

Культура и искусство

Правильная ссылка на статью:

Любивая И.Ю. «Нет зыбче отраженья слова...»: Шекспир в переводах Татьяны Щепкиной-Куперник // Культура и искусство. 2025. № 2. DOI: 10.7256/2454-0625.2025.2.73238 EDN: HFITSU URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=73238

«Нет зыбче отраженья слова...»: Шекспир в переводах Татьяны Щепкиной-Куперник

Любивая Ирина Юрьевна

ORCID: 0000-0001-5452-043X

кандидат искусствоведения

доцент; кафедра искусствоведения; Высшее театральное училище (институт) им.М.С.Щепкина

109012, Россия, г. Москва, ул. Неплиная, 6/2

✉ irinna555@mail.ru



[Статья из рубрики "О поэзии и прозе"](#)

DOI:

10.7256/2454-0625.2025.2.73238

EDN:

HFITSU

Дата направления статьи в редакцию:

03-02-2025

Дата публикации:

10-02-2025

Аннотация: В статье рассматривается перевод драматургии как разновидность художественного перевода. Автор исходит из положения, что драматургический перевод являет собой вид художественного перевода, который носит диалогический характер: в нем заложено и литературное, и театральное начало, иными словами, помимо требований, предъявляемых к литературному тексту, он должен соответствовать законам сцены и режиссуры слова. В статье автор различает текст как литературный и театральный материал. Особое внимание уделено описанию переводческого творчества Татьяны Щепкиной-Куперник в области драматургии. На примере отдельных сцен из "Ромео и Джульетты" рассматривается целенаправленное использование диалектных форм и жаргонизмов как неотъемлемой составляющей идиостиля автора, внимание к

рифме и сохранению ритма, адаптация текста для его последующего произнесения в условиях театральной постановки. В статье используется метод аналитического изучения источников. На основании архивных материалов, впервые вводимых в научный оборот, рассматривается взаимосвязь Щепкиной-Куперник и театральных режиссеров в процессе работы над драматургическими переводами и их дальнейшем сценическом воплощении; выявляется изначальная установка переводчика на зрительское восприятие перевода драматургического текста, на его сценическую жизнь. В статье делается вывод о том, что в работе над драматургическими переводами Шекспира Т. Л. Щепкина-Куперник считала главным не только максимальное сохранение авторского стиля, эквилибристичности, четкости в передаче смыслов и образов, но и сохранение возможности сценического воплощения авторского замысла, его природы. Также, переводчица уделяла особое внимание толкованию слов. Особый исследовательский интерес вызывают комментарии Марии Кнебель, выдающегося советского режиссера, к переводу комедии Шекспира "Как вам это понравится". На основании отдельных мемуарных источников выявляются переводческие принципы Щепкиной-Куперник, благодаря которым, режиссер и актеры получают возможность работать с готовым драматургическим материалом, не требующим литературной доработки для убедительной подачи в сценических условиях.

Ключевые слова:

Художественный перевод, перевод драматургии, театральная постановка, Шекспир, Т. Щепкина-Куперник, Кнебель, сонет, сценический диалог, идиостиль, мемуары

Театр объединяет в себе разные виды духовно-практической деятельности человека. В театральном искусстве органически сплетены слово драматурга, видение режиссера, актерское дарование, зрительный ряд, музыка, зрительский отклик, духовные запросы современности и многое другое, что позволяет осмыслить реальность, обратиться к прошлому или устремить взгляд в будущее в художественной форме. Однако существует аксиома: проводником между автором и зрителем в драматическом театре выступает текст. Если речь идет о русской драматургии, то мы видим следующую связку: драматург-режиссер-актер-зритель. Иначе дело обстоит с зарубежными пьесами. При постановке данных в этой связке уже задействован переводчик: драматург-переводчик-режиссер-актер-зритель. Этим обусловлена та немаловажная роль, которую в сложном театральном творческом процессе играют переводы произведений мировой драматургии.

Перевод произведений художественной литературы (эпоса, лирики, драмы) базируется на тексте оригинала, но при этом обладает самостоятельностью (вырастая порой до свободного перевода), так как его объектом является не столько сам текст, сколько его смысл, преломленный в сознании автора (соответственно, и переводчика). Исследователи отмечают такие требования к художественному переводу, как точность, ясность, сжатость, литературность [\[1, с.51-52\]](#). Вместе с тем, свобода изложения связана именно с субъективной составляющей, стремлением передать авторский замысел, в том числе – особенности национального колорита. Крупнейший переводчик и один из главных представителей советской школы переводоведения Николай Михайлович Любимов писал, что «национальный колорит достигается точным воспроизведением портретной его живописи, воспроизведением бытовых особенностей, уклада жизни, внутреннего убранства, трудовой обстановки, <...> воспроизведением пейзажа данной

страны, <...> воспроизведением народных поверий и обрядов» [\[2, с.53-54\]](#).

Наименее исследованный аспект художественного перевода – перевод драматургии. Постановка этой проблемы возникла в период активного изучения драматургии Шекспира как вершины мировой литературы и мирового театра в 1960-х годах. Однако стоит отметить, что большинство исследований посвящено литературной стороне драматических произведений. Мы исходим из того, что перевод драматургии – это вид художественного перевода, который носит диалогический характер: в нем заложено и литературное, и театральное начало, иными словами, помимо соблюдения законов литературного текста, он должен отвечать законам сцены и режиссуры слова.

Читательское и зрительское восприятие имеют свою специфику, и эти различия обуславливают требования к драматургическому переводу. Режиссерами с XIX века по настоящее время отмечается важность естественности и простоты языка сценического диалога: «Излишне литературный перевод может оказаться губительным для текста драмы, так как от переводчика, склоняющегося к поэтическим красотам, ритмике, лексической окрашенности текста может ускользнуть технология действия, необходимая для режиссуры» [\[3, с.19\]](#).

Переводчик оказывается перед дилеммой: литературно точный текст необходим для вдумчивого прочтения и восприятия материала режиссером и актером, однако коммуникации со слушателем требует трансформаций текста, ориентированных на специфику восприятия из зала – однократную и мгновенную, «здесь и сейчас». Этим обусловлено разделение переводов на разные группы: предназначенные для публикации и дальнейшего чтения и для сценической редакции и постановки. Таким образом, драматургический текст раздваивается и принадлежит сразу двум семиотическим системам – литературе и театру.

Драматический текст для сцены впервые обозначил как самостоятельную проблему И. Левый. Он выделил четыре характеристики сценического диалога:

- «удобопроизносимость», «удобопонятность», стилизованность речи как особенности сценического диалога;
- сложность семантической структуры: сохранение стимулов к реакции актера (жесты, мимика, движения), ориентир на множественность адресатов (слушателей) – т. е. включенность в несколько контекстов одновременно;
- словесное действие – принцип построения фразы, несущей заряд сценической энергии (темп, ритм, интонация);
- содержательность характеристики персонажей в сценическом диалоге [\[4, с.40-42, с.178-179\]](#).

Эти особенности составляют переводческую доминанту, предусматривающую будущую постановку. Переводчик, с одной стороны, должен руководствоваться ведущей идеей произведения, а с другой – передачей тонкостей трактовки характеров при воплощении на сцене. Кроме того, чтобы перевод был полноценным, в нем должны быть сохранены взаимоотношения между общеязыковым и авторским текстом. Иными словами, то, что читатели первоисточника воспринимают как оригинал, должно восприниматься как оригинал и читателями перевода. Цитата, вынесенная в название данной статьи, – фрагмент стихотворения блестящего переводчика и поэта Григория Кружкова [\[5, с.12\]](#), точно объясняет проблему, которая стоит перед переводчиком, отвечающим за передачу

смысловых оттенков, зашитых в ткань оригинального текста. Переводчик – проводник между двумя культурами, поэтому его обращение со словом требует большого ювелирного мастерства.

В контексте сказанного интересно обратиться к творчеству ярчайшего представителя отечественной культуры конца XIX – первой половины XX века, классика отечественного перевода Татьяны Львовны Щепкиной-Куперник (фото 1). Ее переводческому перу принадлежат около 60 пьес из творчества западных классиков, пик создания которых пришелся на послереволюционный период. В частности, ею были выполнены переводы Ростана, Лопе де Веги, Уильяма Шекспира, Педро Кальдерона, Джона Флетчера, Жана Батиста Мольера, Карла Гольдони, Карло Гоцци, Виктора Гюго, Ричарда Бринсли Шеридана, Тирсо-де-Молина, Генриха Гауптмана.

Некоторые пьесы в переводах Щепкиной-Куперник и сегодня можно увидеть на сценах московских театров. В театре Российской Армии идет спектакль «Сон в летнюю ночь» в постановке Андрея Бадюкина, а в 2019 году театр РАМТ представил «Зобеиду» Карло Гоцци в постановке Олега Долина. Спектакль играется в Театральном дворе, где зрительские места расположены под открытым небом, тем самым погружая зрителей в условия площадного итальянского театра. Актеры находятся в одном шаге от зрителей. Безусловная заслуга Щепкиной-Куперник состоит в ярчайшем лингвистическом колорите перевода как важнейшей составляющей к пониманию всей пьесы. Персонажи пьесы не изъясняются, а вступают в живые диалоги между собой. На это обратил внимание театровед Вадим Щербаков в своей рецензии на данный спектакль: «<...> Хлопок раскрывающегося веера, и бурным потоком нарядных рифм Щепкиной-Куперник слегка безумная Зобеида Анастасии Волынской начинает праздник» [\[6, с.13\]](#). Очень точно подмечена деталь относительно «нарядных рифм», так как для переводчицы именно рифмы были одной из важных составляющих сценического перевода.

Однако переводческая деятельность Т. Л. Щепкиной-Куперник нередко вызывала неоднозначные оценки и становилась предметом споров. В этой связи интересно обратиться к воспоминаниям театроведа, профессора Алексея Вадимовича Бартошевича, о Борисе Николаевиче Любимове при поступлении его в ГИТИС: «Речь шла о "Сирано де Бержераке" в "Современнике". Мы вдруг услышали мнение, прямо противоположное тому, что было принято в московских интеллигентных кругах, где, как мне до сих пор кажется, справедливо восторгались переводом Юрия Айхенвальда. Юный абитуриент вдруг стал говорить, что предпочитает старый перевод Щепкиной-Куперник. Причем начал приводить очень профессиональные аргументы» [\[7, с.3\]](#). Описанный в воспоминаниях А. В. Бартошевича эпизод относится к постановке в 1964 году пьесы Ростана в новом, специально для этого подготовленном переводе Ю. Айхенвальда. Как отмечали критики, этот перевод «впитал воздух рубежных 1950–1960-х годов»: «Автор перевода первым (еще до практиков театра) решал вопрос приближения языка, коллизий и характеров пьесы к сегодняшнему дню» [\[7, с.196\]](#). В результате «новый Сирано заговорил словами диссидента» [\[7, с.191\]](#), а текст Ростана был дополнен лирическими стихотворениями самого Айхенвальда. Не удивительно, что и сам спектакль, и новый перевод вызвали споры и неизбежное сравнение с переводом Щепкиной-Куперник, выполненном еще в 1898 году. Как видно из воспоминаний А. В. Бартошевича, Б. Н. Любимов защищал достоинства классического варианта.

Итак, каковы основные особенности переводов драматургии Т. Л. Щепкиной-Куперник? При обращении к анализу переводческой деятельности Щепкиной-Куперник важно учитывать тот факт, что она имела опыт работы на сцене как актриса, прекрасно знала

театр «изнутри» и лично сотрудничала с режиссерами. Театральный опыт Щепкиной-Куперник как актрисы и тесное общение с мастерами сцены не могли не отразиться на отношении к переводам драматургии. Ею выполнены 12 переводов пьес Шекспира: «Венецианский купец», «Все хорошо, что хорошо кончается», «Король Лир», «Буря», «Ромео и Джульетта», «Сон в летнюю ночь», «Веселые виндзорские кумушки», «Мера за меру», «Зимняя сказка», «Много шума из ничего», «Бесплодные усилия любви», «Как вам это понравится», а также сонетов и поэмы «Жалоба влюбленной», которую некоторые специалисты также приписывают Шекспиру.

В 1939 г. режиссер и выдающийся театральный педагог Мария Осиповна Кнебель (фото 2) в театре им. М. Н. Ермоловой поставила пьесу «Как вам это понравится» в переводе Т. Л. Щепкиной-Куперник. Сохранились архивные документы, свидетельствующие о том, что Щепкина-Куперник лично присутствовала на репетициях. В процессе работы над спектаклем у Кнебель возникали некоторые пожелания относительно текста, которые она изложила в письме к Щепкиной-Куперник и которые теперь являются неопровержимыми фактами того, какая роль была отведена переводчику в работе над спектаклем. Из письма Кнебель к Щепкиной-Куперник: «Милая Татьяна Львовна! Спасибо Вам большое за песни. Песнь Жака привела нас всех в восторг! <...> Михаил Михайлович дал нам балладу для шута (шут поет ее Одри). Если это возможно, <...> напишите ее размером – "мчатся тучи, выются тучи". Бирюков говорит, что для него этот размер очень удобен <...>» [11]. Совместная работа режиссера и переводчика принесла спектаклю успех. По оценке зрителей и критиков «спектакль обнажал поэзию шекспировского замысла» [12, с.145].

Во времена, когда Татьяна Львовна работала над переводами Шекспира, действовали жесткие директивы для переводчиков, где камертоном выступала равностроичность, местами в ущерб смыслу и авторскому послы: «<...> зачастую в жертву эквилинеарности приносились и смысл, и интонации, и музыкальность, и драгоценнейшие шекспировские метафоры» [13, с.10]. Однако, чтобы перевод был полноценным, в нем должно быть сохранено взаимоотношение между общеязыковым и авторским началом. В языке любого художественного произведения можно выделить *идиостиль*, то есть выразительные и изобразительные средства, отличающие стиль определенного автора от стиля других писателей, которым этот автор отдает особое преимущество, и *общеязыковые (конвенционные) средства*. Переводчик должен уметь передать авторское видение, поскольку без воспроизведения этих форм в переводе невозможно воспроизведение идиостиля в целом. Тем более, если речь идет о сценическом прочтении произведения. Щепкина-Куперник полагала, что целенаправленное использование диалектных форм автором художественного текста являет собой неотъемлемую составляющую его идиостиля. По ее глубокому убеждению, кроме литературного дарования и знания языка переводчик должен обладать особым чутьем к языку для того, чтобы добиться качественного художественного перевода. В статье «О переводах Шекспира» она так сформулировала свою главную переводческую задачу: «<...> Сохранить правду художественную, не уклоняющуюся в натурализм» [12, с.11].

В качестве примера реализации этой переводческой стратегии автором данной статьи будут рассмотрены пролог и отдельные сцены из пьесы «Ромео и Джульетта», а также известный монолог Жака из вышеупомянутой пьесы «Как вам это понравится».

Пролог (*Текст оригинала*):

Two households, both alike in dignity, In fair Verona, where we lay our scene, From ancient

grudge break to new mutiny, Where civil blood makes civil hands unclean. From forth the fatal loins of these two foes A pair of **star-cross'd lovers** take their life; Whose misadventured piteous overthrows Do with their death bury their **parents' strife**. **The fearful passage of their death-mark'd love**, And the continuance of their parents' rage, Which, but their children's end, nought could remove, Is now the two hours' traffic of our stage; The which if you with patient ears attend, What here shall miss, our toil shall strive to mend.

Перевод Т. Л. Щепкиной-Куперник:

В двух семьях, равных знатностью и славой,
 В Вероне пышной разгорелся вновь
 Вражды минувших дней раздор кровавый,
 Заставил литься мирных граждан кровь.
 Из чресл враждебных, **под звездой злосчастной**,
 Любовников чета произошла.
 По совершение их судьбы ужасной
Вражда отцов с их смертью умерла.
Весь ход любви их, смерти обреченной,
 И ярый гнев их близких, что угас
 Лишь после гибели четы влюбленной, -
 Часа на два займут, быть может, вас.
 Коль подарите нас своим вниманьем,
 Изъяны все загладим мы стараньем.

Известно, что пролог к первому и второму акту, а также некоторые сцены пьесы написаны в сонетной форме, которая придает особый окрас действию, в том числе эмоциональный. В прологе же к первому акту в четырнадцати строках (форма английского сонета) раскрывается не только дальнейшее действие пьесы, но и участники, их социальное положение, основной конфликт, место действия, событийный ряд с предысторией. В сонетном «замке» (или так называемой «коде») звучит обращение к зрителю, как бы настраивая его внимание на «мужественное», «безмятежное» **прослушивание** [...with **patientears**] пьесы. Разговор Шекспира со зрителем через пролог – важная составляющая авторского замысла. Зрители «Глобуса» были в большей мере слушателями пьесы (декорации и театральные атрибуты отсутствовали), поэтому эмоциональная связь с залом достигалась силой слова и **зрительского воображения**. Ярким примером тому служит пролог к пьесе-хронике «Генрих V»: «Восполните несовершенства наши, И **силой мысли** превратите в рать» (перевод Е. Бируковой).

Далее рассмотрим сцену из «Ромео и Джульетты»:

Акт I, сцена 5 (Текст оригинала):

Romeo. If I profane with my unworthiest hand This holy shrine, the gentle fine is **this**, –My

lips, two blushing pilgrims, ready stand To smooth that rough touch with a tender **kiss**.

Juliet. Good pilgrim, you do wrong your **hand** too much, Which mannerly devotion shows in **this**; For **saints** have **hands** that pilgrims' **hands** do touch, And **palm** to **palm** is holy **palmer's kiss**.

Romeo. Have not **saints lips**, and holy **palmer's** too?

Juliet. Ay, pilgrim, **lips** that they must use in prayer.

Romeo. O, then, dear saint, let **lips** do what hands do; They pray, grant thou, lest faith turn to despair.

Juliet. **Saints** do not move, though grant for prayers' sake.

Romeo. Then move not while my prayer's effect I take. Thus from my **lips**, by thine my sin is purg'd. (Kissing her.) [\[14\]](#)

Перевод Т. Л. Щепкиной-Куперник:

Ромео (Джульетте)

Когда **рукою** недостойной грубо
Я осквернил святой алтарь – **прости**.
Как два смиренных пилигрима, губы
Лобзаньем смогут след греха **смести**.

Джульетта

Любезный пилигрим, ты строг чрезмерно
К своей **руке**: лишь благочестье **в ней**.
Есть **руки** у святых: их может, верно,
Коснуться пилигрим **рукой своей**.

Ромео

Даны ль уста **святым** и пилигримам?

Джульетта

Да, – для молитвы, добрый пилигрим.

Ромео

Святая! Так позволь устам моим
Прильнуть к твоим – не будь неумолима.

Джульетта

Не двигаясь, **святые** внемлют нам.

Ромео

Недвижно дай ответ моим мольбам.

(Целует ее.)

Твои уста с моих весь грех снимают. [\[15\]](#)

Шекспир часто использовал аллитерацию для усиления передачи смысла реплик персонажей и так называемого звукового оформления пьесы. Звучание пьес Шекспира, на наш взгляд, представляет отдельный предмет исследования. Как видно из сопоставления фрагментов, особое внимание Щепкина-Куперник уделяла точности рифм и сохранению поэтического ритма. Кроме того, перевод выполнен достаточно точно, что свидетельствует о бережном отношении к оригиналу. Приведем *наш дословный перевод (подстрочник)* для сравнения:

Ромео

Если я осквернил эту святыню (*this holy shrine*) своей недостойнейшей рукой,

то хорошим наказанием (*gentle fine*) будут

Мои губы, как два смущенных пилигрима (*blushing pilgrims*),

Сотрут (*to smooth*) то грубое прикосновение нежным поцелуем.

Отметим, что безусловная заслуга переводчицы состоит в том, что при переводе лингвистическая атмосфера произведения мало пострадала. Точно соблюдена игра созвучных слов: *this-kiss* (причем дважды). Как известно, Шекспир очень часто использовал лексические повторы, что, несомненно, относится к его авторскому стилю. Таким образом, мы видим живую беседу персонажей, приближенную к оригиналу. Далее по тексту следует поцелуй Ромео и Джульетты, которому предшествуют следующие строки:

Ромео

О, прелестная святая, позволь устам сделать то же, что рукам;

(т. е. дотронуться до уст)

Они просят, разреши себе, чтобы веру не превратить в отчаяние.

(не сожалеть)

Джульетта

Святые не движутся, несмотря на мольбы.

Ромео

А ты не двигайся, пока я достигаю цели своей молитвы.

(Целует ее.)

Теперь с моих уст твоими устами мой грех снят/исключен (*purg'd = expel* – исключать).

Подобное объяснение дается в Оксфордском словаре по пьесам Шекспира под редакцией Дэвида и Бена Кристала [\[16\]](#).

Анализируя переводы пьес Шекспира, следует учитывать и то, что в шекспировских

пьесах есть жаргонизмы, присущие только тому времени, а порой и конкретному месту. Известно также, что Шекспир смело обходился со словами, используя новые лексемы, которые впоследствии вошли в состав английского языка (в начале XVI века начал зарождаться ранненовоанглийский язык «Early Modern English»). Безусловно, этот факт добавляет трудности даже самому опытному переводчику. Особую сложность представляют метафоры. Щепкина-Куперник в своей статье о работе над переводами Шекспира писала следующее: «<...> У него часто попадаются <...> термины или уподобления, в которых современный читатель рискует не найти смысла <...> В таких случаях я заменяю <...> или сравниваю прямым смыслом» [\[13\]](#). Она отмечала и сложности, обусловленные важнейшим требованием к переводчикам того времени – эквилинеарность (соблюдение равного с оригиналом количества строк), порой в угоду образам и смыслам. «Мне приходилось беседовать на эти темы с редакторами и на свои вопросы: "неужели я должна жертвовать мыслью, образом, картиной во имя эквилинеарности?" я получала неукоснительный ответ, что лучше сократить, уничтожить сравнение, выпустить образ, чем допустить лишнюю строку...». Проследим, как это реализовано в последнем монологе Меркуцио (Акт III, сцена 1).

Текст оригинала:

Mercutio. No, 'tis not so deep as a well, nor so wide as a church door; but 'tis enough, twill serve: ask for me to-morrow, and you shall find me a grave man. I am peppered, I warrant, for this world. – A plague o'both your houses! – Zounds, a dog, a rat, a mouse, a cat, to scratch a man to death! a braggart, a rogue, a villain, that fights by the book of arithmetic! – Why the devil came you between us? I was hurt under your arm. [\[14\]](#)

Перевод Т. Л. Щепкиной-Куперник:

Меркуцио. Да, она не так глубока, как колодезь, и не так широка, как церковные ворота. Но и этого хватит: она свое дело сделает. Приходи завтра, и ты найдешь меня спокойным человеком. Из этого мира я получил отставку, ручаюсь. Чума на оба ваши дома! Черт возьми! Собака, крыса, мышь, кошка исцарапала человека насмерть! Хвостун, мерзавец, негодяй, который дерется по правилам арифметики! – Какого дьявола ты сунулся между нами? Он меня ранил из-под твоей руки! [\[15\]](#)

Дословный перевод для сравнения (выполнен автором статьи):

Меркуцио. Нет, не так глубока, как колодец, не так широка, как церковные ворота; Но и этого хватит: она сделает свое дело. Спроси обо мне завтра, и ты найдешь меня покойным. Я убираюсь, точно знаю, из этого мира. Чума на оба ваши дома! Черт! (Согласно Оксфордскому словарю по пьесам Шекспира под редакцией Дэвида и Бена Кристола, *Zounds* имеет следующее значение: «*God's blood!*» – «Черт возьми!»). Собака, крыса, мышь, кошка зацарапала человека до смерти! Хвостун, мерзавец, негодяй, который дерется по учебникам арифметики! – Какого дьявола ты оказался между нами? Я был ранен из-под твоей руки! Сопоставление показывает, что переводам Т. Л. Щепкиной-Куперник свойственны простота и ясность, точность, обусловленная блестящим владением иностранными языками, бережное отношение к авторскому слогу, стремление к сохранению авторского идиостиля, поэтическое изящество. При этом их отличает не только установка на восприятие текста читателем, но и ориентированность на последующее произнесение текста со сцены.

Далее рассмотрим монолог Жака из пьесы «Как вам это понравится». Для большей ясности в приведенной ниже таблице будут выделены жирным шрифтом те строки,

которые максимально точно совпадают с оригиналом.

Текст оригинала	Прямой подстрочный перевод (выполнен автором)	Перевод Т.Щепкиной-Куперник
<p>All the world's a stage, And all the men and women merely players; They have their exits and their entrances; And one man in his time plays many parts, His acts being seven ages. At first the infant, Mewling and puking in the nurse's arms; And then the whining school- boy, with his satchel And shining morning face, creeping like snail Unwillingly to school. And then the lover, Sighing like furnace, with a woeful ballad Made to his mistress' eyebrow. Then a soldier, Full of strange oaths, and bearded like the pard, Jealous in honour, sudden and quick in quarrel, Seeking the bubble reputation Even in the cannon's mouth. And then the justice, In fair round belly with good capon lin'd, With eyes severe and beard of formal cut, Full of wise saws and modern</p>	<p>Весь мир - сцена, И все мужчины, и женщины-просто актёры; У них есть свои уходы и выходы; И кто-то в своё время играет много ролей, Его игра имеет семь возрастов. В начале младенец, Плачущий и блюющий на руках у кормилицы; Затем ноющий школьник со своей сумкой, И улыбающийся поутру хулиган*, ползущий как улитка, не желая идти в школу. А потом любовник, Вздыхающий, как печь, с грустной балладой В честь брови возлюбленной. Затем солдат, Полный странными проклятиями, и с бородой, как леопард, Ревнивый к чести, внезапный и быстрый в ссоре, Ищущий бессмысленной славы Даже в пушечном жерле. Затем судья,</p>	<p>Весь мир - театр. В нем женщины, мужчины - все актеры. У них свои есть выходы, уходы, И каждый не одну играет роль. Семь действий в пьесе той. Сперва младенец, Ревущий горько на руках у мамки... Потом плаксивый школьник с книжной сумкой, С лицом румяным, нехотя, улиткой Ползущий в школу. А затем любовник, Вздыхающий, как печь, с балладой грустной В честь брови милой. А затем солдат, Чья речь всегда проклятиями полна, Обросший бородой, как леопард, Ревнивый к чести, забияка в ссоре, Готовый славу брENNую искать Хоть в пушечном жерле. Затем судья С брюшком округлым, где каплун запрятан,</p>

instances; And so he plays his part. The sixth age shifts Into the lean and slipper'd pantaloon, With spectacles on nose and pouch on side; His youthful hose, well sav'd, a world too wide For his shrunk shank; and his big manly voice, Turning again toward childish treble, pipes And whistles in his sound. Last scene of all, That ends this strange eventful history, Is second childishness and mere oblivion; Sans teeth, sans eyes, sans taste, sans everything.	В красивом брюшке с запрятым каплуном, Со взглядом строгим, и ровно выстриженной бородой, Полный мудрых пословиц и современных образцов;- И так играет свою роль. Шестой возраст меняется к тощему и в туфлях Панталоне, С очками на носу и кошельком на поясе; Его юношеские штаны, хорошо сохранившиеся, слишком огромные для его тощих ножек; и его глубокий мужской голос, Сменяющийся вновь детским дискантом, пищит и свистит. Последняя сцена, Что заканчивает всю эту странную и сложную историю, Второе детство, просто забыть; Без зубов, без зрения, без вкуса, без всего. *face – хулиган [Oxford Shakespeare Dictionary: David & Ben Crystal. Oxford University Press, 2015. 101 p.]	Со строгим взором, стриженной бородкой, Шаблонных правил и сентенций кладезь,- Так он играет роль. Шестой же возраст - Уж это будет тощий Панталоне, В очках, в туфлях, у пояса - кошель, В штанах, что с юности берег, широких Для ног иссохших; мужественный голос Сменяется опять дискантом детским: Пищит, как флейта... А последний акт, Конец всей этой странной, сложной пьесы - Второе детство, полузабыть: Без глаз, без чувств, без вкуса, без всего.
--	--	---

Персонаж Жака меланхоличен, его речи пропитаны мрачной иронией. Безусловно важным было передать зрителю именно то настроение, которое было задано самим Шекспиром. И действительно, перевод отличается смысловой точностью и мелодичностью, а также высокой художественностью. Сочетание разных стилевых регистров в переводе Щепкиной-Куперник становится выражением синтеза «возвышенного» (как, например, философствование Жака о мире «*Весь мир – театр. В нем женщины, мужчины – все актеры...*») и бытового: «*С брюшком округлым, где каплун запрятан...*», что было довольно точно воспроизведено в русской версии. Таким образом, собственный актерский опыт, постоянное общение с театральными режиссерами и

актерами, глубокое понимание законов сцены и неизменная ориентированность на последующее сценическое воплощение обеспечили востребованность переводов Щепкиной-Куперник. Благодаря последовательной реализации этих принципов режиссер и актеры имеют возможность работать с готовым материалом, не требующим литературной доработки для убедительной подачи в сценических условиях. Щепкина-Куперник – **переводчик-актриса**. В этом заключается ее главное отличие от других великих **переводчиков-литераторов**.



Фото 1. Т.Л. Щепкина-Куперник, 1930-е годы. Фот. Л. Раскин. Общественное достояние

Photo 1. T.L. Shchepkina-Kupernik, 1930th. Phot. L. Ruskin. Public domain



Фото 2. М. О. Кнебель. 1930-е годы. Общественное достояние

Photo 2. M.O. Knebel. 1930th. Public domain

Библиография

1. Алимова М. В. Особенности и основные критерии перевода художественного текста // Вестник РУДН. Сер. Русский и иностранные языки и методика их преподавания. 2012. № 2. С. 47-52.
2. Любимов Н. Перевод – искусство. М.: Советская Россия, 1977. 127 с.
3. Олицкая Д. А. Перевод драмы: специфика, проблемы, подходы // Вестник Томского государственного университета. 2012. № 357. С. 19-24.
4. Левый И. Искусство перевода. М.: Прогресс, 1974. 396 с.
5. Кружков Г. Записки переводчика-рецидивиста. М.: Иллюминатор, 2023. 528 с.
6. Мокульский С.С. Мастер драматического перевода // Мокульский С.С. О театре / Сост. Н.Г. Литвиненко; вступ. ст. Л.А. Левбарг и Е.Л. Финкельштейн. М.: Искусство, 1963. 544 с.
7. Щербаков В. Самый театральный театр // Вопросы театра. Вопросы театра. Proscaenium. 2019. № 3/4. С. 10-19.
8. Любимов Б. Н. Век нынешний – минувшие века: Избранное: В 2-х т. Т. 2. М.: РИТИ-ГИТИС, 2016. 528 с.
9. Тропп Е. «Когда над землею зажжется рассвет»: «Сирано де Бержерак» в «Современнике» (1964) // Вопросы театра. 2009. № 1-2. С. 185-208.
10. Щепкина-Куперник Татьяна Львовна // Электронная энциклопедия «Мир Шекспира». URL: <https://world-shake.ru/ru/encyclopaedia/3935.html> (дата обращения: 12.12.2022).
11. Письма Т. Л. Щепкиной-Куперник // РГАЛИ. Ф. 571. Оп. 1. Ед. хр. 737.
12. Кнебель М. О. Вся жизнь / ред. Н. А. Крымова; пред. П. А. Маркова. М.: ВТО, 1967. 348 с.
13. Щепкина-Куперник Т. Л. О переводах Шекспира // Искусство и жизнь. 1940. № 3. С. 10-11.
14. Shakespeare W. Romeo and Juliet. URL: http://shakespeare.mit.edu/romeo_juliet/full.html (дата обращения: 12.12.2022).
15. Шекспир В. Ромео и Джульетта / пер. Т. Л. Щепкиной-Куперник. URL: http://az.lib.ru/s/shekspir_w/text_1060.shtml (Дата обращения: 12.12.2022).
16. Oxford Shakespeare Dictionary: David & Ben Crystal. Oxford University Press, 2015. 352 p.
17. Shakespeare, W. (1829) The dramatic works of W. Shakspeare, from the text of Johnson, Steevens, and Reed: with a biographical memoir and summary remarks on each play: embellished with a portrait of Shakspeare. Paris: Baudry, at the Foreign Library, Rue du Coq-Saint-Honoré; A. and W. Galignani, Rue Vivienne, no. 18; Bobée and Hingray, Rue de Richelieu, no. 14; Printed by J. Smith, Rue Montmorency, no. 16. xiv, 796 p.
18. Любимая И.Ю. Своеобразие театральной мемуаристики Т. Л. Щепкиной-Куперник // Человек и культура. 2021. № 4. С. 106-115. DOI: 10.25136/2409-8744.2021.4.36299 URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=36299
19. Жаткин Д.Н., Круглова Т.С. Т.Л. Щепкина-Куперник – переводчица Шекспира // Россия в мире: проблемы и перспективы развития международного сотрудничества в гуманитарной и социальной сфере: Материалы IX Междунар. науч.-практ. конф. М., 2020. С. 117-121.
20. Щепкина-Куперник Т.Л. Лекции по истории театра, литературы и перевода // РГАЛИ. Ф. 571. Оп. 1. Ед. хр. 129.

Результаты процедуры рецензирования статьи

В связи с политикой двойного слепого рецензирования личность рецензента не раскрывается.

Со списком рецензентов издательства можно ознакомиться [здесь](#).

Предметом исследования в представленной для публикации в журнале «Культура и искусство» статье, как автор образно отразил в заголовке («"Нет зыбче отраженья слова...": Шекспир в переводах Татьяны Щепкиной-Куперник») и пояснил в развернутом вступлении, является специфика перевода драматургии Шекспира Заслуженного деятеля искусств РСФСР (1940), московской поэтессы и драматурга Татьяны Львовны Щепкиной-Куперник (1874–1952), представленная на примере анализа переводов Щепкиной-Куперник пролога и отдельных сцен из пьесы «Ромео и Джульетта», а также монолог Жака из пьесы «Как вам это понравится». Объектом исследования, хотя он автором в силу совмещения теоретической и просветительско-коммеморативной нагрузки статьи отдельно не формализован, является переводческое творчество Татьяны Львовны, что вполне очевидно из общего контекста.

Автор вполне уместно предварительно акцентировал внимание читателя на актуальности переводов Татьяны Львовны в современной театральной жизни, а также прокомментировал особое отношение Щепкиной-Куперник к переводу драматургических произведений, обратившись к мемуарным биографическим свидетельствам. Стремление автора совместить теоретические и просветительские задачи в запланированной публикации следует отнести к сильной стороне замысла, который, по мнению рецензента, качественно реализован. Ясность литературной речи автора не помешало ему кратко, но содержательно раскрыть во введении программу исследования и реализовать её в аналитической части.

Представленные путем сравнения английских оригиналов анализируемых фрагментов, близкого в дословному авторскому их переводу и художественному переводу Щепкиной-Куперник автор пришел к обоснованному выводу, что «собственный актерский опыт, постоянное общение с театральными режиссерами и актерами, глубокое понимание законов сцены и неизменная ориентированность на последующее сценическое воплощение обеспечили востребованность переводов Щепкиной-Куперник. Благодаря последовательной реализации этих принципов режиссер и актеры имеют возможность работать с готовым материалом, не требующим литературной доработки для убедительной подачи в сценических условиях. Щепкина-Куперник – переводчик-актриса. В этом заключается ее главное отличие от других великих переводчиков-литераторов».

Таким образом, предмет исследования раскрыт автором на хорошем теоретическом уровне, и статья заслуживает публикации в авторитетном научном журнале.

Методология исследования, как пояснил автор, основывается на концептуальной схеме специфики перевода сценического диалога авторитетного чешского теоретика Иржи Левого. Эта схема реализована при анализе показательных фрагментов (примеров), а также усилена историко-биографическими свидетельствами и сравнением оригинала с дословным и художественным переводом. В целом авторский методический комплекс релевантен решаемым в статье научно-познавательным задачам.

Актуальность выбранной темы автор поясняет высоким качеством переводов драматических текстов Т. Л. Щепкиной-Куперник, подтверждаемым включенностью их в современную театральную жизнь России.

Научная новизна исследования, состоящая в репрезентативной выборке автором примеров для анализа, а также обоснованных выводах о факторах качества переводов Щепкиной-Куперник драматургии Уильяма Шекспира, заслуживает теоретического внимания.

Стиль текста автор постарался выдержать научно-популярный без ущерба теоретической ценности проделанной работы, что рецензент относит к сильной стороне запланированной публикации.

Структура статьи соответствует логике изложения результатов научного исследования.

Библиография хорошо раскрывает проблемную область исследования и основные источники, оформлена без грубых нарушений редакционных требований.

Апелляция к оппонентам корректна и достаточна, автор вполне аргументировано участвует в актуальной теоретической дискуссии о качестве художественных переводов драматургии.

Статья безусловно представляет интерес для читательской аудитории журнала «Культура и искусство» и может быть рекомендована к публикации.