

## СЛОВО МОЛОДЫМ ИССЛЕДОВАТЕЛЯМ



НАУЧНАЯ СТАТЬЯ

УДК: 81'255.2, 821.111, 82-121

DOI: 10.55959/MSU2074-6636-22-2025-18-3-144-160

### “TO-MORROW, AND TO-MORROW, AND TO-MORROW”: ПРОБЛЕМА ПЕРЕВОДА НА РУССКИЙ ЯЗЫК МОНОЛОГА-МЕТАТЕКСТА ИЗ ПЬЕСЫ У. ШЕКСПИРА «МАКБЕТ»

**Дарья Николаевна Кожачкина**

Санкт-Петербургский государственный университет,  
г. Санкт-Петербург, Россия

Для контактов: [thedownwardspiral@mail.ru](mailto:thedownwardspiral@mail.ru)

**Аннотация.** В настоящей статье предлагается анализ, интерпретация и перевод на русский язык монолога Макбета *To-morrow, and to-morrow, and to-morrow* из пятого акта трагедии У. Шекспира «Макбет»; также даётся обзор версий монолога от других переводчиков. Монолог исследуется методами мотивного и стиховедческого анализа текста. С опорой на структуралистское понимание мотива (Б.М. Гаспаров, И.А. Паперно) данный текст рассматривается как цепочка мотивов, объединённых темой «тщётности (драматического) искусства», отсылающей к живописному жанру *vanitas*. Подтема искусства представлена в монологе мотивами декламации (задействован метрический уровень), сцены, актёрского ремесла, деятельности драматурга-постановщика. Подтема «тщётности» представлена через аллегорический образ Кроноса-Сатурна (мотивы бренности, безумия, хромоты). Стиховедческий анализ применяется для интерпретации первых трёх стихов монолога, в которых метафора «хода времени» построена на отсылке к античной квантитативной метрике, а именно к понятию «мора» (у Шекспира обозначено как *syllable of recorded time*), фонетически перекликающемся с латинским *mors, mortis* и греческим *μοῖρα* («часть, доля» — наименование богинь судьбы Мойр). Подчёркивается важность сохранения в русском переводе ритмического рисунка первого стиха, воспроизводящего «хромающий» ритм походки Сатурна (изобра-

жался хрымым стариком на алхимических и астрологических гравюрах). Демонстрируется связь образов Сатурна, Макбета, актёра (*a poor player*) и «безумного» драматурга. Предложенный перевод учитывает метатекстуальный характер монолога, говорящего и об искусстве в целом и об этой конкретной пьесе (этом тексте, этом актёре, этом драматурге). Перевод монолога сопровождается комментарием. Также в статье приводится перевод двух стихов о леди Макбет, предваряющих основной монолог; демонстрируется их метатекстуальный характер.

**Ключевые слова:** Шекспир, «Макбет», перевод, мотивный анализ, стилистический анализ, сопоставительный анализ

**Для цитирования:** Кожачкина Д.Н. “To-morrow, and to-morrow, and to-morrow”: проблема перевода на русский язык монолога-метатекста из пьесы У. Шекспира «Макбет» // Вестник Московского университета. Серия 22. Теория перевода, 2025 № 3 С. 144–160. DOI: 10.55959/MSU2074-6636-22-2025-18-3-144-160

Статья поступила в редакцию 04.10.2025;  
одобрена после рецензирования 09.10.2025;  
принята к публикации 15.10.2025.

## “TO-MORROW, AND TO-MORROW, AND TO-MORROW”: THE PROBLEM OF TRANSLATION OF MACBETH’S METATEXTUAL MONOLOGUE INTO RUSSIAN

**Darya N. Kozhachkina**

St. Petersburg State University, St. Petersburg, Russia

For contacts: thedownwardspiral@mail.ru

**Abstract.** The subject of the current article is the specifics of the Russian translation of Macbeth’s monologue “To-morrow, and to-morrow, and to-morrow” from the final act of *Macbeth* by William Shakespeare. The article presents a translation of the piece into Russian, based on a motif analysis of the monologue and a versification analysis of the first three lines. The structural understanding of motif suggested by B.M. Gasparov and I.A. Paperno is used: the motifs are elements that represent different aspects of the general theme of the text. The findings: 1) the monologue is a structure of motifs corresponding with the theme of the vanity of (dramatic) art, which is a reference to the fine art *vanitas* genre. The subtheme of dramatic art is represented by the motifs

of declamation (the first line), stage performance, acting, and the playwright's work. The subtheme of vanity is presented by the motifs related to the allegorical image of Chronos/Saturn: mortality, madness, and limping (the last one refers to the medieval images of Saturn and emerges on a rhythmic level in the first line); 2) the monologue is a metatext about this particular recited text, actor, playwright, and this particular performance; 3) the versification analysis shows that the first three lines (especially the last syllable of recorded time) refer to the Greek and Latin metrics, which smallest unit was a short syllable called χρόνος πρῶτος (“the first time”) or mora; 4) the associations of the term mora include the Latin mors, mortis and the Greek μοῖρα, which was the name of the three goddesses of fate; 5) Shakespeare's choice of the particular word to-morrow has rhythmic and phonic reasons, while the meaning of the word is synonymic for to-day; 6) the rhythm of the first line is necessary to be reproduced in Russian to support the original structure of the monologue and the reference to the image of the limping Saturn/passing Time. The offered translation of the monologue is accompanied by a commentary and analysis of previous translations. The translation of the two lines about Lady Macbeth's death is also provided.

**Keywords:** Shakespeare, “Macbeth”, motif analysis, versification analysis, translation, contrastive analysis

**For citation:** *Kozhachkina D.N.* (2025) “To-morrow, and to-morrow, and to-morrow”: The problem of translation of Macbeth's monologue into Russian. *Vestnik Moskovskogo Universiteta. Seriya 22. Teorija Perevoda — Lomonosov Translation Studies Journal*. 3. P. 144–160. DOI: 10.55959/MSU2074-6636-22-2025-18-3-144-160

The article was received on October 04, 2025; approved after reviewing on October 09, 2025; accepted for publication on October 15, 2025.

## Введение

Как известно, перевод произведений Уильяма Шекспира на русский язык — задача настолько же актуальная, как и сами произведения английского поэта-драматурга. В настоящей статье речь пойдёт о проблеме перевода известнейшего монолога Макбета «To-morrow, and to-morrow, and to-morrow» из пятой сцены заключительного акта одноимённой трагедии.

Отметим, что нам удалось обнаружить по меньшей мере двадцать один полный стихотворный перевод данного произведения (плюс отдельный перевод монолога Макбета Р.В. Поплавского). Первый был сделан в 1836 году М.П. Вронченко, а самый последний, появившийся в 2024 году, принадлежит известному перевод-

чику Г.М. Кружкову. Сопоставление версий монолога Макбета от 1836 и 2024 гг. позволяет сделать вывод, что Вронченко переводит первые три стиха (которые иначе как «проклятыми» не назовёшь, поскольку на них спотыкается каждый переводчик) гораздо ближе к оригиналу, чем Кружков, не сумевший освободиться от влияния Б.Л. Пастернака («Мы дни за днями шепчем: “Завтра, завтра”»).

Перевод Вронченко (приводим в современной орфографии):  
«[...] Завтра, завтра,  
И снова завтра — день за днём, до утра  
Последнего, идёт неслышным шагом». (Шекспир, 1836)

Перевод Кружкова: «Мы повторяем: завтра, завтра, завтра.  
И с каждым «завтра» мелкими шажками  
Мы приближаемся к концу времён». (Шекспир, 2024: 281)

Оригинал:  
«To-morrow, and to-morrow, and to-morrow,  
Creeps in this petty pace from day to day  
To the last syllable of recorded time».  
(New Arden Shakespeare, 1971:153)

Если Вронченко сохраняет хотя бы видимость связи с оригиналом, не передав, однако, сложной шекспировской метафоры, то Кружков теряет эту связь совсем.

Остальные переводы, в числе которых тексты таких мэтров, как Пастернак и Лозинский, несильно отличаются друг от друга при ощутимом смысловом расхождении с оригиналом. Низкую вариативность переводов по результатам машинного анализа отмечает И.И. Лисович (Лисович, 2018: 123–143).

Цель настоящей статьи — предложить версию перевода монолога на русский язык, предварительно эксплицировав смысл исходного текста с применением методов мотивного и стиховедческого анализа.

В своей работе мы опираемся на структуралистское понимание мотива, представленное в статье Б.М. Гаспарова и И.А. Паперно «К описанию мотивной структуры лирики Пушкина», где мотив определяется как «элемент одной сквозной тематической линии» (Гаспаров, Паперно, 1979: 10). Такой «сквозной линией» внутри монолога Макбета является тема тщетности искусства, соответствующая живописному жанру *vanitas*. Она распадается на две подтемы: а) собственно искусство, представленное мотивами декламации, сцены, актёрской игры и деятельности драматурга-постановщи-

ка; б) «тщетность», воплощённая в аллегорическом образе Кроноса-Сатурна, чьё присутствие в тексте обеспечивается мотивами бренности, безумия, а также хромоты. Последний реализован на метрическом уровне в первом стихе и разворачивается в сложную метафору, отсылающую к античной квантитативной метрике, в двух последующих стихах.

Настоящая статья включает в себя две части: первая посвящена разбору и переводу на русский «метрической» метафоры, а вторая предлагает полный перевод монолога с кратким комментарием. Основными критериями верификации перевода являются: 1) максимальное смысловое и лексическое соответствие оригиналу (приоритет у первого); 2) исчезновение из перевода разного рода «алогизмов» и «тёмных мест», традиционных для русских переводов Шекспира; 3) усиление целостности и структурированности конечного текста.

### **Анализ и интерпретация первых трёх стихов монолога**

Говоря о начале монолога Макбета, выделим несколько ключевых особенностей:

- 1) троекратный рефрен в первом стихе;
- 2) словосочетание *petty pace* («мелкий (жалкий) шаг/темп»);
- 3) образ *the last syllable of recorded time* («последний слог ответственного/записанного/фиксированного времени»).

Стоит отметить, что именно третья строка искони ставила переводчиков в тупик. В особенности их, видимо, сбивало выражение *of recorded time*, из которого вырос образ «книги жизни», впервые появившийся у С.А. Юрьева: «И до последней буквы в книге жизни» (Шекспир, 1884) и повторившийся в переводах А. Радловой (Шекспир, 1935: 443), С.М. Соловьёва (Шекспир, 1938: 303), Ю. Корнеева (Шекспир, 1960: 93–94), В.Р. Поплавского (Поплавский, 2007), А.Б. Козлова (Шекспир, 2017: 95) и других. У Пастернака «последняя буква в книге жизни» превращается в «последнюю недописанную страницу» (Шекспир, 1951: 687), как если бы речь шла о поэте, застигнутом смертью за письменным столом. М.Л. Лозинский, не поняв метафору, переводит её именно в силу своего непонимания как «последнюю букву вписанного срока» (Шекспир, 1950: 592). Интересно, что И. Лисович, сравнивая переводы монолога с оригиналом, трактует шекспировский текст так же, как и переводчики: «Время в монологе — это летописец, он записывает ежедневные шаги, которые становятся слогами, но

в какую книгу она попадёт? Большинство переводчиков избирают “книгу жизни»» (Лисович, 2018: 140).

Между тем шекспировское «последний слог фиксированного/записанного времени», судя по всему, отсылает именно к античной метрике. Как отмечает Б. Снелль, «у греков упорядочено чередование долгих и кратких слогов <...>. Суть древнегреческого поэтического языка состоит в упорядочивании объективно измеримых величин» (Снелль, 1998: 13), то есть в различении кратких и долгих отрезков «отмеренного времени», говоря словами Шекспира. То же можно сказать и о латинском стихосложении. Краткий слог, самая малая единица счёта времени в стихе, по-гречески называется *χρόνος πρώτος*, «первоначальное время», а по-латински — *mora*. Латинско-русский словарь О. Петрученко даёт следующее определение: «*переносн. поэт.* продолжительность времени, промежутки времени» (Петрученко, 2001: 397). Поэтому, надо полагать, «завтра, завтра, завтра» (*to-morrow*) движется именно к последней «море» (*to mora*).

Ассоциативный ореол термина «мора» должен был включать для Шекспира и латинское *mors, mortis* и греческое *μοῖρα* — «часть, доля», также ставшее наименованием для трёх Мойр-сестёр, богинь судьбы. Троекратное *tomorrow* превращается в *to-Mo(i)ra and to-Mo(i)ra and to-Mo(i)ra*, звуча в контексте пьесы как попытка Макбета заклясть ведьм, которые сами себя называют *the weird sisters*. Также отметим, что ямбическая стопа состоит из трёх мор (долгий — в нашем случае ударный — слог равен двум морам (Гаспаров, БСЭ)), то есть лексико-фонетическая отсылка к Мойрам дополняется в первом стихе отсылкой на метрическом уровне, маркированном из-за специфического рефрена и общего «стиховедческого» контекста первых трёх стихов.

Разумеется, передать это на русском языке не представляется возможным. Однако первый стих содержит намёк не только на трёх Мойр-ведьм, но и, в первую очередь, на жертву чужих предсказаний.

И «стиховедческая» терминология в первых трёх стихах (и *syllable* и *petty pace* — последний становится в контексте третьего стиха не абстрактным «мелким шагом» Лозинского, а скорее *жалким ямбом*), и само специфическое построение первого стиха через рефрен подталкивают нас к особой декламационной манере с выделением ударного слога:

*To-mórrrow and to-mórrrow and to-mórrrow*

U — | UU | U — | UU | U—| U

Тире на схеме обозначает ударный слог, а пиррихий — стопа, состоящая из двух слогов, на которые не падает ударение — обозначается как сочетание двух кратких слогов (UU).

Особенность декламации данного стиха с выделением ударных слогов состоит в том, что пиррихий *|-row and|* как бы «приволакивается» к *|to-mó|* при медленном произнесении, даже с учётом запятой перед каждым *and* в оригинальном тексте (из нашего перевода мы дерзнём убрать запятые).

Данное наблюдение позволяет нам ответить на вопрос, что за существо передвигается *to the last syllable of recorded time* (в оригинале глагол *to creep* стоит в единственном числе), но, разумеется, это наблюдение подкрепляется уже упомянутыми мотивами бренности бытия (*dusty death*) и безумия (*a tale told by an idiot*). Хотя в древнегреческих мифах о хромоте Сатурна ничего не сказано, многочисленные астрологические и алхимические гравюры Средних веков и Возрождения изображают этого бога с костылями и культей вместо одной ноги, возможно, как символ того, что старость и смерть не могут «догнать» бесконечно обновляющуюся жизнь.

Присутствие образа Сатурна в монологе Макбета обусловлено глубоким параллелизмом мифологического и литературного персонажей: Сатурн-Кронос, как и Макбет, с одной стороны, положительный герой (Макбет — победоносный воин, Сатурн — покровитель Золотого века), а с другой — узурпатор власти, сошедший с ума из-за чужого предсказания.

Таким образом, в первом стихе монолога Шекспиру удаётся совместить осязаемое «метрическое» присутствие хромающего Сатурна с фонетической отсылкой к Мойрам, богиням-предсказательницам. Хотя в «Теогонии» Гесиода сказано, что Кронос получил своё предсказание от родителей Урана и Гейи (Гесиод, 2001: 34), Шекспир заменяет их на Мойр, проводя параллель с сюжетом пьесы.

Отметим, что сохранить рефрен, не ломая строку анжамбеманом и не добавляя в неё инородных слов, удалось лишь Радловой: «Всё завтра, да всё завтра, да всё завтра...» (Шекспир, 1935: 443). Однако здесь перед нами встаёт вопрос другого порядка, а именно логическая целесообразность такого перевода, особенно в случае русского языка.

На наш взгляд, трёхсложное *to-morrow* было нужно Шекспиру для создания монотонного, вязкого, «хромающего» рефрена на довольно небольшом пространстве из одиннадцати слогов. С точки зрения смысла, данная метафора лишена логики, поэтому и непереводима: как может «завтра» куда-то «красться», если оно ещё не

наступило? Ситуация осложняется тем, что «завтра» идёт именно к «последнему слогу», а не к лирическому герою на правах грядущей смерти, то есть нечто «крадущееся» не приходит извне, а движется с ходом времени, с настоящим (что сводит на нет все туманные философские рассуждения на тему глубинного значения слова *to-morrow* в духе “it is a profound irony, coming from Macbeth’s mouth, because he of all people ought to have been able to make to-morrow different from to-day and yesterday” (Spender, 1941: 124–125)).

С учётом данных соображений нам представляется, что адекватный перевод шекспировской метафоры возможен не с сохранением лексики оригинала, а с передачей подлинного смысла первого стиха — смысла декламационного, из-за которого, на наш взгляд, слово *to-morrow* там и появилось. То есть, вместо двусложного *завтра* в первом стихе русского перевода скорее должно стоять трёхсложное *сегодня*, подобно тому как *to-morrow*, отсылающее к морю и Мойрам, заменило у Шекспира слишком короткое *to-day* и заставило русских переводчиков придавать этому стиху смысл в духе «я всё на завтра отложу» («Мы дни за днями шепчем: “Завтра, завтра”» — Пастернак).

О глубине непонимания переводчиками метрической метафоры в начале монолога может свидетельствовать, например, стихотворный перевод «Макбета» А.Ю. Чернова, в котором монолог *To-morrow, and to-morrow, and to-morrow* по соображениям неясного свойства переведён прозой: «И завтра будет завтра, и ещё раз завтра, и ещё, и ещё, и ещё. День за днём, день за днём, день за днём, потчуют нас бессмысленными завтраками, обедами и ужинами [...]» (Шекспир, 2015).

### Перевод монолога с комментарием

Приведём шекспировский оригинал и наш вариант перевода:

Оригинал:

To-morrow, and to-morrow, and to-morrow,  
Creeps in this petty pace from day to day  
To the last syllable of recorded time,  
And all our yesterdays have lighted fools  
The way to dusty death. Out, out, brief candle!  
Life’s but a walking shadow, a poor player  
That struts and frets his hour upon the stage  
And then is heard no more; it is a tale  
Told by an idiot, full of sound and fury,  
Signifying nothing. (New Arden Shakespeare, 1971: 153–154)

Наш перевод (курсивом выделены места, не совпадающие с каноническими переводами Пастернака и Лозинского; клаузулы оригинала сохранены):

*Сего́-дня и сего́-дня и сего́дня*  
*Хромает жалким ямбом, день за днём,*  
*И вот уже стопы последний шаг.*  
*«Вчера» лишь освещали дуракам*  
*Путь к пыльному забвенью. Гасни, свечка!*  
*Жизнь — только тень. Актёришка безвестный,*  
*Что лезет битый час из кожи вон*  
*И пропадёт как не был. Это фарс*  
*Кретина, полный грохота и воя,*  
*Да жаль, не смысла.*

Комментарий:

*хромает жалким ямбом* — варианты переводчиков *красться/ползти/плестись*, соответствующие словарному значению глагола *to creep*, заменены нами на единственно возможный глагол при описанной выше интерпретации первого стиха. Оригинальное единственное число глагола сохранено. Отметим, что рефрен первого стиха в любом случае влияет на глагол, как бы логически притягивая множественное число — отсюда в текстах других переводчиков именно *дни*, которые куда-то *крадутся*. Между тем при сохранении единственного числа образ получается более жутким, поскольку «ползёт» даже не *to-morrow* (втроём), а непоименованное *оно*, встающее за рефреном первого стиха. В контексте «стиховедческого» наполнения начала монолога *расе* переведено нами как *ямб*;

*стопы последний шаг* — из-за невозможности сохранения оригинального фонетического строя первого стиха, подразумевающего слог-мору, *syllable* заменено нами на многозначный термин из той же сферы (*стопа*). Мы позволили себе отступить от оригинала (полной аналогией был бы *стопы последней шаг*) в силу большей логичности и «идиоматичности» именно такого варианта (фразеологизм *сойти в гроб/в могилу*), а также для усиления акцента на единственном числе глагола *хромать* из второго стиха, поскольку *последняя стопа* подразумевала бы, опять же, большое количество ног «идущих дней»;

*путь к пыльному забвенью* — опорным словом послужил эпитет *dusty*, обретающий смысл только в контексте смерти, понятый как забвение, забытость («покрыться пылью»). Значение этого эпитета обусловило трансформацию оригинального *death* в *забве-*

ние. К слову, переводчики не поняли этот образ, в лучшем случае передавая его как *могилу/гроб* без каких-либо эпитетов (Вронченко, Кронеберг, Пастернак), в худшем — применяя алогичные эпитеты (оксюморонное «*путь / в смерть тленную*» в переводе Радловой; «*путь / к могиле пыльной*» в переводах Корнеева и Кружкова, хотя могила, как правило, *сырая*, а не *пыльная*). По мысли некоторых переводчиков *пыльная смерть*, видимо, подразумевает абстрактное превращение в прах всего сущего, однако сам контекст монолога, начинающегося с тематизирования декламации и метрики, подсказывает более конкретную интерпретацию: картину пылящихся, забытых томиков Шекспира или пылящегося театрального реквизита;

*гасни, свечка!* — повторить оригинал дословно не удалось из-за длины слов в русском языке. Ключевым при переводе восклицания явилось наблюдение над характеристиками времени в монологе, которое предстаёт то как монотонное, ползущее (рефрен первого стиха, глагол *to creep*, словосочетание *petty pace*), то как слишком быстрое (образ *brief candle*, связанный с *all our yesterdays* через глагол *to light*). Такой контраст соблюдается нами во всём монологе: *хромает жалким ямбом vs и вот уже стопы последний шаг; лезет битый час из кожи вон vs пропадёт как не был*. Сочетание процессуальных глаголов *дотлевай/истлевай* и существительного *огарок* в версиях Лозинского и Корнеева противоречат шекспировскому эпитету *brief* (свеча у них горит настолько долго, что даже её «огарок» ещё способен «дотлевать»). Если видеть в *brief candle* отсылку к театральному освещению, то строка с *all our yesterdays* фактически означает прошлые премьеры, которые должны были «мостить» путь в вечность, но вместо этого ведут лишь к забвению. Предположим, что, возможно, с помощью свечей не только освещали театр, но и отмеряли длительность актов пьесы, и тогда образ переключается с *the last syllable of recorded time*. Как таковая, погасшая свеча традиционно изображалась на картинах жанра *vanitas*;

*фарс кретина, полный грохота и воя* — здесь мы отступили от традиционного буквализма для поддержания внутренней логики всего монолога. Монолог начинается с декламации и стиховедческой метафоры — по сути Шекспир тематизирует *этот* конкретный, произносимый со сцены стихотворный текст. Затем он переходит к фигуре актёра, и актёр тоже не абстрактный «комедант/фигляр», а этот самый актёр, который играет роль Макбета (именно поэтому в нашем переводе он *лезет битый час из кожи вон*; эпитет *безвестный* взят нами *sub specie aeternitatis*, вне за-

висимости от степени известности условного исполнителя роли). Затем, что вполне логично, Шекспир переходит к автору-постановщику, то есть к самому себе («идиот, рассказывающий сказки»), и тематизирует конкретную постановку, в которой много *sound and fury*: «Макбет» буквально начинается с *шума*, а вернее — *грохота* грозы. Открывая пьесу ремаркой про *thunder and lightning*, Шекспир как бы «бравирует» спецэффектами перед зрителем. Для экспликации сценографического смысла последних строк и указания непосредственно на Шекспира как «денотата» образа идиота, мы заменили многозначное *tale* на более специфичное *фарс*. Оригинальное *fury* переведено как *вой*, чтобы дополнительно акцентировать метатекстуальную природу монолога, непосредственно перед которым за сценой слышны женские крики. Слова *грохот* и *вой*, в свою очередь, обуславливают характеристику «сказок идиота» именно как *фарса*.

У других переводчиков финальный образ монолога выглядит крайне невразумительно из-за изначального непонимания открывающей метафоры. Сначала какие-то *завтра* куда-то *крадутся*, потом появляется «книга жизни» / «последняя буква» / «последняя страница», а жизнь сравнивается с актёром (самое понятное из всего потока бессвязных метафор), а затем она оказывается *дураком*, рассказывающим *повести*, в которых почему-то много не только *страстей*, но и *шума* (Лозинский) — то есть уподобляется буйнопомешанному со склонностью к сказительству. Если упустить декламационно-стиховедческий смысл первых трёх стихов, монолог попросту будет разваливаться, а образы *дураков*, *дней-свечей* и *пыльной смерти*, связанные с *актёром* и *идиотом*, останутся без ключа. Хотя свою логику вполне можно отыскать даже в самом нелепом переводе, исходную стройность и глубину текст неизбежно потеряет.

Для полноты картины необходимо перевести два стиха о леди Макбет, предшествующие основному монологу: *She should have died hereafter; / There would have been a time for such a word* (New Arden Shakespeare, 1971: 152–153) — «Она должна была скончаться после, / Когда для этого наступило бы подходящее время»). Реплика Макбета сама по себе звучит скорее как загадка (что значит «после» и какое время должно наступить?), которую стилистически продолжает каламбур про *to-morrow / to-mora*. Наш перевод звучит так: *Она должна была скончаться дальше, / Есть для такого слова свой черёд*. Русский глагол *скончаться* позволяет, не отступая от оригинала, построить двустипшие как своеобразное ка-

ламбурное метавысказывание того же порядка, что и следующий за ним монолог, поскольку *скончаться* трагический герой может только в *конце* трагедии. Отметим, что *hereafter* вызывало вопросы даже у англоязычных комментаторов (New Arden Shakespeare, 1971: 152–153).

К слову, если сцену с сообщением Сейтона о смерти леди Макбет (а следовательно, и монолог Макбета) вынуть за скобки, то в сюжете пьесы как будто ничего не поменяется. Героиня действительно умрёт «в конце»: в заключительном монологе Малькольм довольно подробно освещает это событие: [...] *his fiend-like queen, / Who, as 'tis thought, by self and violent hands / Took off her life* (New Arden Shakespeare, 1971: 162–163).

У других переводчиков «Макбета» выходит, что герой, который совсем недавно, в третьей сцене пятого акта, приказывал доктору облегчить страдания своей жены, через пару страниц раздражённо говорит: «Не догадалась умереть попозже, / Когда б я был свободней, чем сейчас!» (Пастернак) или то же самое, но более бесстрашно: «Ей надлежало бы скончаться позже: / Уместнее была бы эта весть» (Лозинский). У Корнеева Макбет больше похож на человека, которого смерть супруги отвлекает от интересного футбольного матча: «Что б умереть ей хоть на сутки позже! / Не до печальной вести мне сегодня». В монографии Н.Н. Коноплёвой о переводах «Макбета» версия Корнеева охарактеризована следующим образом: «[...] перевод абсолютно адекватен (*sic!* — Д.К.), если бы не произвольное добавление *так* — в каждом деле (курсив автора цитаты — Д.К.)» (Коноплёва, 2018: 212). То есть Макбет, по мысли Корнеева и Коноплёвой, предваряет монолог в жанре *vanitas* словами о том, что горевать ему некогда, в то время как у других переводчиков ему просто *некогда*, хоть бытие и тщетно.

В новом переводе Кружкова в Макбете как будто просыпается капризный эстет: «Могла бы отложить хотя б до завтра. / Какой неподходящий выбран день!». Между тем самоубийство супруги настолько «ничего не значит» для героя, что после известия об этом он, через посредство актёра, начинает язвить в адрес драматурга, объявляя со сцены, что вся его пьеса — идиотский плохо написанный фарс, который не хочется доигрывать до конца. Можно сказать, что смерть героини возникает как своего рода сценический форс-мажор, заставляющий актёра на короткое время выйти из роли, как будто уже не три ведьмы, а непосредственно Шекспир обманывает ожидания героя, «убив» его супругу раньше времени.

И даже реплика в адрес гонца (*Thou com'st to use thy tongue; thy story quickly* (New Arden Shakespeare, 1971: 154) — «Ты чушь пришёл молоть. Давай короче»), которая вроде бы должна свидетельствовать о «занятости» Макбета, прямо вытекает из слов про «сказку идиота»: он действительно торопится — закончить спектакль (вспоминается евангельское «что делаешь — делай скорее»). К концу представления и герой, и актёр переживают своего рода утрату смысла. Но, в отличие от шекспировского Брута, Макбет, обманутый силами зла (и самим собой), переживший супругу, оставшийся в полном одиночестве, проигравший всё — продолжает сражаться. Потому что, как мы помним из начала пьесы, это он умеет лучше всего.

## Выводы

Всё вышесказанное позволяет нам сделать ряд выводов:

1) «Ключ» к правильному пониманию монолога Макбета заложен в первых трёх стихах, сравнивающих быстротечность времени со скоростью произнесения со сцены конкретного декламируемого текста (метафора построена с отсылками на античную квантитативную метрику, в основу которой положена именно временная продолжительность слогов). Соответственно, адекватный перевод монолога на русский язык возможен только с сохранением смысла оригинальной метафоры. В предложенном переводе мы попытались показать, что шекспировские «алогизмы», по крайней мере, в пространстве данного монолога, скорее являются следствием непонимания переводчиками исходного текста.

2) Монолог построен на приёме восходящей градации, при котором рефлексия о декламируемом тексте пьесы переходит в рефлексию о ремесле актёра, а затем — об авторе-постановщике.

3) Монолог является метавысказыванием о пьесе и всех её «составляющих»: об *этом* тексте, об *этом* актёре, играющем роль Макбета, и о *конкретном* авторе-постановщике — Шекспире. Свидетельством этому является, например, сочетание *sound and fury* («пыл/ярость и грохот»), воспроизводящее сценические аспекты пьесы.

4) Ключевой темой монолога, отсылающего к живописному жанру *vanitas*, является тщетность искусства. Подтема искусства воплощается в тексте через мотивы декламации, сцены, актёрской игры. Подтема тщетности передана через аллегорический образ Кроноса-Сатурна — мифологического воплощения времени; бога, «обезумевшего» из-за чужого предсказания. Данная подтема реализуется в тексте с помощью ряда «сатурнических» мотивов, как

то: мотив хромоты, реализуемый на уровне ритмического рисунка рефрена из первого стиха; мотив бренности человеческой жизни и искусства; мотив «безумия» автора пьесы. Мифологическое божество, драматический персонаж, актёр, играющий этого персонажа, и автор пьесы равно раскрываются в качестве трагических и потому соприродных друг другу героев.

5) Предложенная интерпретация монолога как метавысказывания позволяет, в свою очередь, раскрыть смысл двух стихов о смерти леди Макбет, предваряющих этот монолог. Шекспировское *hereafter* («позже»), по-видимому, относится к тому, что леди Макбет буквально умерла раньше положенного для трагической героини, то есть раньше непосредственного финала пьесы.

### Список литературы

*Гаспаров М.Л.* Мора // Большая советская энциклопедия: в 30 т. [Электронный ресурс] URL: [booksite.ru/fulltext/1/001/008/078/063.htm](http://booksite.ru/fulltext/1/001/008/078/063.htm). Дата обращения: 04.09.2025.

*Гаспаров Б.М., Панерно И.А.* К описанию мотивной структуры лирики Пушкина // Russian Romanticism Studies in the Poetic Codes. Stockholm, 1979. С. 9–44.

*Гесиод.* Теогония / пер. В. Вересаева // Гесиод. Полное собрание текстов / Вступ. ст. В.Н. Ярхо. Комм. О.П. Цыбенко и В.Н. Ярхо. Лабиринт, 2001. С. 20–50.

*Коноплёва Н.Н.* «Мрак бездонный замыслов Макбета». Комментарии к переводам монологов Макбета (трагедия В. Шекспира «Макбет»). Саратов: Издательство «Саратовский источник», 2018. 257 с.

*Лисович И.И.* “Life’s but a walking shadow, a poor player”: проблема вариативности русских переводов пьесы «Макбет» У. Шекспира [Электронный ресурс] // Горизонты гуманитарного знания, 2018. № 6. С. 123–143. URL: <http://journals.mosgu.ru/ggz/article/view/896> (дата обращения: 05.09.2025). DOI: 10.17805/ggz.2018.6.9.

*Петрученко О.* Латинско-русский словарь. Репринт 9-го издания 1914 года. М.: Греко-латинский кабинет Ю.А. Шичалина, 2001. 810 с.

*Поплавский В.Р.* Финал «Макбета». 2007 [Электронный ресурс]. URL: [rus-shake.ru/translations/Macbeth/Poplavskiy/2007/](http://rus-shake.ru/translations/Macbeth/Poplavskiy/2007/). Дата обращения: 04.09.2025.

*Снель Б.* Греческая метрика. М.: Греко-латинский кабинет Ю.А. Шичалина, 1998. 117 с.

*Шекспир В.* Макбет / пер. М.В. Вронченко, 1836; [Электронный ресурс] URL: [ru.wikisource.org/wiki/Макбет\\_\(Шекспир;\\_Вронченко\)](http://ru.wikisource.org/wiki/Макбет_(Шекспир;_Вронченко)). Дата обращения: 04.09.2025

*Шекспир В.* Макбет / пер. С.А. Юрьева. [Электронный ресурс], 1884; URL: [ru.wikisource.org/wiki/Макбет\\_\(Шекспир;\\_Юрьев\)/PM\\_1884\\_\(ДО\)](http://ru.wikisource.org/wiki/Макбет_(Шекспир;_Юрьев)/PM_1884_(ДО)). Дата обращения: 04.09.2025

*Шекспир В. Макбет* / пер. А. Радловой // Шекспир В. Полн. собр. соч.: в 8 т. Т. 5 / под ред. С.О. Динамова и А.А. Смирнова. Л.: Academia, 1936. С. 361–450.

*Шекспир В. Макбет* / пер. С.В. Соловьев // Шекспир В. Избр. соч.: в 4 т. Т. 1 / ред., вступ. ст. и объяснения А.А. Смирнова. М.; Л.: Детиздат ЦК ВЛКСМ. Т. 1. XXXIX, 1938. С. 191–313.

*Шекспир У. Макбет* / пер. М.Л. Лозинского // Шекспир В. Избранные произведения / под ред. М.П. Алексеева, А.А. Смирнова. М.; Л.: Гос. изд-во худож. лит. XVII, 1950. С. 562–594.

*Шекспир У. Макбет* / пер. Б.Л. Пастернака // Шекспир В. Трагедии / ред., вступ. ст. и примеч. М.М. Морозова. М.; Л.: Гос. изд-во детской литературы, 1951. С. 601–695.

*Шекспир У. Макбет* / пер. Ю.Б. Корнеева // Шекспир У. Полн. собр. соч. в 8 т. / под ред. А.А. Смирнова, А.А. Аникста, 1960. М.: Искусство. Т. 7. С. 3–100.

*Шекспир У. Макбет* / пер. А.Ю. Чернова, 2015. [Электронный ресурс] URL: [nestoriana.wordpress.com/2017/11/17/makbet/](http://nestoriana.wordpress.com/2017/11/17/makbet/). Дата обращения: 08.09.2025.

*Шекспир В. Макбет* / пер. А.Б. Козлова. Ridero, 2017. 102 с.

*Шекспир У. Макбет* / пер. Г. Кружкова // Шекспир У. Макбет: трагедии / пер., коммент. Г. Кружкова. М: Эксмо, 2024. С. 175–290.

New Arden Shakespeare. *Macbeth* (1971) / ed. by K. Muir. London: Methuen, pp. 153–154.

*Spender Stephen* (1941). *Time, Violence, and Macbeth*. *The Penguin New Writing* no. 3 (February), pp. 115–126.

## References

*Gasparov M.L.* Mora. *Bol'shaya sovetskaya entsiklopediya*. v 30-ti vol. 3-e izd = Big soviet encyclopedia in 30 vol. 3rd edition. Available at: [booksite.ru/fulltext/1/001/008/078/063.htm](http://booksite.ru/fulltext/1/001/008/078/063.htm). Accessed: 04.09.2025 (In Russian).

*Gasparov B.M., Paperno I.A.* (1979) *K opisaniyu motivnoy struktury liriki Pushkina* = To the description of the motive structure of Pushkin's lyric poetry. *Russian Romanticism Studies in the Poetic Codes*. Stockholm. pp. 9–44 (In Russian).

*Gesiod.* (2001) *Teogoniya* = Theogony. Translated by V. Veresayev. *Gesiod. Polnoye sobraniye tekstov*. Intr. by V.N. Yarkho. Comm. By O.P. Tsybenko and V.N. Yarkho. *Labirint Publ.* pp. 20–50 (In Russian).

*Konoplyova N.N.* (2018) “*Mrak bezdonnyy zamyslov Makbeta*”. *Kommentarii k perevodom monologov Makbeta (tragediya V. Shekspira “Makbet”)* = “*Mrak bezdonnyy zamyslov Makbeta*”. *Commentary on the Russian translations of Macbeth's monologues*. Saratov: Saratovskiy istochnik. 257 p. (In Russian).

*Lisovich I.I.* (2018) “*Life's but a walking shadow, a poor player*”: problema variativnosti russkikh perevodov p'yesy «*Makbet*» U. Shekspira = “*Life's but*

a walking shadow, a poor player”: Variation in Russian Translations of W. Shakespeare’s “Macbeth”. *Gorizonty gumanitarnogo znaniya*. No. 6, pp. 123–143. Available at: <http://journals.mosgu.ru/ggz/article/view/896> (accessed: 05.09.2025). DOI: 10.17805/ggz.2018.6.9 (In Russian).

*Petruchenko O.* (2001) *Latinsko-russkiy slovar'*. Reprint 9-go izdaniya 1914 goda = Latin-Russian dictionary. The 9<sup>th</sup> edition reprinted. Moscow: Grekolatinskiy kabinet Yu.A. Shichalina. 810 p. (In Russian).

*Poplavskiy V.R.* (2007) Final “Makbeta”. Available at: [rus-shake.ru/translations/Macbeth/Poplavskiy/2007/](http://rus-shake.ru/translations/Macbeth/Poplavskiy/2007/). Accessed: 04.09.2025 (In Russian).

*Snell' B.* (1998) *Grecheskaya metrika = Greek metrics*. Moscow: Grekolatinskiy kabinet Yu.A. Shichalina. 117 p. (In Russian).

*Shekspir V.* (1836) *Makbet = Macbeth*. Perevod M.V. Vronchenko. Available at: [ru.wikisource.org/wiki/Макбет\\_\(Шекспир;\\_Вронченко\)/ДО](http://ru.wikisource.org/wiki/Макбет_(Шекспир;_Вронченко)/ДО). Accessed: 04.09.2025.

*Shekspir V.* (1884) *Makbet = Macbeth*. Perevod S.A. Yur'yeva. Available at: [ru.wikisource.org/wiki/Макбет\\_\(Шекспир;\\_Юрьев\)/PM\\_1884\\_\(ДО\)](http://ru.wikisource.org/wiki/Макбет_(Шекспир;_Юрьев)/PM_1884_(ДО)). Accessed: 04.09.2025 (In Russian).

*Shekspir V.* (1936) *Makbet = Macbeth*. Perevod A. Radlova. *Shekspir V. Poln. sobr. soch v 8 vol. Vol. 5*. Pod red. S.O. Dinamova i A.A. Smirnova. Leningrad: Academia, pp. 361–450 (In Russian).

*Shekspir V.* (1938) *Makbet = Macbeth*. Perevod S.V. Solov'yeva. *Shekspir V. Izbr. soch. V 4 vol. Vol. 1*. Pod red I komm. A.A. Smirnov. Moscow; Leningrad: Detizdat TSK VLKSM. Vol. 1. XXXIX, pp. 191–313 (In Russian).

*Shekspir U.* (1950) *Makbet = Macbeth*. Perevod M.L. Lozinskiyy. *Shekspir V. Izbrannyye proizvedeniya* Pod red. M.P. Alekseyeva, A.A. Smirnova. Moscow; Leningrad: Gos. izd-vo khudozh. lit. XVII, pp. 562–594 (In Russian).

*Shekspir U.* (1951) *Makbet = Macbeth*. Perevod B.L. Pasternaka. *Shekspir V. Tragedii. Vst. st. i prim.* M.M. Morozov. Moscow; Leningrad. Gos. izd-vo detskoy literatury, pp. 601–695 (In Russian).

*Shekspir U.* (1960) *Makbet = Macbeth*. Per. Yu.B. Korneyeva. *Shekspir V. Poln. sobr. soch. v. 8 vol. Vol. 7*. Pod. red. A.A. Smirnova, A.A. Aniksta. Moscow: Iskustvo, pp. 3–100 (In Russian).

*Shekspir U.* (2015) *Makbet = Macbeth*. Perevod A.Yu. Chernova. Available at: [nestoriana.wordpress.com/2017/11/17/makbet/](http://nestoriana.wordpress.com/2017/11/17/makbet/). Accessed: 08.09.2025 (In Russian).

*Shekspir V.* (2017) *Makbet = Macbeth*. Perevod A.B. Kozlova. *Ridero*, 102 p. (In Russian).

*Shekspir U.* (2024) *Makbet = Macbeth*. Perevod G. Kruzhkova. *Shekspir U. Makbet: tragedii. Transl. and comm.* by G. Kruzhkov. Moscow: Eksmo, 2024, pp. 175–290 (In Russian).

New Arden Shakespeare. *Macbeth* (1971). Ed. by K. Muir. London, Methuen, pp. 153–154.

Spender Stephen (1941). *Time, Violence, and Macbeth*. *The Penguin New Writing* No. 3 (February), pp. 115–126.

## ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ:

*Дарья Николаевна Кожачкина* — аспирант филологического факультета СПбГУ (кафедра истории русской литературы), Университетская наб., д. 11, 199034, Санкт-Петербург, Россия; thedownwardspiral@mail.ru; ORCID: 0009-0005-7816-9302.

## ABOUT THE AUTHOR:

*Darya N. Kozhachkina* — Graduate Researcher at the Department of Philology, Saint-Petersburg State University, Universitetskaya emb., 11, 199034, Saint-Petersburg, Russia; thedownwardspiral@mail.ru; ORCID: 0009-0005-7816-9302.

**Конфликт интересов:** положения и точки зрения, представленные в данной статье, принадлежат автору и не обязательно отражают позицию какой-либо организации или российского научного сообщества. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

**Conflict of interests:** the ideas and opinions presented in this article entirely belong to the author and do not necessarily reflect the position of any organization or the Russian scientific community as a whole. The author states that there is no conflict of interests.

---

Корректор А. В. Игумнов. Компьютерная верстка В. Н. Кокорев

Журнал зарегистрирован в Министерстве печати и информации РФ.  
Свидетельство о регистрации ПИ № ФС77-28752 от 4 июля 2007 г.

Адрес редакции: 119991, ГСП-1, Москва, Ленинские горы, Первый гуманитарный корпус, к. 1150.  
Тел.: 8 (495) 932-80-72

Подписано в печать 25.11.2025. Формат 60×90/16. Бумага офсетная. Усл. печ. л. 10,20. Уч.-изд. л. 9,0.  
Тираж 40 экз. Изд. № 13102. Заказ №

Издательство Московского университета. 119991, Москва, ГСП-1, Ленинские горы, д. 1, стр. 15.  
Тел.: (495) 939-32-91; e-mail: secretary@msupress.com. Отдел реализации. Тел.: (495) 939-33-23;  
e-mail: zakaz@msupress.com. Сайт Издательства МГУ: <http://msupress.com>

Отпечатано в соответствии с предоставленными материалами в ООО «Амирит».  
410004, г. Саратов, ул. Чернышевского, 88. Тел.: 8-800-700-86-33 | (845-2) 24-86-33.  
E-mail: zakaz@amirit.ru. Сайт: amirit.ru