт русскому зрителю яркий образ, звучную фразу и, что самое главное, не требует ни малейшего интеллектуального усилия для восприятия. Учитывая установку Радловой на восприятие «на слух» или «со сцены», её первоначальный вариант нельзя признать неудачным.

⁵² Приносим глубокую благодарность Е. Л. Куранде, сообщившей о существовании экземпляра издания ЦЕДРАМ, испещренного рукописными правками Радловой, который хранится в Отделе рукописей РНБ (Ф. 625).

⁵³ См.: *Шекспир Вильям*. Избранные сочинения. В 2 т. М.; Л.: Academia 1937 и *Шекспир Вильям*. Избранные произведения. М.: Художественная литература, 1939.

⁵⁴ См.: *Шекспир Вильям*. Отелло. Ромео и Джульетта. Ричард III. Макбет / Перев. А. Радловой. Предисл. О. Литовского. М.: Цедрам, 1935.

⁵⁵ Там же. С. 13.

⁵⁶ «Отелло» был выпущен ЦЕДРАМом в 1935 как внутри упомянутого сборника, так и отдельным изданием.

⁵⁷ Подписан к печати 25 июля 1935.

⁵⁸ *Шекспир Вильям*. Отелло. Ромео и Джульетта. Ричард III. Макбет. С. 15.

⁵⁹ В пользу того, что вариант ЦЕДРАМ не воспринимался Радловой как окончательный, свидетельствуют многочисленные рукописные правки, внесённые ею в экземпляр этого издания, см. примеч. 52.

⁶⁰ *The Ottomites, reverend and gracious, / Steering with due course towards the isle of Rhodes, / Have there injointed them with an after fleet.*

⁶¹ Ср.: *He is not yet arrived: nor know I aught / But that he's well and will be shortly here.*

⁶² Ср.: *...he hath not yet made wanton the night with her; and she is sport for Jove.*

⁶³ Ср.: *I prithee, name the time, but let it not / Exceed three days: in faith, he's penitent; <...> What! Michael Cassio, / That came a-wooing with you, and so many a time...*

⁶⁴ Ср.: *when these mutualities so marshal the way, hard at hand comes the master and main exercise, the incorporate conclusion, Pish!*

⁶⁵ Ср.: *For I will make him tell the tale anew, / Where, how, how oft, how long ago, and when / He hath, and is again to cope your wife.*

⁶⁶ См. напр.: Shakespeare's words. Glossary. URL: <https://www.shakespeareswords.com/Public/Glossary.aspx>

⁶⁷ При этом, нам неизвестны случаи употребления «cope» в качестве эвфемизма

⁶⁸ Ср.: *...I'll perform it / To the last article: my lord shall never rest; / I'll watch him tame and talk him out of patience;*

⁶⁹ Ср.: *I learned it in England, where, indeed, they are most potent in potting;*

⁷⁰ Ср.: *As if some planet had unwitted men*

⁷¹ Ср.: *Nay, good lieutenant, — alas, gentlemen; — / Help, ho! — Lieutenant, — sir, — Montano, — sir; / Help, masters! — Here's a goodly watch indeed! / <...> / Who's that which rings the bell? — Diablo, ho!*

ПРИЛОЖЕНИЕ
ИЗДАНИЯ ПЕРЕВОДОВ ШЕКСПИРА, ВЫПОЛНЕННЫХ
А. Д. РАДЛОВОЙ

Информация о прижизненных изданиях и изданиях Советского периода почерпнута из библиографических указателей русских переводов Шекспира, выпущенных в серии «Всесоюзная Государственная библиотека иностранной литературы» издательством «Книга».¹ Эти библиографии охватывают период вплоть до 1987 года.

Что касается более позднего времени, то, учитывая тот факт, что в перестроечные и постсоветские годы число изданий Шекспира самого разного качества сделалось поистине огромным, а соответствующие библиографические указатели не появились (по крайней мере, нам они неизвестны), составление исчерпывающей библиографии потребовало бы скрупулёзной работы специалиста. Мы не ставили себе столь сложной задачи и лишь попытались в первом приближении обнаружить «следы» современных изданий радловских переводов Шекспира в интернете. Полезным оказался ресурс fantlab.ru, предоставляющий возможность отсортировать шекспировские переводы по переводчикам.

Предварительно можно констатировать, что после кончины А. Д. Радловой и вплоть до начала перестройки переиздавался лишь её «Ричард III». В дальнейшем же, за исключением публикаций, осуществлённых И. О. Шайтановым в 1990-е годы, основательно подготовленных изданий, включающих переводы Радловой, не появлялось. В редких случаях, её переводы (преимущественно, опять же «Ричард III») попадали в популярные сборники наряду с работами других переводчиков.

Прижизненные издания
Отдельные издания

Антоний и Клеопатра

Антоний и Клеопатра. Перев. А. Радловой. Под ред. и со вст. ст. К. Державина. Л.; М.: Искусство, 1940.

Гамлет

Гамлет, принц датский. Перев. А. Радловой. Л.; М.: Искусство, 1937.

Гамлет, принц датский. Перев. А. Радловой. М.; Л.: Искусство, 1938.

Макбет

Макбет. Перев. А. Радловой. М.: Цедрам, 1935.

Макбет. Перев. А. Радловой. М.; Л.: Искусство, 1938.

Отелло

Отелло. Перев. А. Радловой. М.: Цедрам, 1935.

Ричард III

Король Ричард III: Трагедия в 5 актах. Перев. А. Радловой. М.: Цедрам, 1935.

Ричард III. Перев. А. Радловой. Ред. текста и примеч. А. Смирнова. Л.; М.: Искусство, 1937.

Ромео и Джульетта

Ромео и Джульетта. Перев. А. Радловой. Театр и драматургия, 1934. № 9–10.

Ромео и Джульетта. Перев. А. Радловой. М.: Цедрам, 1935.

Ромео и Джульетта. Перев. А. Радловой. М.; Л.: Искусство, 1936.

Сборники и собрания сочинений

Вильям Шекспир. Отелло. Ромео и Джульетта. Ричард III. Макбет. Перев. А. Радловой. Пред. О. Литовского. М.: Цедрам, 1935.

Вильям Шекспир. Полное собрание сочинений. В 8 т. Под общ. ред. С. С. Динамова и А. А. Смирнова. М.; Л. Academia (Т. 1–3, 5), Гослитиздат (Т. 4, 6–8), 1937–1949. Переводы А. Д. Радловой: Т. 2 (Academia, 1937), «Трагедия о Ромео и Джульетте», Т. 4. (Гослитиздат, 1941), «Трагедия о короле Ричарде III», Т. 5. (Academia, 1936), «Трагедия об Отелло, венецианском мавре», «Трагедия о Макбете».

Вильям Шекспир. Избранные сочинения. В 2 т. Под общ. ред. С. С. Динамова и А. А. Смирнова. Вст. статья Т. Рокотова. М.; Л.: Academia, Гослитиздат, 1937. Переводы А. Д. Радловой: Т. 1. (Academia, 1937): «Трагедия об Отелло, венецианском мавре», «Трагедия о Макбете», «Трагедия о Ромео и Джульетте».

Уильям Шекспир. Избранные произведения. М.: Художественная литература, 1939. Переводы А. Д. Радловой: «Макбет», «Отелло» и «Ромео и Джульетта».

Посмертные издания

Ричард III

Уильям Шекспир. Полное собрание сочинений. В 8 т. Под ред. А. А. Смирнова и А. А. Аникста. Т. 1. М.: Искусство, 1957.

Уильям Шекспир. Ричард III. М.: Искусство, 1972.

Вильям Шекспир. Исторические драмы. Состав. В. П. Комарова. Л.: Лениздат, 1990.

Уильям Шекспир. Собрание сочинений. В 8 т. Т. 2. М.: Интербук, 1992, (второе издание: 1997).

Вильям Шекспир. Полное собрание сочинений. В 14 т. Под ред. А. А. Смирнова и А. А. Аникста. Т. 3. М.: Терра, 1993.

Уильям Шекспир. Собрание сочинений. Книга 1. Киев: Наукова думка, 1994.

Война Алой и Белой розы (сборник). Состав. М. Тимофеев. М.: Вече, 1998.

Вильям Шекспир. Собрание сочинений. Том 2. М.: Мир книги, Литература, 2006.

Уильям Шекспир. Полное собрание сочинений в одном томе. М.: Альфа-книга, 2008.

Гамлет

«Гамлет» в русских переводах XIX–XX веков. Пер. Б. Пастернака, А. Кронеберга, К. Р., А. Радловой. М.: Интербук, 1994. Состав. И. О. Шайтанов.

Уильям Шекспир. Собрание сочинений. В 8 т. Т. 8. М.: Интербук, 1994, (второе издание: 1997).

Монолог Гамлета «Быть или не быть» в переводе Радловой приведён в: *Гамлет: Избранные переводы* / Сост., предисл. и коммент. А. Н. Горбунова. М.: Радуга, 1985.

Макбет

Вильям Шекспир. Трагедия о Макбете. (Пер. А. Радловой). Трагедия о Гамлете. Трагедия о короле Лире. Р.-н.-Д.: Феникс, 1996.

Ненайденное издание

В статье Энциклопедического словаря «Литераторы Санкт-Петербурга. XX век», посвящённой А. Д. Радловой, указано: «В 2009 моск. изд. “Эксмо” выпустило сб. лирики Шекспира, в числе др. вкл.

и переводы Р[адловой]».² Мы отыскали издания, которые можно определить как «сборники лирики». Их два:

Уильям Шекспир. Драммы. Поэмы. Сонеты. М.: Эксмо, 2009.

Уильям Шекспир. Избранное. В лучших переводах знаменитых поэтов, М.: Эксмо, 2009.

Однако переводов Радловой в них не обнаружилось. Иных изданий Шекспира, опубликованных «Эксмо» в 2009 году и подпадающих под вышеупомянутое определение, нам найти не удалось.

¹ *Левидова И. М.* Уильям Шекспир. Библиография русских переводов и критической литературы на русском языке, 1748–1962. М., ВГИБЛ, 1964; *Левидова И. М.* Уильям Шекспир: Библиогр. указ. рус. пер. и крит. лит. на рус. яз., 1963–1975. М.: Книга, 1978; *Левидова И. М., Фридриштейн Ю. Г.* Уильям Шекспир. Библиографический указатель русских переводов и критической литературы на русском языке, 1976–1980. М.: ВГИБЛ, 1982; *Фридриштейн Ю. Г.* Шекспир. Библиографический указатель русских переводов и критической литературы на русском языке. 1976–1987. М., ВГБИЛ, 1989.

² Энциклопедический словарь «Литераторы Санкт-Петербурга. XX век». URL: <https://lavkapisateley.spb.ru/enciklopediya/>