

Секция художественного перевода
Союза переводчиков России.
Московский государственный
лингвистический университет.

СТОЛПО–

ТВОРЕНИЕ

№ 15 2012

**Научно-художественное приложение к журналу СПР
«Мир Перевода»**

Русская школа
Москва
2012

Главный редактор – М. Литвинова
Ответственный секретарь – В. Пресняков
Редакционная коллегия: И. Белокрылов, И. Ковалева, Т. Шабаева.
Обложка – Игорь Фищенко.

Адрес редакции: 119034, Москва, Г-34, ул. 26 Бакинских комиссаров,
дом 3, корп. 4, кв. 244. Тел. 495 433-55-06.

=

*Посему дано ему имя: Вавилон;
Ибо там смешал Господь язык всей земли*

Бытие 11, 9

Куда же, наконец, податься мне, Миру, столько раз испытавшему крушение надежды? Поищу-ка я убежища среди ученых. Уж у них-то мне определенно будет покой после стольких блужданий. Но вот досада! И здесь тоже идет особого рода война, хотя и менее кровавая, но столь же безумная. Школа спорит со школой, не соглашаясь друг с другом даже в мелочах, ожесточенно споря о том, что не стоит и выеденного яйца, переходя в пылу полемики от аргументов к ругани, а от неё к драке, и уж если спор не решить ни кинжалом, ни копьями, то они разят друг друга ядовитым пером, точно клыками терзают один другого на бумаге, губят смертоносным жалом своего языка доброе имя противника.

Испробуйте обратное, посмотрите, что могут миролюбие и благодеяние. Наконец, пусть каждый из вас будет дорог и приятен друг другу, ибо в том и состоит высшее счастье.

Эразм Роттердамский

Содержание

ШЕКСПИР И ВРЕМЯ

Ирина Ковалева. Мой Шекспир	4
Марина Литвинова. Ещё раз к вопросу об авторстве Шекспира	6
Ирина Ченцова. Из книги Дж. Д. Уилсона «ИСТИННЫЙ ШЕКСПИР»	18

РУССКИЙ ЯЗЫК

Татьяна Шабаева. Защитники здравого смысла	32
---	----

ВЗГЛЯДЫ И ДИСКУССИИ

А. Г. Витренко. Почему студенты не знают теории перевода (окончание)	39
---	----

ИССЛЕДОВАНИЯ

Элиза Бальони, Джулия де Флорио. Русские обращения, просторечия и народная поэтика в итальянских переводах (<i>Под ред. Т. Шабаевой</i>)	60
М. Д. Литвинова. Переводческое дело во времени и пространстве	64

НОВЫЕ ПЕРЕВОДЫ

Ирина Ковалева – Мэри Хобсон	70
Е. Зимина – Аллен Лепрест	72
Александра Обманец – Шон Майкл Томас	76

КУЛЬТУРНЫЕ МОСТЫ

Виктория Лепко. Несколько слов об отце	81
Ю. В. Кирьянов, М. Д. Литвинова. Духовность и мир на планете Земля	84
Ю. Л. Оболенская. Испанская тема в русском поэтическом контексте XX в.	87

СОБСТВЕННЫМ ГОЛОСОМ

М. Д. Литвинова. Русский дух	97
-------------------------------------	----

НАШИ ПОЭТЫ

Алексей Степин, Владимир Пресняков, Виктория Лепко	100
---	-----

НОВАЯ РУБРИКА "У НАС В ГОСТЯХ"

Литературная студия «Кипарисовый ларец»	104
--	-----

=====

ШЕКСПИР И ВРЕМЯ

В этом году, 26 июня, исполнилось 400 лет со дня смерти Роджера Мэннерса Пятого графа Ратленда. Граф Ратленд, поэт милостью Божьей и великий мыслитель Фрэнсис Бэкон, соединив мощь поэтического дарования и безграничные возможности ума, одарили род людской высшим достижением человеческого гения – Шекспировским наследием. В честь этой даты создано Российское Ратлендианское общество под эгидой Союза переводчиков России. Предстоит огромная работа по изучению и освоению Великого материка – Шекспировской эпохи. Солнцем, озаряющим этот материк, был Шекспир. Точнее сказать, у этого материка было два солнца – граф Ратленд и Фрэнсис Бэкон. При таком освещении меняются все пропорции, очертания, силы притяжения. Вот это и предстоит исследовать Ратлендианскому обществу. В следующем номере мы подробно расскажем о целях и программе деятельности этой новой некоммерческой организации.

От лица редколлегии и инициативной группы

М. Д. Литвинова

* * *

Ирина Ковалёва

МОЙ ШЕКСПИР

Из ничего – сэр Бэкон прав! –
Ничто лишь прёт вперёд.
Вот в жёны Ратленд – Пятый граф
Элизабет берёт.

Смугла, как бывший «мавром» дед,
Влюблять – её стезя,
Но «да» её звучит как «нет»,
И обнимать нельзя.

Она в стихах, как граф точь-в-точь,
Но сил, Амур, не трать:
Ему Филипа Сидни дочь
Не стоит замуж брать.

Друг поведёт себя, как враг
Супружеским правам,
И бугафорский этот брак
Вдруг затрещит по швам.

Набьёт богатству нищета
Кошель на ремешке.
Но Роджер Ратленд – не чета
Воссевшим на мешке.

Не то, чтоб слой земных корост
Его не покрывал:
Он ревновал, но денег в рост
Уж точно не давал!

Вина предательства низка,
И вес её не мал,
Но он последнего куска
У вдов не отнимал.

Неужто в яму мог упечь
За шиллинг бедняка
Тот, чья была волшебна речь
И высока строка?

Кто средь чумы затеял пир,
К чужим мольбам немой, –
Быть может, это ваш Шекспир,
Но точно уж – не мой!

Мой – не расчетлив и не здрав,
Разлюблен, сломлен, сник,
Но Роджер Мэннерс, Пятый граф,
Вот этим и велик!

Весь мир – театр, игра в него
Одна лишь стоит свеч:
Ведь ничего из ничего
Не может проистечь!

Марина Литвинова

ЕЩЁ РАЗ К ВОПРОСУ ОБ АВТОРСТВЕ ШЕКСПИРА

Талантливый и думающий режиссер снял фильм о том, что волнует почти два столетия людей творческих и широко мыслящих. Отношение к нему будет разное. На это есть много причин. Одних возмущает наглое потрясение основ – весь добропорядочный академический мир категорически уверен, что Шекспиром был стратфордский мещанин, чудесным образом – ведь он гений, за 2-3 года достигший планки великого писателя. Чудом гениальности объясняет Шёнбаум в книге «Жизни Шекспира» это удивительное явление в истории человеческого духа. Другие не приемлют самый сюжет, в котором немалую роль играет кровосмешение. Действительно, Шекспировский вопрос, столько лет не дающий покоя взыскующим истины, заслуживает более изящного сюжета. Третьим нравится дерзкая смелость – снимать фильм, претендующий на всемирный просмотр, который пошатнёт казалось бы незыблемую культурную ценность, точнее сказать – культурный бренд. Потому что, чего греха таить, творчество Шекспира мало кому известно. Носители английского языка не очень хорошо знают язык того времени, а в переводах, как правило, Шекспир теряет свою непревзойдённую поэтическую прелесть, которую выразить, передать, сохранить на другом языке ой как трудно. Поэтому все пьесы, весь цикл сонетов и поэмы читаются сейчас только специалистами. Да и то не всеми.

Прочитала я недавно в "Новой газете" интервью «Не обязательно душить Дездемону чтобы написать “Отелло”» (24.10.2011), и такая меня взяла тоска... Тоска, потому что в газете, где поднимаются важнейшие вопросы для становления лучшего будущего на Земле и духовного её возрождения (в широком смысле слова, без этого она погибнет) появилась публикация, которая своим тоном и содержанием отражает закосневшее, а потому чреватое загниванием состояние нашей культуры. Беседу, посвященную «очередному всплеску интереса» к шекспировскому вопросу, обозреватель «Новой» Лариса Малюкова ведет с Алексеем Бартошевичем, «крупнейшим экспертом по Шекспиру». Он комментирует вышедший на экраны фильм «Ронанда» (Роланда) Эмерика (Эммерик) «Аноним», в основе которого лежит оксфордская версия авторства Шекспира. Цель интервью, судя по его тону, показать читателю истинное обличье тех, кто возражает против стратфордского обывателя и актёра театра «Глобус» Уильяма Шакспера.

Проблема, между тем, существует. И не только потому, что выдающиеся политики, писатели, поэты, режиссёры, актёры – Бисмарк, Луначарский, Марк Твен, Вальтер Скотт, Генри Джеймс, Чарли Чаплин, Владимир Набоков, Даниил Данин, Марк Райланс, актёр и главный

режиссёр театра «Глобус» в 1996—2005 гг., и многие другие сомневались в авторстве Шакспера. Но ещё и потому, что до сих пор нет ни одного окончательного ответа на вопросы, коих легион вокруг пьес, поэм и сонетов Шекспира. А решать их нужно. И сейчас уже можно – столько нового открыто в последнее время. Вопросы эти связаны с содержанием пьес, злободневными аллюзиями, параллельными местами, датировкой, ответы на них всегда даются в сослагательном наклонении, потому что всё это – гипотезы, уязвимые и не принятые единогласно.

Иначе и не может быть, логичного ответа, который поставил бы точку в научном споре, дать невозможно, поскольку неверна исходная посылка будто шекспировские пьесы написаны Уильямом Шакспером из Стратфорда. Точно так же, века назад, мучились математики, описывая вращение планет и Солнца вокруг Земли. И только когда Коперник сказал: Земля и планеты вращаются вокруг солнца, — всё стало на свои места, математики вздохнули свободно и создали, наконец, верную картину солнечной системы и её математический аналог. Однако понадобилось не одно столетие, пока окончательно не возобладала истина. Неужели и с авторством Шекспира будет такая же долгая проволочка?

Авторство Шекспира не только литературоведческая проблема. И не только психологическая, важная для специалистов, занимающихся психологией гениального творчества. Человечество должно вспомнить, что оно может заблуждаться, и загадка Шекспира – наглядный тому пример. Необходимо исследовать причины этого заблуждения, его корни и его живучесть. Чтобы больше подобных вещей в истории человечества не повторялось, поскольку они влияют на её ход.

Приведу разительный пример всё ещё нерешённого вопроса, который показывает состояние современного ортодоксального шекспироведения. Существует две пьесы, имеющие один сюжет: историческая хроника Шекспира «Жизнь и смерть короля Джона» (*The Life and Death of King John*, общепринятый перевод «Король Иоанн»), впервые опубликована в первом (посмертном) полном собрании пьес Шекспира, Первом Фолио (1623 год). И двухчастная анонимная пьеса «Беспокойное царствование короля Джона» («*The Troublesome Reigne of John King of England*»), изданная первый раз в 1591 году. Буду в дальнейшем называть пьесу Шекспира «Король Джон», анонимную – «Беспокойное царствование».

Эти пьесы очень схожи по сюжету. Большинство критиков полагает, что «Король Джон» Шекспира восходит к анонимной пьесе, так как точно повторяет сюжет «Беспокойного царствования», сцена за сценой. Обе пьесы содержат одни и те же аллюзии на политические события той эпохи, причём суть их такова, что автору пьесы могла грозить смертная казнь. Они намекают на вероломство королевы, казнившей свою родственницу и

тоже королеву Марию Стюарт, и этот намёк вполне узнаваем. Между пьесами есть и разница: например, в «Короле Джоне» смягчена антикатолическая направленность. А главное, шекспировская пьеса истинно поэтична и лирична, тогда как анонимная, хотя и написана согласно канонам драматического искусства – груба и топорна, в ней нет ни грана поэзии.

Проблем несколько. Однозначного, убедительного решения нет, одни догадки. Остановимся на одной. «Беспокойное царствование» было издано в 1591 году анонимно, через 20 лет пьеса опять выходит, на этот раз подписана инициалами «W. Sh.». Прошло еще 11 лет, и в 1622 году пьесу издают снова, но теперь инициалы раскрыты, автор – «W. Shakespeare». А ровно через год выходит «Первое Фолио» Шекспира. В нём – никогда раньше не издававшаяся пьеса «Жизнь и смерть короля Джона». Согласно издательским правилам того времени, готовя книгу к публикации, издатель должен внести ее в Реестр гильдии печатников, но только в том случае, если она никогда прежде не издавалась. Издатели Первого Фолио внесли в Реестр 16 пьес из 36. «Король Джон» внесён не был, засчитали, как видно, публикацию «Беспокойного царствования». Значит, для них «Король Джон» и «Беспокойное царствование» – одна и та же пьеса. А пьес всё же две, вышли с разницей в год, и обе подписаны одной фамилией. Это и есть загадка – почему одна фамилия у двух пьес, кто у кого списал?

Современное шекспировведение сходится в одном – неизвестный нам автор в корыстных целях поставил под своей пьесой имя драматурга, пользующегося любовью публики. «Еретики» не согласны. Издатели «Беспокойного царства» – люди почтенные и уважаемые, никогда прежде не были замечены в пиратских изданиях. Понятие чести было тогда сильно.

Каково истинное отношение этих пьес друг другу, до сих пор загадка. Существуют три гипотезы. «Еретики» полагают, что «Беспокойное царствование» написано молодым Шекспиром, который позже сам переписал эту пьесу, дав ей другой название, поэтому издатели и приняли эти две пьесы за одну. Большинство стратфордianцев считает, что Шекспир воспользовался материалом анонимной пьесы и создал свою, поэтическую, версию. Меньшинство говорит, что не Шекспир списал у анонима, а наоборот – аноним списал у Шекспира. Нельзя же допустить, что кто-то другой придумал замечательную пьесу, а не великий Шекспир. Исходя из этого, подыскиваются текстовые доказательства, якобы подтверждающие это предположение. И в итоге датой написания «Короля Джона», который первый раз опубликован в 1623 году, объявляется... зима-весна 1591 года! Это на полгода раньше издания «Беспокойного царствования» (1591 год). Датировка написания пьес Шекспира – вопрос трудный. Но в этом случае мы имеем дело не просто с изменением даты,

но и с произвольной перестановкой времени написания двух произведений-близнецов.

Вот что пишет комментатор «Короля Джона» Хонигменн (см. «The Arden Edition», «King John», ed. by E. A. J. Honigmann): «Мы верим, что “Джон” был написан зимой-весной 1590/1591. Наши оппоненты предпочитают 1593-й или 1596-й годы. Специалисты, изучающие этот период, должны понимать, что на карту поставлено больше, чем кажется на первый взгляд, и не надо избегать этой тёмной и ускользающей проблемы [obscure and elusive, p. Lviii]». Что именно поставлено на карту, Хонигменн не поясняет. Это и так ясно. Дело в том, что прото-пьеса есть у многих пьес Шекспира, в том числе и у «Гамлета». И если всякий раз говорить, что сюжет сочинил не сам Шекспир, а тот, кто написал прото-пьесы, величие Стратфордца пошатнётся.

Но на самом деле отнесение «Короля Джона» к зиме-весне 1591 года положения не спасает. Допустим, что Шакспер написал эту пьесу, как утверждает Хонигменн, зимой-весной 1591-го. Возможно ли это? В первом томе 8-томного полного Шекспира, изданного в 50-е годы прошлого века, дана биография Шекспира-Стратфордца, где сказано, что он родился и вырос в глухом городишке, а в Лондон приехал около 1587 года. И сколько бы ни старались шекспироведы окультурить этот городок, всё равно Шакспер не мог получить там обширного образования, знания светской жизни, придворных политических интриг в мельчайших подробностях. И вот он в Лондоне. Никаких свидетельств, что он там делал в первые годы, нет. Но из сохранившихся документов известно, что его окружение было далеко не аристократическое, почитайте «Краткую документальную биографию» Шёнбаума. А через три года, зимой-весной 1590-91 он сочиняет «Короля Джона», историческую драму, насыщенную опасными политическими аллюзиями. Стоящие за ними события могли быть известны только человеку, для которого коридоры власти – родной дом. Мог ли произойти такой взлёт – безвестный, неродовитый пришелец из английской Тмутаракани так сблизился с высокопоставленной знатью, что осмелился уподобить королеву Елизавету королю Джону, совершившему недостойный монарха поступок, и на его примере показать, как должно себя вести венценосным особам.

Король Джон велит приближённому Хьюберту убить своего племянника Артура, имевшего больше прав на английский трон (действие 3, сцена 2). Он отдаёт словесный приказ, сперва всячески обласкав Хьюберта и обещая ему всевозможные блага. Называет племянника змеёй, которая во всём мешает ему, и произносит два слова – «смерть» и «могила». Хьюберт понял приказ и дал обещание – «мальчик умрёт». А позже, когда до короля дошёл ложный слух, что Артур убит, и бароны вознегодовали, он отчитывает Хьюберта, обвиняя его в «превышении

полномочий». Тот, протянув королю приказ, говорит «вот ваша рука и печать» (Here is your hand and seal for what I did. (IV, ii, 215). На что король отвечает: «Да, в страшный час последнего расчета / Меж небом и землей – печать и подпись (рука) / На нас проклятье божье навлекут» (пер. Н. Рыковой, т. 3, с. 381). «Рука и печать» повторяется дважды, и король своими устами говорит, что такие поступки обрекают человека на вечные муки («to damnation»). Исследованиями установлено, что обращение короля Джона с Хьюбертом в пьесе очень похоже на то, как вела себя королева Елизавета, принявшая решение казнить свою двоюродную племянницу Марию Стюарт. Приказ был отдан статс-секретарю Дэвисону, он дал делу ход, и Мария Стюарт была казнена. А когда европейские враги королевы обрушились на неё с гневной критикой, она сделала Дэвисона козлом отпущения, отдала под суд и наложила огромный штраф. На суде речь шла о её собственноручной подписи и о том, что Дэвисон поставил печать по своему почину. Ни в одной исторической хронике, используемой Шекспиром, нет упоминания «руки и печати», и ни в какой другой его пьесе «рука и печать» не упоминаются. Это – целенаправленная вставка, или самого Шекспира, или анонимного автора. Тот, кто первый написал пьесу, тот и не побоялся пристыдить королеву, да ещё напомнил ей о небесной каре. И не только с помощью этой вставки. Упрекая Хьюберта, король Джон говорит (даю здесь свой подстрочный перевод, так как ключевые слова в опубликованном переводе не сохранены, ниже они выделены курсивом):

Король Джон. Ты б головою покачал и молча
Внимал, как я *темно* вещаю,
С сомненьем посмотрел бы, чтобы я,
Приказ свой отдал *точными словами*.
Тогда сомкнул бы стыд мои уста...

(акт 4, сц. 2, строки 231—235)

А во время суда над Дэвисоном главное обвинение против него состояло в том, что «королева говорила темно, а точными словами приказа не отдала». Это поведал в «Анналах» историк того времени Кэмден. Приведя эти параллели, Хонигменн пишет «Манипуляция Шекспира историческими фактами делает сходство царствования короля Джона и королевы Елизаветы интригующим, даже опасным». И, перечисляя далее сходство, точно указывает соответствующие места в пьесе: об английском монархе говорят, что он узурпатор (I.i.40); и наверное бастард (II.i.130); бросает вызов Папе Римскому (III.i.73); отлучён им от церкви (III.i.99); заключил в тюрьму своего соперника (IV.i); Папа обещает канонизацию его убийце (III.i.103); далее следуют ещё несколько таких же примеров. Всё это бесспорно можно отнести к Елизавете. И Хонигменн не случайно прилагает эпитет «опасный» к политическим «манипуляциям» Шекспира –

речь, конечно, идёт о Стратфордце. Напиши он первый эту пьесу, ему бы не поздоровилось. По меньшей мере, грозила бы тюрьма, а то и смертная казнь. Да и не мог он знать о злокозненных тонкостях королевской политической игры. И ещё. Если «Король Джон» написан весной 1591 года, а «Беспокойное царствование» издано тоже в 1591-м и, соответственно, писалось немного раньше, то возникает закономерный вопрос: как же автор последнего раздобыл рукопись «Короля Джона»? Как мог он в столь короткий срок создать свою пьесу? И зачем ему было портить красивый шекспировский текст? Тем более, что у него самого ярко выраженный авторский стиль, текст поэтически очень неровен, но язык энергичный, много метафор, автор использует стилистические приёмы – повтор-подхват в диалоге (*stichomythia*), антитезы, игру слов, аллитерации, более десятка латинских цитат и фраз. Всё это признаки уже опытной руки. Словом, большинство исследователей эту гипотезу отвергли, но у неё всё ещё есть сторонники.

Единственный человек, кто мог бы позволить себе написать такое в отношении королевы, был Фрэнсис Бэкон. В 1591 году он еще не впал в немилость. Был назначен королевой её ученым советником. И в этой пьесе он даёт ей советы. Он даже положил начало так называемой «*counsel literature*» (литература наставлений). Бэкон с детства был близок к королевской особе. Его отец был лордом-канцлером, умным и верным слугой королевы.

Я так подробно остановилась на истории с «Королем Джоном» по той причине, что даже интеллигентные читатели Шекспира понятия не имеют, как обстоят дела в современном шекспироведении. Нет ни одного произведения Шекспира, вокруг которого не скопилось бы дюжины нерешенных вопросов. Беда заключается в том, что исследуется всё – просодия, источники, датировка, образность, параллельные места. Это прекрасно, собран уже богатейший материал. Но смысловой посыл пьес, привязка к историческим событиям эпохи не исследуются. Если же издать в одной книге 4-5 пьес, имеющих политические аллюзии, с исчерпывающими комментариями («Комедия ошибок», «Король Джон», «Ричард II», «Юлий Цезарь», «Троил и Крессида»), то авторство Стратфордца отпадёт само собой.

Иностранные исследователи, излагая свои гипотезы, применяют сослагательное наклонение. В прошлом русские шекспироведы поступали так же. Сейчас этого нет. Связано, наверное, с общим падением культуры поведения. И потому мне так горько было читать интервью с Алексеем Бартошевичем. В нём всё подается как истина в последней инстанции.

Интервью было спровоцировано, разумеется, фильмом «Аноним», но цель его – критика еретиков-антистратфордианцев. Для этого взяты

историческая пьеса «Томас Мор» и комедия «Укрощение строптивой». Остановимся на комедии.

Бартошевич говорит: «Но вот вам ещё важная деталь. В интродукции “Укрощения строптивой” медник Слай говорит примерно следующее: “Да, я Кристофер Слай. Меня все знают, спросите хотя бы жирную трактирщицу Марианну Хаккет из Бертонской пустоши”. Но это же места, где родилась мать Шекспира. Представить себе, что Оксфорд или Рэтленд [фамилия произносится «Ратленд» /Rutland/ от индоевропейского корня *rud* – красный] приехали в Стратфорд выяснять, как называется пустошь, около которой жила мать Шекспира. Да ведь и трактирщица с таким именем жила в Стратфорде». А вот перевод В. Мелковой во 2-м томе полного Шекспира [М., 1958, с. 189]; «Разве я не Кристофер Слай, сын старого Слая из Бертонской пустоши [...] Да спросите вы Мэриан Хаккет из Уинкота, знает ли она меня...».

Кристофер Слай – антигерой Интродукции. Некий лорд, увидев спящего на земле пьяного забулдыгу в отрепьях, велит своим слугам перенести его к себе в спальню, одеть в тончайшее белье и перстни, а когда тот проснется, уверить его, что он – знатный лорд. Так всё и вышло. Потому-то Слай и уверяет ухаживающих за ним слуг, что он – Кристофер Слай из Бертонской пустоши, которого все знают в Уинкоте, а никакой не лорд.

Так вот, возле местечка «Бертонская пустошь» (около 16 миль к югу от Стратфорда) мать Стратфордца-Шакспера никогда не жила. В нём жили его родственники Ламберты (комментарии к «Укрощению строптивой» в «Арденском Шекспире», с. 165). И в Уинкоте мать не жила, хотя это и сказано в русском комментарии (т. 2, с. 534). А в Арденском комментарии читаем о Уинкоте: Уинкот – «возможно, местечко Уинкот в четырёх милях к югу от Стратфорда [...]. Есть ещё одна догадка, правдоподобная, хотя всё же не совсем: «Уинкот» – это Уилмкот, дом матери Шекспира, находящийся в нескольких милях к северу от Стратфорда» («The only other plausible but not really likely suggestion has been Wilmcote, the home of Shakespeare's mother a few miles north of Stratford»). А о Мэриан Хаккет сказано: «вероятно, действительно существовавшая женщина» (The Arden Shakespeare, Third Series. Ed. by Brian Morris. The Taming of the Shrew, p. 165). Так осторожен и честен в своих предположениях английский комментатор. Так что ироническая тирада Бартошевича о Ратленде или Оксфорде, которые ездили специально в Стратфорд, это не более чем домысел, основанный на ложных предпосылках. Но раз уж коснулись Ратленда, скажу: ему не надо было далеко ездить, его графство Лейстершир граничит с шаксперовским Уорикширом, и есть литературное свидетельство, что Ратленд и Шакспер были знакомы. Алексей Бартошевич, стойкий приверженец Стратфордца и должен его защищать.

Но для защиты надо выбирать честные аргументы. Негоже исказить истину тому, кто по долгу службы всю жизнь сеет прекрасное, доброе, вечное.

В интервью есть повторение исторической ошибки, допущенной в фильме. Обозреватель Лариса Малюкова: «Но если эти произведения написаны исключительно для публики своего времени, как вы относитесь к идее фильма “слова побеждают королевство”; искусство было политикой? С помощью “Ричарда III” можно было совершить переворот, вести толпу против власти?» Алексей Бартошевич: «Иллюзия. И тогда, и теперь». Конечно, речь здесь идёт о пьесе «Ричард II».

Ошибку допустил сам сценарист (или режиссер), Р. Эммерик это знает. Но комментатор должен был бы поправить обозревателя. Он-то должен знать историю с этой пьесой: она разительно отличается от «Ричарда III». В ней кульминация – низложение короля Ричарда II. Драматическая сцена отречения от престола не была включена в первые издания (1597, 1598). Королева и цензоры восприняли её как призыв к восстанию против существующего строя. А в 1601 году, 7 февраля, накануне однодневного восстания Эссекса актёры «Глобуса» сыграли эту пьесу со сценой отречения, получив от заговорщиков 40 шиллингов. Этим заговорщики хотели напомнить горожанам – свергнуть можно и короля.

Восстание провалилось, Эссекс, Саутгемптон, Ратленд и многие другие заговорщики отправлены в Тауэр, власти стали немедленно расследовать, что стоит за постановкой в «Глобусе» опасной пьесы. Один из ведущих актеров Августин Филипс объяснил на допросе, что пьесу поставили по просьбе агентов Эссекса, соблаздившись деньгами. На том дело и кончилось, актёры отделались легким испугом. Но тем же летом королева Елизавета в разговоре с архивистом Тауэра, увидев какую-то ссылку на Ричарда II, с горечью воскликнула: «Я – Ричард II, вы это знаете?». Обычно шекспироведы на этом и заканчивают разговор, не приведя ответ архивиста. А он вот что сказал: «Такое злонамеренное сочинение было задумано и создано очень недобрым джентльменом, а он ведь был самым обожаемым существом королевы». На что королева с горечью произнесла: «Тот, кто забыл Бога, может забыть своих благодетелей. Трагедия игралась сорок раз на улицах и в домах». Вот вам и «иллюзия» о влиянии слова на судьбы государств.

Эта история упоминается во многих биографиях, часто без последних слов архивиста и королевы. И неслучайно. Отсюда ведь можно сделать очень важный вывод. Во-первых, королева прекрасно относилась к автору пьесы (*the most adorned creature that ever your Majesty made*). Во-вторых, речь идёт не просто о Ричарде II, а, действительно, о пьесе. И тогда неизбежно встаёт вопрос: есть ли хоть одно свидетельство, что Елизавета относилась к Стратфордцу с такой исключительной добротой,

что об этом при дворе знали все? Ни одного свидетельства этому нет, а жизнь Шакспера изучена вдоль и поперёк. От этого факта не отмахнёшься. Шекспира надо искать среди очевидных любимчиков королевы Елизаветы.

Из этой беседы узнаём также, что этот её любимец предал Бога и свою благодетельницу. Больше всех этим выводам соответствует граф Ратленд.

А теперь коснемся других фундаментальных утверждений, прозвучавших в интервью. В кавычках даны слова Бартошевича.

1. «Все эти копящиеся легенды про то, что написано всё “не Шекспиром”, – чистой воды бульвар».

Совсем недавно, крупнейший современный шекспировед-ортодокс Джеймс Шапиро в статье, опубликованной в Нью-Йорк Таймс, сказал, что, пожалуй, надо пересмотреть убеждение шекспироведов XX века, что абсолютно всё написано одной рукой Уильяма Шекспира. Учёная мысль в этой области за рубежом работает. Я беседовала в Нью-Йорке с профессором Шапиро, он не так консервативен, как наша академическая критика. А совсем недавно появился ещё один претендент на авторство – сэр Генри Невилл. Его представили читающей публике академические ученые. Их главный козырь – дневник, который вёл в Тауэре один из узников, участников заговора Эссекса. В нём выписки из исторической хроники, хранящейся в библиотеке Тауэра, которые потом дословно вошли в пьесу «Генрих VIII». Рука не сэра Генри, авторы книги полагают, что их «Шекспир», сэр Генри Невилл, мог нанять себе переписчика. Так что, проблема авторства отнюдь не «бульвар».

2. «В силу нашего общественного воспалённого умонастроения и надрывности духовно-культурной ситуации в корне появления антистратфордианского всплеска лежит «популярнейшее в 90-е: “Ага, и это вранье. И Ленин оказался бандитом, и Бухарин, а Шекспир – неучем”. Все лики советского иконостаса – туфта».

Стыдно писать такое. И. М. Гилилов, чья книга, действительно, вышла в свет в 1998 году, начал заниматься проблемой Шекспира ещё в 70-е годы. Я стала размышлять об авторстве Шекспира в тридцать пять лет, т. е. почти полвека назад. Причем здесь Ленин, Бухарин? Вот до каких вульгарных трактовок и сопоставлений доходят сегодня стратфордианцы.

3. «Эти тексты могли быть написаны только практиком театра».

Так говорить может только тот, кто не читал произведений Фрэнсиса Бэкона, Джона Баркляя, Томаса Кориэта (еще одна маска Ратленда). Театр они знали превосходно. Кстати, и иезуиты очень хорошо знали театр, в их колледжах даже учили игре на сцене. Об этом писал Барклай в «Сатириконе Юформио». Эти авторы, когда чем-нибудь занимались, то занимались, вникая во всё глубоко и серьезно.

4. «...всё пишется для полуграмотных ремесленников, приносивших в потных кулачках пенсы, заполнивших партер “Глобуса”. Для той самой простонародной и вместе с тем великой публики, способной на ногах без антракта под открытым небом выстаивать “Гамлета” от начала до конца».

Опять неправда. Возьмите «Напрасные усилия любви», все комментаторы пишут, что пьеса создавалась для публики юридических университетов «Грейз-инн». Ставились пьесы Шекспира и в аристократических домах, и в королевском Уайт-холле, да и в других королевских дворцах. Взгляните на внутренность Глобуса, сколько там мест на галереях для знатной публики. Постоянными посетителями «Глобуса» в 1599 году были граф Саутгемптон и граф Ратленд. А вот что писал в 1932 г. крупнейший шекспировед XX века Дж. Д. Уилсон: «уже в 1592 году Шекспир имел поклонников-обожателей на самом верху [in high places]. Что же касается «весёлого изящества», трудно найти более точных слов для оценки ранних комедий Шекспира, находивших особый отклик у людей высокого ранга, о которых, скорее всего, и говорит Четтл. Я чуть позже назову имена этих досточтимых джентльменов. [...] думаю, нет сомнения, что Шекспир писал, держа в уме именно их» (John Dover Wilson, *The Essential Shakespeare*. Cambridge, 1962. P. 49). И немного дальше: «Так часто встречаешь трио друзей в ранних пьесах, что невольно рождается подозрение, что среди «досточтимых людей» тоже имелось такое трио, для чьих глаз и ушей писались и эти произведения» (с. 50). А через несколько страниц Уилсон называет эту тройцу графов — Эссекс, Саутгемптон и Ратленд: «Думаю, именно это трио близких друзей держал Шекспир в уме, когда писал свои ранние пьесы» (с. 66).

Взгляд Бартошевича на Шекспира как автора, пишущего для простонародья, дань ещё сталинским временам. Известно, что Луначарский разделял мнение Дамблтона, что Шекспиром был Ратленд. К его счастью, он умер в 1933 г., а то бы ему не поздоровилось. Сталин распорядился: Шекспир – человек из народа, никакой не граф. И тогда была выработана формула «Народность Шекспира»: «...народность Шекспира этим далеко не исчерпывается. Высшее проявление её заключается в том, что для своих гуманистических идей он находил такую форму выражения, при которой они становятся подлинным воплощением народных чаяний и оценок» (т. 1, с. 63). Нельзя пенять литературным критикам той эпохи за «народность». Хорошо, что хоть это нашли, иначе ведь и жизни можно было лишиться. Но никогда нигде не было ими сказано, что Шекспир писал всё только «для полуграмотных ремесленников, приносивших в потных кулачках пенсы». Это уже нынешнее “развитие” темы, а точнее игра на понижение Автора.

5. «То, что “Гамлет” не детектив, а глубокая философская вещь, выяснилось спустя десятилетия и века. <...> Великий художник – медиум

между высшими силами, управляющими миром и человечеством. И произведение им созданное, во много раз больше, чем его личность. История “Гамлета” – сюжет постепенного разворачивания во времени системы потенциальных смыслов, заложенных в тексте».

Как может написать такое шекспировед! Причём здесь высокоумное «разворачивание во времени потенциальных смыслов»? Вот что пишет Харольд Дженкинс, комментатор «Гамлета» Арденского Шекспира: «Но Гамлет ставит бóльшую дилемму, чем эта («действовать или не действовать, убить или не убить»). Практичным он мог быть от случая к случаю, но большие моральные и метафизические проблемы редко были далеко от его сознания» («Practical as he can be on occasion the big moral and metaphysical issues are rarely far from his mind», p.126). Лучше, конечно, перевести: «часто посещают его ум», но так витиевато выражается комментатор, и не случайно: шекспироведы-ортодоксы вечно опасаются сделать Шекспира слишком учёным.

Подтвердим эту мысль цитатами из «Гамлета». Но прежде напомним, что вышла трагедия в свет в 1603 году (спустя год — ещё одно издание почти в два раза длиннее первого). То есть через два года после несчастного заговора Эссекса и его казни. Не откликнуться на это Шекспир не мог. В «Гамлете» высказана робкая надежда на то, что есть божество, которое вершит судьбу человека. В первой половине оно или злое, или равнодушное: «наш замысел – исход его не наш» (акт 3, сц. 2, ст. 208). А в конце Гамлет говорит о его благосклонности: «Так божество наш замысел вершит / По-своему, но нам во благо» (акт 5, сц. 2, ст. 10-11). И эта мысль подкрепляется ещё одной сквозной мыслью: ближнему роешь яму – сам в неё попадешь. Возвращение зла, нанесённое другому, свидетельствует о существовании силы, управляющей людскими судьбами. И что же, Шекспир, когда писал, не ведал что творил? Именно миф мешает ученым шекспироведам взглянуть в работу мысли великого поэта и драматурга.

6. «Контраст [между текстами Шекспира и жизнью Стратфордца] стал особенно болезненным на волне позднего романтизма, который всегда исходил из абсолютной тождественности между личной судьбой художника и произведением. Это одна из иллюзий».

Это уж совсем странно слышать от русского литературоведа. Герцен писал, что лучшая иллюстрация к произведениям писателя – это его жизнь. Пьесы и сонеты Шекспира не были литературными упражнениями. И не только потому, что гениальный писатель – искренен, он пишет свою пьесу, свой стих, свою повесть, вытягивая из себя, как тянет паук свою нить. А ещё и потому, что в то время, когда не было газет, журналов и прочих «средств массовой информации», писатели вкладывали в свои произведения то, что сейчас мы читаем в рубриках всевозможных

новостей. Особенно внимательным надо было быть со второстепенным сюжетом, вплетённым в главный, у которого зачастую нет источников.

Отсутствие «тождественности между личной судьбой художника и его произведением», которое так вопиюще являет себя в случае с Шекспиром – это главная головная боль ортодоксального шекспироведения. Отсюда меланхоличный вывод Шенбаума в «Жизнях Шекспира»: «написать литературную биографию Шекспира, богатую сиюминутными подробностями (слова Китса) – невозможно» (предпоследний абзац книги). Невозможно, если стараться соединить несоединимое – измененную жизнь Стратфордца, как она встает из документов, и великие гуманистические произведения. И вполне возможно, если найдено логичное, без натяжек разрешение вопроса о том, кто на самом деле создал Шекспировский канон.

И здесь фильм «Аноним» может сыграть решающую роль. Несмотря на то, что он сделан в лучших голливудских традициях, которые не имеют ничего общего с лучшими русскими, если хотите, советскими, традициями, я все же приветствую этот фильм. Он может стать той дубиной, которая, ударив по Колоссу на глиняных ногах, если не расколется совсем, то может нанести несовместимые с жизнью трещины. Пробудит любознательность, откроются глаза, и начнет воздвигаться новый мавзолей...

Ирина Ченцова.

ИЗ КНИГИ ДЖОНА ДОВЕРА УИЛСОНА «ИСТИННЫЙ ШЕКСПИР»

Глава 2 ЕЛИЗАВЕТИНСКАЯ СЦЕНА

Несметные богатства в каморке собраны.

Марло. Мальтийский еврей

«Бескрайний простор эпохи великой Елизаветы». Выражение, ставшее клише с тех самых пор, как Теннисон впервые изрек его. Но какими же «сдавленными, скрюченными, зажатými в тисках и страха, и сомнений» мы бы себя чувствовали, оказавшись в том мире! («Макбет», акт 3, сцена 4)

Шекспир обитал в крошечной, компактной, уютной вселенной, созданной Птолемеем за полторы тысячи лет до него самого, – даже язык его произведений хранит множество астрономических понятий, давно забытых нами.

Вселенная эта была чудом порядка и гармонии. «Парящий мир», весь видимый глазу космос, заключенный внутри Небесного Свода, подобно алмазу сверкал у подножия Рая, под ним разверзлся Ад, и Хаос окружал его. Мир этот был кругообразным и состоял из прозрачных сфер, входивших одна в другую. В системе сфер прочно закреплялись солнце и луна, окруженная звезд «кружками золотыми» («Венецианский купец, акт 1, сцена 1, перевод Т. Щепкиной-Куперник»), – и все они с разной скоростью вращались вокруг общего «центра»: Земли. Небесное вращение порождало музыку, столь возвышенно-божественную, что простые смертные, «...пока она [душа] / Земною, грязной оболочкой праха / Прикрыта...» (В. К. 1,1, перевод Щ.-К.) её не слышат.

Сейчас, конечно, эта маленькая прелестная музыкальная шкатулка ничего, кроме улыбки, не вызывает. Но как же она возвышала Человека, льстила его гордости! Не то, что наш беспредельный космос, в котором Земля всего лишь непостижимо крошечный атом. И в этом далеком от нас мирке человек звался «Краса вселенной! Венец всего живущего» («Гамлет», акт 2, сцена 1. Перевод М. Лозинского). Здесь на Земле, в этом «огромном, мировом театре» («Как вам это понравится», 2,1. Перевод Щепкиной-Куперник), «пред высоким небом», («Мера за меру, акт 2, сцена 2», перевод И. Ченцовой). Человеку дарована роль короля – именно этому миропониманию обязаны во многом мощь и величие шекспировских трагедий.

Современная наука, хотя и обесценила человека, сведя его к нулю, но, вместе с тем, избавила от страхов. Тогда как в ограниченной вселенной Шекспира страхи подстерегали людей на каждом шагу. Эта вселенная держалась равновесием, гармонией и строгой иерархией рангов, – подобной сонму ангелов вокруг Создателя или толпе придворных вокруг земного правителя. Но стоило нарушить иерархию, как в любой момент небесные тела могли «сорваться со своих сфер» и обрушиться на головы несчастных смертных такими «катастрофами», о каких говорит Улисс в первом акте «Троила и Крессиды»:

Забыв почтенье, мы ослабим струны –
И сразу дисгармония возникнет.
Давно бы тяжело дышащие волны
Пожрали сушу, если б только сила
Давала право власти; грубый сын
Отца убил бы, не стыдясь нимало;
(пер. Т. Гнедич)

Опасения, что мировой порядок может внезапно смениться хаосом, не на шутку тревожили воображение людей, и постоянно одолевали Шекспира.

Люблю тебя; а если разлюблю,
Наступит хаос.
(пер. Б. Пастернака)

Какой накал слышишь в этом возгласе Отелло, когда осознаешь истинное значение «гармонии сфер» для человека елизаветинской эпохи!

И вновь звёзды, их влияние, дождем хлынувшие знаки свыше. И вновь астрологи с головой уходят в поиски знамений, вмешательства небесных сил в судьбы людей и целых государств. И вновь необъяснимые катаклизмы – затмения, кометы, метеоры...

Предвестники грядущих перемен,
Судеб, нас ожидающих, посланцы.
(пер. И. Ченцовой)

Кроме этого, мир населен мириадами злых духов. Учёные-демонологи классифицируют их и распределяют по четырем стихиям – земля, воздух, огонь, вода. Душевные болезни расцениваются как «одержимость»: существуют люди, специально обученные ритуалу «изгнания бесов». С другой стороны, колдуны, связанные с черной магией и прислуживающими им демонами, вызывают отвращение всех добропорядочных людей; и, если вина доказана, их без сожаления сжигают. В шекспировские времена в колдовство верил фактически каждый, и у нас нет оснований полагать, что создатель «Макбета» был свободен от предрассудков своего времени.

Взять хотя бы привидения. В шестнадцатом веке они были предметом горячих споров: одни считали их бесами, другие – следуя средневековым понятиям – душами умерших. Все духи, кроме ангелов и

святых, считались злыми. Народное сознание делало исключение для фей: они считались «духами другого рода». Это различие особенно важно для шекспировских пьес: феи встречаются в комедиях или в самых светлых пьесах, таких как «Сон в летнюю ночь» или «Буря». А вот мир трагедий населен привидениями и ведьмами.

Обращает на себя внимание и тот факт, что все злые духи и ведьмы у Шекспира начинают играть заметную роль только по воцарении Якова, – или, во всяком случае, не ранее 1600 года. Елизаветинскому времени присущи сюжеты и настроения более легкие и жизнерадостные, чем следующему правлению. Елизаветинцы на самом деле ощущали «бескрайний простор эпохи», свежий ветер свободы, им открывались новые горизонты, – все это наверняка переполняло их сердца радостью. Эпоха Возрождения несла духовное освобождение от религиозных пут, социальной ограниченности и схоластики Средневековья. Ренессанс в Англии, в силу сложившейся исторической обстановки во второй половине шестнадцатого века, имел свои особенности. Установление сильной централизованной власти восстановило мир и порядок в стране, истерзанной Войны Роз, и страх возврата анархии лежит в основе всех исторических хроник Шекспира.

Разрыв с Римом, хотя добрая половина населения страстно желала исповедовать «прежнюю веру», способствовал ускорению роста национального сознания, что ярко проявилось в триумфальном разгроме испанского морского владычества. Новая знать захватывает владения прежних феодалов – баронов, сложивших головы на Босуортском поле; сколачивает состояния, либо грабя церковную собственность, либо от щедрот королевских – в награду за красоту и утонченность манер. Слабеют традиции, согласно которым крестьяне с незапамятных времен имели право на землю и социальный статус, и теперь «большие дороги» полны бездомных бродяг и разбойников. Бурный расцвет торговли, как внутренней, так и внешней, заморской, приводит к обогащению и росту влияния среднего класса. Отдернут занавес, скрывающий тайны Атлантики, и взору изумленного человечества предстал Новый Свет, – приглашая к исследованию, колонизации и грабежу. И все эти нити сплетаются ткацким станком Времени в единое полотно, идейное и социальное, эластичное и вместе прочное, постоянно меняющее цвет, но прекрасно пригодное для повседневной одежды: с одной стороны, даёт защищенность, с другой – сулит великие приключения.

Такого сочетания социальной стабильности и неограниченных возможностей личности история не знала со времен Перикла. Именно это сочетание придавало эпохе Елизаветы чувство уверенного полёта, непринуждённости, уникального счастья. Весь мир как бы нёсся в

стремительном потоке, и в то же время, стараниями некоего волшебника, прочно стоял на ногах.

У елизаветинцев не было ни малейшего сомнения, кто этот волшебник. Все они с благодарностью склонились перед своей Королевой. И были правы. Их деды захлебывались в анархии конца Средневековья. Отцы до дна испили Женевскую чашу при Эдуарде VI и Римскую при Кровавой Марии. Ни та, ни другая не пришлась им по вкусу. Но альтернативы не было, и, казалось, не могло быть.

Елизавета, «коронованный сфинкс», всегда тянула с принятием решения, и все 45 лет своего правления колебалась между протестантизмом и католицизмом, между войной и миром, между браком и безбрачием. Но она сумела дать английскому народу альтернативу – захватывающие дух почти полстолетия, Англия нашла средний путь, обрела покой, процветание и уважение своих соседей. Это была единственная мирная страна в Европе, раздираемой религиозными войнами, королева помогала по своему желанию враждующим сторонам – французам и фламандцам. Елизаветинская эпоха пролегла между ненастьем Войны Роз и Пуританской революцией, подобно чуду затянувшейся ясной погоды. Королева-девственница купалась в любви своих подданных, благодарных за стабильную жизнь. Чужеземные послы просили её поделиться секретом успеха, но она только танцевала в ответ. Стабильность елизаветинской Англии покоилась на равновесии.

Королевский двор стал и «краеугольным камнем», и символом английской нации. Это был штаб сильной исполнительной власти, которую бессменно возглавляли Сесили. И вместе с тем – место, где любой молодой дворянин, снискавший расположение королевы, мог сделать придворную карьеру, а если повезет и разбогатеть. За богатство надо было бороться, Королева не только распоряжалась прибыльными монополиями и состояниями, оставленными без завещания, но сама участвовала в полукоммерческих-полупиратских экспедициях, которые снаряжались тогда довольно часто не только в Новый Свет, но и в другие заморские земли. Жила Елизавета на Темзе, пять главных королевских дворцов – Уайтхолл, Хэмптон-Корт, Гринвич, Ричмонд и Виндзор – располагались вдоль ее берегов, и королева переезжала из одного в другой по воде, на королевской барке. Все знаменитые капитаны – Фробишер, Хокинс и Дрейк, покидая Англию и возвращаясь домой, проплывали прямо под ее окнами. В 1580 году, когда Дрейк вернулся в Дептфорд после своего знаменитого кругосветного плавания, Елизавета взшла на борт «Золотой лани» и прямо на палубе посвятила его в рыцари. Под палубой находился балласт в виде золотых слитков, но королева сделала вид, что ей ничего о них не известно. Золото было награблено в испанских колониях на тихоокеанском побережье Южной Америки.

Морские пути связывали Англию не только с Америкой. Каждый день на Темзе появлялись суда, груженные заморским товаром из Африки, Леванта, Московии, даже из Индии или Китая. Лондон, который прежде был мало кому известным портом, находившимся в северо-западной части средневековой карты, вдруг оказался центром подлунного мира. А последние 15 лет правления Елизаветы эта небольшая, но полноводная река своим видом и звуками тешила душу человека, более великого, чем она сама. Шекспировские пьесы пропитаны запахом моря, оснащены рассказами мореходов, возьмите «Перикла», «Зимнюю сказку», «Бурю», или горестную историю старого Эгеона из «Комедии ошибок». Да и Венеция «Венецианского Купца» разве не маскарадный костюм Лондона?

Британская империя создавалась частыми лицами – авантюристами, которые открывали и осваивали заморские территории при негласной поддержке королевы Елизаветы. Похожим образом возникла и современная английская литература. В эпоху Возрождения, хотя оно и славилось научными открытиями, истинными центрами культуры были не университеты, а королевские дворы, богатевшие с развитием торговли. В 14-15-м веках среди итальянских князей-коммерсантов появилась мода тратить часть сверхприбылей на поддержку литературы и искусства. Банковская система в ту пору только зарождалась, и эти траты были вдвойне привлекательны – и как вложение капитала и как способ возвысить себя. Мода эта распространилась по всей Европе, и Чосер, например, еще до начала 15-го века, имел щедрых покровителей. Елизавета, таким образом, унаследовала многовековую традицию королевского покровительства литературе и искусству, а как дочь Генриха VIII и Анны Болейн обожала и учёность, и пышные увеселения. Унаследовала она также оскудевшую казну и в полной мере любовь своего деда, Генриха VII, к экономии и бережливости. И все же ухитрялась устраивать множество придворных празднеств, не тратя при этом лишнего пенса.

Театральные постановки готовились к Рождеству и продолжались до Крещенского сочельника (называемого «Двенадцатая ночь»). При дворе в эти дни проходил настоящий фестиваль искусств. Распорядитель увеселений, чей отдел был частью департамента лорда-камергера, ведающего делами Королевского двора, требовал от лондонских трупп представить ему пьесы, готовые к показу, словом, делал то, что и Филострат в шекспировской комедии «Сон в летнюю ночь». Актеры, разумеется, получали вознаграждение за игру при дворе, но королева не имела к этому прямого отношения, как, впрочем, и к финансированию экспедиций Дрейка и Хокинса. Публичные театры в Лондоне возникли во второй половине её правления для того, чтобы труппам, во всяком случае, теоретически, было где репетировать пьесы, которые предстоит играть при

дворе. Разумеется, не за счет Её Величества. То, что лондонские труппы существуют для «утешения королевы», как тогда говорили, было очень важно еще в одном отношении. В Сити росли пуританские настроения, вследствие чего лорд-мэр и городские власти, как правило, относились к театрам крайне враждебно, и если бы не покровительство двора, лондонская сцена не дождалась бы до появления на ней Шекспира.

Поэты и драматурги взирали на Елизавету, как на солнце, сиявшее на их небосводе; но она не спешила оказывать поддержку тем, кто, восхваляя ее, не умел, подобно актерам, зарабатывать себе на жизнь. К тому же, она больше любила музыку, чем поэзию, и как известно, обожала танцы. В этом, как и во многом другом, она была типичной англичанкой своего времени. В конце ее правления танцы и музыка были даже популярней театра. Один писатель-пуританин жаловался в 1587 году, что «В Лондоне столько развелось никчемных скрипачей и дудочников, что стоит человеку войти в таверну, как два-три таких бездельника, прилипнут к нему, желая развлечь его пляской, и не отвяжутся, пока он не уйдет». Музыкой тогда могли потчевать, где угодно, например, когда вас бреет цирюльник. Считалось величайшим стыдом для леди и джентльменов неумение «поддержать компанию» – петь после ужина мадригалы за круглым столом, для чего, по обычаю, слугами раздавались музыкальные сборники. Это был поистине золотой век английской музыки, особенно по части вокала, век величайших мастеров полифонии – Уильяма Берда, Томаса Кэмпбена, Орландо Гиббонса и многих других. Шекспир тоже страстно любил музыку, о чем свидетельствуют его пьесы, в которых так много музыки и пенья.

Большинство известных композиторов той эпохи состояли на службе у родовитой знати. У любого вельможи среди домочадцев были и музыканты, Нерисса их называет, обращаясь к Порции: «ваш оркестр домашний» («the music of the house». «Венецианский купец», акт 5, сцена 1, перевод Щепкиной-Куперник). Они были неотъемлемой частью домашнего обихода, как в наши дни шофер и садовник. Мир, дарованный англичанам Тюдорами, превратил грозные армии, содержавшиеся воинственными баронами – подлинное проклятие средневековой Англии – в толпу слуг, включавшую музыкантов, актеров, и прочих увеселителей. Теперь, вместо сражений, лорды устраивали празднества, подобно Тезею, герцогу афинскому, «торжественно, и весело, и пышно!» («Сон в летнюю ночь», перевод Т. Щепкиной-Куперник). И тратили на них гораздо больше времени, чем на охоту и другие спортивные развлечения.

Огромные загородные поместья были во многих отношениях малыми дворами, их знатные владельцы оказывали покровительство актерам, поэтам и музыкантам. Нет ни малейшего сомнения, что английская литература зачахла, если бы зависела только от Глорианы и ее

первого министра лорда Берли, предпочитавшего историю и богословие. Так что поэзия и драма находятся в неоплатном долгу перед меценатами-аристократами того времени. Авторы Елизаветинской эпохи (особенно, второсортные) вечно жаловались на отсутствие патрона, а поскольку численность поэтов, романистов и памфлетистов постоянно росла, вся эта братия вечно находилась в поисках пропитания. Лучшие покровителей обретали, но форма покровительства не всегда их устраивала.

Поучительной иллюстрацией представляется карьера Спенсера. Сначала он состоял в свите графа Лейстера, возможно, по рекомендации сэра Филипа Сидни, приходившегося Лейстеру племянником. Затем Спенсер стал личным секретарем лорда Грея Уилтона, королевского наместника в Ирландии, и сменил несколько постов в ирландском правительстве. В результате он так и провел остаток жизни на «спасаемой территории», лишь изредка наезжая в Лондон.

Одна из таких поездок состоялась по совету другого покровителя, сэра Уолтера Рэли, который настаивал, чтобы Спенсер представил при дворе свою «Королеву Фей». Надежды поэта не совсем оправдались, но королева все же удостоила его пожизненной пенсией – 50 фунтов в год, что в те дни было не так уж и мало. Еще один пример – Бен Джонсон, пользовавшийся дружбой, гостеприимством и финансовой поддержкой многих патронов. Лорд Пембрук каждый Новый год посылал ему 20 фунтов на покупку книг для личной библиотеки (приблизительно 200 современных фунтов).

Материальная поддержка литературы, похоже, имела три ступени. Первая ступень, вознаграждение от нескольких шиллингов до нескольких гиней за посвящение книги, сумма зависела от щедрости патрона или его оценки таланта сочинителя. Не имея иных источников дохода, авторы буквально осаждали сильных – и не очень сильных – мира сего, надеясь получить какую-то сумму. И, разумеется, частенько уходили не солоно хлебавши. Но вознаграждения были вековой традицией, и лучшие произведения обычно вознаграждались порой даже не одним, а несколькими вельможами. Количество сонетов, посвященных высокородным лордам, приложенных к первому тому «Королевы Фей», наводит на мысль, что сэр Уолтер Рэли, завсегда́тай королевского двора, немало постарался, чтобы собрать как можно больше гиней для своего друга.

Если же книга понравилась, и автор оказался человеком, располагающим к себе, его ожидала вторая ступень покровительства: он становился слугой и домочадцем своего патрона. Так Спенсер пользовался гостеприимством Лейстера, Бен Джонсон – лорда д'Обиньи, целых пять лет. Нэш жил на острове Уайт в семье сэра Джорджа Кэри, а Джон Флорио в поместье юного графа Саутгемптона.

Но все это не было, разумеется, чистой благотворительностью. Литературные мужи могли быть полезны в самых разных ситуациях: в качестве личных секретарей, управляющих поместьем или даже учителей, как самого патрона, так и его детей. А если в доме случалось что-то действительно важное: свадьба, например, или визит Ее Величества во время ежегодных поездок по стране, домашний поэт сочинял пьесу, монологи для масок, или выдумывал какие-нибудь развлечения. Но заветной целью большинства авторов, озабоченных личным преуспеванием, была третья и последняя ступень покровительства: получение постоянной должности на государственной службе. Достигали ее немногие. Спенсер, как известно, достиг ценой постоянного пребывания в стране, которую ненавидел. Марло, судя по всему, получил сомнительное назначение в тайную полицию Уолсингема – и заплатил за него жизнью. Лили ожидал должности распорядителя придворных увеселений, да так и умер, ничего не дождавшись.

Меценатство было не просто обычаем той эпохи, для большинства авторов оно было жизненно необходимо, и каждый искал себе покровителя. Самые лучшие меценаты ценили возносимые им славословия, ибо они давали гораздо больше, чем те услуги, о которых говорилось выше. Они были не так уж ценны и оказывались от случая к случаю.

Шекспир обещал Саутгемптону вечность, как, впрочем, и другие поэты своим патронам:

Могуч мой стих. Он дольше будет жить
Надгробий золотых и мраморных ваяний,
Сумеет ярче образ твой явить,
Чем пылью времени одетый камень.

(Сонет 55, пер. И. Ченцовой)

Столько, ни много, ни мало, стоило покровительство. А те слова, в которые Шекспир облек свою мысль, убеждают нас, что и меценатство, и великолепные надгробия – две стороны одной медали. За тем и другим стоит мечта остаться в памяти будущих поколений. Этот вид капиталовложения связан, конечно, с риском: длина обещанной вечности зависит от таланта автора. Согласно устной традиции, Саутгемптон рискнул тысячей фунтов, и если это было на самом деле, процент на вложенный капитал с веками будет только расти. Его акции бессмертия идут вверх, ибо ему выпал по прихоти фортуны счастливый билет.

Но дело не только в моде на меценатство и желании прославиться в грядущих поколениях. Среди придворных Елизаветы и Якова были люди высокой культуры, обладавшие прекрасным вкусом и любящие литературу. Они разбирались в тонкостях поэзии так же, как их прямые потомки разбираются сегодня в достоинствах скаковых лошадей. И это

понятно, ведь многие и сами были поэты, правда, средней руки, а профессиональное умение дает возможность по достоинству оценить творение мастера. Зачастую их тщеславию льстило, что они держат у себя на службе прекрасных поэтов, каких ни у кого больше нет. И они берегли их как зеницу ока. Но Сидни, разумеется, любил Спенсера не из тщеславия, да и Рэли, который привез его в Лондон с тремя томами «Королевы Фей» в саквояже, хотя и думал втайне, что это возвысит его в глазах окружающих и венценосная возлюбленная обратит на него благосклонный взор, обретя такое сокровище, несомненно, действовал, побуждаемый неподдельным энтузиазмом. Он не сомневался, что нашел в Ирландии истинно гениального поэта. У Рэли, действительно, было чутье на таланты. Он покровительствовал одновременно Марло, Чэпмену и Мэтью Ройдону, и еще выдающемуся математику Томасу Хэрриоту [Thomas Harriot, 1560—1621 ... Английский математик, астроном, этнограф и переводчик. Один из создателей учения об алгебраических формулах, предвосхитил открытия Декарта в области аналитической геометрии, правильно объяснил происхождение цветов радуги, в 1610 г. наблюдал с помощью телескопа солнечные пятна] делавшему расчеты для развития навигации. В распоряжении сэра Уолтера Рэли была целая команда поэтов и драматургов, тем же мог похвастаться и граф Эссекс, глава враждебной ему придворной партии. Таким образом, эти английские Монтекки и Капулетти имели собственные литературные кружки – факт, оказавший влияние на карьеру Шекспира, и до сих пор малоизученный.

Случалось, что у драматурга (например, у Джонсона) и у труппы, для которой он писал, были разные покровители. Труппа носила имя своего покровителя, и должны была играть в стиле, соответствующем его вкусу. Покровитель был официальным хозяином труппы, и нес ответственность перед законом за действия своих актеров. По сути, это была полицейская мера, противоречащая идее личного покровительства. Одно на другое часто накладывалось. Патрон труппы, например, обращался к ней за помощью для устройства праздника в его доме, что было вполне естественно, а она в тот вечер была приглашена с той же целью в дом другого лорда. Известно также, что иногда представления в публичных театрах давались по просьбе того или иного знатного джентльмена.

В частных домах спектакли игрались обычно вечером, а в театрах, как правило, в дневные часы. Из этого, однако, не следует, что лорды не посещали их; хотя дамы, конечно, в театрах не появлялись. Для знати в публичных театрах отводились особые места, по-нашему говоря – ложи. И мы знаем из одного письма, что в 1599 году патрон Шекспира граф Саутгемптон и его друг, граф Ратленд, какое-то время «приятно проводили время, ежедневно посещая в театр». Места на галереях продавались по разным ценам. Их покупали дворяне и люди профессиональных сословий,

в основном студенты юридических корпораций Иннз-ов-корт. Один из них, поэт Джон Донн, говорит про своих собратьев:

Актёрства и наук гермафродиты»

(пер. И. Ченцовой)

Мы много наслышаны о зрителях, стоящих в «яме» – так называлось в театре пространство, которое заполняли простолюдины, главным образом подмастерья, платившие за вход одно пенни. Но очень мало говорится о том, что благосостояние публичных театров зависело, в основном, от образованных сословий Лондона.

Современного зрителя больше всего поразили бы размеры шекспировского театра: он был крайне мал. Площадь «Глобуса» составляла около 55 квадратных футов, что сопоставимо с размерами теннисного корта. Сюда же входила сцена – фута 43 в ширину и 27 в длину; выдвинутая в зрительный зал, она возвышалась над полом фута на три-четыре, так что зрители ямы окружали ее с трех сторон, и актеры играли почти посередине театра. Вдоль стен тянулись в три яруса галереи, откуда представление смотрели те, кто мог позволить себе сидячее место. В некоторых театрах можно было арендовать табурет, чтобы сидеть прямо на сцене. Вся атмосфера не могла не быть домашней и дружеской, ведь актерский состав был тогда постоянный, и у каждого театра имелся свой зритель, о чем лондонские театры не могут и мечтать в наши дни. Каждый актер труппы был знаком зрителям так же, как любой игрок местной футбольной команды знаком сегодня своим постоянным болельщикам. Актерская игра и пьесы, которые писались для такого театра, должны, конечно, очень отличаться от того, что мы имеем сейчас. И чтобы понять Шекспира, уследить полёт его мысли, оценить изящество поэтического мастерства, искусное владение сценическими эффектами, замысловатые насмешки шутов, словом, всё несметное богатство, заключённое в его творениях, надо мысленно перенестись в «каморку» Глобуса или его предшественников, где впервые игрались шекспировские пьесы. Актёры двигались и разговаривали на голой сцене, лица зрителей всего в нескольких шагах, слева, справа, спереди, наверху. На галереях самые блестящие умники своего времени, во всех глазах жгучий интерес к совершающемуся на сцене новоявленному чуду.

Если бы позволил объем книги, я бы подробнее остановился на том «инструменте», для которого Шекспир сочинял свои мощные драматические симфонии. Имя этого инструмента – Елизаветинская сцена, истинное значение которой шекспироведение только-только начинает постигать. Остановлюсь пока на одной детали, чтобы показать, каким образом она творила собственный вид искусства. Отсутствие декораций требовало от Шекспира воссоздания их в тексте.

Но вот и утро в розовом плаще
Траву пригорков топчет на востоке¹, —

говорит актёр, и произвольным взмахом руки устремляет взор зрителей куда-то в пустоту «Глобуса». Актёр играет Горацио ярким солнечным днем 1601 года, и зритель принимает эту несурязицу как должное. [Крыши над зрителями в «Глобусе» тогда не было]. Сможем ли мы, используя достижения технического прогресса, лучше донести до зрителя эту сцену? И разве не затмевают эти блистательные строки ярко расписанный задник, не делают его нелепым и безвкусным? Из-за отсутствия декораций Шекспир не имел возможности изобразить на сцене место действия визуальными средствами. Где происходит I сцена «Макбета» – на земле или в аду? Где разыгрываются события III акта «Юлия Цезаря» – перед сенатом или в самом здании? А первые две сцены II акта «Ромео и Джульетты»? Их действия происходят в саду Капулетти или за его стеной? Ответ на все эти вопросы один: события шекспировских пьес разворачиваются на пустой сцене Елизаветинского театра. Именно это, благодаря отсутствию визуальных средств, локализующих действие, давало Шекспиру свободу, которой у нынешних служителей Мельпомены нет. И если эту пустоту расценивать как грубый примитивизм, то давайте обратимся к военным пьесам, где короткие батальные сцены сменяют друг друга на подмостках театра, передавая суматоху и накал боя, возникавшие то тут, то там на поле брани. И можно ли вообще передать размах баталии, если втиснуть ее в тесные рамки современных театральных условностей – мира кулис и занавесов? Первый пример, который приходит на ум – «Антоний и Клеопатра». Площадкой для этой пьесы мог бы стать весь земной шар, этот гигантский глобус, ведь она и написана была для «Глобуса». В таком театре драматург, даже замкнувшись в ореховой скорлупе, мог считать себя царем бесконечного пространства [ссылка на «Гамлета» в переводе Лозинского].

Это касалось как театра, так и эпохи в целом. «Бесконечность пространства» в правление Елизаветы царила в умах ее подданных, а не в условиях жизни, большинство которых показались бы нам убогими. Нет, нам наверняка понравился бы маленький уютный Лондон – шпили старого собора Святого Павла, луга, зеленеющие в северной части города, не скованная набережными Темза в обрамлении дворцов королевы и ее приближенных. Все это показалось бы нам превосходным зрелищем, любуйся мы им сквозь прозрачный незадымленный воздух из будки трубача, венчавшей «Глобус», который стоял на южном берегу Темзы. Шекспир неоднократно любовался оттуда окрестностями. И, как знать, может, именно эти воспоминания навеяли ему знаменитые слова Просперо

¹ «Гамлет», I акт, I сцена; пер. Б. Пастернака.

в «Буре» о башнях, дворцах и храмах, которые растают когда-нибудь точно дым.

Но узенькие улочки Лондона, несомненно, оскорбили бы не только зрение и обоняние, но и все наши гуманистические понятия. При той эстетической восприимчивости и тонкости вкуса, которая вполне могла бы посрамить нас, в елизаветинцах уживались грубость, жестокость и отсутствие чувствительности к чужой физической боли, – о чем мы обязаны помнить, если хотим понять Шекспира. Растущее отвращение к этим свойствам характера является главным ключом к пониманию дальнейшего развития его творчества. Ему, выросшему на свежем воздухе Стратфорда, испарения и ароматы человеческой и любой другой жизнедеятельности, наполнявшие Лондон, казались омерзительными. Водные процедуры как средство гигиены и санитарии появились только в XIX веке. А врач-современник Шекспира рекомендовал своим читателям ограничивать омовения: мыть следует лишь лицо, ладони и запястья, промывать глаза и полоскать рот. «А на ночь, – добавляет он, – наглухо закрыть окна во всем доме, особенно в спальне». Свежий воздух и солнечный свет считались особенно опасными: дамы носили специальные защитные маски, чтобы избежать загара. Гигиена находилась в зачаточном состоянии, а медицина с ее средневековыми лекарственными средствами – в младенчестве. Хирургия была отдана в ведение цирюльников, а физиология опиралась на учение о «соках» в организме человека, восходившее к Гиппократу. Одним словом, человек, живший в «донаучную эпоху» не располагал средствами предотвратить или вылечить заболевание. В результате, улицы воняли, как навозные кучи (коими они и были), а бубонная чума ежегодно посещала город.

Впрочем, опасность заражения вполне сознавалась, и как только количество смертельных исходов переваливало за полсотни случаев в неделю, власти немедленно закрывали театры. Особенно страшный всплеск эпидемии случился в 1593–94 годах. Чума унесла от десяти до пятнадцати тысяч человеческих жизней и, как увидим дальше, оказал большое влияние на творчество Шекспира. Но и другие эпидемии сказались на судьбах актеров его труппы.

На улицах было беспокойно, повсюду грязь, смрад, зараза. В любой момент крик «Дерутся!» собирал ватаги мальчишек-подмастерьев, готовых схватиться врукопашную.

Сцена в Саутуорке из 2-ой части «Генриха VI», наверняка взята из жизни:

Тревога, затем отбой. Входит Кед со своей шайкой
Кед.

Вверх по Рыбной улице! Вниз к перекрестку святого Магнуса!
Бей и руби! Швыряй их в Темзу! (пер. Е. Бируковой)

Но подмастерья из бедных слоев общества не были единственными участниками уличных потасовок. Стычки между сторонниками Монтекки и Капулетти также списаны с лондонской жизни. Челядь знает, чем дышит хозяин, и всегда готова выразить его чувства в уличных драках. Драки и спорт обычно шли рука об руку. Недалеко от «Глобуса» находился медвежий садок, где можно было смотреть чуть ли не ежедневно, кроме воскресений, травлю медведей собаками. Еще более «интеллектуальным» зрелищем были петушиные бои. Оба вида спорта почитались «королевскими», и сама Елизавета удостаивала их своим присутствием, когда подобные состязания устраивались при дворе.

Даже правосудие, которое отличалось тогда бесчеловечной жестокостью, способствовало возбуждению толпы и ужесточению нравов. Представьте, вы идете по Лондонскому мосту, а сверху на вас взирают ужасные отрубленные головы преступников. Или под улюлюканье толпы едет повозка, к её заднику привязана спотыкающаяся проститутка, а стража погоняет её ударами плетей по голой окровавленной спине. Если же вам особенно повезет, вы, в конце концов, дойдете до местечка Тайберн, [англ. Tyburn — деревня в графстве Миддлсекс, ныне часть Лондонского городского округа Сити оф Уэстминстер. С 1196 по 1783 года являлась официальным местом проведения казней осуждённых города Лондона.] где сейчас идёт приготовление к казни через повешение, излюбленному зрелищу лондонской толпы. И вы сможете лицезреть работу палача, наименее интересная часть которой само повешение, к тому же это удовольствие ничего не стоит, если не считать нескольких часов, ушедших на поиски места, откуда все хорошо видно. Казнить будут очередного изменника, предположим, иезуита, застигнутого в полном облачении, когда он служил католическую мессу, поймал его сам Мастер [нечто вроде титула, означает, что носитель его – дворянский сын] Ричард Топклифф, глава тайной полиции, ищейка высокого класса, изобретатель чудовищных пыток. Паписта-священника уже привезли в Тайберн в специальной повозке для осужденных на казнь; палач, говорят, в отличной форме: успел к вашему приходу показать виртуозное владение ножом и на других преступниках. Палач елизаветинской эпохи – это художник, а нож – главный инструмент его искусства. Мастерство состоит в том, чтобы, выбив лестницу из-под ног повешенного, успеть перерезать веревку до того, как произойдет удушение: ведь, пока он дышит, надо выпустить ему кишки и четвертовать. Существует свидетельство, что некий священник все еще произносил слова молитвы, когда его кровоточащее сердце пульсировало в руке палача. Можно ли представить более высокую степень палаческого мастерства?

Доводилось ли Шекспиру посещать подобные казни? Думаю, нечасто. Хотя возглас Макбета

... как будто по рукам во мне
Узнали палача"², —

позволяет предположить, что он вполне мог их видеть — воочию или силой воображения.

Возможно, менее зрелищно, но гораздо более внушительно, обставлялись казни государственных преступников, самой громкой из которых во время пребывания Шекспира в Лондоне была казнь Роберта, графа Эссекса. Ему отрубили голову 25 февраля 1601 года. Шекспир в те дни был в Лондоне. Публику не пустили, поскольку казнь проходила в Тауэре. Именно это зловещее событие, а вовсе не смерть королевы в 1603 году, было истинным концом елизаветинской эпохи. Концом тех безмятежных счастливых дней легкости и парения, безграничных надежд и незапятнанной чести, когда Шекспир писал свои великие комедии, не замечая, казалась, окружавших его грязи, убожества и скотства. Блестящий, хотя и эксцентричный молодой граф, самая яркая звезда на елизаветинском небосклоне, все последнее десятилетие XVI века, внезапно был низвержен с небес, как Люцифер. Эта катастрофа потрясла сердца людей изумлением и ужасом, как если бы они стали свидетелями небесного катаклизма. Ослабла сакральная иерархия «рангов», нарушилась гармония, пришел конец равновесию елизаветинской эпохи. Англия вдруг пробудилась ото сна и увидела зловещие приметы будущего. Воцарение на престол Якова I открыло эпоху эгоизма, мрака, цинизма и преступности.

Всё это, как мы далее увидим, оказало мощное воздействие на Шекспира. И как же это знакомо каждому из нас! У современного мира, конечно, свой язык, иная политическая ситуация, но атмосфера 1932-го года удивительно напоминает год 1602-ой. Ибо хотя материальные условия сегодня значительно лучше, чем четыре с лишним века назад, бездна нашего духовного падения намного глубже.

Виденья зыбкие, будившие мечту
О тайной славе, доблестных походах!
Теперь вы превратились в черноту
Угасших звёзд и мрак ночей холодных.³

* * *

² «Макбет», акт II, сцена 2; пер. Ю. Корнеева.

³ Строки из «Меланхолии» Роберта Бриджеса. Пер. И. Ченцовой.

РУССКИЙ ЯЗЫК

Татьяна Шабаева

ЗАЩИТНИКИ ЗДРАВОВОГО СМЫСЛА

Границы редакторской ответственности – я имею в виду, безусловно, ответственность лингвистическую и литературную – представляются колеблющимися. На это влияет множество факторов, и некоторые из них я попробую прояснить.

Известно, что редакторы, правящие написанное, делятся на тех, кто имеет дело с оригинальным текстом и общается с автором, и тех, кто имеет дело с переводом и (при необходимости) общается с переводчиком. Мне чаще приходилось выполнять работу второго рода, поэтому преимущественно на этот опыт я и буду опираться. Однако это не значит, что эти наблюдения не имеют отношения к редакторам оригинальных текстов – как раз наоборот.

Редакторы переводов встречаются, пожалуй, самое серьёзное и труднопереносимое в профессиональном плане ограничение: видя в тексте логические нестыковки, фактические ошибки, сюжетные огрехи, - они, тем не менее, чаще всего не имеют возможности хотя бы попытаться их исправить. Переводчик в этих неурядицах не виноват: он всего лишь честно перевёл «как было у автора». В сущности, это огрехи того редактора, кто работал с автором в его стране – Великобритании, США, Дании, Швеции, Италии, Франции – и должен был, но не указал ему на ошибку.

И вот теперь эти недоразумения во всей красе, уже и заботливо переведённые на другой язык, лежат перед вами. Что делать? Во многих случаях, как бы ни хотелось, ничего сделать невозможно: логическая нестыковка вросла в сюжет, стала одной из его движущих сил, причинно-следственных связей (пусть и ложных), и для того, чтобы её исправить, надо целиком переписать ряд эпизодов или хотя бы одну значимую сцену, или характеристику героя. А это уже вне компетенции редактора переводной литературы.

Однако есть авторские ошибки, исправление которых не вызывает глобальных изменений в тексте; их редактору перевода поправить можно вполне безболезненно и, по мнению автора этих строк, даже необходимо. Сюда относятся:

а) Ошибки автора в исторических и культурологических фактах. Например, книге предпослан эпиграф, автором которого объявлен Гомер, но в действительности им является Геродот. Или: автор (итальянка), говоря о времени постройки некоторых парижских зданий, путает

французскую Третью республику с Третьим рейхом. Эти ошибки труднее заметить, чем исправить, и, видимо, следует порекомендовать редактору при малейшем сомнении постараться уточнить информацию. Однако иногда бывает так, что на своём незнании материала автор сооружает целую башню: вынь из фундамента историческую ошибку – обрушится и башня. Довольно часто это случается, когда зарубежные авторы сочиняют художественные книги о России.

б) Анахронизмы, понятия, которые ошиблись временем и/или местом. Так, например, модно стало называть гарем (да ещё и китайского императора!) – гинекеем. Между тем, гинекей – это сугубо эллинистическое понятие, женские покои в доме. В частных случаях это исправляется достаточно легко (правда, бывает, что исправлять приходится последовательно на протяжении всей книги). В других случаях анахронизмом является сам образец поведения: например, в Древнем Китае юноша, положительный герой, непочтительно разговаривает с отцом (и это подаётся не как нечто из ряда вон выходящее, а как обычное поведение внутри благородного семейства). В этом случае без вмешательства автора сделать ничего нельзя.

с) Взаимоисключающие понятия. Мне доводилось встречать описание «мавританки» с «белоснежной кожей», причём сделать с этим было ничего нельзя, поскольку и «мавританка» и «белоснежная кожа» перепевались многократно и на разные лады, без какого бы то ни было объяснения такой странности. Однако если нет навязчивого использования противоречивых деталей, наименее значимую из них лучше опустить – во имя здравого смысла. Бывает также, что какая-нибудь одна сцена противоречит складывающемуся образу героя: например, мать, которая очень заботится о душевном спокойствии ребёнка, вдруг начинает при нём рассказывать историю из своей бурной молодости. Разумеется, при наличии объяснений можно представить такую ситуацию и как достоверную, но иногда складывается впечатление, что автор просто «забыл» о присутствии ребёнка. Сделать на стадии редактирования перевода с этим уже ничего нельзя.

д) Ошибки в повествовании. Например: героиня просит служанку принести ароматические масла, а через пару фраз мы узнаём, что она ожидает возвращения служанки «со сладостями». Но не героиня запомнила – запомнил автор. «Масла» и «сладости» приводятся к общему знаменателю просто: достаточно оставить то, что плотнее вплетено в сюжет, а при равных условиях – что милее редактору.

Ошибки в повествовании, связанные с путаницей мест и имён (кто куда пошёл и кто именно что сделал) иногда исправляются приведением ряда эпизодов к одному знаменателю (то есть, заменой названия места или имени так, чтобы во всех случаях упоминания этой ситуации деятель и

место были одни и те же). Однако при достаточно крупных нарушениях это возможно не всегда. Сюда, пожалуй, можно отнести и «неисполненные намерения» - то есть, те случаи, когда развитие какой-либо частной, но значимой сюжетной линии обрывается без объяснения причин. Редактор не может это самостоятельно исправить.

е) Авторские арифметические ошибки и нестыковки времени. Очень частая разновидность неувязок, встречается даже у авторов, которые не грешат ошибками другого рода. Например, разница в возрасте между сёстрами названа определённо: 24 года. Однако в других местах книги также определённо говорится, что одной сестре – 45 лет, а другой – 24 года. Ошибка исправляется элементарной заменой разницы на 21 год. Или: героине 45 лет. Она вышла замуж в 27 лет (и только один раз). Однако дальше мы встречаем упоминание (малозначительное), что она состоит в браке 12 лет. И эту цифру тоже можно и нужно исправить. Или если в нескольких местах говорится, что дело происходит в октябре, а в одном вдруг проскальзывает ноябрь – поменять его на октябрь не составляет труда.

Но даже арифметические ошибки, увы, не всегда можно исправить на этапе редактирования перевода. Прочие же несообразности, за исключением частных фактических ошибок, как правило, и не предполагают такого исправления, и редактор перевода делает это по своей инициативе – а чаще без автора ничего и не может сделать.

Кроме того, разумеется, бывают огрехи не автора и не редактора оригинального текста, а именно переводчика, которые, в первую очередь, и призван исправлять редактор переводов. Мы рассмотрим только некоторые из них.

Надо сказать, что множество огрехов переводчика имеет одну-единственную причину: он слишком полагался на Microsoft Word, считая, что компьютер исправит за ним все его грамматические ошибки. В результате имеем две обширные группы жертв «Ворда»: описки и собственно ошибки.

Описки бывают иногда очень занятными. Например:

«Конечности острова» вместо «оконечности острова».

«Смех» вместо «смерть».

«Отрыв дверь» вместо «открыв дверь».

«Отрывистые скалы» вместо «обрывистые скалы».

«Толкует» - «толкает».

«Темный» - «теменной».

«Обезволивающее» - «обезболивающее».

«Латки» - «лотки».

«Перепирался» - «препирался».

Отдельно следует упомянуть о весьма частых описках, связанных с родом действующего субъекта: например, речь идёт о женщине, а в окончаниях глаголов прошедшего времени проскальзывает «о»: «она улыбнулась». MS Word не подчёркивает огрехи такого рода – и переводчик их не замечает и не исправляет.

В некоторых случаях можно предположить, что перед нами не описка, а просто переводчик не вполне понимает значение понятия. Мне встречалась «парусная куртка» вместо «парусиновой» и даже «изъязвительная диатриба» вместо её же, но просто «язвительной». Сходные ошибки могут быть и в устойчивых выражениях: «молоко на губах не облезло» вместо «не обсохло».

Другой род огрехов, порождённых чрезмерным доверием к Word, стандартные грамматические ошибки, которые компьютерный редактор не видит, и переводчик, полагаясь на компьютер, также их не видит и не исправляет. Например, компьютер

- не различает отрицательную частицу «не» и усилительную частицу «ни»;

- не различает краткие прилагательные и краткие причастия, следовательно, одну либо две буквы «н» в них;

- лишь в редких случаях отмечает ошибки в падежных окончаниях прилагательных и причастий, которые сопутствуют существительным, - особенно это почему-то касается творительного падежа, который смешивается с предложным: «слышавшим» и «слышавшем»;

- пропускает, не выделяет деепричастные обороты, которые не соотносятся со сказуемым и субъектом (то самое, классическое «подъезжая к станции, с меня слетела шляпа»);

- выделяет как вводные те слова, что не являются вводными (яркий пример – слово «наконец»);

- иногда может требовать запятую между однородными членами предложения, объединёнными союзом «и»; всегда требует запятую между двумя однородными предложениями, которые объединены общим словом.

И так далее. Пожалуй, нигде так ярко не бывает заметна ущербность «компьютерной грамотности», как при редактировании художественных текстов, и если редактор, вслед за переводчиком, будет доверять компьютеру и станет обращать внимание только на подчёркнутые красным/зелёным фразы – он имеет все шансы упустить целую россыпь нелепиц и ошибок.

Следует упомянуть также, что побочным прискорбным результатом автоматизации правописания является не только падение буквы «ё» и последующее фонетическое обеднение, но и резкое уменьшение использования тире, двоеточий и точек с запятой: компьютер не в состоянии проанализировать сложные интеллектуальные функции этих

знаков и никогда не советует их ставить. Но и это ещё не всё: утратив понимание функций двоеточия, переводчик лепит союзы «что» и «потому что» там, где без них спокойно можно обойтись; не чувствуя целеуказующей либо противопоставляющей функции тире – громоздит множественные «чтобы» и даже «для того чтобы»; не зная, зачем нужна точка с запятой, нанизывает запятые или дробит фразу. Причина этих утрат – привычка полагаться на компьютер.

Стилистические ошибки компьютер не способен исправлять в принципе, и переводчик, не имеющий натренированного слуха, здесь порой оказывается беспомощен. Одна из самых назойливых ошибок – канцелярит. Его можно выписывать страницами, попутно тут же предлагая живое слово:

Озвучила – высказала вслух, произнесла
Избежать конфликта – уладить дело миром
Агрессия – злость, гнев, ярость, раздражение
Планировала – собиралась, намеревалась
Энтузиазм – воодушевление
Модернизировать – обновить
Конфликт – ссора
Демонстрировать – показывать
Инцидент – случай, происшествие, неловкость
Салон – гостиная
Проинформировать – объяснить
Констатировать – сообщить, отметить
Некомфортно – неудобно
Тенденции – склонности
Самоконтроль – самообладание
Сделать паузу – помедлить
Харизма – обаяние
На автомате – машинально
Коррупцированный – продажный

Всё это примеры не из официального циркуляра или деловой прессы, а из художественной книги, детектива, причём довольно неплохого. Ещё один зверь, которого отлавливает редактор, - это тавтологии. Иногда они смысловые, иногда – фонетические:

- «Он протянул руку и повернул ручку»
- «Он направился по направлению на юг»
- «Я зашёл на центральный телеграф в центре города»
- «Облокотившись локтем»
- «Я усмехнулась, настолько он был смешон»
- «Ночные вечеринки»

- «Знакомство с бароном в баре» (в данном случае дурно то, что два созвучных слова стоят рядом, будь «барон» и «бар» в разных предложениях – фраза звучала бы нормально).

Редактору (как и переводчику) очень часто приходится обращать внимание на контекст. Как правило, редактор стремится к лаконичности изложения, в связи с чем отрезает большое количество ненужных «пальцев». Примеры безболезненных операций:

«Убрала пальцами прядь волос» – убрала прядь волос
«Погладил пальцами голову» – погладил голову
«Поднесла пальцы к дверной ручке» – потянулась к дверной ручке
«Глядя по лбу» – глядя лоб
«Всё заняло считанные доли секунды» – всё случилось мгновенно
«Крайне невероятный» – невероятный
«На этой стадии овчинка вроде бы стоила выделки» – попытаться стоило
«Давно ожидаемый» – долгожданный
«Сузить глаза» – прищуриться
«Закинул голову назад» – запрокинул голову
«Отличавшийся долгой памятью» – памятный
«Только попробуй угрожать мне, и я нанесу вред тебе и твоему боссу» – я прищучу тебя и твоего босса.

Как видим, во многих случаях одно правильно найденное русское слово с успехом заменяет собой громоздкую и тусклую кальку. Однако бывают случаи, хотя и реже, когда, напротив, приходится развернуть одно слово (как правило, многозначное) на целое устойчивое сочетание, чтобы прояснить его смысл. Например:

- «Его способность судить далека от идеальной».

Здесь имеется в виду именно «выносить суждения», и это стоит прояснить.

Или:

- «Обитая мягким комната».

Здесь, с точки зрения восприятия фразы, правильнее указать материал: обитая мягким войлоком комната.

Из некоторых переводов в промышленных масштабах приходится выносить притяжательные местоимения «мой», «его», «свой» - из фраз «я закрыл мои глаза», «он снял свои очки», «она села на свой велосипед» и т.д. Это слепая калька с английского (или французского) языка, и в русском тексте она чаще всего совершенно излишня (за исключением тех случаев, когда необходимо подчеркнуть, что велосипед принадлежит

именно ей, или как-то разделить велосипеды, если их несколько и без этого получится путаница).

Чуть сложнее бывает вынуть из предложения повторяющиеся личные местоимения. Например:

- «Когда он стал видеть яснее, то заметил темноволосую женщину, которую (он) уже не раз видел в гостиной».

- «Он возлагает на неё большие надежды, хочет воспользоваться ею в своей биографии, над которой (он) сейчас работает».

Как видим, второе «он» свободно убирается из текста. Однако подобным образом довольно часто строил фразы Иван Александрович Гончаров, и, читая его, я не раз испытывала в таких местах редакторский зуд. Что, впрочем, лишь подтверждает: если общее качество прозы превосходно, даже шероховатости превращаются в приметы стиля. Встретившись с литературой высокого класса, следует быть осторожным и смиренным. Кроме того, перечитывая ту редактуру, что сделала год назад, я почти всегда нахожу в ней недочёты, которые не устранила – а жаль. Редактор не должен брать на себя слишком много. Но всегда должен оставаться вестником здравого смысла – последним его пристанищем на пути книги от автора к читателю.

ВЗГЛЯДЫ И ДИСКУССИИ

А. Г. Витренко

ПОЧЕМУ СТУДЕНТЫ НЕ ЗНАЮТ ТЕОРИИ ПЕРЕВОДА

(окончание)

Часть встречающихся в учебниках терминов откровенно противоречат общепринятым в русском языке, лингвистике и теории перевода значениям. Например, если большинство авторов теорию перевода традиционно делят на общую, частную и специальную, причем частная теория – это теория, ориентированная на конкретную пару языков, а специальная – это теория конкретного вида (функционального стиля, подстиля) или формы перевода, то И. С. Алексеева предпочитает в своем учебнике именовать частную теорию специальной [1.С. 48]. Она же контаминацию, в лингвистике означающую отступление от литературных норм в результате взаимодействия языковых единиц одного или нескольких языков, именуется переводческим приемом (?!) соединения «достаточно точного перевода отдельных фраз с собственными фрагментами» [Там же. С.57]. Возможно, в этом значении термин механически перенесен И. С. Алексеевой из литературоведения.

Студент знает, что значение – это явление языка, а язык – это знаковая система, в то время как смысл есть явление речи, это значение в конкретной коммуникативной ситуации. Для Т.А. Казаковой же текст есть знаковая система [15.С. 79] (а не последовательность знаков, как полагал студент), смысл есть «специфически знаковый аспект, в отличие от «значения» как языкового аспекта, с которым имеет дело получатель текста. Отношение «значение – смысл», учит Т.А. Казакова, неопределенно» [Там же. С.225]. В принципе, если исследователь употребляет термин в новой системе понятий, то почему бы об этом не сказать и не объяснить преимущества этой системы перед традиционной?

Рецептор (термин, принятый у В. Н. Комиссарова и его последователей) в русском языке означает «концевое образование нервных волокон», а человека, принимающего что-либо от других, называют реципиентом. И пишутся эти термины, естественно, со строчной, а не с прописной буквы, как в некоторых учебниках [35.С.101]. «Коммунальный перевод» имеет весьма отдаленное отношение к коммунальному хозяйству. Так И. С. Алексеева предлагает именовать перевод в медицинских, судебных и административных учреждениях [1.С. 20].

Используемые в переводоведении (и в лингвистике в целом) термины иногда означают прямо противоположное означаемому.

«Речемыслительный процесс – это, по сути дела, двуединый процесс, в котором действие ума (мысли) опережает речевое выражение», -- совершенно справедливо отмечает в своем учебном пособии А. Л. Семенов [36.С. 42]. Но тогда почему «речемыслительный», а не «мыслительно-речевой»? Ведь при восприятии первого термина у читателя вырабатывается прямо противоположное представление. Переводоведы продолжают пользоваться этим и другими малоудачными терминами типа «предпереводческий анализ», «переводящий язык», «язык – рецептор» и т.п. только потому, что ими в свое время пользовался кто-то из авторитетов. То, что при этом затрудняется восприятие, понимание теории перевода, они полностью игнорируют.

В учебниках и учебных пособиях по теории перевода нередко можно встретить не соответствующие действительности, а то и откровенно странные утверждения. Так, И. С. Алексеева сообщает читателям, что в Московском государственном лингвистическом университете специализация по устному либо письменному переводу происходит на третьем курсе [1.С.47], в то время как она отсутствует вообще и все студенты обучаются по единой программе. Обучение по специальности «перевод» в Нижнем Новгороде (Горьком) было организовано не в 90-е годы XX в., а лет на тридцать раньше. Она же полагает, что «письменность вообще вошла в жизнь людей вместе с христианством» [Там же. С. 147]. И в странах Азии тоже, удивится студент? Или там живут не люди? Этот же автор почему-то считает, что прием парцелляции в русском языке мало распространен и что «прономинализация вряд ли возможна в художественном переводе» [Там же. С.169, 217]. Но как раз там, по сравнению, скажем, с официально-деловым или научно-техническим, она возможна чаще всего.

Ю. П. Солодуб пишет: «Естественно, ...переводчик должен обладать высокой степенью профессиональной компетенции в той области, в которой он работает (вряд ли переводчик, получивший только гуманитарное образование, может успешно переводить научные труды в области физики, математики, химии или медицины; человек, совершенно не владеющий официально-деловым стилем речи на ИЯ, не передаст его и на язык ПЯ)» [37. С. 18]. Утверждение это эмоционально, но с научно-профессиональной точки зрения не совсем корректно. Переводчик должен быть способен опознать официально-деловой стиль речи на ИЯ, а владеть им он должен на ПЯ. Переводчик, получивший только высшее гуманитарное образование, может успешно переводить упомянутые научные труды, если он по всем предметам хорошо учился в школе, начитан и приобрел необходимые фоновые знания, над расширением объема которых он непрерывно работает. Впрочем, студент, к крайнему изумлению своему, обнаружит, что необходимость для переводчика

понимать то, что он переводит, категорически отрицает в некоторых своих публикациях Т. А. Казакова [13.С.6]. Выходит, удивится студент, Петр I эту необходимость в свое время понимал [1.С.88], а Т.А. Казакова в наше время – нет или, по крайней мере, не совсем: в другом месте она все-таки пишет, что «отношение «знак – объект», или семантика знака, требует от переводчика отчетливого представления о самом объекте и его свойствах» [15. С.153]. Уже упомянутый Ю. П. Солодуб утверждает, что слова гора и холм семантически сближает переводчик [37.С.105]. А.Л. Семенов считает, что «результатом устного перевода является трудно фиксируемое речевое произведение» [36.С.31]. И это при современном уровне звукозаписывающей техники! Да и стенография в той или иной форме существует с незапамятных времен. В.В. Алимов полагает, что понятия «содержание» и «жанр» тождественны [3.С.26] и что для письменного перевода проблемы единицы перевода не существует, а только «для машинного, синхронного и последовательного устного перевода, где присутствует элемент сопоставления или отсчета» [Там же. С.44-45]. В письменном же переводе элемент сопоставления, надо думать, полностью отсутствует!

Перечисление противоречий и нестыковок теории перевода можно продолжать до бесконечности. В результате «наш переводческо-переводоведческий мир сегодня очень напоминает дом Облонских. Смешалось все – определение сущности процесса перевода и попытки его моделирования, выявление критериев оценки качества перевода и рекомендации по достижению этого качества, препарирование процесса перевода и анализ текста, полученного в результате этого процесса», — совершенно справедливо констатирует О.В. Петрова, сама внесшая лепту в такое состояние нашего переводоведческого мира [31.С.206]. Причину произошедшего вскрыл Г. Э. Мирам: «У нас не учат переводу как таковому, потому что не понимают, чему учить, а не понимают потому, что в большинстве своем преподаватели – это филологи, не имеющие представления о реальном и тем более профессиональном переводе» [29.С.81]. Точнее не скажешь!

Чтобы это скрыть, выдвигаются всякого рода теоретические обоснования. «Для того чтобы заниматься художественным переводом, переводчику нужен талант писателя или поэта, а такими талантами студенты, как правило, не обладают. ... В своей основной массе студенты плохо разбираются в специфике художественного текста», – утверждают, например, нижегородские теоретики перевода [28.С.24]. И поэтому, мол, «не надо делать акцент именно на преподавании художественного перевода» [Там же. С.25]. Но талант писателя и талант переводчика нередко взаимно уничтожают друг друга. Что же касается второго утверждения, то, на наш взгляд, причину такого положения следует искать

в несовершенстве конкурсного отбора на специальность, в общем содержании обучения и распределении учебных дисциплин по годам обучения: курсы стилистики русского и иностранного языков, например, читаются слишком поздно и потому не служат студентам подспорьем в овладении художественным переводом. В 50-е и 60-е годы XX в. в Москве переводческой профессии на основе художественного перевода обучали достаточно успешно [26.С.3], но и в наше время, как свидетельствует педагогический опыт автора этих строк, научить студентов, несмотря на недостатки их тезауруса, разбираться в специфике художественного текста вполне возможно.

В качестве иллюстрации тезиса Г. Э. Мирама об оторванности теории перевода от практики можно привести также мнение И. С. Алексеевой о том, что нехудожественный (научно-технический) переводчик должен выполнять ежедневную норму перевода в 10 страниц [1.С. 22]. Было бы неплохо, если бы И. С. Алексеева, утверждающая, что она переводчик-практик, попыталась выполнять такую норму ежедневно хотя бы на протяжении нескольких месяцев! Кстати, она же находит, что «современные компьютерные программы перевода достаточно совершенны» [Там же. С. 23].

При ближайшем рассмотрении становится ясно, что, какой бы «ученой» терминологией ни оперировало большинство переводоведов, она служит лишь прикрытием для наивных лингвистических представлений, вульгарных онтологических взглядов на перевод. «Дословный перевод был и остался самым объективным видом перевода», -- утверждают Л.К. Латышев и А.Л. Семенов [24.С.17; 23.С.48-49]. Первый шаг перевода, по их представлениям, сочувственно воспринимаемым Н. К. Гарбовским [10.С.241], – это перевод-калька (буквальный перевод), затем совершенствуемый и доводимый до требуемой кондиции [24.С.24]. Такой взгляд разделял и В. Н. Комиссаров, включавший в так называемую «переводческую стратегию», наряду с чтением отрезков перевода вслух (!) и «предпереводческим анализом», составление списка терминов и незнакомых слов (!) и использование дословного перевода [20.С.35]. Собственно, поэтому им «в процессе обучения перед студентами не ставится задача создать единственно правильный (или оптимальный) перевод предполагаемого текста» [Там же. С.19]. Естественно: при подобных методических установках его создать невозможно. Кстати, И. С. Алексеева считает подобную методику перевода – сейчас, как она полагает, почти не использующуюся – атрибутом исключительно советской системы [1. С.149], а «буквальный перевод» -- устаревшим термином, от которого следует отказаться из-за того, что он отягощен негативной оценочной коннотацией (при оценке качества перевода?) [Там же. С.64]. А Т. А. Казакова уверяет, что практикуемый перевод слово в

слово, который она именуется «филологическим переводом», не хуже других, он лишь рассматривается в другой плоскости, «что во многих случаях оказывается весьма полезным и даже необходимым» [15. С.20 – 21].

Авторы некоторых учебников утверждают, что язык художественной литературы «с трудом поддается систематическому предпереводческому анализу» [39. С.3-4]. На наш взгляд, это говорит разве что о бессистемности преподавания перевода да неэффективном, формальном преподавании стилистики изучаемого иностранного языка. Другие признаются, что не могут, к примеру, рационально объяснить разницу между русскими фразами «не за ним осталось последнее слово» и «последнее слово осталось не за ним», поскольку сами чувствуют ее лишь интуитивно [15.С.248]. Эта категория теоретиков и практиков не чувствует ущербности актуального членения, сконструированного ими и приведенного в качестве примера следующего текста: «Какой-то человек появился в дверях. Он был мне незнаком. Этот человек выглядел усталым» [1.С.212]. Третьи полагают, что «изменение порядка следования частей сложного предложения вызывается субъективными индивидуально-переводческими причинами» [25. С.203]. В действительности же сложные предложения подчиняются тем же правилам актуального членения, что и простые, и поэтому порядок следования их частей в большинстве случаев при переводе меняется на противоположный, а сам этот порядок, наряду с фразоначалной инверсией и заменой типа синтаксической связи, определяется закономерностями порождения текста на ПЯ и разницей в частотности того или иного типа связи в ИЯ и ПЯ. Кроме того, следует учитывать, что актуальному членению подвергается не только предложение, простое и сложное, но и сверхфразовое единство (сложное синтаксическое целое). Если же в переводе точно воспроизводится стилистически немаркированная синтаксическая структура подлинника, то мы имеем дело с синтаксическим буквализмом (дефектом перевода), а отнюдь не с сохранением «стиля и манеры» речи автора или персонажа оригинала.

Некоторые авторы, излагая основы общей теории перевода и переводческой деятельности, рекомендуют, пред тем как переводить, «выполнить предварительную переводческую сегментацию текста» – выделить в тексте такие фрагменты, перевод которых не зависит от контекста» [36.С.41]. С какой целью? Должно быть, для того, чтобы потом не думать, как их перевести. Но тогда, при таком подходе, обеспечить когерентность и целостность текста – а это основные его признаки – будет трудно. В учебных целях, считают эти авторы, необходимо практиковать обратный перевод [Там же. С.36]. Но зачем? Что можно им доказать? Ведь вариативность и так признана принципиальным свойством перевода, а

языковая компетентность переводчика при переводе на иностранный язык исключает порождение им полноценного текста. По этой причине в большинстве международных организаций письменные переводчики переводят только на родной язык.

В большинстве учебников теории перевода имеются разделы, посвященные грамматическим трудностям перевода. Однако грамматические аспекты перевода толкуются в них, по большей части, вульгарно, как отыскание закономерных соответствий к тем или иным грамматическим конструкциям в духе рекомендаций Максима Грека. Но такие «закономерные соответствия» при переводе, как уже отмечалось, носят случайный характер. Грамматические аспекты перевода – это, в первую очередь, грамматическая семантика и закономерности ее учета при переводе. А этому студентов практически не учат, зато учат переводить союзы и предлоги [3.С.50]. Между тем, алгоритм передачи союзов в сложных предложениях и в сложном синтаксическом целом схож с алгоритмом передачи восклицаний. Сначала определяют, какие логико-семантические отношения между предложениями выражает данный союз в тексте на ИЯ, затем определяют, какими средствами выражаются данные логико-семантические отношения в ПЯ, затем делают выбор.

В. В. Сдобников как о чем-то из рук вон выходящем сообщает, что он встречал пособие, где был специальный раздел «Перевод слов» [28.С.13]. Но о переводе слов и словосочетаний ведут речь подавляющее большинство авторов учебников по теории перевода [3.С.106; 11. С.53. 70, 117, 126]. И если В. В. Сдобников откроет пособия по переводу, изданные в НГЛУ (его альма-матер), то он увидит задания типа «Переведите слова и словосочетания в скобках, а затем переведите предложения на русский язык» [28. С.61].

Фактически получается, что авторы, наставляющие студентов в искусстве перевода, сами ориентируют их на создание заведомо коммуникативно неэквивалентного текста. В принадлежащих их перу пособиях предлагаются такие варианты перевода, как «маленькая комната для черчения», «он никогда не подожжет Темзы» [37.С.79,130], «канун св. Марка», «что-то темнелось» [15. С.53, 158]. Или вот еще один «образцовый» перевод: «По этой дидактической причине число примеров существенно увеличено – по возможности были взяты аутентичные тексты» [1. С.219].

Оказывается, можно быть лингвистом и не отдавать себе отчета в том, что в русском языке слова переводческий, переводной, переведенный и переводящий не синонимы (и даже на уровне подсознательного не ощущать разницу в их употреблении), что переводной текст противопоставляется оригинальному, а не исходному. Можно не знать, к примеру, что определение, выражающее более постоянный по сравнению с

другими определениями признак, ставится непосредственно перед определяемым словом, и при этом признавать за собой моральное право наставлять студентов в искусстве – пусть в ремесле – перевода. И упрекать их в недостатках тезауруса! Можно – хотя и не должно – быть знакомым с теорией коннотативных полей О. А. Бурукиной, но чтобы в учебнике – да и где бы то ни было -- пользоваться аббревиатурой СРЯ (словарь русского языка) [15. С.127], надо обладать абсолютной лингвистической глухотой. Конечно, современный студент-переводчик в силу совокупности причин, о которых будет идти речь ниже, плохо владеет литературным русским языком, но не в такой же степени, чтобы не отдавать себе отчета в ущербности предлагаемых ему образцов научных истин и переводческих решений!

Возникает вопрос: почему так происходит? Прежде всего, очевидно, потому, что новые учебники и другие обобщающие работы появляются не в результате более глубокого осмысления или переосмысления совокупности имеющегося научного материала с учетом новейших эмпирических данных и рождения новых, оригинальных мыслей, а чаще всего из соображений престижа, потому что это нужно для получения профессорского звания и т.п. И тогда идут по пути наименьшего сопротивления: пересказывают уже известное и много раз описанное, со всеми несообразностями, причем в апологетическом ключе, а чтобы замаскировать отсутствие новых мыслей и подходов, включают в учебные пособия нерелевантную информацию, изобретают новую терминологию поэкзотичней (желательно заимствовать ее из несмежных наук) или употребляют общепринятую в несвойственном ей значении. К примеру, коммуникативную интенцию можно окрестить коммуникативным заданием, которое можно нести (хотя задание, в отличие от интенции, требует наличия и субъекта, и объекта действия), а степень трудности – степенью переводимости [1.С.271, 300]. Коммуникативную эквивалентность можно заменить равноценностью регулятивного воздействия, а идеолект – идентичностью авторской речи [23. С.25, 228], и эту идентичность надлежит сохранить, хотя идентичный в русском языке означает «тождественный, одинаковый». Чему же тождественна сама по себе авторская речь? Закономерные соответствия можно замаскировать под межъязыковую норму, а буквальный перевод – под «семантический перевод составляющих» [15.С.197 – 198, 246].

При этом явно просматривается тенденция, идущая из-за рубежа, заменять конкретные понятия более общими. Выше уже говорилось, например, о замене более или менее конкретного понятия «функциональный стиль» широкозначным, неопределённым понятием «тип». Происходит это по разным причинам. Г. Егер в своё время предложил употреблять термин «коммуникативная значимость текста»

вместо термина «смысл», который его не удовлетворял, будучи отождествляем некоторыми переводоведами с семантической структурой [12.С.138]. Однако большую ясность в суть проблемы в отечественном переводоведении могло бы внести употребление в данном контексте вместо термина «смысл» термина «совокупность смыслов». В этом случае переводоведческое значение четко отграничивалось бы от общелингвистического (семантическая структура), облегчая понимание сути проблемы. Употребление же более общих понятий и терминов его затрудняет. В наше время указанная тенденция объясняется по преимуществу факторами, о которых речь шла выше.

В отдельных случаях авторы даже сочиняют и включают в учебники анекдоты – как правило дурного вкуса – из жизни переводчиков и истово, с пылкостью «бойцов идеологического и политического фронта» клеймят их действующих лиц. При этом они иногда даже не дают себе труда свести концы с концами. Так, И. С. Алексеева на одной и той же странице, с одной стороны, утверждает, что язык русского народа повсюду «насаждался», а с другой стороны, сообщает, что «колоссальный объем ... текстов переводился с русского языка на языки народов СССР» и что «значительным был и поток переводов со всех этих языков на русский язык» [1.С.107]. Существование подстрочников в советскую эпоху, оказывается, было вызвано не нехваткой или полным отсутствием профессиональных переводчиков, владеющих языками малых народов, а стремлением большевиков осуществлять идеологический контроль и безнаказанно фальсифицировать тексты [Там же. С.108].

Тем же объяснялось и отсутствие в переводах на русский язык табуированной лексики. Между тем автору должно быть известно, что и в США, к примеру, её разрешили печатать лишь в 60-е годы XX в. В тот же период в Великобритании и США проходили судебные процессы по поводу снятия запрета с «непристойных» произведений типа «Фанни Хилл» (1748) Джона Клеланда. Недостаточно высокий социальный статус переводчика в современной России (в СССР он был сравнительно высок) И. С. Алексеева объясняет происками все тех же «кровавых большевиков», поправших христианские ценности и насадивших атеизм и вседозволенность. В результате при переводе «можно было исказить что угодно, если это было необходимо в идейных целях» [1.С.27]. Но ведь и И.С. Алексеева практически призывает к тому же самому, признавая за переводчиком право решать, что из сказанного переводить, а что – нет [Там же. С.36]. Очевидно, ей так и не удалось освободиться от пут безбожия. Правда, тут же она объясняет низкий социальный статус переводчика, с одной стороны, недостаточным профессионализмом представителей этой профессии (что совершенно справедливо), а с другой

– завистью к его языковой компетентности со стороны потребителей его услуг (что звучит наивно) [Там же. С.35].

Достаётся по идеологическим соображениям в учебниках перевода не только, например, И. А. Кашкину, но даже и А. С. Пушкину, во-первых, по всей видимости, из-за того, что был русским поэтом, и, во-вторых, за сложность метонимических ассоциаций, не всегда, очевидно, доступных теоретикам художественного перевода. «В пушкинском употреблении «домового», – комментирует Т. А. Казакова, – отражается вся та двойственность, которая вообще присуща концепту «нечистая сила» в русском восприятии: и нечистая – и сила, и бес – и ангел, и злокозненный – и добрый. Двойная бухгалтерия, как водится на Руси» [15.С.135]. А ведь «систему срамословия, применяемую для идеологического шельмования», она вроде бы в принципе осуждает [Там же. С.139]. Вульгарно-идеологический подход к отбору материала для учебных пособий отнюдь не способствует более глубокому познанию студентами процесса перевода, но зато целый раздел знания дискредитируется в их глазах и низводится до уровня лингвистической парапсихологии, однако это обстоятельство, видимо, мало кого волнует.

Справедливости ради следует отметить, что отдельные авторы, интуитивно понимая, что коммуникативно эквивалентный текст перевода, следуя теории закономерных соответствий, получить невозможно, приходят к выводу о том, что перевод имеет три стадии: понимание исходного текста, «отмысливание» от форм исходного языка и «продуцирование» текста перевода [35.С.79]. Несмотря на далёкую от совершенства форму выражения мысли, придающую последней бытовое звучание и некоторую неопределенность, «отмысливание» от форм исходного языка, исключающее отыскание закономерных знаковых эквивалентов на соответствующем уровне, – хотя такое «отмысливание» и не является стадией перевода, а лишь подходом – заключает в себе абсолютно конструктивную мысль.

В некоторых публикациях, вышедших, кстати, под редакцией В. В. Сдобникова, учёные Нижегородского государственного лингвистического университета идут ещё дальше и констатируют: «Госстандарт обязывает студентов изучать совершенно пустые и надуманные величины, как «закономерные соответствия», «способы» и «методы». Недалеко ушли и уровни эквивалентности» [28.С.105]. «Простой обзор различных моделей перевода, -- пишут далее нижегородцы, -- не сопровождаемый комментарием, анализом с четких и устойчивых позиций, не ведет ни к чему. Образуется лишь формальный набор знаний, как правило плохо усвоенных, что совершенно естественно» [Там же. С.106]. Однако в целом, находясь в плену кочующих из работы в работу стереотипов, химер и догм, ученые нижегородской школы так и не

смогли их отринуть и изложить в своем учебнике теорию перевода с собственной точки зрения. В лучшем случае они ограничились перемещением акцентов с одного элемента традиционной конструкции на другой [34.С.216], в худшем – фактически полностью отрицают значение теории перевода для переводческой практики [31]. По их мнению, например, переводчик «руководствуется смыслом и языковыми нормами, а отнюдь не говорит себе: «Ах, как я сейчас талантливо употреблю генерализацию на благое дело!» [28.С.106]. Между тем, именно так он приблизительно и должен говорить. При обучении переводу следует анализировать контексты, требующие применения приема генерализации, и только когда у студента сформируется устойчивый навык, эта операция переходит в автоматический режим. Да и сами нижегородцы на предыдущей странице своего методического издания пишут о том, что преподавателю перевода «желательно иметь четко артикулированную теорию. Ибо как раз на ней строятся все объяснения. Именно так работа будет более эффективной, а в рассуждениях он не станет бродить вокруг да около [Там же. С.105].

В целом работы нижегородских авторов, отражающие их опыт дидактики перевода, могут служить показателем общего состояния переводоведения в нашей стране. Их взгляды полны противоречий. На стр. 7 «Методических основ подготовки переводчиков» утверждается, что перевод как некая трансформация рассматривался лишь на начальных этапах становления отечественного переводоведения как науки. Но что бы ни говорили преподаватели теории перевода, преподаватели практики действуют по собственному разумению. На стр. 25 того же издания читаем, что на первом курсе студенты НГЛУ знакомятся с лексическими и грамматическими трансформациями, с причинами их применения, а в начале каждого занятия проверяются лексические и грамматические соответствия [Там же. С.35].

С одной стороны, авторы утверждают, что у них нет призыва к одному «единственно верному мнению», а с другой – курс теории перевода «должен служить выработке у студентов определенного – и непременно правильного – отношения к переводу как виду деятельности» [Там же. С.107].

«Невозможно вооружить студентов алгоритмом перевода, годным на все случаи жизни. Но можно и нужно помочь будущим переводчикам выработать у себя алгоритм поиска переводческих решений», -- утверждают переводоведы НГЛУ [Там же. С. 48]. Но выработать алгоритм поиска переводческих решений – это, по сути дела, и значит выработать алгоритм перевода. На начальном этапе этого процесса алгоритмизация может быть нестрогой и неполной, но главное – это само по себе отход от непродуктивной идеи «переводческой стратегии, которая у каждого своя».

Многими авторами предлагаемых студентам изданий нарушаются основные требования, предъявляемые к учебникам. Кроме уже отмеченных различных толкований одних и тех же категорий, понятий, определений, отсутствия унификации в использовании терминологии и обозначений [6.С.27], многие, если не большинство, из учебников демонстрируют низкий уровень педагогической компетентности их авторов. При написании учебников должен соблюдаться дидактический принцип доступности и посильности. Учитывая уровень подготовленности обучаемых, материал учебника должен быть, с одной стороны, подан в форме, удобной для изучения [Там же. С.17], полностью понятен, а с другой – способствовать мотивации учения, развитию творческих способностей и навыков обучаемых. Перед ними должны ставиться достаточно трудные, но посильные задачи.

В противном случае изложенный в учебниках материал оказывается недоступным для понимания и воспринимается обучаемыми через каналы памяти, а не мышления. Одна из функций любого учебника – закрепляющая и контролирующая. Учебник должен всемерно облегчать усвоение и закрепление изучаемого материала, помогать в самостоятельном освоении нового материала и восполнении пробелов в знаниях. Он должен представлять собой содержательную модель процесса обучения. Кроме того, он должен воспитывать у читателя культуру речи [Там же. С.55]. Язык учебника должен быть ясным, точным, лаконичным, а иностранные слова, в идеале, в нем следует употреблять только тогда, когда нет равнозначного слова на родном языке [Там же. С.60 – 61].

Большинство из учебников по теории перевода всем этим требованиям не отвечают. На первый взгляд, в них соблюден другой основополагающий принцип любого учебника – принцип научности. Последний, однако, в них реализован формально, фетишизирован. С одной стороны, в учебниках в полной мере не освещены проблемы и перспективные вопросы развития теории перевода, а с другой -- в них в качестве нормативного без надлежащей аргументации и изложения альтернативных точек зрения включен материал, являющийся в научном плане дискуссионным. Часто встречающиеся в учебной литературе содержательные ошибки и противоречия затрудняют способность и стремление обучаемых к научному пониманию и мышлению. По сути дела, часть изданий монографического типа по теории перевода, предлагаемых студентам в качестве учебников и учебных пособий, на самом деле таковыми не являются, Их авторы, чтобы обойти экспертизу в соответствующем учебно-методическом объединении, отдают его на отзыв в непрофильную или даже общественную организацию, надеясь, что опубликованный таким образом труд вызовет у читателя пиетет к их учености. На деле происходит совершенно иное.

Во-первых, студенты осознают, что авторы, наставляющие их в том, что коммуникативно эквивалентный текст следует порождать непременно с учетом его функционально-стилистических и жанровых особенностей, сами, оказывается, неспособны такие особенности учесть: научная монография и учебник явно не одно и то же, у них разная коммуникативная интенция. При этом на уровне подсознательного негативное отношение читателя переносится и на предмет, которым посвящены учебник или то, что за него выдается.

Во-вторых, вследствие многочисленных логических несоответствий, случаев, когда означаемое явно и безусловно противоречит означаемому, у читателя возникает когнитивный диссонанс. В когнитивной структуре, в сознании студента происходит столкновение содержащихся в работах по переводоведению противоречивых знаний относительно объектов и явлений, изучаемых теорией перевода, и возникает ощущение психологического дискомфорта.

Другим фактором, порождающим такой дискомфорт, является несоответствие прошлого опыта (например, сведений, полученных на других занятиях, в первую очередь по практике перевода) с настоящей ситуацией (ознакомление с учебниками по теории перевода, нередко написанными авторами, далекими от практики профессионального перевода). Ощущение психологического дискомфорта обладает аккумулятивным эффектом, становится все сильнее, студент, как и всякий другой индивид, старается его избежать, и в результате происходит интеллектуальное отторжение переводоведческих знаний и возникает убежденность в малозначимости или даже полной ненужности теории перевода.

Совершенно очевидно, что в конечном итоге возникновению такой ситуации способствовал не один, а целый ряд факторов, из которых, на наш взгляд, немаловажную роль играет следующий. На фоне призывов к совершенствованию переводчика как языковой личности в последнее время объективно происходит примитивизация последней. Жан Эрбер, в свое время работавший в Лиге наций, а впоследствии возглавлявший переводческую службу ООН, в 1952 г. писал, что для успешного функционирования в своей профессии переводчик должен обладать глубокими знаниями в таких областях, как современная история, политическая и экономическая география, гражданское, коммерческое и конституционное право, экономика, финансы, международная торговля, парламентская процедура, деятельность международных организаций. Кроме того, он должен иметь определенные познания в медицине, сельском хозяйстве, промышленном производстве, страховании, морском праве, физической географии, социологии и т.п. [42.С.24].

А вот какие спецкурсы по психологии (только по одной из дисциплин!) могут пригодиться переводчикам, по мнению современного американского переводчика и переводоведа Д. Робинса: производственная психология, психология рекламы, психология обучения, психология решения проблем, память и познавательные процессы, психология языка, групповая динамика, межгрупповое общение, принятие решений и оценка уровня контроля над ситуацией, социальная психология учреждений, социальные особенности, социальные конфликты и обработка информации, социальные связи и координирование, развитие коллектива, психология бизнеса, юридическая психология, межличностное общение и взаимодействие, курсы по межкультурным отношениям, социально-психологический подход к международным конфликтам [33.С.123-124].

Это то, что в современной теории перевода именуют необходимыми фоновыми знаниями. С течением времени усложняется структура общественного производства и существующие в ней связи, что делает их познание и лингвистическое отражение все более и более трудным, а развитие переводческого образования идет в противоположном направлении. Науки, формирующие даже элементарные фоновые знания переводчика, из учебных планов одна за другой исключаются. Вследствие удобного заблуждения, что переводческое образование должно быть преимущественно прикладным, сужается и фундаментальная основа как для развития самого переводоведения, так и для эффективной профессиональной подготовки переводчиков.

Хотя некоторые исследователи используют термины «теория перевода» и «переводоведение» как взаимозаменяемые [36. С.27], большинство авторов включают в переводоведение как раздел знания теорию перевода, историю переводческой деятельности, критику перевода, переводческую лексикографию и дидактику перевода (методику обучения переводу) [35.С.71]. В учебниках это звучит достаточно убедительно, за исключением критики перевода. Ведь если имеется в виду литературная критика переводной литературы, то она является объектом исследования литературоведения, а не переводоведения. Если же критику перевода понимать как оценку его качества, то отрывать ее от практики перевода и выделять из теории перевода в отдельный раздел знаний абсолютно неоправданно. Но если вспомнить, что подготовка кадров переводчиков в вузах ведется по специальности «перевод и переводоведение», становится ясно, почему личность переводчика в профессиональном плане столь далека от совершенства. За исключением ознакомительного курса теории перевода, ничему из перечисленного студентов переводческих факультетов и отделений не учат.

Особенно дает о себе знать отсутствие в учебных планах специальности теоретической и практической лексикографии.

Комментариев на тему словарей в курсе лексикологии для подготовки профессиональных переводчиков явно недостаточно. В результате студенты как приходят на факультет с представлением, что то или иное слово надо посмотреть в каком-нибудь словаре, так с тем же представлением через пять лет его и покидают. Если такой уровень подготовки допустим, то попробуем представить себе хирурга, который выходит из стен медицинского вуза с аналогичным представлением: «Надо взять что-нибудь острое, вскрыть брюшную полость и ...». Что такое может быть, даже теоретически подумать страшно. Хирургов подобного уровня выпускать нельзя, а переводчиков, выходит, можно.

Молодым годам человека имманентно присуща пытливость ума, стремление с позиций собственного опыта осмыслить окружающий мир, и обязанность высшего образования – всячески стимулировать этот процесс, дабы таким образом ускорить прогресс общества. В первую очередь это касается избранной студентами сферы деятельности. Выполняет ли эту задачу современное переводоведение, призванное играть роль инструмента познания процесса перевода как когнитивной деятельности человека? Совершенно очевидно, что нет. Теория перевода не только отчуждена от переводческой практики, она лишена внутренних стимулов развития, будучи оторванной, изолированной от пытливого ума студента. Истина, как известно, рождается только в споре.

Но где она может родиться у студентов переводческих отделений и факультетов? На практических занятиях по переводу? Ведь семинары, где должны сталкиваться мысли и различные, пусть даже самые крайние воззрения на перевод, существующей системой подготовки не предусмотрены. Но практические занятия по переводу нередко сводятся лишь к оценке порожденного студентами текста по принципу «хорошо – плохо», а теоретическая база – к глубокомысленным рассуждениям о том, что объем значения у той или иной лексической единицы текста на исходном языке не совпадает с объемом значения ее словарного соответствия в языке перевода. На большее преподаватель, даже имеющий базовое переводческое образование – а таковых, к сожалению, меньшинство – объективно не способен, будучи плодом существующей системы подготовки. Что же тогда говорить о самоучках, которых на кафедрах перевода, особенно в провинции, большинство! Получается замкнутый, порочный круг, разорвать который абсолютно необходимо, но чрезвычайно трудно в силу крайней инертности и застывленности в своей основе существующей системы подготовки переводчиков. К тому же иногда эту систему пытаются оправдать тем, что это якобы сложившаяся научная школа.

В условиях, когда в России наблюдаются кризис школьного образования и катастрофическое падение начитанности, продуктом

высшего переводческого образования становится не совершенная языковая личность, а те, кого на бытовом жаргоне именуют «переводягами». Ряды последних растут вследствие того, что определенный процент поступающих на переводческие факультеты – в особенности на коммерческие отделения, где требования при поступлении значительно ниже -- привлекает не профессия, а возможность избежать службы в армии, так как отсрочка дается автоматически всем, даже тем, кто не изъявляет желания проходить военную подготовку в вузе. Поскольку лингвистика также отражает жизнь общества и, в свою очередь, влияет на неё, существование «переводяг» наносит обществу значительный социальный вред, хотя само общество и не всегда сознает это из-за опосредованного характера причинно-следственных связей. Проблема эта, несомненно, требует особого изучения.

Немалую долю вины за такое положение вещей несет вузовская элита. В условиях коммерциализации интеллектуальной деятельности происходит размывание ее моральных принципов и вузы принимаются на коммерческой основе печь не только ни на что не годных «юристов» и «экономистов», но и «переводчиков», хотя для этого отсутствует как материальная (учебники, научная литература, литература на иностранных языках, зарубежная пресса, база для практики, максимально приближенной к будущей производственной деятельности, и т.п.), так и кадровая база. Да и особой потребности в переводчиках в месте нахождения вуза нет. Фактически вузы выступают в роли «продавцов грез». Дает о себе знать и снижение общего интеллектуального уровня самой вузовской элиты. Он зачастую таков, что представители университетов время от времени на полном серьезе предлагают автоматически выдавать диплом о высшем переводческом образовании всем без исключения выпускникам университетов вне зависимости от специальности и без особой дополнительной подготовки. И в том и в другом случае ряды «переводяг» возрастут стократно, и переводчики превратятся в единичное явление, а научный уровень переводоведческих исследований будет и далее падать.

В некоторых пособиях по переводоведению (в частности И. С. Алексеевой) перечислены требования, предъявляемые к профессиональному переводчику. Последний должен, к примеру, помимо прочего, обладать и владеть профессионально поставленным голосом, мнемотехникой (приемами запоминания), навыком переключения на разные типы кодирования, уметь пользоваться для профессиональных нужд диктофоном, магнитофоном, видеомагнитофоном и кабиной синхрониста (и хорошо знать устройство и техническое оснащение последней, даже если он не синхронист) [1. С.38 – 39]. Против этого трудно что-либо возразить. Несомненно, должен. Недавно приняты образовательные стандарты, в которых список профессиональных

компетенций переводчика значительно расширен. Но тогда выходит, что студенты, в первую очередь те, кто платил за обучение из собственных средств, получают юридическое право предъявлять финансовые претензии учебному заведению, выдавшему им диплом о высшем профессиональном образовании, но не вооружившему их профессиональными компетенциями в соответствии со стандартом для успешного функционирования на рынке труда. И они будут совершенно правы, и суды, скорее всего, будут удовлетворять их иски.

Правда, вузы перед лицом такой перспективы нашли блестящий выход. Теперь студентов именуют не обучаемыми, а обучающимися, а это значит, что обязанность вузов отныне не обучать, а лишь простирает перст указующий, чтобы подсказать студенту, в каком направлении ему следует идти в поисках истины. За это, мол, он и платит деньги. А обрящет ли он эту истину – это его личная забота.

В настоящее время ситуация такова, что сама постановка вопроса о том, в процессе преподавания какой дисциплины и на каком курсе студент будет обучен той или иной компетенции (знанию, умению, навыку), вызывает в лучшем случае искреннее, а в худшем – поддельное недоумение. Вузы, за редким исключением, объективно не способны гарантировать обучаемым формирование у них профессиональных компетенций в соответствии со стандартом. Этого им не позволяет сделать квалификация их кадрового состава, зачастую в массе своей не владеющего в надлежащей мере даже понятийным аппаратом теории перевода, включенным в соответствующие учебные программы. В тех же случаях, когда преподаватели перевода владеют теорией перевода, они не могут эффективно ее применять в процессе обучения практике перевода, поскольку, находясь под влиянием теории «черного ящика», не знают, каким конкретно операциям должны обучить студентов. В результате возникает ситуация, описанная О. В. Петровой, пришедшей к выводу о практической ненужности теории перевода [31].

Вследствие оторванности объектов обучения от научных дискуссий и споров переводоведение приобрело талмудистский характер. Оно полностью лишено такого основного признака науки, как полемичность. Полистайте научные работы по переводоведению, и вы увидите, что их авторы по большому счету в массе своей ни с кем не спорят – ни с зарубежными исследователями, ни с отечественными. Обобщающие труды по теории перевода в содержательном плане практически не отличаются друг от друга, разве что примерами. В них вы почти не найдете новых, оригинальных мыслей и подходов, стимулирующих и направляющих процесс познания.

На заре теории перевода Л. С. Бархударов писал, что «лингвистическая теория перевода – это не что иное, как

«сопоставительная лингвистика текста», то есть сопоставительное изучение семантически тождественных разноязыких текстов» [5. С. 28]. Предмет изучения лингвистической теории перевода им был определен как правила переводческой трансформации. При этом и семантическая тождественность, и переводческая трансформация понимались им в самом широком смысле. Сопоставительный анализ формальных категорий в ИЯ и ПЯ ставил во главу угла и А. В. Федоров. Позже он утверждал, что «правил о том, как надо переводить в любом случае», дать нельзя [40.С.20]. Закономерные соответствия при переводе отвергали И. И. Ревзин и В. Ю. Розенцвейг, работавшие в области машинного перевода [32.С. 33 – 34].

Казалось бы, соединить воедино взгляды Л. С. Бархударова и А. В. Федорова трудно, но именно это и произошло. Современные переводоведы почти поголовно утверждают, что правила перевода в принципе невозможны [10.С.184–185], потому что такого быть не может никогда (хотя, с другой стороны, «надо знать правила и условия перехода от единиц одного языка к единицам другого языка» [19.С.18]), а сопоставление имеющихся переводов и исходных текстов, а также переводческих трансформаций, стало практически основным занятием исследователей, трудящихся на ниве переводоведения. Авторы некоторых учебников даже считают, что это единственный метод исследования, применимый в теории перевода [36.С.21]. Между тем по полезности это занятие можно сравнить разве что с подсчетами, сколько мух улетело и сколько прилетело. Закономерности же и правила порождения текста на ПЯ – а таковые, бесспорно, существуют – практически никто в применении к переводу не изучает, хотя именно они определяют успех переводческих усилий. Но для изучения закономерностей порождения текста на ПЯ (в частности на русском языке) у переводоведов, из-за ущербности учебных планов переводческих факультетов, не хватает базовых знаний, а чтобы подсчитать, какие конструкции ИЯ какими конструкциями ПЯ переданы теми или иными переводчиками, особого интеллекта не требуется, достаточно простой усидчивости.

Выводы в диссертациях по переводоведению делаются по принципу «Дабы сбылось реченное через пророков». В качестве последних, как правило, выступают Я. И. Рецкер, А. Д. Швейцер, Л. С. Бархударов, В. Г. Гак, В. Н. Комиссаров. Никто не спорит: вклад большинства из них в науку трудно переоценить, так как они стояли у истоков теории перевода, когда новый раздел лингвистики рождался в муках научной мысли. Но ведь с тех пор минуло уже почти полвека. Некоторые из выдвинутых ими положений не нашли эмпирического подтверждения, некоторые теоретически отвергнуты языкознанием и смежными науками. И в этом ничего предосудительного нет. Это

естественный ход развития любой науки, иначе бы научный прогресс остановился. Теория же перевода стала подобна системе Аристотеля, в средние века объявленной незыблемой основой научных представлений о мире, и она – как ни грустно это признавать – столь же схоластична. А схоластика, как известно, не рождает научных знаний.

Практический итог пятидесятилетнему развитию теории перевода подвел в своем учебном пособии Л. К. Латышев: «Наука о переводе пока не в состоянии описать алгоритм нахождения оптимального переводческого решения и вряд ли сможет сделать это в обозримом будущем, поскольку переводчик решает задачи со слишком большим количеством переменных, которые лишь частично выявлены и достаточно поверхностно исследованы» [23. С.228]. Более того, никто практически и не пытается этого сделать, хотя в теоретическом плане, как было показано выше, эта задача иногда ставится.

«Вместо того чтобы учить сущности перевода, учить пониманию перевода – а для чего, казалось бы, нужен такой теоретический курс! – учащимся надлежит просто скармливать разнородный «суповой набор», – констатируют нижегородские переводоведы [28.С.106].

Сядет студент за компьютер, войдет в Интернет, введет в поисковую систему запрос «теория перевода» и на мониторе прочтет высказывание поэта и переводчика Анри Волохонского, принадлежащего к категории «естественных»: «Понятие «теория перевода» существует как измышленная конструкция окрестных бездельников» [17]. Вот потому-то у студентов и возникает, как выразились нижегородцы, «каша в голове», потому-то они и не знают теории перевода.

Литература

1. Алексеева И. С. Введение в переводоведение. – СПб: Филфак СПбГУ; М.: Академия, 2008. 368 с.
2. Алексейцева Т. А. К проблеме определения понятия «перевод» // Университетское переводоведение. Вып. 10: Материалы X Международной конференции по переводоведению «Федоровские чтения». 23 – 25 октября 2008 г. – СПб: Ф-т филологии и искусств СПбГУ, 2009. С. 16—23.
3. Алимов В. В. Теория перевода. М.: Едиториал УРСС, 2004. 160 с.
4. Ахманова О. С. Словарь лингвистических терминов. – М.: Едиториал УРСС, 2004. 576 с.
5. Бархударов Л. С. Язык и перевод. – М.: Международные отношения, 1975. 240 с.
6. Буга П. Г. Создание учебных книг для вузов. – М.: Изд-во МГУ, 1993. 224 с.
7. Бурукина О. А. Коннотативное поле слова. – М.: Писатель, 2005. 426 с.
8. Витренко А. Г. Может ли перевод быть частично эквивалентным? // Вестник МГЛУ. 2005. Вып. 506: Семантические и стилистические аспекты перевода / Отв. ред. В. К. Ланчиков. С. 40–52.
9. Витренко А. Г. Что же всё-таки такое единица перевода? // Вопросы перевода. – 2006. №2. С.53—61.
10. Гарбовский Н. К. Теория перевода. – М.: Изд-во МГУ, 2004. 544 с.
11. Грамматические аспекты перевода / Сулейманова О. А. и др. – М.: Академия, 2010. 240 с.
12. Егер, Герт. Коммуникативная и функциональная эквивалентность // Вопросы теории перевода в зарубежной лингвистике. – М.: Международные отношения, 1978. С.137–156.
13. Казакова Т. А. Аспекты теории письменного перевода. – Свердловск: СГПИ, 1988. 49 с.
14. Казакова Т. А. Практические основы перевода. – СПб.: Союз, 2000. 320 с.
15. Казакова Т. А. Художественный перевод: теория и практика. – СПб.: Инъязиздат, 2006. 544 с.
16. Казакова Т. А. Асимметрия как системное отношение в условиях перевода // Университетское переводоведение. Вып. 10: Материалы X Международной конференции по переводоведению «Федоровские чтения». 23–25 октября 2008 г. СПб.: Ф-т филологии и искусств СПбГУ, 2009. С. 225–229.

17. Калашникова, Елена. «Понятие «теория перевода» существует как измышленная конструкция окрестных бездельников». Интервью с Анри Волохонским //Русский журнал. 29.10.2002 г. /Электронный ресурс <http://www.litkarta.ru/dossier/kalashnikova> – volohonskiy – interview/dossier_3291.
18. Комиссаров В. Н. Слово о переводе. – М.: Международные отношения, 1973. 215 с.
19. Комиссаров В. Н. Теория перевода (лингвистические аспекты). – М.: Высшая школа, 1990. 253 с.
20. Комиссаров В. Н. Теоретические основы методики обучения переводу. – М.: Рема, 1997. 111 с.
21. Комиссаров В. Н. Современное переводоведение. – М.: ЭТС, 2002. 424 с.
22. Латышев Л. К. Перевод: проблемы теории, практики и методики преподавания. – М.: Просвещение, 1988.
23. Латышев Л. К. Технология перевода. – М.: НВИ – Тезаурис, 2000. 280 с.
24. Латышев Л. К., Семёнов А.Л. Перевод: теория, практика и методика преподавания. – М.: Академия, 2005. 192 с.
25. Литвин Ф. А. и др. Синтаксические трансформации при переводе художественного текста с русского языка на английский // Проблемы лингвистики, перевода и межкультурной коммуникации. Сб. научн. тр. Серия «Язык. Культура. Коммуникация». Вып. 10. – Нижний Новгород: НГЛУ, 2008. С. 196–204.
26. Литвинова М. Д. Отвечает Марина Дмитриевна Литвинова // Мосты. – 2009. №4. С.3–9.
27. Малахова И. А., Орлова Е. П. Особенности предпереводческой работы над текстом. Переводы французской художественной и публицистической литературы // Университетское переводоведение. Вып. 10: Материалы X Международной конференции по переводоведению «Федоровские чтения». 23–25 октября 2008 г. – СПб: Ф-т филологии и искусств СПбГУ, 2009. – С.329–334.
28. Методические основы подготовки переводчиков: нижегородский опыт / Ред. В. В. Сдобников. – Нижний Новгород: НГЛУ, 2007. 165 с.
29. Мирам Г. Э. Практический перевод: заметки к лекциям. – К.: Ника-Центр, 2005. 184 с.
30. Нелюбин Л. Л. Толковый переводоведческий словарь. – М.: Флинта, 2003. 320 с.
31. Петрова О. С. Как можно учить письменному переводу? // Проблемы лингвистики, перевода и межкультурной коммуникации. Сб. науч. тр. Серия «Язык. Культура. Коммуникация». Вып. 10. – Нижний Новгород: НГЛУ, 2008. С.205 – 212.

32. Ревзин И.И., Розенцвейг В.Ю. Основы общего и машинного перевода. – М.: Высшая школа, 1964. 243 с.
33. Робинсон, Дуглас. Как стать переводчиком: введение в теорию и практику перевода. – СПб.: Кудиц – пресс, 2007. 304 с.
34. Сдобников В. В. Суть и роль предпереводческого анализа текста в профессиональной подготовке переводчиков // Проблемы лингвистики, перевода и межкультурной коммуникации. – Сб. науч. тр. Серия «Язык. Культура. Коммуникация». Вып. 10. – Нижний Новгород: НГЛУ, 2008. С.213–221.
35. Сдобников В. В., Петрова О. В. Теория перевода. – М.: АСТ: Восток – Запад, 2007. 448 с.
36. Семёнов А. Л. Основы общей теории перевода и переводческой деятельности. – М.: Академия, 2008. 160 с.
37. Солодуб Ю. П., Альбрехт Ф. Б., Кузнецов А. Ю. Теория и практика художественного перевода. – М.: Академия, 2005. – 304 с.
38. Сорокин Ю.А. Переводоведение: статус переводчика и психогерменевтические процедуры. – М.: Гнозис, 2003. 160 с.
39. Стилистические аспекты перевода / Сулейманова О. А. и др. – М.: Академия, 2010. 176 с.
40. Фёдоров А. В. Основы общей теории перевода. – М.: Высшая школа, 1983. 303 с.
41. Швейцер А. Д. Перевод и лингвистика. – М.: Воениздат, 1973. 280 с.

ИССЛЕДОВАНИЯ

Элиза Бальони, Джулия де Флорио

РУССКИЕ ОБРАЩЕНИЯ, ПРОСТОРЕЧИЯ И НАРОДНАЯ ПОЭТИКА В ИТАЛЬЯНСКИХ ПЕРЕВОДАХ

(Под редакцией Татьяны Шабатовой)

При переводе явлений русского просторечия и народной поэтики на итальянский язык существуют дополнительные сложности, связанные с отсутствием единой итальянской традиции просторечия (национального общего языка низкого регистра) и наличием большого числа диалектов в итальянском языке, употребление которых при переводе будет воспринято итальянским читателем как нечто экзотическое и неорганичное в отличие от текста оригинала.

Рассмотрим несколько случаев, когда возникают проблемы, связанные с переводом русского просторечия на итальянский язык, и возможные подходы к решению таких проблем. В качестве примеров из разных эпох возьмём рассказ Льва Толстого «Три смерти» и стихотворение Тимура Кибирова «Заговор».

1. Нарисательные имена – формы обращения.

Один из старейших и неразрешимых вопросов для переводчика русской литературы на итальянский язык заключается в передаче обращения между мужем и женой посредством выражений «мой друг» и «голубчик»; мы знаем, что уже у Пушкина слово «друг» приобретает многочисленные коннотации и начинает выражать не только дружеское отношение, но и глубокую, искреннюю привязанность. Однако в итальянском языке это обширное значение со временем потерялось, и теперь слова «amico», «amica» чаще всего обозначают близкого человека, с которым нет отношений супружеской любви.

В рассказе Льва Толстого «Три смерти» муж больной барыни постоянно обращается к ней словами «мой друг», подчеркивая – возможно, нарочно с преувеличением – свою преданность спутнице жизни. Три переводчика (Ландолфи, Баццарелли, Пачини) решили перевести это итальянским эквивалентом - «amica mia» - разумеется, в женском роде, так как итальянский язык не допускает мужского рода для обращения к женщинам. Озимо же пишет простое «cara», а де Нардис прибавляет притяжательное местоимение - «mia cara». Переводчик Джулия де Флорио избрала тот же вариант «mia cara», так как он ближе всего чувствам

современного читателя; однако употребление дословного перевода тоже вполне допустимо.

Напротив, перевод слова «голубчик» итальянским термином «colombella» сомнителен, хотя он есть у де Нардис и Озимо. Баццарелли даже употребляет «colombina», что в русском языке ближе слову «голубушка», но на итальянский слух звучит очень странно. Пачини и Ландолфи пишут в этом случае «mia saga». Джулия де Флорио, переводя рассказ «Три смерти», оставила лишь «saga», потому что уже переводила прежде «мой друг» как «mia saga» и хотела избежать точного повторения для двух разных в русском языке выражений.

Очень трудной, практически, невозможной является передача просторечных форм имени (в рассказе «Три смерти» - слуга Хвёдор). Передача этого имени в итальянской транскрипции сама по себе ничего не скажет итальянскому читателю, здесь потребуется сноска, которая обозначит социальную принадлежность персонажа и его собеседников.

2. Особые выражения, определяющие социальную принадлежность говорящего.

Обратим теперь внимание на трудности перевода просторечия, необходимого для распознавания социальной принадлежности героев. Переводить на другой язык грамматические искажения – например, «не сердчай», междометия «чай», «вишь», частицы «же», «аль», «-то», которые широко используются в разговорной речи, - это почти подвиг. Особенно если переводящий язык – итальянский, ведь речь крестьян северной Италии совсем не похожа на народный говор центральной или южной части полуострова.

В «Трёх смертях» есть очень интересное простонародное слово «чаво». Оно заменяет более распространенное и грамматически правильное «чего», которое, в свою очередь, представляет собой разговорный вариант слова «что». Переводчики и здесь поступили по-разному: Озимо выбрал самый нейтральный вариант - его «che cosa vuoi» (чего ты хочешь), который не намекает ни на регистр, ни на колорит выражения, содержащиеся в русском слове. Пачини переводит «Che s'è» (в чем дело), похоже на вариант Баццарелли - «Che cosa s'è», а в версии Ландолфи и де Нардис найдем «che vuoi».

Джулия де Флорио также посчитала необходимым убрать слово «cosa», чтобы выражение было ближе к разговорной речи. Переводчица приняла решение оставить только «che s'è»: это безличная форма, в отличие от того варианта, где есть глагол во втором лице (vui). Кроме того, даже визуально «che s'è» короче и если произносится, на слух звучит резче и быстрее.

3. Опыт перевода поэзии заговоров и заклинаний.

В итальянском поэтической традиции заговоры не стали источником вдохновения. В России же Александр Блок писал: «заговоры, а с ними вся область народной магии и обрядности, оказались тою рудой, где блещет золото неподдельной поэзии; тем золотом, которое обеспечивает и книжную "бумажную" поэзию - вплоть до наших дней».

Стихотворение Тимура Кибирова «Заговор» (1990 год) описывает советскую квартиру, где «санузел урчит», «отопленье журчит» и соседи устроили какой-то скандал и не дают спать лирическому герою. Дело не только в бытовом неудобстве, а в том, что среда угрожающая и страшная, апокалипсическая, и от всего этого лирический герой хочет избавиться с помощью заговора, а именно заговора для остановки кровотечения.

Вот отрывок из стихотворения:

Повторяй же:

на море на том окяне,
на Хвальнском на море да на окяне,
там, Дениска, на острове славном Буяне,
среди темного лесу, на полой поляне,
там, на полой поляне лежит,
лежит бел-горюч камень прозваньем Алатырь,
там лежит Алатырь бел-горючий заклятый,
а на том Алатыре сидит,

красна девка сидит, непорочна девица,
сидит красна девица, швея-мастерица,
густоброва. Дениска, она, яснолица,
в ручке белой иголку держит,

В белой рученьке вострую держит иголку
и вдевает в булатную тую иголку
драгоценную нить шемаханского шелку,
рудожелтую, крепкую нить,
чтоб кровавые раны зашить.

Завяжу я, раб Божий, шелковую нить,
чтобы всех рабов Божиих оборонить,
чтоб руду эту буйную заговорить,
затворить, затворить, затворить!

Ты булат мой, булат мой, навеки отстань,
ты, кровь-матушка, течь перестань, перестань!
Слово крепко мое. Ты уймись, прекратись,
затворись, мать-руда, затворись!

Для переводчика очень важно восстановить генеалогию художественного текста, его матрицы, чтобы как можно лучше сохранить подобную полисемию и изящество текста. В Италии тоже были

распространены магические формулы, народные молитвы и заклинания. Итальянская народная традиция заговоров существует, но имеет строго устный характер и сохраняется в диалекте. Даже несмотря на то, что наличествует поэтическая книжная традиция в диалекте (среди современников: Andrea Zanzotto, Franco Loi, Tonino Guerra и многие другие), использовать диалект для перевода трудно, практически невозможно: диалектов множество, они имеют ярко выраженную региональную окраску.

Заговоры нередко встречаются в прозе, например, в «Декамероне» Боккаччо, но это не поэзия и потому не может служить примером стихотворного ритма и мелодии: в русском языке некоторые устойчивые формулы, эпитеты русского фольклора сами по себе ритмичны и являются молекулами, строительными ядрами народно-поэтической традиции. Например, «швея-мастерица, / густоброва» несут гораздо более яркий образ, чем простое выражение “dalle sopracciglia spesse”.

Чтобы найти стилистический эквивалент такого заговора в поэзии, переводчик Элиза Бальони обратилась к эпической поэзии Возрождения, к рыцарским поэмам, а именно к «Orlando Furioso» («Неистовый Роланд») Ариосто. В поэме есть эпизод, когда Руджеро, молодой рыцарь, приезжает на заколдованный остров Альцины, где знакомится с тремя феями-волшебницами. Из описания волшебниц в стихах Ариосто переводчица взяла некоторые выражения, архаичные слова, а также воспользовалась литературным стилем, смешанным со сказочной атмосферой, чтобы воссоздать интертекстуальность стихов Кибирова. Итак, “швея-мастерица” становится “mirabil tessitrice” и «густоброва» “due spessi archi sopra gli occhi”.

Работа переводчика, успешно выполненная, позволяет иностранным читателям получить то же эстетическое наслаждение, какое получают и носители языка. При наличии разработанных подходов, удачных вариантов перевода, их нельзя применять без разбора для всех художественных произведений. Каждый случай требует индивидуального подхода, каждый контекст рождает свой выбор; иногда однозначно правильного решения нет, каждое решение имеет свои плюсы и минусы, которые надо тщательно взвешивать. А чтобы выбор стал максимально обоснованным, необходимо глубоко исследовать генеалогию конкретного художественного текста, его истоки, восприятие читателей и уразуметь по возможности авторский замысел.

М. Д. Литвинова

ПЕРЕВОДЧЕСКОЕ ДЕЛО ВО ВРЕМЕНИ И ПРОСТРАНСТВЕ

В нашей русской истории встречаются люди удивительной судьбы – готовый материал для написания исторического романа. Таким был Григорий Котошихин, живший в царствование царя Алексея Михайловича, автор сочинения, описывающего Россию царя Алексея Михайловича. Он был человек образованный, служил поначалу в Посольском приказе, ездил с дипломатическими поручениями в Польшу и Швецию. Но лучше дадим слово историкам позапрошлого века, оно и точнее и благолепнее. Сочинение Котошихина было издано Императорской археографической комиссией три раза: в 1840, 1859 и 1884 гг. В издании 1884 года (О России в царствование Алексея Михайловича. Современное сочинение Григория Котошихина. Издание 3. СПб, 1884.) есть замечательное предисловие, взятое из второго издания.

Профессор Императорского Александровского Университета Соловьев, путешествовавший на собственный счет по Швеции, в 1837 году довел до сведения Археографической Комиссии, что в Шведских библиотеках и архивах находится множество рукописей, служащих к объяснению Русской истории, правоуказания, статистики и проч. Предоставив некоторые из них выписки и объяснив недостаток средств к дальнейшим по сему предмету предприятиям, г. Соловьев испрашивал вспомоществования к продолжению путешествия по Швеции. По рассмотрении составленного на сей конец проекта, Археографическая Комиссия обратилась с просьбой к г. Министру Народного Просвещения об исходатайствовании г. Соловьеву пособия на совершение трех поездок в Швецию, по три тысячи рублей ассигнациями на каждую с тем. чтобы перевод и издание в свет отысканных там актов на иностранных языках предоставить ему; все же списанные им рукописи на Славянском и Русском наречиях считать собственностью Комиссии. Сие предположение, в 28 день декабря 1837 года, удостоено Высочайшего утверждения. (*страница отсутствует – прим. Корректора*) в одном экземпляре. В имени автора не оставалось сомнения по приписке к заглавию рукописи: *Григорья Карпова Кошихина, Посольского Приказа подьячего, а потом Иваном Александром Селицким зовимого, работы в Стохольм 1666 и 1667, т. е годов, которая, по мнению г. Соловьева, сделана известным в свое время лингвистом Спарвенфельдом, основательно знавшим Русский язык. Вероятность этой догадки подтвердилась сличением почерка приписки с собственноручными отметками Спарвенфельда на других рукописях Упсальской библиотеки и с следующей его припискою карандашом на обороте 5-го листа манускрипта, вверху: *Ryska Staaten och Regiringsens I dhenna Tsarens Hr. Fadhers och Förrfaders tyder, som ännu ej är werteradt. J.**

G. S., т. е. О Русском царстве и правлении при родителе нынешнего царя и его предках, еще не переведенное. И. Г. С. – О столь важном открытии г. Соловьев в то же время донес Археографической Комиссии, а в 1839 году, в числе прочих исторических приобретений, представил на ее рассмотрение и снятый им список с означенного манускрипта.

Рукопись, хранящаяся в Упсальской библиотеке, в малую четверть, на 232 листах писана скорописным почерком XVII века самим автором, о чем следует несомненно заключить из сличения этого почерка с собственноручною запискою Котошихина, хранящейся в Московском Главном Архиве Министерства Иностранных Дел: язык ее великорусский, а слог тот же, какой употреблялся в юридических наших актах XV-XVII столетий¹.

Она состоит из тринадцати глав, разделенных на двести тридцать четыре статьи, и включает современное описание России в государственном и гражданском отношениях, которое хотя и не отличается совершенною полнотою, но весьма замечательно по разнородности своего содержания. В ней подробно изображаются придворные обряды, внутренний состав и управление государства, дипломатическое и судебное делопроизводство и некоторые публичные и частные обычаи; о военных, земских и торговых делах говорится менее, а о церковном и иерархическом управлении почти и вовсе не упоминается. По обилию и новости сведений, преимущественно заслуживают внимания главы первая, вторая, четвертая, седьмая и тринадцатая; остальные же, и особенно третья, десятая, одиннадцатая и двенадцатая, не столь удовлетворительны. Ясно, что на сочинение «О России» должно смотреть как на собрание материалов для отечественной истории. Если некоторые факты, в нем упоминаемые, отчасти уже известны из других источников, то неоспоримо, что при их пособии и в связи с ними оно проливает новый свет на мало изменявшуюся в основных своих формах древнюю Русь и облегчает изучение ее не только в XVII, но и в предшествовавших столетиях. Дополняемая свидетельствами других исторических памятников, эта рукопись в свою очередь поясняет темные предания летописей и односторонность государственных актов, составляет ключ к правильному их разумению и открывает многое, что доселе таилось во мраке. Можно сказать утвердительно, что кроме иностранных сказаний о России, наполненных более или менее ошибками или недоразумениями, в нашей литературе, до XVIII века преимущественно состоявшей из духовных творений, летописей и грамот, не было сочинения, которое в такой степени соединяло бы в себе достоинство истины с живостью повествования. О жизни Котошихина находятся некоторые подробности в Предисловии к переводу его сочинения, сделанному Баркгузеном, где, кроме известий, сообщаемых переводчиком, помещена просьба Котошихина к Шведскому

королю Карлу XI об оказании ему защиты и покровительства: здесь излагает он главные события, относящиеся до его службы в России и причину своего бегства из отечества. Вот эти любопытные материалы в их подлинном виде:

Предисловие Баркгузена:

«Жизнь Селицкого».

«Сочинителем этой книги был Московский уроженец Григорий Карпов сын Котошихин, служивший с самых молодых лет писцом, а потом подьячим в, так называемом Русскими, Посольском Приказе. Эта коллегия, в которой сохраняются все государственные древности и тайны, как прежде постоянно считалось, так и теперь считается при Московском Дворе самую главною и важною. Упомянутый Григорий, как человек даровитый, имел частые поручения по царской службе, о чем он и сам упоминает в своей просьбе, поданной на русском языке его Королевскому Величеству, ныне царствующему нашему всемилостивейшему государю и королю, и с этим вместе следующими словами объясняет в ней причину, по которой он удалился от Русских и должен был бежать из своего отечества

[собственноручное объяснение Котошихина дано в обратном переводе с шведского языка]: «Я родился в России и крещен во имя Отца и Сына и Св. Духа. С самых юных лет служил верно и усердно Его Царскому Величеству в Посольском Приказе сперва писцом, а потом подьячим: между тем неоднократно был посылаем с посольствами для заключения мирных трактатов с Шведами и Поляками, и однажды послан от Его Царского Величества посланцем к Вашему Королевскому Величеству. В последние времена, когда я находился при заключении Кардисского договора, у меня отняли в Москве дом со всеми моими пожитками, выгнали из него мою жену, и все это сделано за вину моего отца, который был казначеем в одном Московском монастыре и терпел гонения от думного дворянина Прокофья Елизарова, ложно обнесшего отца моего в том, что будто он расточил вверенную ему казну монастырскую, что, впрочем, не подтвердилось, ибо по учинении розыска оказалось в недочете на отце моем только пять алтын, равняющихся пятнадцати Шведским рундштюкам; но не смотря на то, мне, когда я вернулся из Кардуса, не возвратили моего имущества, сколько я ни просил и ни заботился о том».

«Вскоре после того я опять послан был на службу царскую в Польшу при войске с боярином и воеводою князем Яковом Куденетовичем Черкасским да с князем Иваном Семеновичем Прозоровским. Оба они, находившись малое время при войске, были отозваны в Москву, а боярин князь Юрий Алексеевич Долгорукий сделан был воеводою на их место. Я в это время еще прежними воеводами был отправлен из армии в посольство под Смоленск для переговоров, и князь Юрий писал ко мне с другим

подьячим, мишкою Прокофьевым, улачивая меня, чтобы я согласился написать е нему, что князь Яков Куденетович сгубил войско царское, дал возможность королю скрыться в Польшу, и таким образом выпустил его из рук, не дав Полякам битвы, тогда как весьма легко то сделать и проч. За такое пособство и услугу князь Юрий обещал мне исходатайствовать повышение и клятвенно обязывался помочь делу отца моего в Москве. Не веря искренности сладких посулов князя Юрия и не имея ни малейшей причины безвинно оклеветать князя Якова, я не хотел против совести писать к первому и быть ему пособником в деле неправом, а еще менее мог решиться ехать обратно к нему в войско. Быв в таком затруднительном положении, сожалея о том, что не возвратился в Москву с князем Яковым, а еще более горюя о худой удаче мне на службе царской, в которой за верность и усердие награжден был при безвинном поругании моего отца лишением дома и всего моего благосостояния, и, принимая во внимание, что если бы я вернулся к Долгорукову в армию, то меня по всей вероятности ожидали бы там его злоба, истязания и пытки за неисполнение мною его желания повредить князю Якову, я решился покинуть мое отечество, где не оставалось для меня никакой надежды, и убежал сначала в Польшу, потом в Пруссию и наконец в Любек, откуда прибыл в пределы владений Вашего Королевского Величества, и всеподданнейше прошу и умоляю, дабы Ваше Королевское Величество соизволили принять меня под вашу королевскую защиту, покров и пр.»

Убежав из Московии, он принял другое имя и назвался Иваном Александром Селицким. Из Любека он прибыл в Нарву, откуда в 1666 году переслан был в Стокгольм тогдашним генерал-губернатором, ныне фельдмаршалом Симоном Грунделем Гельмфельдтом, и жил в Стокгольме по паспорту более полутора года. В течение сего времени им написано настоящее небольшое сочинение: «О некоторых Русских церемониях (om någre Ryske Ceremonier) на Русском языке, ибо кроме Русского и Польского никакого другого языка он не знал. Первая мысль и желание описать нравы, обычаи, законы, управление и вообще настоящее состояние своего отечества родились у него еще тогда, как он, во время бегства своего из России, посещая разные области и города, имел случай замечать в них отличное от Московии устройство политическое, преимущественно же в той стране, в которой он остался на постоянное жительство. Важнейшею же побудительною причиною к продолжению уже начатого им труда служило ободрение государственного канцлера, высокородного графа Магнуса Гавриила Деля-Гарди, который, узнав острый ум Селицкого и его особенную опытность в политике (он отличался умом перед своими сверстниками и единоземцами), дал ему средства и возможность окончить начатый труд в той самой форме, в какой он ниже следует. При составлении этого сочинения он отчасти пользовался Русским Уложением.

Наконец достойный Селицкий имел несчастье впасть в непреднамеренное преступление: он лишил жизни своего хозяина, Даниила Анастасиуса, переводчика Русского языка в Стокгольме. Самое ничтожное обстоятельство вовлекло его в это преступление. Анастасиус подозревал Селицкого в порочной связи с своей женой, и однажды, быв оба дома в нетрезвом виде, они заспорили между собою: начались с обеих сторон упреки и брань, Селицкий в запальчивости гнева нанес Анастасиусу несколько смертельных ударов испанских кинжалом, который в это время имел при себе, и по приговору суда должен был положить свою голову под секиру палача на лобном месте за заставою южного Стокгольмского предместья.

Селицкий переменял Российское вероисповедание на Лютеранское. За несколько времени до назначенного дня казни, он с величайшим благочестием принял св. тайны от Шведского священника Олофа Петерсона Крока, капеллана церкви Св. Марии, что на сёдер-Мальме (Южном предместии). Прусский уроженец, магистр Иоанн Гербиниус, бывший в то время ректором школы немецкого прихода в Стокгольме и совершенно знавший Польский язык, посещал часто Селицкого в его заключении, утешая его в несчастьи Словом Божиим, и по совершении над ним казни, отозвался об нем в следующих словах: *obit quam piissime!* Тотчас после казни, тело его было отвезено в Упсалу, где оно было анатомировано профессором высокоученым магистром Олофом Рудбеком; кости Селицкого хранятся там и до сих пор, как монумент, нанизанные на медные и стальные проволоки.

Так кончил жизнь свою Селицкий, муж Русского происхождения, ума несравненного».

Работая в Посольском приказе, Григорий Котошихин не мог не иметь дела с переводчиками и толмачами, потому что и в его время эти две профессии различались. Им даже платили по-разному. В главе седьмой «О приказах» в разделе «Посольской приказ» сказано:

«Посольской Приказ; а в нем сидит думной дьяк, да два дьяка, подьячих 14 человек. А ведомы в том Приказе дела всех окрестных государств, и послов чужеземских принимают и отпуск им бывает; такъже и Руских послов и посланников и гонцов посылают в которое государство прилучится, отпуск им бывает ис того ж Приказу; да для переводу и толмачества переводчиков Латинского, Свейского, Немецкого, Греческого, Полского, Татарского, и иных языков, с 50 человек, толмачей с 70 человек. А бывает тем переводчиком на Москве работа по вся дни, когда прилучатца из окрестных государств всякие дела; такъже старые писма и книги для испытания велят им переводити, кто каков к переводу добр, и по тому и жалованье им даетца; а переводят сидячи в Приказе, а на дворы им

самых великих дел переводити не дают, потому что опасаются всякие порухи от пожарного времени и иные причины.

А дается им царское жалованье годовое: переводчиком рублей по 100 и по 80 и по 60 и по 50, смотря по человеку, толмачем рублей по 40 и по 30 и по 20 и по 15 и менши, смотря по человеку; да поденного корму переводчиком по полтине и по 15 алтын и по четыре гривны и по 10 алтын и по 2 гривны на день, смотря по человеку, толмачем по 2 гривны и по 5 алтын и по 4 и по 3 и по 2 алтына, и по 10 денег на день человеку, смотря по человеку ж, помесечно, ис Приказу Большого Приходу. Да они ж толмачи днюют и начюют в Приказе, человек по 10 в сутки, и за делами ходят и в посылки посылаются во всякие; да они ж, как на Москве бывают окрестных государств послы, бывают приставлены для толмачества и кормового и питейного збору».

НОВЫЕ ПЕРЕВОДЫ

Оригинал Ирины Ковалевой

Стрекоза

Выстреливают в воздух мошки,
И пузырится водоём
От вождельенья мелкой сошки
С себе подобным быть вдвоём.

Я лето красное пропела, –
Да не одно, а сорок лет! –
И то таращусь обалдело,
Как стрекоза, на белый свет.

Ведь в крылышках из марли вкупе
С толчёным крошевом шаров
И я плясала в старшей группе
На утреннике – будь здоров!

Смотреть про насекомых сагу
Пришла в детсад моя семья.
Я ненавидела трудягу
И собственника муравья.

И пусть меня подвергнут карам
За то, что разум мой дремуч,
Люблю доставшееся даром,
Как эта рифма или луч.

Люблю, когда придёт суббота,
А понедельник – это мрак.
Работать до седьмого пота
Прекрасно может и дурак,

Сопrotивляясь силе тренья,
Пока не свалится в кровать,
Но дуновенье вдохновенья
В сачок усердья не поймать.

Люблю, что вышло без усилья,
Без подъезжаний на козе –
Ведь Бог не зря приладил крылья
Не муравью, а стрекозе!

Перевод Мэри Хобсон

The Grasshopper

Small insects shoot into the air,
Leave minute bubbles on the water
And dizzy with desire, they pair,
An insect couple, a son, a daughter.

I've sung the whole long lovely summer –
And forty of them, not just one! –
Like an enchanted, dazed newcomer,
Like a grasshopper in the sun.

I've danced myself, in little wings
Made out of glitter-covered gauze.
We seniors danced in, of all things,
The morning show – to wild applause!

My family came to nursery-school
To watch our childish insect plays.
I hated that industrious fool,
That ant, with all his selfish ways.

I still do, may God punish me.
I know. My reason's weak at times.
I love the thing that's given, that's free,
A ray of sunlight or these rhymes.

The joy, when Saturday comes round –
While Monday morning is sheer hell.
To work oneself into the ground
Is something fools can do quite well,

To force one's way past mindless friction
Until there's only bed – forget
That inspiration, poems, fiction,
Elude the zealot's fishing net.

I love all simple, effortless things;
The industrious poet lacks romance.
Small wonder that God granted wings
To grasshoppers and not to ants.

* * *

Перевод и краткое вступление Е. Зиминной.

Аллен Лепрест (3 июня 1954 – 15 августа 2011), франкоязычный канадский бард. Музыка к его текстам и аранжировку часто писал Роман Дидье – французский певец и композитор. Лепрест по праву считался и считается одним из лучших певцов современной авторской песни. Он был удивителен на сцене. Его выступления потрясали публику. Он писал песни для известных исполнителей, таких как: Роман Дидье, Изабель Обре, Жюльет Греко. Всего Аллен Лепрест выпустил 14 альбомов. За альбом "Voce a mano" в 2008 году получил приз академии Charles Cros. А в 2009 году, 14 декабря, Аллен Лепрест был удостоен поэтической премии "le Grand Prix de la SACEM"-2009. *"Делать работу, которую ты любишь – это не имеет цены"*, – сказал Аллен, получая премию.

Аллен Лепрест

<p>Дорогие</p> <p>Дорогие, дорогие, Вас, увлеченных, бескорыстных, Как книги, можно перелистывать, На сердце класть без простыней.</p> <p>Дорогие, не развести Пересекшиеся пути, Нашу верность не расплести,</p> <p>Не подвластна она шлепкам Ветров ненадежных, бесстыжих, Или жухлым сырым листкам Деревьев и адресных книжек.</p> <p>По пальцам — самый лучший счет, Оставим спички посторонним. Нас мало — это хорошо, О, как продуманны ладони!</p>	<p>Gens que j'aime</p> <p>Gens que j'aime, gens que j'aime Qui se partagent, qui se livrent Qui se lisent comme des livres Qui dorment sans drap sur le coeur</p> <p>Gens que j'aime me sont restés De tous les chemins traversés Sans le moindre aveu décousu</p> <p>Et n'en eurent jamais raison Le vent ni sa gifle traîtresse Ni ses feuilles moche saison La branche ou le carnet d'adresse</p> <p>Dix doigts c'est bien pour se compter On rajoute pas d'allumettes On est si peu de ce côté Ah ce que nos mains sont bien faites!</p>
--	---

Соседка с десятого этажа

Соседки сверху пробил час,
И на дверях её печать,
Больше цветы не польёт
Лейка её
Подле окна.
А жизнь – грустна.

Соседка сверху, вот и всё,
Из дома кто-то унесёт
Ходики, даже цветник
На лифте вниз,
Весь, до горшка.
А жизнь – тяжка.

Соседки сверху нет теперь,
Слезами, смехом полон сквер,
В ящике писем полно,
Что ж, всё равно
Только счета.
А жизнь – пуста.

Соседки сверху больше нет,
На днях пришлось зайти родне,
В трауре, в спешке забрать
Что есть, добра
И пса Тото.
А жизнь – ничто.

Дни пролетают, их не счесть,
Свободная квартира есть,
Вам на десятый этаж.
Птичий вираж
В небо ушел,
Жить — хорошо.

La dame du dixième

La dame du dessus est morte
Il y a des scellés sur sa porte
On n'entendra plus pleuvoir
Son arrosoir
Sur le balcon
La vie, c'est con

La dame du dessus, bonjour
Trois petits riens, trois petits tours
On descend ses pots de fleurs
Par l'ascenseur
Et sa pendule
La vie, c'est nul

La dame du dessus, bonsoir
Ça braille, ça rit dans les squares
Sa boîte à lettres s'emplit
Tant mieux, tant pis
C'est des factures
La vie est dure

La dame du dessus, c'est cuit
Les enfants sont passés lundi
En vitesse, en habit noir
Vider l'armoire
Prendre le chien
La vie, c'est rien

Les jours se suivent, c'est terrible
Y a un bel appartement libre
Là-haut au dixième étage
Un pigeon nage
Dans l'eau du ciel
La vie est belle

Боюсь

Боюсь огня, крестов, дорог,
Воды и крови, поцелуев,
Боюсь весну, как мотылек,
Простую, хрупкую, живую,

Боюсь небес, себя и вас,
Боюсь цветов, часов и дней,
Вводящих в ужас детских глаз,
Ветров, стареть, мечтать о ней,

Боюсь пернатого крыла,
Пугает крик, пугает тишь,
Собаки, берега и мгла,
Слова, рука, что пишет их,

Боюсь нот музыкальных в строчку,
Улыбки и слезы союз,
И в животе моем вой волчий
Когда помянут – я боюсь,

Боюсь всегда, любых явлений,
Сердца и плач внушают страх,
И зубы – дробью, и колени
Трясут карманами в штанах,

Боюсь, что дважды два – четыре,
Всего вокруг, в конце концов,
Болезни, всех нежнее в мире
Грызущей юное лицо,

Боюсь ушедших голосов
И их запомнившей кассеты,
Боюсь теней - конвойных псов,
Куда-то уводящих лето,

Боюсь жестоких холодов,
Сражающих колосья в поле,
Оркестра шкваловых ветров
Бедняцкой лодочке на долю,

J'ai peur

J'ai peur des rues des quais du sang
Des croix de l'eau du feu des becs
D'un printemps fragile et cassant
Comme les pattes d'un insect

J'ai peur de vous de moi j'ai peur
Des yeux terribles des enfants
Du ciel des fleurs du jour de l'heure
D'aimer de vieillir et du vent

J'ai peur de l'aile des oiseaux
Du noir des silences et des cris
J'ai peur des chiens j'ai peur des mots
Et de l'ongle qui les écrit

J'ai peur des notes qui se chantent
J'ai peur des sourires qui se pleurent
Du loup qui hurle dans mon ventre
Quand on parle de lui j'ai peur

J'ai peur du coeur des pleurs de tout
La trouille des fois la pétouche
Des dents qui claquent et des genoux
Qui tremblent dans le fond des poches

J'ai peur de deux et deux font quatre
De n'importe quand n'importe où
De la maladie delicate
Qui plante ses crocs sur tes joues

J'ai peur du souvenir des voix
Tremblant dans les magnétophones
J'ai peur de l'ombre qui convoie
Des poignées de feu vers l'automne

J'ai peur des généraux du froid
Qui foudroient l'épi sur les champs
Et de l'orchestre du Norrois
Sur la barque des pauvres gens

<p>Боюсь один и вместе с вами, Виолончельного смычка, Того, что выше над ногами, Звезды, что льется, горяча,</p>	<p>J'ai peur de tout seul et d'ensemble Et de l'archet du violoncelle J'ai peur de là-haut dans tes jambs Et d'une étoile qui ruisselle</p>
<p>Боюсь лет, что кромсают в клочья Лазурный юности наряд – Их острый нож уже наточен, На плоть и губы серебрясь,</p>	<p>J'ai peur de l'âge qui dépèce De la pointe de son canif Le manteau bleu de la jeunesse La chair et les baisers à vif</p>
<p>Боюсь дымящуюся трубку, В ладони – страха твоего, И рыбу лунную, как будто Звездой ставшей путевой,</p>	<p>J'ai peur d'une pipe qui fume J'ai peur de ta peur dans ma main L'oiseau-lyre et le poisson-lune Eclairent pierres du chemin</p>
<p>Боюсь щетинящейся стали На завтра прячущей стене, Прикосновений животами И льда остывших простыней,</p>	<p>J'ai peur de l'acier qui hérissé Le mur des lendemains qui chantent Du ventre lisse où je me hisse Et du drap glacé où je rentre</p>
<p>Боюсь войти в дом престарелых, Где долгих множество недель Качает мамы призрак белый Пустую колыбель,</p>	<p>J'ai peur de pousser la barrière De la maison des églantines Où le souvenir de ma mère Berce sans cesse un berceau vide</p>
<p>Боюсь безмолвных поздних листьев, Что предвещают перегной, И глазом в голову раскрытой Распахнутой поры ночной,</p>	<p>J'ai peur du silence des feuilles Qui prophétise le terreau La nuit ouverte comme un oeil Retourné au fond du cerveau</p>
<p>Боюсь испарину болот, Дрожащую в тени махровой, Рассвет, который настает, Гонимый тысячами новых,</p>	<p>J'ai peur de l'odeur des marais Palpitante dans l'ombre douce J'ai peur de l'aube qui paraît Et de mille autres qui la poussent</p>
<p>Боюсь за все, что не спасаю, Отчаянно прижав к себе, С неумолимыми часами В неравной длительной борьбе.</p>	<p>J'ai peur pour tout ce que je serre Inutilement dans mes bras Contre l'horloge nécessaire Du temps qui me les reprendra</p>

--	--

Шон Майкл Томас

Шаг за шагом осилишь дорогу к вершине.

(Сказка для детей и взрослых)

Об авторе – от переводчика.

Сегодня наш автор - Шон Майкл Томас. Мы познакомились, когда он уже был профессиональным корреспондентом русского телеканала Russia Today и объездил без малого полмира. Особое уважение внушает тот факт, что Шон – единственный из всех знакомых журналистов (да и вообще среди журналистов канала), кто был в Антарктиде. И я совсем не удивилась, когда узнала, что он, пишет истории про детей. Специально пишу «про детей», а не «для детей», потому что искренне считаю, что эти бесхитростные рассказы написаны для всех без исключения. Почему же я не удивилась? Да стоит только увидеть Шона – большого, доброго, всегда улыбающегося, с вечным желанием втянуть окружающих в веселый разговор, отвлечь и рассмешить их. Так делают дети, которые любят внимание. И взрослые, которые умеют радоваться жизни и вовлекать в это занятие остальных.

А еще не удивительно, что первая история - про далекую Индонезию. Шон родился в американской семье, но родители его преподавали тогда в Джакарте. Так и получилось, что первые годы жизни он провел на острове Ява. Потом семья вернулась в Америку. Шон получил диплом известной Академии Искусств Интерлакен, штат Мичиган. Он изучал театр и актерское искусство, но позже выбрал журналистику. Хотя до сих пор он нет-нет, да и изобразит чей-нибудь голос. Правда, чаще мультяшный – Скруджа Макдака, например. Бывших актеров, наверное, не существует.

Кстати, с Индонезией у Шона связано одно очень яркое воспоминание, но уже, к сожалению, не такое светлое, какие остались от детских лет. Он был там в 2005, рассказывая миру о последствиях разрушительного цунами в Индийском океане – чудовищной, непоправимой катастрофы. Трудно представить, насколько это его потрясло. И все же, чуть позже он пишет вот эту книгу, свою самую первую книгу – «Седикит-Седикит Менжади Букит. Шаг за шагом осилишь дорогу к вершине» (Sedikit-Sedikit Menjadi Bukit. Little by little we climb the mountain.). Светлую, жизнеутверждающую и во многом – автобиографичную. У нашего автора нет еще детей, думаю, ему помогают его собственные воспоминания.

Сейчас он заканчивает уже третью книгу и надеется, что и русские читатели смогут прочитать его рассказы. Все они красочно иллюстрированы самим автором.

Я уже слышу, что где-то вдалеке шуршат продолговатые листья высоких пальм, воздух напитан влагой. Мы отправляемся на прекрасный остров Ява, чтобы познакомиться с удивительным маленьким Покорителем Вершин.

Перевод Александры Обманец

На нашей прекрасной планете есть группа островов, которые называются Индонезия. Там, на острове Ява, у подножья величественной горы Пункак раскинулась небольшая деревушка. В ней живет маленький мальчик, который никогда не устает задавать вопросы и восхищаться миром. Его зовут Норни.

Большую часть времени Норни проводил в одиночестве. Утром он просыпался и бежал на заливные рисовые поля, чтобы бродить там, увязая в воде. Ему нравилось чувствовать холодную, влажную землю между пальцев ног. Иногда он уходил в лес и сидел там часами, наблюдая, как меж деревьев парят крыланы - огромные летучие мыши, что питаются фруктами. Если до темноты оставалось время, Норни шел вглубь лесной чащи навестить своего давнего друга Пак Надирина.

Пак Надин был взрослым и мудрым, и жил он в лесу совсем один. Норни любил ходить к нему в гости, а тот с нетерпением ждал прихода мальчика.

Истории, что рассказывал Надин, еще долго не выходили у Норни из памяти, и ему часто хотелось пойти испытать все то, о чем говорил друг. Больше всего мальчик любил рассказы о далекой горной вершине, которая высилась над долиной. Люди называли ее Пункак. Послушав Надирина, мальчик шел домой и засыпал с улыбкой на лице. Он всегда ложился вовремя: так он готовился к новым впечатлениям, что ждали его на следующий день.

Проснувшись однажды утром, Норни почувствовал, что энергии у него чуточку больше, чем обычно. И ему самому захотелось пережить приключения, о которых он слышал. Мальчик выглянул из окна и увидел красоту мира, окружавшую его со всех сторон. Вокруг зеленели прекрасные рисовые поля, они раскинулись по склонам гор или на широких террасах, спускающихся из-под лесного свода ступенями. Вдали едва-едва виднелся тропический лес, где жил Пак Надин. И над всей этой величественной землей возвышался Пункак, охраняя свое королевство.

Солнце заглянуло в комнату к Норни и озарило лучами его лицо. Мальчик слегка поморщился, но тут же, полный решимости, прикрыл глаза ладонью и, повернувшись к окну, и заговорил с солнцем.

– Уважаемое Солнце, – сказал Норни, – пусть Ваш свет и тепло ведут меня, и я заберусь на самый верх горы Пункак и увижу оттуда мир».

И мальчик пустился в путь. Он твердо решил, что до конца дня поднимется на самую вершину. Он шёл и шёл, пока не устал так, что

едва мог сделать ещё один шаг. Тогда он присел отдохнуть и вытащил из дорожной сумки свой обед – рис, завернутый в листья бананового дерева. Никогда прежде еда не казалась ему такой вкусной.

Решив, что отдохнул достаточно, Норни снова пустился в путь. Но скоро силы окончательно покинули его. И вот, чувствуя, что ноги больше не идут, Норни остановился и огляделся. То, что увидел, огорчило его. Он дошел всего лишь до конца деревни. Никогда прежде не уходил он так далеко от дома и, честно говоря, не представлял, как долог путь до вершины Пункак.

Норни повернул к дому, в глазах у него стояли слезы, а веки смыкались от усталости. Местный торговец узнал его и довез до хижины на своей рикше. Дома мама поцеловала Норни перед сном, и он отправился в постель. Больше такого не повторится, решил мальчик. Завтра он подготовится лучше.

На другое утро Норни был готов к тому, что мог подарить ему новый день. Он опять выглянул в окно, опять поморщился от яркого света и заговорил с Солнцем.

– Уважаемое Солнце, пожалуйста, помогите дойти до вершины большой горы. Кроме Вас, наверное, никто не видел, что там такое наверху.

Мальчик взял с собой немного риса и снова пустился в путь. Нелегкое вчерашнее путешествие подготовило его к предстоящим трудностям. На этот раз он не остановился, чтобы подкрепиться, а съел свой обед прямо на ходу. Он был уверен, что уж сегодня-то доберется до вершины горы.

Норни шел весь день, стало темнеть, и он подумал, что гора совсем близко. Он посмотрел на гору, на лес вокруг. Увы, он едва-едва отошел от деревни. Если так идти, до вершины не доберешься. Норни и на этот раз повезло – местный плотник возвращался домой и подвез мальчика до родной хижины.

Дома Норни поцеловал маму и пошел спать. Каждую ночь сон уносил его над знакомыми местами к загадочной вершине Пункак. Мечта день за днем делала его сильнее – вот почему так важно мечтать.

Каждое утро, поговорив с Солнцем, Норни отправлялся в путь, и каждый день проходил чуть дальше, чем в предыдущий. Но до вершины было по-прежнему далеко.

Так прошло много дней, а конца пути не было видно. И вот одним утром он решил больше никуда не ходить. Солнце, не услышав утреннего приветствия, само явилось в комнату Норни, и лучом коснулось его плеча. Но мальчик повернулся на другой бок и спрятал голову под

подушку, туда луч проникнуть не мог. Норни было так грустно, и вместе с ним грустила деревня.

Он каждый день опять выходил гулять, но больше не стремился к неизведанным местам. Играл, наслаждаясь прохладой влажных рисовых полей или сидел под сенью тропических деревьев, наблюдая за своими друзьями-крыланами. Он больше не смотрел ни на Солнце, ни на далекую гору. Не хотелось вспоминать о несбывшейся мечте.

И вот однажды, когда грусть немного утихла, Норни снова оказался у двери дома, где жил его старый друг, Пак Надин. Мальчик постучал, и добрый знакомый голос хозяина пригласил его войти. Надин приготовил чай из свежих чайных листьев, и Норни сел на пол, на подушки, чтобы слушать его истории. Но не успел Надин рассказать и одну, как заметил, что по щеке Норни бежит слеза. Надин успокоил мальчика, спросил, в чем дело. И Норни поведал другу, как он отчаянно пытался добраться до величественной вершины Пункак, и как она, изо дня в день, оставалась непокоренной. Рассказал о своей мечте увидеть чудесную вершину. И под конец добавил, что ему, наверное, никогда не забраться так высоко.

В ответ Пак Надин посмотрел на Норни и, по-отечески улыбнувшись, произнес: «Седикит-Седикит Менжади Букит».

Норни не очень-то понял этих слов друга, но они вернули ему веру в себя, и он решил, что завтра начнет все сначала.

Утром, как обычно, Норни глянул в окно. Но проснулся он ни свет, ни заря – всю ночь плохо спал, взволнованный предстоящей дорогой. Он выглянул в окно и позвал Солнце. Но Солнце едва проснулось и только-только начинало потягиваться.

– Уважаемое Солнце! – крикнул Норни. – Я готов добраться до самой вершины! Покажите дорогу!

Всех обрадовал вернувшийся задор Норни, и Солнце улыбнулось ему в ответ. Оно не сомневалось, в этот раз гора покорится.

Норни вышел на улицу, и хотел было взглянуть на родную хижину, перед тем как пуститься в путь. На террасе его ждал верный друг Пак Надин – вдвоем-то идти веселее.

И они пошли вместе. В компании друга путь казался короче. Норни шёл, радуясь дивной красоте утра. Сочная живая зелень казалась сегодня ярче, а тропический лес переливался всеми цветами радуги. Таких чудес Норни не мог вообразить даже в мечтах. «Смотри, скорее смотри», – говорил он другу, увидев что-то особенно прекрасное. Пак Надин смотрел и лишь слегка улыбался. Чудом для него был восторг его маленького друга.

Стемнело, путники остановились, пора было думать о ночлеге. Норни огляделся и увидел, что никогда еще не забирался так высоко. Они на много километров ушли от того места, где закончилось его последнее путешествие. Но самым прекрасным было то, что теперь он шел не один. Они разложили подстилки, и Норни сонно спросил Надирина, правда ли он верит, что они дойдут до вершины. Пак Надин только улыбнулся и опять сказал: «Седикит-Седикит Менжади Букит».

Так они шли несколько дней. И с каждым днем были все ближе к вершине Пункак. Под ними остались зеленые макушки деревьев, а скоро – и белые изнанки облаков. Весь знакомый друзьям мир был внизу как на ладони. Каждый вечер, перед тем как лечь спать, Норни снова и снова спрашивал своего друга: «Пак Надин, ты правда думаешь, что мы дойдем до вершины?»

И, конечно, Пак Надин всегда отвечал одно: «Седикит-Седикит Менжади Букит».

В последний день пути Пак Надин, взмахнув рукой, указал на бугорок впереди. Это и была маковка горы Пункак. Норни взбежал на неё и огляделся. К его удивлению там не было ничего, кроме маленького деревца, на котором всего лишь несколько листочков. А Пак Надин вдогонку ему прокричал: «Седикит-Седикит Менжади Букит! Шаг за шагом осилишь дорогу к вершине!»

И тогда Норни увидел вокруг Вселенную и улыбнулся ей счастливой улыбкой. Протянул руки и дотронулся до звезд. Солнце подмигнуло ему с небес, и их ладони, наконец-то, сомкнулись в крепком рукопожатии.

«Как долго пришлось ждать!» воскликнуло Солнце. «Ждать мальчика, готового ко всем приключениям Вселенной! Мальчика с золотым сердцем».

Норни ощущал дыхание четырёх ветров, овевавших вершину Пункак. Их тоже обрадовал этот мальчуган.

Ему казалось, что время остановилось, он всё стоял и стоял на вершине. Потом взглянул на своего друга и понял, что пора возвращаться.

Путешествие завершилось. Расставаясь, друзья пожелали друг другу спокойной ночи, и каждый отправился в свой дом. У Норни перед глазами ещё долго стояли прекрасные картины увиденного. Он очень, очень устал, лег в кровать и веки сами собой смежились. Но он все же взглянул в окно на вершину Пункак и сказал себе: «Седикит-Седикит Менжади Букит. Шаг за шагом осилишь дорогу к вершине»

И волшебный мир снов унес его туда, где Солнце, Луна и звезды кружат над одиноким деревцем, что стоит на вершине мира.

КУЛЬТУРНЫЕ МОСТЫ

Виктория Лепко

НЕСКОЛЬКО СЛОВ ОБ ОТЦЕ

Выдающийся русский актер, народный артист РСФСР Владимир Алексеевич Лепко был потрясающим комиком. Таких теперь нет. А неукротимый смех, до слез, от которого упадешь со стула, не только лечит от стрессов, но и продляет жизнь. Вот почему у нас так снизилась продолжительность жизни.

Родился Владимир Алексеевич 26 декабря 1898 года в семье инженера службы путей сообщения, личного дворянина А. И. Лепко. С детства мальчика неодолимо тянуло к театру. Он участвовал в любительских спектаклях, а позже в частных антрепризах, удивляя прирожденными актерские способности. В 20-е годы прошлого века в Ленинграде пользовался огромным успехом театр «Кривое зеркало», которым много лет блестяще руководил А.Р. Кугель. В. А. Лепко участвовал в спектаклях, в литературных и театральных пародиях, покоряя зрителя необыкновенным комедийным талантом. Позже он работал с известными русскими актерами Н. Черкасовым, Б. Тениным, В. Токарской, М. Мироновой в Ленинградском, а потом в Московском мюзик-холле.

В 1936 году Владимира Алексеевича пригласили в труппу Московского Театра сатиры. Здесь в течение тридцати лет он сыграл свои самые выдающиеся роли: Альфред Дулиттл в пьесе Б. Шоу «Пигмалион», Г. П. Белугин («Женитьба Белугина» А. Н. Островского), дедушка Бабурин («Вас вызывает Таймыр» К. Исаева и А. Галича), Дромио Сиракузский и Дромио Эфесский («Комедия ошибок» В. Шекспира) и многие-многие другие. Разумеется, помимо театра, он выступал в концертах, работал на «Союзмультфильме», снимался в сатирическом киножурнале «Фитиль» и во многих художественных фильмах, начиная с 1926 года: немое кино «Шинель» Н. В. Гоголя, режиссер Г. Козинцев, «Поручик Киже», режиссер Л. Трауберг, «Старый наездник», режиссер Б. Барнет, «Дело Румянцева», режиссер И. Хейфиц, «Девичья весна», режиссеры В. Дорман и Г. Оганесян и другие. Даже небольшие эпизодические роли в кино остались незабываемыми. С такой яркой, почти гротескной силой были они сыграны.

Главным событием в творческой жизни В. А. Лепко стала встреча с режиссером В. Н. Плучеком. Все работы с Плучеком стали шедеврами актерского мастерства. А спектакли по пьесам В. Маяковского принесли Владимиру Лепко и Театру сатиры мировую славу.

В 1963 году в Париже на Международном фестивале театров Владимир Лепко получил высшую награду Гран-при за роль Присыпкина в

пьесе Маяковского «Клоп». Это была его последняя работа на сцене Театра сатиры. 19 октября 1963 года его не стало. Парижский журнал «Театр», прощаясь с В. А. Лепко, напечатал некролог, где над его портретом крупными буквами было написано: «Великий комедиант ушёл».

Из книги «Во имя отца» Виктории Лепко
ЛЕКЦИЯ О ВРЕДЕ АЛКОГОЛЯ

Ещё в «Кривом зеркале» отец начал исполнять свою знаменитую «Лекцию о вреде пьянства», которую он потом играл в концертах всю жизнь. Помню, однажды мне отец сказал: «Чем серьёзнее ты будешь в смешном, тем смешнее ты будешь в серьёзном».

Вообще о «Лекции о вреде пьянства» надо рассказать отдельно. Это был эстрадный шедевр! Однажды увидев, вы уже не могли его забыть. Настоящий моноспектакль, длившийся всего минут десять сценического времени, а может быть, и того меньше. Спектакль, где автором, режиссёром и исполнителем был один человек. Не помню, сколько раз я видела этот номер, но всегда у меня возникало ощущение абсолютной импровизации. Мало того, я просто забывала, что на сцене мой отец.

Этот стёртый человек, в поношенном пиджаке, с облупившимся портфелем под мышкой, торопливо докуривавший окурочок папиросы у самого края кулис, приходил буквально «из жизни». Мы все узнавали этого «лектора» со всеми его атрибутами: столом, покрытым красным сукном, и возвышающимся в центре стола графином. Мы недоумевали, зачем сейчас, в самом разгаре весёлого эстрадного концерта, нам подсовывают этого скучного человека? Что нового он может нам рассказать о вреде алкоголя? Какая чушь!

Но уже через несколько секунд этот «лектор» ухитрился заставить нас безотрывно следить за малейшими движениями его души, за каждым его жестом. Перед нами разворачивалась доведённая до абсурда судьба горького пьяницы. Вся его личная жизнь, его борьба со своим недугом. Когда обыкновенный графин с водой и стакан вызывают неодолимое желание выпить. Случайно коснувшись рукой графина, он невольно замирает — и, застенчиво пробормотав: «Одну минуточку», — скрывается за кулисами. Оттуда появляется уже другой, слегка покрасневший человек. Радостно потирая руки и весело подмигнув залу, он пытается продолжить «лекцию», на ходу забывая, на чём он остановился. Эти уходы за кулисы повторяются. И с каждым разом настроение «лектора» меняется, в зависимости от стадии его опьянения. Один раз он появляется, слегка пританцовывая, и неожиданно для себя останавливается спиной к залу. Решив, что «лекция» окончена и что все уже ушли, он, облегчённо вздохнув, начинает собирать свои вещи. Как вдруг, обернувшись, видит полный зал зрителей. Обрадованный таким поворотом дела и выйдя на новый виток опьянения, «лектор» доверительно, со слезами на глазах,

посвящает всех нас в полную скандалов и драк семейную жизнь алкоголика. Достав носовой платок, изящной белой бабочкой торчащий из нагрудного кармана и на деле оказавшийся рваной белой тряпчочкой, он долго ищет, в какой уголок высморкаться. Затем, тщательно сложив это подобие платка, вновь игриво высовывает из кармана два белых крылышка. Пройдя на наших глазах все стадии опьянения и под конец уже разухабисто запев: «Шумел камыш, деревья гнулись!», он развинченной походкой уходит за кулисы, унося под мышкой портфель, из которого выливаются прямо на сцену остатки «зелёного змия».

А зрительный зал, уже совершенно изнемогающий от хохота, провожает его овацией! Да, это поистине был шедевр! Отец, как великий дирижёр, с первой секунды до последней разыгрывал эту симфонию уникальной актёрской импровизации, вместе со зрительным залом.

Мы все были инструментами в его талантливых руках. И это он, только он один безраздельно владел нашими чувствами, заставляя вместе с ним проживать каждое движение души этого «лектора». Взрываться громким смехом, вскрикивать от неожиданности, сострадать, корчиться и стонать до колик в животе и аплодировать, и кричать «Браво!», и не отпускать его со сцены с благодарностью участников этого неповторимого шедевра. Да, увы, неповторимого! Сколько актёров, уже после смерти, отца, просили у меня разрешения играть этот его номер на эстраде. Хотели, пытались, но с благоговением отступали, понимая, что не смогут одолеть эту вершину актёрского мастерства. Помню, как однажды известный профессор медицины после концерта пришёл к отцу за кулисы и, пожимая ему руки и весело смеясь, сказал: «Голубчик, Владимир Алексеевич, да Вас надо показывать моим студентам, как «пособие»! На Вашей «лекции» они смогут изучать все стадии человеческого опьянения!» Этой лекции восторженно аплодировал Вл. Ив. Немирович-Данченко, на одном из «капустников» во МХАТе. Он прямо из зала поднялся на сцену и, обняв В. Лепко, заявил, что это удивительный урок психологического реализма для актёров МХАТа.

Стыдно и больно признаться, что никому, даже мне, не пришло в голову не только заснять эту «лекцию» на плёнку, но хотя бы записать на магнитофон и его игру, и уникальную реакцию зрительного зала. Этот звук постепенно раскачиваемого океана людских эмоций. Начинающегося с лёгкого ветерка отдельных смешков, с нарастающего дружного прибой веселья, увеличивающегося всё громче и сильнее волнами хохота, чтобы обрушиться в конце оглушительным грохотом оваций.

Ю. В. Кирьянов, М. Д. Литвинова

ДУХОВНОСТЬ И МИР НА ПЛАНЕТЕ ЗЕМЛЯ

Духовные ценности... На левой чаше весов – духовное, на правой – материальное. Каким должен быть идеальный баланс? Имеется всего три ответа; равновесие; перевес левой чаши; перевес правой. Наверное, наилучший вариант – равновесие. Но было ли оно когда-нибудь, была ли когда-нибудь на планете эпоха золотой середины? Пожалуй, только в утопиях. А в истории всегда перевешивало материальное. При том, что «духовные ценности» много важнее, чем любые материальные, – пишет Юрий Валентинович Кирьянов, профессор, доктор философии и эксперт по Индии, – а о них никто никогда, увы, не говорит... И потому «история Шекспира», как никогда, сегодня более чем актуальна». А говорить давно пора, как бы не опоздать, ибо одна из главных составляющих духовных ценностей – это поиск истины. Истина важна всегда, как в жизни людей, так и в жизни стран.

Люди, занятые стяжанием знаний, духовными помыслами, движимые любовью к ближнему – незлобивы, независтливы, отличаются радостным и покойным расположением духа, оттого живут долго, пользуясь искренним расположением не только родных и друзей, но и всех окружающих. Они счастливы, довольствуясь тем, что нужно для интересной и физически здоровой жизни, они понимают, что излишества не только вредны им самим, но и поглощают – непроизводительно – природные ресурсы, приближая гибель планеты. По здравом размышлении приходишь к выводу, что каждый землянин должен использовать строго отмеренное количество энергии. Всё должно быть в балансе и гармонии, все нужно учитывать, включая флору и фауну, запасы полезных ископаемых, и народонаселение.

Безрассудное увлечение материальными ценностями (жилые «дворцы» огромных площадей, яхты, простаивающие у пристани месяцами, сотни пар обуви или костюмов и т.д.) приводит к тому, что отдельные люди тратят на себя лично несметное количество природных ресурсов, на что неправильно, несправедливо по всем человеческим и космическим законам, даже учитывая, что они покупают эту избыточную собственность на свои кровные.

Ведь эти кровные – просто виртуальные бумажки, они не восполняют израсходованные минералы, металл, древесину, воду, энергию. Это не только противоречит идее всеобщего благосостояния, но губительно сказывается на судьбе планеты Земля. **Духовный человек всегда поступает осознанно, и он никогда не пойдет на поводу у алчности – патологического пристрастия к материальному обогащению.** Которое никогда не приносит счастья, опасно для жизни в

прямом смысле слова, губит нашу естественную кормилицу – космическое тело солнечной планетарной системы. Необходимо срочно прививать людям понимание общечеловеческой опасности служения золотому тельцу. Это понимали древние, но тогда еще, в силу низкого уровня технологических возможностей, алчность и стяжательство не были смертельно опасны планете. Сегодня их обуздание – дело наипервейшей важности. Спасает человека от этих душевных недугов – духовность в самом широком смысле слова.

Постановка во главу угла материального стяжания опасна и для мирового сообщества. Вся история человечества зиждется на стремлении стран к обогащению, присвоению материальных ценностей. То же происходит и сейчас. И хотя сегодня противоречия, грозящие войнами, как будто носят чисто религиозный характер, подоплека та же – улучшить материальное положение. Понятно, что люди, не имеющие возможности работать и кормить семью у себя на родине, движимые угрозой голода, идут туда, где гарантировано выживание. Но как-то так всё переплелось, что знаменем конфликтов становятся именно религии – религии, имеющие мафусаилов возраст. Оттого и возникает опасность религиозных войн.

Но только воевать сегодня нельзя: народы вооружены атомным оружием, применение которого в масштабах планеты, грозит истреблением роду человеческому. Вот когда стали понятны и насущно необходимы пророческие слова Иисуса Христа «возлюбите врага своего как самого себя». Этими словами христианские народы пренебрегали столетия, нещадно убивая друг друга в кровопролитных войнах, – ведь так трудно возлюбить врага. Но космической катастрофой тогда и не пахло. Сегодня положение качественно изменилось. И если мы не последуем этому завету, который нам заповедан, потому что Христос предвидел возможность столь опасного овладения тайн природы, мы обречем себя на неминуемую гибель.

Но нужны какие-то рекомендации, как научить людей жить в мире и согласии на всем пространстве Земли.

В письме журналу ««Ехро Business Review»» Юрий Валентинович Кирьянов дал свое видение этой проблемы. Привожу из него выдержки:

ВОПРОС ЖУРНАЛА: Как Вы относитесь к вступлению России в ВТО? Готовитесь ли Вы к этому? Если да, то, как?

ОТВЕТ: ВТО - это Всемирная торговая организация. Россия, которая пока находится вне рамок этой организации, не имеет настоящей конкуренции. Мы сейчас очень похожи на запечатанный аквариум, который плавает в мировом океане. Соответственно, большинство российских товаров и услуг, были и остаются некачественными и слишком дорогими. Востребованность в них - вынужденная, а не осознанная.

Рассуждения наших предпринимателей и производителей просты: "А зачем вкладываться в реконструкцию или экологию, в модернизацию или новые технологии, когда "пипл и так хавает"?" Поэтому монополизм в большинстве отраслей народного хозяйства РФ играет "злую шутку" и со страной, и с нашими соотечественниками, так как однозначно тормозит нашу жизнь. И поэтому вступление в ВТО несёт в себе колоссальную позитивную перспективу для России. Ведь интеграция, объединение – это всегда есть "Добро!" Правда, часть предприятий, выпускающих неконкурентоспособную продукцию отомрет. Но и Слава Богу! На этом месте обязательно появятся новые фабрики и производства, которые будут делать новые изделия, технологичные и соответствующие мировым стандартам. И тогда... "через 4 года здесь будет город-сад!"...

ВОПРОС ЖУРНАЛА: Готовитесь ли Вы к этому? Если да, то, как?

ОТВЕТ: Если и готовимся, то, скорее, не к вступлению России в ВТО, а к тому, что в недалеком будущем должна появиться "ВДО" – Всемирная духовная организация. Именно этого – Духовного Единения, Духовного Единства – больше всего не хватает нашей Планете.

Ведь из-за существующей духовной разобщенности стран и народов происходит значительно больше конфликтов и войн, чем от любых производственных или торговых различий. Поэтому ВТО – это только 1-й шаг ко Всемирной интеграции. 2-й – создание Всемирного Конгресса Духовного Единения или Всемирной духовной организации!

...Ну, поймите, как это может быть сегодня, в 21-веке, чтобы духовные лидеры, например, христианские иерархи (католический и православный) сторонились, боялись друг друга. И тот, и другой почитают Христа и Богородицу, читают "Отче наш" и крестятся, а встретиться друг с другом не могут и не хотят!

...Как так может быть, чтобы Его Святейшеству Далай-Ламе отказывали в визите в нашу страну, под предлогом того, что Китай тогда не купит у нас вооружение! ...Как это мы с вами – люди Планеты Земля, такие умные и просвещенные, не можем просто однажды сесть за одним столом и договориться об Общечеловеческих ценностях!

О тех ценностях, о которых говорили Христос и Будда, Серафим Саровский и Франциск Ассизский, Рамакришна и Вивекананда, Рерихи и Мать Тереза... Индия – страна, где всегда искали "Свет Истины", а не "блеск золота", Индия, где оттаяло мое сердце, да и сердца многих наших соотечественников, где когда-то проходило несколько Всемирных Конгрессов Духовного Единения, будет скоро приветствовать российско-индийский Форум. И я очень надеюсь, что Форум откликнется на это очень важное веяние времени – необходимость создания "Всемирной Духовной Организации"! Важное не только для всех нас, но и наших детей и внуков.

Ю. Л. Оболенская

ИСПАНСКАЯ ТЕМА В РУССКОМ ПОЭТИЧЕСКОМ КОНТЕКСТЕ XX ВЕКА

Размышления по поводу антологии «Испанские мотивы в русской поэзии XX века»

От чтения хорошей книги мы ждем, как мне кажется, не просто эстетического наслаждения или сопереживания героям, и не только узнавания нового об авторе или авторах, (если это антология) и о той вымышленной *реальности*, которую они воссоздают в своих произведениях. Мы открываем новое в себе самих, потому что главное в хорошей книге – это то, что она обращена к нашему опыту, позволяя понять его и дополнить новыми переживаниями. Такой книгой является уникальная по содержанию и великолепно оформленная антология «Испанские мотивы в русской поэзии XX века» составителя Татьяны Балашовой, ставшая результатом пяти лет работы, окончание которой счастливо совпало с празднованием года Испании в России и России в Испании... Эта антология по поэтическим репликам – взволнованным, ироничным или философским монологам более сотни поэтов России и русского зарубежья позволяет реконструировать развивающийся в XX веке диалог русской и испанской культуры, а ещё – увидеть результаты «освоения» в России исторического, культурного и духовного опыта не только Испании, но и роль стран-посредниц этого почти 400-летнего знакомства русской и испанской культур.

Собранные в антологии стихи – это не просто калейдоскоп испанских тем и сюжетов: страсть, восторг, боль и драматизм повествования четырех поколений поэтов позволяют нам понять ту роль, которую в XX веке играла Испания – реальная или воображаемая - в духовной жизни нашей страны. В жизни людей, порой весьма далёких от испанской литературы и культуры, и знакомых лишь с именами и разрозненными сведениями, стереотипными представлениями, чужими впечатлениями и оценками.

Во второй половине прошлого века на улице можно было попросить любого прохожего назвать имена испанского писателя и поэта, причем 95 % опрошенных ответили бы без запинки – Сервантес и Лорка. И у каждого первое имя вызвало бы светлую грусть об идеалисте-мечтателе в тапаче для бритья и щемящую горечь об убитом Поэте. Антология позволяет лучше понять не только «нашу Испанию», но и нас самих и время, пережитое страной. Русские поэты не просто примеряют роли Дон Кихота или Кармен на себя самих или своих героев, они убеждают нас в **присущем** им донкихотстве, либо вольнолюбивости севилянки.

«Задумал силой меряться / не с кем-нибудь – с судьбой / как Дон-Кихот и мельница / воюю сам с собой» – пишет Ю. Левитанский в 1981 году. А у Т. Смертиной в «Деревенской Кармен» (1987) у грядки навоза вятская обладательница «самых чёрных в мире глаз» сама «резанула без ножа» – и уходит от гармониста Ивана к конопатому инженеру: «...Буйной юбкой промелькнув, / Бровью мир перечеркнув, / Брызнув локонами с плеч – / Не перечь».

Возникает вопрос: а откуда и давно ли появились у русских не только «испанская грусть», как у того хлопца из «Гренады» М. Светлова, но и донкихотство и любовь-свобода, не терпящая никаких оков?

Глубокая мысль М. М. Бахтина о «сотворчестве понимающих» – ключ к пониманию особенностей освоения испанской культурной традиции в России. Поэзия всегда воплощает индивидуальный духовный опыт творца, но одновременно и коллективный опыт – поколения, эпохи, и опыт нации. В стихах антологии мы видим, как менялся этот опыт на протяжении самого драматичного для нашей страны и для Испании века, как по-разному осваивался предлагаемый испанской традицией опыт нашими русскими поэтами разных школ и направлений в начале века (символистами, футуристами, акмеистами и т.д.), после революции, после II мировой войны, в 60-70-годы и новым поколением поэтов конца XX в.. Каждое новое поколение поэтов, начиная с поэтов Серебряного века, ищет среди знаковых фигур испанской истории и культуры духовные авторитеты и созвучные их мировосприятию идеи: так, символистами были востребованы драмы Кальдерона и поэзия испанских мистиков – Св. Тересы Авильской и Св. Хуана де ла Крус, для футуристов, как и многих из поэтов 20-х гг. особое значение приобретает личность Христофора Колумба. К середине века воплощенные в этих фигурах идеи и идеалы утрачивают свою актуальность, их вытесняет Гойя, Дали, Лорка.

Индивидуальный опыт поэта, во многом опирается на русскую традицию XIX в. и сложившиеся уже тогда трактовки самых *известных испанцев* – Дон Кихота, Дон Жуана или Кармен: тех архетипов образов испанского «происхождения», которые прибрали в России *комплекс нарицательности*. Исследований на тему влияния образов Дон Кихота и Дон Жуана на духовную жизнь России в XIX в. написано довольно много, однако, я хочу подчеркнуть то, что испанские корни этих трех образов на русской почве *прорастают* по-разному. К примеру, в отличие от «русского» Дон Кихота «русский» Дон Жуан имел несколько прототипов – в трактовках Мольера, Байрона, Моцарта и Гофмана, и в стихах Антологии находим подтверждение влияния на русских поэтов каждого из этих европейских *родителей* ветреника-испанца.

Исключительно важно то, что, начиная с А. С. Пушкина, почти каждый русский поэт становится сотворцом мифологем Дон Кихота, дон

Жуана и Кармен, дополняет их своим опытом, отталкиваясь от отечественной и мировой культурной традиции, и расшифровывает испанские коды по-своему. В знаковых фигурах (среди которых перечисленные литературные персонажи, и выдающиеся испанцы) – М. де Сервантесе, Ф. Гарсиа Лорке, Х. Колумбе, Ф. Гойя, – русских поэтов XX в. привлекает динамизм, внутренняя свобода, деятельное служение Добру, противостояние трагической судьбе.

Ироничность повествования о давно известных и почитаемых героях и иронические стихи о серенадах, любвеобильных донах и доньях (от заливчатских комических стихов Н. Агнивцева до горькой иронии Д. Самойлова и И. Бродского) – это реакция отторжения набивших оскомину однозначных трактовок образов и романтических представлений об Испании в XIX в., и вместе с тем – отражение горького опыта века XX.

Какая она – *русская* Испания? На первый взгляд, большинство русских стихов XX в. посвящены стандартному набору перечисленных в путеводителях объектов и имен, среди которых города: Толедо, Севилья, Мадрид, Барселона и памятники архитектуры, художники: Веласкес, Гойя, Эль Греко, Мурильо, Дали, Пикассо, литературные персонажи: Дон Кихот, Дон Жуан, Кармен, Дульсинея, экзотичные пейзажи, обычаи, испанские реалии, среди которых в первую очередь, конечно, фламенко и коррида.

Потом обнаруживаешь очень много стихов о Федерико Гарсиа Лорке, об испанской Гражданской войне 1936-39 годов, о Донье Анне, о командоре, о Санчо Панса; об актерах, исполнявших испанцев и русских поэтах, писавших об Испании. Ну а главное – в испанской теме русских поэтов читается нечто куда более важное и непреходящее.

Знаковые фигуры испанской культуры и факты их биографии в стихах поэтов XX в. превращаются в биографии самих поэтов или в исторические события России. Так у А. Вознесенского картины «черного Гойи» и офорты «Ужасы войны» ассоциируются с картинами ужасов нашей войны 1941-45 гг. Его Гойя говорит о себе: «Я – Гойя! / ... Я – горе. / Я – голос / войны, городов головни / на снегу сорок первого года. / Я – голод...»

У Ю. Мориц коррида вызывает ассоциации с горьким опытом, пережитым нашей страной, с несправедным «судом коллектива»: «Несчастный человек/стоит перед судом/ угрюмого, большого коллектива, / где даже негодяй, злодей/ уверен в том, что совесть у него/безгрешна и правдива». Ярким примером полного «обрусения» героев Сервантеса стала «Баллада о Донкихотах» Б. Окуджавы, к сожалению, не вошедшая в Антологию. Однако, мне кажется уместным напомнить первые строки этой хорошо известной баллады, доносящихся из тех романтических 60-х годов XX века: «У Москвы у реки, в переулке Глубоком, / дульцинеи взирают из окон / ждут, когда возвратятся с работы / донкихоты...».

Восхищение поэтов испанским танцем (причём таковым большинство авторов считает только фламенко), дополняется единодушным осуждением корриды. Но танец этот у И. Бродского в «Испанской танцовщице» прочувствован и описан не просто с необычайной глубиной, а в точных определениях специалиста по фламенко - испанца: «О – слепок боли в груди и взрывы в мозгу», он «сросся с бездной», «в нем – все – угрозы/надежда, гибель».

Написанный А. Кушнером «Бой быков» тоже мог принадлежать перу испанца, именно такой бой мы видим в испанских офортах Гойи, рисунках Пикассо и Дали: «Я видел, как смерть обижают шутя, / Смеются над дикой, угрюмой, дремучей, / Как бы вокруг пальца ее обведя. / Запомню на всякий мучительный случай, / Как жарко горит золотое шитьё, / Как жесты её победителя ловки, / Как, мертвую, тащат с арены её / В пыли и позоре на длинной веревке».

Ощущение близости и сходства корриды и фламенко, присущее испанцам, отражено в стихах переводчика и поэта Валентина Парнаха, посвященных испанской танцовщице Лолите Линарес Кастро, где ее жесты сравниваются с жестами тореро, и в прекрасном танце-корриде прорастает смерть.

«Песнь о Гарсиа Лорке» Н. Асеева словно написана самим Лоркой: «Шел он гордо, / срывая в пути апельсины,/и бросая с размаху в пруды и трясины;/ те плоды под луною в воде золотели...» А ведь это почти дословная цитата из знаменитого стихотворения Гарсиа Лорки о том, как схватили Антоньито дель Камборьо: «Беспечный, на полдороге,/ нарезав лимонов спелых/ он ими швырялся в воду, / её золотою сделав». (Лорку я цитирую в переводе самого Асеева).

В нескольких стихах об испанской гитаре также заметно влияние Лорки и одновременно М. Цветаевой, в переводе которой его знаменитая «Гитара», узнаваемая по первым строчкам, – «Начинается плач гитары / разбивается чаша утра...» – так полюбились в России.

Следует подчеркнуть, что Федерико Гарсиа Лорка стал в СССР воплощением трагической судьбы поэта-мученика; ну а тема гибели поэта – жертвы власти, столь близкая русскому национальному самосознанию, – стала особой темой в русской поэзии XX в.

В Антологии представлены полтора десятка стихов, посвященных Ф. Гарсиа Лорке, и неудивительно, что большинство стихотворений, посвященных Лорке, написаны поэтами старшего поколения, чей опыт отражает непосредственную реакцию на события в Испании 1939 г. Однако представленные в антологии стихи о Лорке поэтов, родившихся после Гражданской войны в Испании, отражают, скорее, уже «унаследованную» боль по утрате и одновременно трепетное отношение к творчеству Лорки, знакомому русским по прекрасным переводам М.

Цветаевой, И. Савича, М. Самаева, А. Гелескула, С. Гончаренко. Так, Вл. Костров в стихотворении «Лорка», опубликованном в XXI в. выразил отношение нескольких поколений русских читателей и поэтов к Лорке: «И обида далекая всё угнетает. / Каждый день почему-то / душа виновата. / Мне, как счастья, / всё время его не хватает. / Мне как правды, / всё время его маловато / ...Я ему поверяю / свою задачу / ...О, читаю и плачу, и снова читаю.»

Трагедия гражданской войны в Испании воспринималась у нас как нигде остро, цикл стихов И. Эренбурга и сейчас ранит строками об исходе испанцев, сторонников растерзанной Франко республики, через Пиренеи в январе 1939 г.: «В сырую ночь ветра точили скалы. / Испания, доспехи волоча, / На север шла. И до утра кричала / Труба помешанного трубача / ... Рожали в поле, пеленали мукой / И дальше шли, чтоб стоя умереть... / Что может быть печальней и чудесней – / Рука ещё сжимала горсть земли. / В ту ночь от слов освобождались песни / И шли деревни, будто корабли».

Испания у каждого поэта, без сомнения, «своя», и пути к ней были разными. В Антологии представлены широко известные поэты, которые много и успешно переводили стихи, драмы и прозу с испанского - начиная с К. Бальмонта и В. Брюсова, М. Цветаевой, Д. Самойлова, И. Бродского и заканчивая М. Самаевым, С. Гончаренко и Н. Ванханен. С начала XX в. поэты продолжают пушкинскую традицию *авторских* переводов и созданий оригинальных произведений на основе архетипических образов. От «Каменного гостя» А. С. Пушкина русский путь лежит к демонически-романтическому Дон Жуану К. Бальмонта, к горькому русскому Дон Жуану 1917 г. М. Цветаевой - «прекрасному и несчастному», лежащему «в снежной постели», затем к ироничному «Дон Жуану в Египте» Н. Гумилева и, наконец, сразу трем Дон Жуанам Д. Самойлова.

В стихах Самойлова заключены сразу несколько типов русских прочтений этой мифологемы: черты романтического байроновского образа заметны в незавершенных набросках «Юного Дон Жуана», известных последними строчками: «Едет он, отмечен Богом / И на пекло обречен, / И легендами оболган / И любимыми прощен». А в 1974 г. Самойловым был написан иронично-безысходный «Старый Дон Жуан» с трагическим концом: апокалипсическая бездна мрачного финала «Дон Жуана» В. А. Моцарта слышится в ответе черепа на вопрос: «Что там за гранью?» – «Тьма без времени и воли». А вот первый Дон Жуан Самойлова написан в 1938 году – и это ехидный, иронично-комический «Конец Дон Жуана» с участием Мефистофеля.

Русский поэтический Дон Жуан – необычное явление, это плод русской рефлексии по поводу европейского опыта освоения образа в разные эпохи, а, следовательно, результат взаимопроникновения нескольких национальных и культурных традиций. Это испанец, в

интерпретации характера которого русские поэты опираются не только и не столько на испанский оригинал – средневековые легенды или драму Тирсо де Молины 17-го века. «Севильский насмешник или Каменный гость». У русского Дон Жуана мы находим черты Жуана Байрона и Гофмана, Мольера и Моцарта. Пушкинский Гуан, пожалуй, стал архетипом для русского Жуана, и не потому, что он известнее и доступнее, в нем читатель видел жизнеутверждающую силу любви наперекор преградам, гимн чувственной любви даже за последней чертой. Последняя строка трагедии вдохновила не одного русского поэта на собственную трактовку «вечного сюжета» с использованием пушкинских слов: «Я гибну – кончено. – О Дона Анна!». В Антологии есть несколько вдохновлённых Пушкиным стихов, и в том числе, содержащих прямую цитату из «Каменного гостя»: например, в стихах Ю. Левитанского 1991 г. «Жить среди книг...» находим: «всё кончено, я гибну, донна Анна!»

В *русском* Дон Жуане XX века не так много черт мольеровского повесы Жуана, в нем скорее - глубина трагической любви Дона Гуана Пушкина, причем черты пушкинского Гуана дополняются моцартовским вселенским масштабом трагедии героя, бросившего вызов судьбе. Не случайно, столько стихотворений посвящено Командору и Донье Анне, еще одна русская черта – множество стихов о старом, одиноком, несчастном и страдающем Дон Жуане. Самым глубоким и ярким в этом отношении стал дон Жуан у Н. Гумилева, в его прекрасном стихотворении рефлектирующий дон Жуан боится не смерти – как самой страшной кары за свои грехи, а своей страшной старости, конца пути «ненужного атома».

Моя мечта надменна и проста.
Схватить весло, поставить ногу в стремя
И обмануть медлительное время,
Всегда лобзая новые уста;

А в старости принять завет Христа,
Потупить взор, посыпать пеплом темя
И взять на грудь спасительное бремя
Тяжелого железного креста!

И лишь когда среди оргии победной
Я вдруг опомнюсь, как лунатик бледный,
Напуганный в тиши своих путей,

Я вспомню, что, ненужный атом,
Я не имел от женщины детей
И никогда не звал мужчину братом.

Образ севильского соблазителя оказывается нагружен столькими смыслами в русской традиции, что поэты поверяют его, сталкивая его

с другими архетипическими образами – Кармен (у Цветаевой) и Мефистофелем (у Самойлова). Дон Жуан – бесспорно, самый противоречивый и сложный для русской культуры образ, он еще в развитии, он все еще «становится» (подобно тому, как верно заметил М. Мамардашвили: «Человек не существует, он – становится»).

Трактовка образов Кармен и Дон Кихота в России кажется более устоявшейся и однозначной. Но вот почему они в России такие – это интересно. Мотивы трактовки этих образов у нас, естественно, разные: восхищенные Испанией французы Мериме и Бизе подарили миру неистовую испанку – воплощение любви и вольности, причем влияние изобразительного и музыкального ряда на сложившееся восприятие этого образа во всем мире трудно переоценить. Знаменитый испанский танцовщик фламенко и балетмейстер Антонио Гадес, поставив свой балет «Кармен», хотел вернуть героиню, танцующей фламенко, на родную почву, и вернул ее с музыкой гениального испанского гитариста фламенко Пако де Лусия. Но и он все же не обошелся без музыки Бизе, тема Бизе и финальная ария Кармен стали кульминацией вольной экранизации балета Гадеса в фильме «Кармен» Карлоса Сауры.

В русской поэзии XX века Кармен и хабанера из оперы Бизе почти всегда в одном ассоциативном ряду. И блоковский цикл «Кармен» и четыре «Хабанеры» Северянина тому яркое подтверждение. Но есть и другая Кармен, которая все-таки *вернулась* в Испанию в стихах Ф. Лорки, и это не Кармен Мериме, а танцующая на улицах Севильи светловолосая красавица из «Танца» («В Севилье танцует Кармен»). Героиня стихов О. Шевченко - «Кармен» именно эта - Лоркина, что подтверждает эпиграф из стихотворения Лорки: «...змея в волосах желтеет». Но вот то, что Кармен у Шевченко вдруг оборачивается шолоховской Аксиной – это новое развитие мифологемы на русской почве:

«Боже мой, что ты делаешь с миром, / как мешаешь ты нечет и чет! / Обернувшийся Гвадалквивиром / тихий Дон под тобою течет».

Интерпретация Достоевским Дон Кихота не только повлияла на русскую трактовку образа, но и на общеевропейскую в целом и испанскую, в частности. Суть этой интерпретации - в известных строках из «Дневника писателя» Ф. М. Достоевского за 1876 г.: «Во всем мире нет глубже и сильнее этого сочинения. Это пока последнее и величайшее слово человеческой мысли, это самая горькая ирония, которую только мог выразить человек, и если б кончилась земля, и спросили там, где-нибудь у людей: «Что вы, поняли ли вашу жизнь на земле и что об ней заключили?» - то человек мог бы молча подать Дон-Кихота...».

Эта русская трактовка образа Дон Кихота вернулась в Испанию отражённым светом в образах героев Достоевского, и, прежде всего, в князе Мышкине. Неслучайно в поэме-мистерии Бродского «Шествие» князь Мышкин «ковыляет» рядом с «неустрасимым рыцарем» дон Кихотом. Дон Кихот, став кумиром и пророком нового времени в России XIX в., в веке XX становится почти национальной идеей, воплощением романтического служения благородным идеалам и нестяжательства, мифологемой вполне созвучной меняющимся контекстам века: и новой идеологии сталинских времен, и романтизму 60-х, и возрожденным христианским идеалам.

Однако оценки рыцаря печального образа у русских поэтов XX века все же разнятся, причем даже в творчестве одного поэта эти оценки пересматриваются на протяжении его жизни. Пример П. Антокольского в этом отношении очень показателен: на протяжении 50 лет он обращается к образу Дон Кихота по крайней мере трижды: в 1920 году со злобой называет его «старой карикатурой», а в 1969 с горечью восклицает: «Да здравствует вне категорий / Высокая роль чудака!». Популярность спектаклей и фильмов о Дон Кихоте в СССР, а потом в России на протяжении всего XX века – свидетельство превращения рыцаря печального образа в культовую фигуру.

«Испанское» давно стала частью нашей национальной культуры, мы живем в однажды *открытом* нами мире Дон Кихота и Дон Жуана, Эль Греко и Веласкеса, обостренно воспринимая испанское искусство, судьбу страны в целом и тех, кто ее прославил. А вот то, что Испания могла стать для поэтов личной судьбой – иногда в результате грандиозной мистификации, как это стало с Черубиной де Габриак или виделась судьбоносной в силу стечения жизненных обстоятельств или духовной близости мировосприятия поэта испанскому, как это было с Б. Ахмадулиной – тема чрезвычайно интересная.

Мистическим видением судьбы Испании оказался наделен М. Светлов, поскольку довольно тяжело рационально объяснить содержание написанной им в 1926 г. «Гренады» за 10 лет (!) до начала гражданской войны в Испании, как необъяснима достоверность деталей, точно передающих суть испанского характера в стихах поэтов, никогда не бывавших в Испании.

И в этой связи, мне бы хотелось в память о двух гениальных поэтах – Гарсиа Лорке и Марины Цветаевой, 75-летие и 70-летие трагической гибели (убийства!) которых печально совпали в августе этого года с празднованием Года Испании – хотя коротко - рассказать об истории переводов стихов Гарсиа Лорки, выполненных и *пережитых* Цветаевой за два месяца до ее самоубийства.

Предложил ей сделать эти переводы Ф. В. Кельин, известный наш испанист и переводчик, в конце мая 1941 г., причем он сам выбрал 7 стихотворений из известнейшего цикла стихов Федерико Лорки «Канте Хондо»: «Гитару», «Селенье», «Пейзаж», «Пещеру», «А после», «De profundis» и «Ноктюрн».

Закончив перевод пяти стихотворений, в письме Кельину от 27 июня 1941 Цветаева пишет: «Лорка мне *очень* понравился. Вы для меня *хорошо* выбрали». Она предложила перевести еще и волновалась за неточность деталей неизвестного ей испанского пейзажа и правильность произношения Кордовы и Андалусии, потому-то два последние стихотворения Цветаева так и не успела перевести, а 5 первых были переведены за неделю, хотя впервые 4 из них увидели свет лишь в 1944 году.

Последний ее перевод – «А после» - напечатан только в середине 60-х годов под названием «Пустыня». И этот последний перевод Цветаевой – это ее прощание с миром голосом Лорки, но к лоркиным строкам она добавила еще одну финальную строфу – свою собственную, подвела свой итог – и два голоса слились в трагической безысходности пророчества. Привожу это стихотворение полностью, итак, цветаяевское «А после» (в более поздних публикациях «Пустыня» («У despues» – в оригинале):

Прорытые временем
Лабиринты –
Исчезли.
Пустыня –
Осталась.

Несмолчное сердце –
Источник желаний –
Иссякло.
Пустыня –
Осталась.

Закатное марево
И поцелуи
Пропали.
Пустыня –
Осталась.

Умолкло, заглохло,
Остыло, иссякло,
Исчезло.
Пустыня
Осталась.

Этот перевод, безусловно, следует оценивать и как авторское произведение русского поэта, и, вместе с тем, – это Гарсиа Лорка, переведенный болью Цветаевой. М. И. Цветаева сама сказала о подобных переводах: «Две вариации на одну тему, два видения одной вещи, два свидетельства одного видения. Каждый увидел вещь из собственных глаз». Эта её заметка заканчивается пророческими страшными словами: «...Всё равно, как это называется, раз *одно страшнее другого*, и дело не в названии, а в захвате дыхания.

Что больше – искусство? Спорно.

Но есть вещи больше, чем искусство.

Страшнее, чем искусство».

Крылья Европы – Испания и Россия – благодаря гению своих писателей – Сервантеса и Кальдерона, Достоевского и Толстого дали миру новые ценностные ориентиры. Еще в XIX в. Достоевский увидел в Дон Кихоте Сервантеса воплощенный горький опыт человечества, а русские поэты XX в., как легко убедиться, читая стихи, представленные в Антологии, «чистили» себя не «под Лениным», как написал когда-то В. Маяковский, а под Дон Кихотом и Федерико Гарсиа Лоркой, исповедуя идеи служения прекрасному и жертвенности.

СОБСТВЕННЫМ ГОЛОСОМ

М. Д. Литвинова
РУССКИЙ ДУХ

Там русский дух, там Русью пахнет.

Что же такое Русский дух? Помню, я слушала передачу по радио. Говорил человек по имени, кажется, Парамонов. Слов не помню, но смысл его речи таков: вот вы кичитесь “Загадочной Русской душой”, а вы бы сначала научились благообразить свои города и жилища. Половина России вязнет осенью и весной в грязи, удобства имеет во дворе, а на улицах Москвы их – позор! – днем с огнем не сыщешь. Что верно, то верно. Действительно большой изъян, хотя имеются ему свои, очень русские, северные объяснения. Но променять Русскую идею на теплый сортир - это не шило на мыло менять. Это значит, продать чёрту душу за чечевичную похлебку, т.е. за европейский (американский) комфорт. А ведь можно, (и нужно) хлебать ее, и не якшаясь с чертом.

Так что же такое Русская идея, или, выражаясь языком Пушкина, – «Русский Дух»?

То, что мы его утрачиваем, – очевидно. Вот три истории, которые лучше всего покажут, чего – упаси нас Бог – мы можем лишиться. Это предания из летописи русской семьи, уходящей корнями, с одной стороны, в тамбовскую землю государственных, то есть не крепостных, деревень, с другой – в старину-бывальщину ижевских заводов. На Тамбовщине жил до ста лет ее пращур, деревенский знахарь, лечивший от сибирской язвы. А пращур с другой стороны был герой труда, проработавший на ижевском оружейном заводе 54 года без штрафов и прогулов.

Это было в семидесятые годы, мой младший брат Володя, родившийся рано утром в первый день Великой Отечественной, вернулся из Крыма, где летом отдыхал месяц. Он не был еще женат и жил с родителями в большой четырехкомнатной квартире, которую получил отец, инженер-полковник, нарожавший и вырастивший четверых детей. Лег братец вечером спать (недели две после приезда), как вдруг в полдвенадцатого звонок по телефону: «Будьте добры Володю Литвинова» – «Я слушаю». – «Ты в июле был в Ялте?» – «Был» – «Я Миша Новиков». – «Привет, Миша, ты где?» – «На вокзале, проездом. Понимаешь, негде переночевать, мой поезд завтра в полдень уходит.» – «Приезжай, ждем». Дал ему адрес, и Миша приехал. Открыл брат дверь, и оба глаза вытаращили – первый раз в жизни друг друга видят. – «Прости», – говорит Миша, и повернулся, хочет уйти. А брат ему: – «Куда ты? Входи, раз приехал». Пошли на кухню, сели пить чай, смеются. Бывают же такие

совпадения! Распрощались утром, как старые друзья. И расстались на всю жизнь.

А другая история произошла со мной. Гуляю я однажды в час ночи со своей собакой, водолазом Шенни. Возвращаемся домой, у подъезда подходит ко мне невысокий мужчина лет пятидесяти и говорит с кавказским акцентом: «Нельзя ли у вас переночевать?». Я ему сразу: «Нет, нельзя». А сама думаю, почему же нельзя. Муж в командировке, свободная постель есть, у меня такая громадная собака. Нас на Кольском в любой дом, куда ни попросишься, пускали. Я и сейчас хорошо помню эти мысли. А незнакомец продолжает: «Мы приехали к друзьям, они живут в третьем подъезде. Их дома не оказалось, и нам совершенно некуда деваться. Я не за себя прошу, за жену. Мы хоть на стульях посидим». Гляжу, в нескольких шагах немолодая женщина, личико маленькое, усталое, глаза огромные, и смотрят на меня с мольбой. Мне стало стыдно. «Ладно, – говорю. – Идемте». Поднялись на седьмой этаж. Открывает дочь дверь, я ей: «Эти люди будут у нас ночевать». Маша зовет меня в свою комнату, крутит пальцем у виска и говорит: «Ну, мама, я давно знала, что ты у нас того, но не до такой степени». Пошли на кухню, поставили чайник – гости наши замерзли. И через десять минут сидим в нашей маленькой кухне, пьем чай за круглым столом, Александр рассказывает, что они из Святого Эчмиадзина, зовут нас к себе. Это место почитают армяне всего мира. И Маша уже – приветливая хозяйка. На утро ночные гости пошли к друзьям, а вечером зашли к нам как старые знакомые. Звали Машу хоть сейчас ехать с ними в Армению. На всю жизнь запомнилась мне эта история, на сердце от неё и сейчас тепло.

А вот совсем другая история. Есть у меня приятель. Он несколько лет жил в Нью-Йорке, Праге, Франции. И набрался европейско-американского духа. Жил он тогда один в большой трехкомнатной квартире. Я была у него в гостях. Телефонный звонок. Друг просит его приютить на две ночи своего приятеля, так вышло, что тому пришлось задержаться в Москве, а у друга семья - шесть человек, раскладушку поставить негде. И я слышу такой ответ моего приятеля: – «Ну... знаешь... ты меня ставишь в трудное положение... Мне неприятно отказывать... Нет, я решительно не могу...». Друг стал утешать: «Ладно, ладно, как-нибудь устроимся, прости».

Я понимаю, по английским или французским меркам – это насилие над личностью навязывать другу чужого человека. И с уважением отношусь к чужим культурам, имеющим свои вековые устои и традиции. Но нам-то без взаимопомощи не выжить, и это тянется столетия. Впиталось в кровь и плоть. Подумайте, что было дальше. После разговора, приятель мой помрачнел, в душе у него остался неприятный осадок – отказал ведь близкому человеку. Пришлось пить сердечные капли. А вот

если бы не отказал, надо было бы, конечно, приготовить постель, разогреть чай, какие-никакие, а все же хлопоты. Но зато был бы потом счастлив, как тогда мы с дочерью. Доброе дело гораздо приятнее делать прямо, а не косвенно, через взносы в благотворительные организации. Способствует душевному здоровью.

Вот эту готовность прийти на помощь по первому побуждению следует беречь как наше национальное генетическое достояние. Это повышает градусы тепла в человеческих отношениях. Чисто материальная помощь другому – укрыть от холода, накормить голодного – по закону превращения энергий оборачивается для тебя самого душевной благодатью. В этом предназначение русского человека – сохранить бесценный дар непосредственного участия, который объединяет людей, и распространить на все народы Земли. Мне представляется, что именно эмпатия – генетическое различительное свойство русского народа.

Не могу удержаться и прибавлю еще один пример, почему так прекрасно напрямую делать пусть крошечное добро. Мои друзья-американцы, добрые люди, не подают милостыни, они вносят довольно большие суммы в разные благотворительные фонды. И с ними не может случиться ничего подобного, что однажды случилось со мной и до сих пор тешит и веселит мое сердце. В очень холодный день я переходила Новый Арбат по подземному переходу. Там на деревянном ящике (тара из-под чего-то) сидела маленькая, хорошо укутанная старушка со смышленным личиком и просила милостыню, протянув руку в толстой белой варежке. Я полезла в сумку, долго возилась, достала тысячу рублей – какие тогда деньги – и опустила ей на ладонь. Но старушка протянула бумажку назад. «Пенсионеров не обслуживаю», – твердо сказала она. Мы долго препирались. Она все же уступила, узнав, что я работающий пенсионер.

Эта старушка и сегодня жива в моей памяти, как, наверное, и я в ее.

НАШИ ПОЭТЫ

Аноним

Назвался груздем – полезай в кузов
В тени, без солнечного света,
Вылазят из земли грибы.
А между тем под солнцем где-то
На грядках дуются бобы.

Зависит гриб от воли Божьей,
Деревьев, ливней и тепла.
А у бобов судьба несхожа –
Рука б хозяйская была.

Но в рот голодный тот и тот
Всенепрременно попадет.
Раз тук земли впитать сумел,
Вариться в супе твой удел.

22 июля 2011г.

Алексей Степин

Как сквозь стекло трубы подзорной
В телескопический прицел
Над полем, над дорогой сонной,
Сутулый месяц в ночь глядел.

Что смотришь сверху равнодушно?
Кому, как ни тебе всё знать?
Или, как евнух, ты послушно
Привык чужое охранять?

Эй, не молчи! Меня там слышно?
Ты, вечный зритель наших дел,
Ответь мне – мир людей не лишний
Среди вращающихся тел?

Что видишь иль кого за дымкой
Иссине-сизых облаков?
Не притворяйся невидимкой,
Угрюмый кладовщик веков.

Ты до меня светил и после
Всё тот же будешь сеять свет,
Как за морковь вьючный ослик,
Пройдёшь сквозь мириады лет.

А нам отпущено немного,
Здесь на Земле, и мы спешим.
Не верим или верим в Бога,
И всё равно, живя, грешим.

Январь 2011г.

В душе моей осталось лето,
Как шар земной ты не крути,
Я всё ещё блуждаю где-то,
К тебе, мой друг, на полпути.

Осенний день прохладно бродит
Среди обветренных аллей,
Совсем недавно только вроде
Казался мир с тобой теплой.

И как по солнечному ярко
Горит, не сбросивший листву,
В конце дороги клен. Мне жарко,
Пока тобою я живу.

Лето 2011г.

Накануне зимы

О, вестник смерти! Пережить,
Тебя, ноябрь, я не в силах.
Не тая, снег уже лежит,
На рощах, кладбищах и нивах.

По ком бьёт в колокол звонарь,
Так мелодично и так просто?
И светит уличный фонарь
Зачем-то у ворот погоста.

Зима, ещё ты не пришла,
И вишни, золота не сбросив,
В садах ждут первого числа,
Как будто ветви заморозив.

Перед тобою мы слабы,
и пряча в шарф лицо и уши,
бежим на теплый свет избы,
почуяв приближение стужи.

По ком, Зима, по ком звонит,
На колокольне в чёрной рясе

Звонарь? – И колокол – магнит,
О яблочном напомнит спасе.

Как акустический маяк,
На звук, на отголосок звука
Кого он призывает так,
Как хор из оперы «Набукко»?

Но для начала петь ветрам:
Они – опричники зимовья,
И нам не привыкать к снегам
От ноября до половодья.

Ветра заставят нас роптать,
Забиться по углам, как мыши,
Но будет день, когда опять
Весною всё вокруг задышит.

Она придет, как новый свет,
Эпохой нового рожденья,
Не знаю, через сколько лет,
Но через горе и лишения.

Нас азиатчиной стращать
Уже иметь не будет смысла,
Природы свойство – поглощать,
Как делают большие числа.

Былого архаичный след,
Поросший сорною травой,
Не знаю, через много лет,
Найдут ли, различат, откроют?

Ударь в набат, Весна, ударь,
Когда-нибудь, хоть в марте что ли...
Как бьющий в колокол звонарь,
Гляжу на снежное я поле.

Ноябрь 2011

Владимир Пресняков

Ивану и Ирине (вспоминая лето)

Чьё отраженье: я или не я?
Душа устала на манер Дедала.
Сейчас бы в пруд ваш плюхнуться, друзья,
Где стрекоза античная летала,

Порхая в строфы Ирочки (сама
Евтерпа стрекозой руководила),
Где Мери Хобсон "Горе от ума"
Блистательнее всех переводила.

Виктория Лепко

Я – дерево

Я – дерево, несущее плоды.
И пусть они ничтожны и малы,
Но я все силы, что мне дал Господь,
Вложила в них, и кровь свою, и плоть.
Я их кормила соками души.
Надеялась, что будут хороши.
Что не напрасен будет этот труд,
И семена на землю упадут,
А там моя опавшая листва
Их будет греть, пока пройдёт зима.
И соки, что текли в моём стволе,
Дадут им силы прорасти в земле,
Чтоб радостною солнечной весной
Из тьмы пробиться жизнью молодой.
Я – дерево. И все мои плоды
Вокруг зелёным садом расцвели,
Чтоб снова повторять из года в год
Таинственный любви круговорот.

5 марта 2008 г

НОВАЯ РУБРИКА

У НАС В ГОСТЯХ

Литературная студия «Кипарисовый ларец» появилась в 1982 году. Её основатель, Ольга Татаринова вначале в Московском физико-техническом институте, затем в городском Доме пионеров на Миусах, потом где придется, помогала молодым людям делать первые литературные шаги. Ольга Татаринова обладала уникальным даром помочь человеку стать самим собой. Через студию и рядом с ней за эти годы прошло много поэтов и прозаиков, некоторые достаточно известны (подробно об истории студии см. документальное повествование Ольги Татариновой Non fiction на сайте www.tatarinova.org).

В 2007 г. Ольги Татариновой не стало. Группа ее учеников решила продолжить дело. И вот уже пять лет – «новейшей истории» студии в Литературном институте им. А.М. Горького.

Ваши мнения, замечания, предложения о сотрудничестве можно отправить по адресу tatyanagrauz@yandex.ru.

ИГОРЬ БОЛЫЧЕВ

Зачем так много слов на свете.
Зачем так мало в них тепла.
На берегу играют дети.
Играя, строят города.

Шероховатой жизни струйку
Сжимает детская рука,
Витиеватую постройку
Она возводит из песка.

На небе солнце. В поле лошадь.
Над речкой – паутины нить.
Пришла пора смотреть и слушать.
И ничего не говорить.
2006 г.

Снова осень за окнами плачет.
Мокнут липы, скамейка и стол.
Ничего это больше не значит,
Жизнь твою этот дождик иначе
И смывает в холодный подзол.

На дорожке овальные лужи,
Человеческой жизни года –

Мельче, глубже, пошире, поуже.
Да, конечно, бывало и хуже,
Но бессмысленнее – никогда.

В низком небе гудят самолеты.
Льется с крыши на землю вода.
Капли, паузы, брызги, длинноты –
Русской музыки вечные ноты –
Ниоткуда летят никуда.

А все могло бы быть иначе,
И – «через годы и века» –
Цветы на подмосковной даче,
Трава, деревья, облака.

Невдалеке резвятся дети.
И Вы читаете мне вслух.
Неважно что – хотя бы эти
Четыре строчки. Хватит двух.

Симе

*...И небо синее, как пятна
Чернил на пальчиках твоих.
Игорь Чиннов*

Играй нам, Сима. Ты не знаешь
сама, о чем играешь нам.
Неверным пальчиком – по краеш-
ку-ку, ку-ку холодных клавиш –
перебираешь жизни хлам.

Ку-ку, ку-ку, играй нам, Сима,
пускай фальшивишь ты, пускай
порою попадаешь мимо,
привычных нот, не умолкай,
не прекращай.

Играй нам, Сима,
в свои неполных восемь лет
о том, что всё непоправимо,
о том, что жизнь проходит мимо,
и как она невыносимо
красива. И спасенья нет.

ПЕРЕВОДЫ С НЕМЕЦКОГО

Людвиг Уланд

(1787–1862)

Мальва

Снова, снова предо мною,
Мальва блеклая, цветешь.
Встреча с минувшей весною,
Эта боль, и эта дрожь.
Роза осени унылой,
Не ярка и не пестра,
Потускневшего светила
Безуханная сестра.

Здравствуй, мне понятна эта
Честность блеклости твоей;
Ни бушующего цвета
Ни пылающих страстей;
И не лицемерь, не надо,
Не к лицу тебе пожар.
Кроткий цвет - твоя отрада,
Томная печаль - твой дар.

Горная долина

Какую странно тоскою
Пронизан вид знакомый твой,
Долина, с юных дней такую
Ты не являлась предо мной.
Передзакатные мгновенья -
Сияет в сумерках поток,
И в воздухе - ни дуновенья,
А в роще - тихий шепоток.

Пахнуло вдруг любовью прежней,
Вновь прежних песен и страстей
Порыв - нежней, но безнадежней,
Чем прежде - жив в душе моей.
Такая нежность этим склонам,
И роще, и ручью дана,
Что в этом сердце изможденном
Вновь жизни поднялась волна.

Когда ж в объятых мира злого
Я больше не смогу дышать,
Прими тогда певца большого
С такой же нежностью опять -
И край цветущего покрова
Откинь; и вглубь души своей
Впусти, и вновь сомкнись, и снова
Живи, сияй и зеленой.

Йозеф фон Айхендорф

(1788–1875)

Девушка и рыцарь

Одинокая девица
Вдоль по Франции прекрасной
В направлении Парижа
В дом родительский спешила.
Но пошла не той дорогой,
Забрела в лесные дебри,
Заблудилась и решила
Подождать людей прохожих.

Мимо дуба ехал рыцарь,
Он к Парижу направлялся.
– Рыцарь, будьте так любезны,
Подвезите до Парижа.
– Госпожа, почту за счастье!
И с почтительным поклоном
Рыцарь спешился, учтиво
Подсадил в седло девицу,
Сам вскочил и взял поводья.

Так они одни по лесу
Тихо ехали, и Рыцарь,
Красотой ее плененный,
О любви заводит речи.
– Осторожно, Рыцарь, знайте:
Мой отец заразно болен,
Мать сразил недуг похожий;
Цену страшную заплатит
Тот, кто смел меня коснуться!"
Рыцарь смолк и ехал бледный.

А у самых врат Парижа
Дева тихо рассмеялась.

– Да над чем же вы смеетесь?
– Над тобой, трусливый рыцарь!
Быть в лесу с прекрасной дамой
И кормить ее словами!

Со стыдом воскликнул Рыцарь:
– Так давай же в лес вернемся,
И начнем опять сначала!
Но лукавая сказала:
– Никогда. Да и к тому же
В целой Франции не смеет

Ни один меня коснуться:
Мой отец – король Французский,
Кто приблизится к принцессе,
Головой своей заплатит.

Аннете фон Дросте-Хюльсхофф

(1797–1848)

Возмездие

1.
У борта капитан фрегата
Стоит с подзорною трубой,
Покашиваясь мрачно
На Пассажира за спиной.
А там, вдали, в две черных нити
Как будто завился туман.
– Что это? Капитан, взгляните!
– Сам дьявол! – буркнул капитан.

На палубе с обломка балки
Приподнял влажный лоб Больной
И смотрит, немощный и жалкий,
На жесткий изголовок свой.
Безвольно мутный взгляд блуждает,
И на одной из боковин
Обломка он в упор читает:
"Батавия. Пятьсот один".

К полудню небо потемнело;
Фрегат на гребнях волн крутых
Стонал и охал то и дело,
Как под ударами под дых.
– Дева Мария! Мы пропали! -
Матрос истошно прокричал.
Треск. Грохот. Вой. И в буйном шквале
Фрегат накрыл кипящий вал.

Больной лежал, вцепившись крепко
В обломок свой. Поток, бурля,
Нахлынул, и Больной, как щепка,
Летит в пучину с корабля.
В железной судороге ноги
Впились в обломок с двух сторон,
И на своем единороге,
Тараня волны, мчится он.

И долго ль так? Увы! Кто знает!
Кругом него одна вода.

Но вот как будто замечает
Мерцанье и гребет туда.
Погибли все в пучине моря?
Нет, кто-то есть! Невдалеке!
То Пассажир, с волнами споря,
Болтался в утлом сундуке.

Сундук на море - не подмога!
Больной, натужившись, зовет:
– Друг, продержись! Совсем немного!
И из последних сил гребет.
Все ближе, ближе подгоняет
Он к Пассажиру свой насест.
– Держись! Вдали земля мелькает -
Не выдаст Бог – свинья не съест!

Подгреб. Сундук качнулся шаткий.
Больной склонился, чтоб помочь.
И вдруг – рука с железной хваткой
Его с обломка тащит прочь.
– Помилуй, друг, побойся Бога!
Но Пассажир неумолим.
Еще чуть-чуть, еще немного –
Сомкнулись волны над Больным.

А Пассажира на обломке
По морю волны понесли:
То к берегу, к заветной кромке,
То снова в море, от земли.
Под крики чаек на просторе
Туда, сюда болтался он.
Но вот корабль в пустынном море.
Кричит. Услышали! Спасен!

2.
Спустя недолгих три недели
Бриг сел на мель у входа в порт.
Там днями на пролет галдели
Мальчишки, лазая на борт.
Девчонкам интересно тоже,
Но только больно страх велик:
Хоть и разбитый весь, а все же
Ужасен был пиратский бриг.

А возле городских карьеров,
Где брали щебень круглый год,
На казнь злодеев флибустьеров
Собрался посмотреть народ.
На виселице, наспех сбитой

Из балок, взятых с корабля,
Зияла пастию несытой,
Качаясь на ветру, петля.

– Ведут! Гляди-ка ты: с усами!
– Злодей! – А не сказать с лица.
– Вон главный их! – А вон тот самый,
Что отпирался до конца.
Меня, мол, в море подобрали,
Я, мол, крушенье потерпел...
Ан нет, никто из этой швали
Ему подпеть не захотел!

А Пассажир глядит убито
И хриплым шепотом моля,
Он просит каждого бандита:
"Ну что тебе-то смерть моя?
Помилуй, друг, ну почему же
Мне умирать за лживый сброд?!
О, что за каменные души!"
И вот пришел его черёд.

Он слышит злой толпы гуденье.
Он видит скопище голов.
Теперь он знает: Провиденье -
Пустая выдумка попов.
И взор подняв, презренья полон, -
Где ж ты, Вселенной Властелин?! -
На перекладине прочел он:
"Батавия. Пятьсот один".

Рихард Демель

(1863–1920)

Anno Domini 1812

Над полями мертвыми России
ночь простерла мертвенные длани;
смотрит, волоокая, мерцающая,
в белый, ровный, тихий дол холодный.
Под дугою бубенцы звенят.

Стук глухой копыт, белесый иней,
скрип полозьев, свист кнута, дыханье
лошадей клубится; снег взметенный
за санями шлейфом серебрится.
Вдоль дороги - белые березы.

"Эй, что слышал ты о Бонапарте?"
Старый кучер, вздрогнув, обернулся:
кто он, жестколицый чужестранец
с каменной твердостью во взгляде,
помянувший проклятое имя?

Думает старик, молчит и мнется;
думает и крестится пугливо.
Над землею в осажденном небе
темно-красный в черном чреве тучи
пламенеет месяц остророгий.

Темный снег кровавый на дороге;
на ветвях блестит кровавый иней;
чужестранец залит темной кровью.
"Ну, так что слышать о Бонапарте?"
Мрачно бубенцы звенят в ответ.

Бубенцы звенят: поют и плачут.
Кучер молвит строго и печально -
словно звуки древнего преданья,
тяжело, торжественно и тихо,
понеслись слова над долгим снегом:

"Велика была лихая туча,
вздумала похитить месяц ясный;
только не поддался месяц ясный,
разметал Господь лихую тучу.
Отчего же плачешь ты, народ?

Навалились скопом злые тучи,
вздумали похитить звезды с неба;
только звезды тучам не поддались,
разметал Господь по небу тучи,
вечен, вечен свет звезды небесной.

Был велик могучий император,
было у него лихое войско;
но у нашей матушки России
без числа в груди сердец горячих,
вечен, вечен свет души народной".

Звуки глухо отдаются в звездах;
скрип полозьев, свист кнута, рыданье
бубенцов; кровавое мерцанье
инея на стынущих березах.
Смотрит вдаль великий император.

Смотрит вдаль, на голую равнину.
Над полями мертвыми России
Ночь простерла мертвенные длани.
В небесах – кривой багровый месяц,
В небесах – кровавый серп Господень.

Сергей Кромин

Из цикла «Сидим и смотрим»

ДОРОГИЕ МОИ ДОРОГИЕ МОИ нас было мало нас было всего ничего – Илюха и Лизка Саня и Таня Иван да Иван – как много вас было дорогие мои... были ли в его жизни другие? – да, да, он думал и о них, он сидел в бане он сидел в бане на полке согнувшись в три погибели и превозмогал пар он думал он обращался мысленно – где вы где вы по каким оврагам боровским-костромским-балаклавским ходите дорогие мои дорогие мои... мы жили мы складно пели а жили нескладно и говорила настоятельница наша Ольга – это не он назвал ее настоятельницей, это Игорь назвал ее настоятельницей – они стояли в церкви все вместе солнечным февральским утром они отпевали ее и Игорь сказал – сейчас она похожа на настоятельницу какого-нибудь монастыря – петь надо – и говорила она – жить надо во славу лишь Божию... так она говорила... он думал об этом сидел и думал плескал на камни кипятком чтобы от жара стало трудно дышать и чтобы перестать тогда думать... и думал – камни живут во славу и кипятком и березовый веник и деревья-трава и всякий зверь тайный в оврагах и всё – всё, что здесь своей жизнью Божией живет – на тверди мерцает... он не чувствовал жары как не чувствовал холода февральским тем утром и оглянулся он на прошлое припоминая всех с кем проходил по здешним дорогам с кем сидел и смотрел на овраг на закат в темноту и стало ему горестно от бедности овражных их душ и долго-долго никому ничего не рассказывал даже собачкам своим...

А потом ошелёвывали они с отцом дом-то по новой, да что-то с четвертями у них не заладилось, раза по два всё отрывали, всё выходило, что одна доска шире, чем нужно оказывалась. А были все эти доски хорошо раньше прилажены, да им оторвать их пришлось, чтоб стену проконопатить, и вот они обратно их прибивали. И вот сидели они и смотрели на доски, и он сказал ему – батя, они же от времени ссохлись, каждая на чуть усохнет, а если их много в ряд, то погрешность в километр наберется. – Так у нас же, – отец ему отвечал, – как раз наоборот получается, если б усохли, мы бы эту доску не глядя приладили, а у нас не лезет, распухли они все что ли. – Да, – сказал он – у нас и дожди редко, вот смотришь, бывает – туча идёт хорошая, дождевая, думаешь – ввалит сейчас, а потом – раз-раз – разорвется она надвое, одна часть по одному оврагу стороной, другая – по другому оврагу стороной, а мы сухонькие

сидим, Кирьян говорит – это потому что у нас здесь Окско-цнинская гряда. А отец смотрел пристально на доску, что не ладится и сказал – в жизни всё происходит вопреки теории вероятности, цепь случайных мелочей, которые и не могут по логике быть... А он ответил – да-да. Здесь ведь всё складывается нелепо.

СИДИМ И СМОТРИМ в огонь, в печку – дед-литовец, бабка его – баба Нюра, Куска я привел, мы с отцом, а бабка щепок ножом нащепила, они ярко разгораются, а как совсем хорошо разгорятся, дрова на них, дрова. А за окном темнота и снег сильный, дед тропинку вешками утыкал – прутиками, чтобы не сбиться, а ступишь чуть в сторону, провалишься по колено или глубже. Сильно метет. Но это мы после пойдем, будем оступаться, даже и падать, и в снегу неловко барахтаться, и будет крутить нас метель, а сейчас огонь в печке гудит, ужин греется, и бабка Куску рассказывает, как она за рыбой ходила – масла взяла с полкило, побольше полкило, и рыбу – вот такую вот, мой у меня рыбу-то любит, и хлеба рюкзак, поле прошла и в посадку, а в той посадке была сильная радиация, и меня закрутило-закрутило-закрутило, что ж это со мной, думаю, Господи? А это там радиация сильная была... – Серый, – Кусок у меня спрашивает, – а ты чернобыльские-то получаешь что ли? – нет, – говорю, – не получаю, мне не положено, у меня прописки нет. А много дают-то? – Да рублей, – отвечает Кусок, – двадцать шесть. А отец с дедом новости черно-белые смотрели по ящику. И отец мне сказал погода, после, потом, что у нашего Заовражья только прошлое и есть, а впереди одна безнадёжная тьма.

СОПЕЛКИ МОИ ГОРЕЛКИ МОИ шли вы шли ко мне с мамкой чудотворной вашей да пристали да уснули за высокой травой а я целый день ходил носил вас в сердце своём то на землю посмотрю то на небо шатался я туда сюда в радости ветерка тихого да упарился вдруг жарко-то сел под деревом и задумался задумался о земле о небе о синем радости духа и сидел бы себе думая да мураши стали сильно по спине ползать там по дереву тропинка была в их царстве а тут еще дымом потянуло надо идти дым выглядывать где и встал и отряхивался чтобы никого из муравьишков из царства не унести далеко прочь а потом к дому пришёл к отцу своему пришёл к деду вашему пришёл а это он баню затопил и на ступеньках сидел а тут и собачки языки вывалили ха дышат ха бежат ха жарко им эгей собаки закричал им отец жарко вам что ли фьюить засвистел им фьюить собаки оболтусы вы засвистел и зуб себе ценный высвистнул сначала испугался говорит я зуб проглотил а потом мы подумали с ним о направлении свиста того нет решили он должно быть здесь где-то лежать должен едва ли далеко улетел ищите собачки да они не ищут не поймут чешутся и хвостами вертят стали сами искать ползал я в траву вглядывался думал ты батя здесь сидел а собачки оттуда бежали

значит ты вон туда им свистел значит сюда полетел вот тут значит искать
надо ползал я ползал и нашел к радости дед ваш отец мой обрадовался
очень пыль сдунул и в рот себе вставил на прежнее и мы пошли с ним
каждый по себе радуясь радуйтесь детки мои жизни земле воздуху небу
собачкам и муравьям и всем чудесам вокруг и думайте о направлении
вашего свиста правильно и помогайте всем и любите все это окрестное
достояние бережно и шел я и собачки за мной бежали и я на всю округу
лу-кричал-чики клю-кричал-чики- дета-чики мои

Мария Козлова

Ну, признайся, как дорог и долгод
Расставаньем отмеченный час,
Ослепительной жизни осколок
На глазах потемневший у нас.

До чего тяжело превращаться
В то, что памятью станет твоей,
И любить, и по смерти прощаться,
И до смерти не помнить о ней.

И не верить, и всё-таки верить,
Звуковым доверяясь волнам,
В то что нас никогда не измерить
Мерой веры, отмеренной нам.

Уходить, возвращаться и снова
Уходить, и уже насовсем,
С тем, который под честное слово
Обещает прощение всем.

Открой окно: там ночь и ветер,
Сирени белая гроза,
И звёзды, чистые, как дети
На мир глядят во все глаза.

Там чем-то жёлтым и прозрачным
Цветут ночные фонари,
И тихий свет в одном чердачном
Окне не гаснет до зари.

Там наша жизнь – она проходит,
Она проходит и поёт.
Пустой трамвай как парходик
Сквозь дымку сонную плывёт.

Так человек меланхоличный,
Привычным образом куря,
Уходит улочкой столичной
Туда, куда не знаю я.

Сегодня вечер синий-синий,
И я шепчу ему: «постой»,
Как будто он одна из линий
На карте города простой,

Где всё нечётко, всё неясно,
Вот-вот и вытрется совсем
Зелёный сквер с тюльпаном красным
В углу, где чёрный правит всем,

Как сон, растянутый на годы
Перечисленьем общих мест:
Глотнёшь любви, хлебнёшь свободы,
И всё на свете надоест.

Не разлюбить, а так, как будто
Забить и вспомнить через миг
И эту ночь, и это утро,
Небесных сумерек двойник.

И, тишину словами глядя, –
что звук? – безделица, пустяк –
Не разлюбить, а так, разладить
То, что разладилось и так,
Чтобы в конце, вздохнув устало,
Коснуться музыки без слёз.
И знать: она твоей не стала,
А ты любил её всерьёз.

Вечер синими нитками вышит,
Ничего – говоришь – переждём,
И плывут невысокие крыши
Под высокого неба дождём.

Скоро всё наконец прояснится
И проявится то, что сейчас
Только слышится, только томится,
Только начерно пишется в нас,

В час когда под присмотром печали
Зажигается в небе звезда,

Чтобы к счастью вести нас вначале,
А потом неизвестно куда.

Татьяна Грауз

Пригородный воздух

где Снегири? где Дедовск? Истра?
промозглый и пригородный воздух
и пахнет серым снегом и покоем
и время затвердело как кристалл
пронзительно сверкает в свете солнца

В тени своей жизни

будто и не было ничего
будто всё позади
время пустых разговоров
ватные лица
неизбежность ритма подземки
слушайте
с л ы ш и т е
белых стен вековых плодоносящий покой
облако благодатное над мирной поляной
дух иван-чая клевера и душицы
шумливое насекомое царство

в тени своей жизни
в тени своей смерти
всё дышит любовью

На час на два

откуда здесь густой и терпкий дух
травы и солнцепёка
и лабиринт дорожек так запутан
и клумбы и календула и пчёлы
и велосипедистка
на гремящем и стареньком велосипеде
проносится стремглав
когда мы входим в знакомый этот парк
на-час-на-два-на-вечность
и открываем калитку августа тугую

В сумерках

над поляной сгущаются вещи сумерки
на серебристой и почернелой скамейке горюет блаженный ребёнок
а у торговой палатки пестреют в беспамятстве степные арбузы
и вязнут в густой темноте люди плоды и деревья

а выше
будто ошибка какая
от облака розового
узенькой щепкой
соринкой беззвучной и невесомой
летит-пролетает душа моя бедная
лёгкий-совсем-самолёт

Блаженство

блажен кто ищет смыслы
и находит в однообразном хмуром дне
свет морозящий
удивлённых рыб
нечаянную вечность

Неуловимо прозрачно

на этом крошечном острове возле шоссе
замкнуто тишайшее время
и мы уходим и совпадаем
с неуловимо-прозрачной
сотканной из ничего
нашей душой

Иван Макаров

Наше дело пурга, наше дело труба...
Только помню нераннее детство...

Что я помню?
А кошечку с птичкой в зубах. –
И куда мне от этого деться?

Наша жизнь, непонятная с разных сторон,
Даже памятью грешной не сыты...

Что я помню? Столетник, домашний лимон,
Жестколистый, большой, непривитый.

Если нас не погубит Сатрап Угомон,
Не угаснем от воли свободной,
Буду помнить, как рос этот самый лимон,
Непривитый, а значит, бесплодный.

...Я еще не здоров, я еще не готов,
Ни звезды, ни надежды, ни силы...
Эта кошечка с птичкой из тесных кустов
На дорожку в саду выходила.

Я нескладно живу, я живу чуть дыша,
Бесприютных традиций наследник...

Птицу жалко. И кошка была хороша.
И лимон на окне. И столетник.

Андрей Высокосов

Мороз, приобретённый вскладчину,
Под вечер начал уставать.
Керенский убежал из Гатчины.
А мы не сможем убежать.

Идут по следу провожатые
И юность на плечах несут.
Живые греческие статуи
О Мёртвом море нам споют.

Земля не для Царя Небесного,
Ему здесь грустно и темно.
В бутылки тесные и честные
Разлило красное вино.

А ты, прекрасная и грустная,
Глядишь на свет, как в первый раз,
Как в юности, почти предчувствуя,
Что всё кончается сейчас.

Моя сестра, мой друг единственный.
Мы как Калигула с Цезонией.
Ты помнишь: снежным, тихим выстрелом
Убит поэт, любви весомее.

Когда садам от снега некогда,
От белой музыки им холодно,
Я вспоминаю всех, кто некогда
Шёл бесконечным Ламским волоком.

Я глажу шёлковые волосы
Звезды полярной, что над городом
Поёт безмолвным полным голосом
Кому-то мёртвому и гордому.
Смотреть на всё глазами вечности,

Где на сетчатке снег, растроченный
На то, чтоб лечь на плечи женщины,
И на дома пустые дачные,
На Бога, и на грустных ангелов,
От вечного дрожащих холода,
На всё, что смертно и неправильно,
На рифму бедную, но гордую.

* * *

Снег идёт шатаясь, но не падает,
Значит, есть у нас немного веры.
Это как живьём увидеть ангела,
Ангела, исполненного меры.

На экранах медленных радаров
Пропадает день, как всё пропащее.
Завтра ты родишься, и в подарок
Жизнь тебе подарят настоящую.

Женскую, искусной лепки, узкую
Руку ей подашь, по-детски важно,
Никогда о том, что слышишь музыку,
Никому на свете не расскажешь.

* * *

В большом снегу цветут каштаны,
И видно, жизнь ещё не кончена.
Как колесница Махаяна,
Она зимует на обочине.

Ещё апрель и даже август
Придут, ты скажешь: целый месяц
Нам говорить друг другу правду
И мёрзнуть на площадках лестниц,

За папиросой папиросу
Куря и дожидаясь лета
И отвечая на вопросы,
Хотя на них и нет ответа.

* * *

Зима с земли ножом снимает кожицу
И прячет стружку в добрые меха.
Даёт ворона петуха, и небо крошится,
Оранжевее белого стиха.
Ещё не все истории поведаны,
Не все в домах скандалы зажжены,
И звёзды всё ещё звенят над Сетунью,
Как будто нет ни мира, ни войны.

* * *

Мы в осенний маскарад Гонзаго
Не приглашены, мы самозванцы.
С флагом, вознесённым над Рейхстагом,
Мы идём, и нам не оправдаться.

Милая, хорошая, чудная,
Нам не оправдаться перед Богом
Ни за то, что ты всегда такая,
Ни за то, что Он такой так долго.

Волосы непостижимо сложным
На ветру таким простым движеньем
Ты поправишь. Мне за это тоже
Никогда не выпросить прощенья.

* * *

19 октября

Все заставлено ставнями книг
И задвинуто в общую стужу.
Стыд и страх. И как будто двойник.
И как будто бы смотрит наружу.
Прерыванье запоев и снов.
Толстых книг грузовые составы.
Сочетания медленных слов
Шелестят, как пески или травы.
Мы живем вдоль китайской стены,
В нашу сторону дико и пусто.
Ветер, Север... И чувство вины,
Непохожее даже на чувство.

* * *

Мы живем, как в пустыне морской острова,
Еле слышные звуки в ночной тишине.
У осеннего ветра дрожит голова,
И качается пена на дикой волне.

Облетает листва
С кинотеатра Литва,
И от ветра дрожит на газоне трава.

Всё уходит туда, неизвестно куда.
Облетают сады, улетаются сады.
На щеках и плащах дождевая вода.
Это всё отражается в капле воды.

Это осень идёт из ухаба в ухаб,
И трамваи звенят тяжелее оков.
Подожди уходить – не сегодня хотя б!
Облетает листва с кучевых облаков.

Мы живем, как в раю, у зимы на краю.
Как в пустыне морской, в тесноте городской.
Обнаженные клёны застыли в строю.
Ты уходишь, и холодно с этой тоской.

И нигде никого. И не скажет никто,
Как деревья бездомны в своей высоте,
Как уходят минуты – водой в решето,
Нас уносят с собою – водой в решете.

* * *

...По траве, по камням, по песку...
Сверху вниз и куда-нибудь вбок...
...Закатился в лесную тоску
Из последней муки колобок.

Я ж тебя белым тестом катал
Из последних оставшихся сил.
О тебе, как о хлебе, мечтал,
Ты куда от меня укатил?

Кружит снегом пшеничная грусть,
Пламенеет румяная плоть...
Безнадёжно накатанный путь
До последней поляночки вплоть...

Волк, медведь и мегера-лиса:
Всякий зверь суесловье и ложь...
Страшно суетны наши леса:
От кого-нибудь да не уйдёшь...
От кого-нибудь уж никогда...
В дебрях хвойных и страшных скотин...
Потому что не три и не два.
Потому что один и один...
* * *

Уж закат на кровлях догорает.
Как ничей у поворота нищий...
Дворник снег с дорожки убирает
Словно что-то на дорожке ищет.

...Никогда ты, бедная, не знала,
Как сладка вечерняя отравка...
Далеко до Курского вокзала:
Сто шагов и поворот направо.

Там людей и почты перевозка...
Кто спасёт от городских сомнений?

Наше войско – строй свечей из воска,
Сзади наступают наши тени.

Я наивный, я надеюсь на удачу:
Всё поправить, всё начать сначала...
Ведь никто не видит, что я плачу
По пути до Курского вокзала.

Мне уже и слёз моих не стыдно:
Всё давно здесь залито слезами.
Всё туманно. Ничего не видно –
Лишь свеченье между полюсами.

* * *

Пусть упало. Ещё не пропало. –
Кто-то жадный подымет, поди...
Жизнь прекрасна, но точится жало,
И стесняется сердце в груди.

Оглянуться – и жизнь пролетела...
Подожди, неужели уже?..
Я ищу положение тела,
При котором не больно душе.

