

**Федеральное государственное бюджетное образовательное
учреждение высшего образования
«РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАРОДНОГО ХОЗЯЙСТВА
И ГОСУДАРСТВЕННОЙ СЛУЖБЫ
ПРИ ПРЕЗИДЕНТЕ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ»**

Шайтанов И.О.

Остромыслие в английском ренессансном сонете

Москва 2019

Аннотация. В плане всего проекта «Перевод ренессансного сонета как компаративная проблема», работа выполненная в июне-декабре 2018 года, представляет подробное изучение одного из важнейших (наряду с метафоричностью и рефлексией) аспектов, обеспечивающих неперево́димость шекспировского сонета, представляющего важнейшую культурную характеристику эпохи, – остроумие/остромыслие. С этой трудностью которой столкнулись и далеко не вполне справились русские переводчики. Примеры взяты из сонетов Филипа Сидни, но преимущественно из шекспировского сб́рника.

К числу решаемых в данном тексте теоретических проблем поэтики принадлежит проблема пародичности той тенденции, что получила название в истории литературы – антипетраркизм. Некомическая функция игры с петраркистской условностью демонстрирует остроумие в действии, исполняющее эволюционную роль в истории сонетной формы и в становления современной ментальности.

Шайтанов И.О., ведущий научный сотрудник лаборатории историко-литературных исследований Школы актуальных гуманитарных исследований ИОН Российской академии народного хозяйства и государственной службы при Президенте РФ

Данная работа подготовлена на основе материалов научно-исследовательской работы, выполненной в соответствии с Государственным заданием РАНХиГС при Президенте Российской Федерации на 2018 год

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	4
<i>1 Как переводить жанр?</i>	<i>5</i>
<i>2 Комментарий к шекспировским сонетам 41-60</i>	<i>20</i>
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ	47

ВВЕДЕНИЕ

Сонеты Шекспира в России – дают пример переперевода в полном смысле этого слова, поскольку новые переводы появляются не столько для того, чтобы обновить классический оригинал, а чтобы отменить старый перевод. Уже несколько десятилетий перепереводчики борются преимущественно не с Шекспиром, а с Маршаком. Тому есть несколько причин. Первая – то ли преодолеть, то ли подхватить инерцию редкого успеха, выпавшего переводному тексту, который вот уже более полувека продолжает выходить – в совокупности – миллионными тиражами. А во-вторых, желание прислушаться к экспертному мнению, уже давно высказавшему претензию Маршаку, дескать перевел он как-то не так, отклонившись от оригинала, разрушив его метафорическую сложность, в духе поздней послепушкинской стилистики отредактировав стиль. Эти замечания справедливы, но недостаточны для решения собственной задачи.

Если оценить полувековые усилия перепереводчиков, то нужно признать, что в борьбе с Маршаком они не слишком преуспели в приближении к Шекспиру. Полагая, что все дело в неверном стиле, в колею которого угодил Маршак, они легко идут на стилистическую прозаизацию и даже на снижение, но с гораздо меньшим успехом возвращаются на лирическую высоту. Осознанное только как стилистическое, отступление от оригинала не приводит к пониманию того, что Маршак совершил жанровый сдвиг, *трансформировав ренессансный сонет в сторону русского жестокого ромansa*. Уйти от Маршака, выбрать другой путь значило бы сегодня – понять природу ренессансного сонета, аналог которому отсутствует в русской поэтической традиции, где, достаточно поздно возникший, сонет так и остался строфической формой, не поднявшись до жанра, т.е. до высказывания со своей отчетливой *речевой установкой* (если воспользоваться тыняновским термином).

Приняв это общее положение о жанровой природе слова, или о речевой природе жанра, остается предложить, какой же была речевая установка сонета, обеспечившая ему трехвековую – с начала XIV по XVII век – роль самого популярного жанра в системе европейской лирики. Мне приходилось ссылаться на гипотезу американца Пола Оппенгеймера, которая кажется убедительной: сонет – первая форма лирического стихотворения со времен античности, не рассчитанная на музыкальное сопровождение [Oppenheimer 1989]. Отсюда следует вывод, который я делаю уже с опорой на тыняновское определение жанра, предлагая понимать ренессансный сонет как **высказывание с установкой на рефлекслирующее слово**.

1 Как переводить жанр?

О жанровой природе ренессансного сонета и в том числе о ней как о проблеме для переводчика я писал в других статьях [Шайтанов 2014, Шайтанов 2016а, Шайтанов 2016b]. Сейчас речь пойдет об одной из форм сонетной рефлексии, именно в английском сонете обретшей особую изощренность и настойчивость – об остроумии, или *остромыслии*, если воспользоваться более архаическим русским словом. Именно оно употреблено при переводе испанского трактата Бальтасара Грасиана подводящего итог ренессансно-барочному складу ума:

...Мастерство остромыслия состоит в изящном сочетании, в гармоническом сопоставлении двух или трех далеких понятий, связанных единым актом разума» [Грасиан 1977: 175].

Хотя переводчица трактата – Е. Лысенко – в определении острого ума «смело и счастливо» воспользовалась этим русским анахронизмом, но в названии самого трактата его поставить не решилась (или этого не допустил редактор?): «Остроумие, или Искусство изощренного ума» (1642).

Грасиан признавал искусство остроумия в его новизне, принадлежащей новому времени: «Продолжать начатое легко, изобретать трудно, а по прошествии стольких веков – почти невозможно, да и не всякое продолжение есть развитие». Древние установили правила относительно многих приемов поэтической речи, «но остроумие не трогали – то ли боясь его оскорбить, то ли не надеясь его объяснить и предоставляя его целиком отваге изощренного ума» [Грасиан 1977: 169].

В Англии за полвека до Грасиана остроумие (Wit) стало неременной принадлежностью достойного ума, известного по имени героя романа Джона Лили как *эффуизм*. А первая из частей романа получила название «Анатомия остромыслия» (1578). Роман Лили по времени совпадает с созданием Филипом Сидни сборника «Астрофил и Стелла», посмертная публикация которого в 1591 г. и положила начало моде на написание советов – *sonneteering*. Сонетный жанр, с момента своего появления предполагавший игру рефлексирующего ума, теперь окрасился иронией, вышел на грань самопародии, устав от условностей петраркистской моды. В Англии практически каждый значительный сонетист выступал выступал одновременно иконофилом и иконокластом (по выражению Дугласа Брукса-Дейвиса, результатом чего стала «поэтика двойственности» (poetics of doubleness) [Brooks-Davies 1992: xliii]). Эта двойственность и определяется игрой поэтического остроумия.

Сидни с изяществом придворного и с интеллектуальной глубиной, оцененной в Европе (ему посвящали десятки книг, в том числе Джордано Бруно), в сонетах скользил по платонической вертикали, привычно соотносившей земные чувства с небесными ценностями. В потоке сравнений и метафор традиционный петраркист различал в своей возлюбленной сияние небесных добродетелей и отблеск драгоценных камней. Сидни пародийно инверсировал ситуацию, угадывая в небесном сходство с земным, как в сонете «With how sad steps, O Moon, thou climb'st the skies». В списке всей английской поэзии, включаемой в антологии и сборники, он занимает 45-е место по частотности, а среди стихотворений английского ренессанса в жанре сонета входит в первую пятерку, представляя собой один из самых остроумных образцов инверсирования петраркистской условности. В образе Месяца, бледного, изможденного, поэт узнает жертву несчастной любви.

Финальный вопрос обращен к Месяцу: Неужели на небе все так же, как на земле, любовь жестока, а неблагодарность (Ungratefulness) считается добродетелью?

В русском академическом (да, по сути дела, единственном) издании Сидни в «Литературных памятниках» (1982) этот сонет перевел Владимир Рогов:

Ужели даже в горней вышине
Красавиц горделивая толпа
Любимой любит быть и мучит всех,
А Добродетель вызывает смех?

Достаточно точный во всех отношениях – смысловом и поэтическом – перевод, кроме финальной строки. У Сидни дело не в том, что Добродетель поднимают на смех, а в том, что умение быть благодарным, отвечать взаимностью не считается добродетелью. Таким образом, остроумный пуант оказывается сорванным.

У Рогова переведено не вполне точно, но гораздо точнее, чем в новейшем переводе Г.Кружкова, где неверно буквально всё:

О бледный Месяц, бедный мой брат!
Ответь, ужели верность там считают
За блажь — и поклонения хотят,
Но поклоняющихся презирают?
Ужель красавицы и там, как тут,
Неблагодарность гордостью зовут?

Поэтически очень слабо, а по смыслу невнятно и далеко от оригинала: почему «неблагодарность» объявлена «гордостью»? В оригинале речь идет совсем о другом – о том, что можно или нельзя считать добродетелью. Замена понятия совершенно лишает пуант острого (да, пожалуй, и любого) смысла.

Обратим внимание еще на одно обстоятельство, разрушающее стиль остроумия: у Сидни в этих строчках, как вообще часто у него, есть повторяющееся слово – в последних трех строках – 4 раза слово *love*. У Рогова – 2 раза, у Кружкова ключевое слово снято вообще, а два раза повторено – «поклонение». Опять замена понятия и опять – против смысла.

Повторы в данном случае это – не только напоминание о ключевом понятии, но и создание почвы для каламбура, для взаимного замещения небесного земным. В этом сонете это напрямую не происходит, но повторяемость у Сидни – черта выходящая вокруг главного слова и играющего оттенками (вплоть до противоположности) смысла.

Приведу последние 6 строк в собственном переводе. Оговорюсь, что моя задача прежде всего – *филологическая*: продемонстрировать – что переводчики упускают из то, что не может быть упущено. В своем переводе к ренессансному остроумию я добавил возможность современной языковой шутки, но она не противоречит ни смыслу этого сонета, ни характеру петраркистской любви *излучающей свет*, ни частой у Сидни интонации внутренней иронии. Сохраняя верность авторскому смыслу, я не упустил возникшей возможности подмигнуть современному читателю:

Глушом слывет ли тот, кто любит верно
Красавиц гордых в горней вышине,
Что любят быть любимыми безмерно?
Но в них влюбленным там любовь не светит,
И благодарность там не добродетель?

Эпиграмматические концовки особенно трудно даются переводчикам. И дело не в том, что они не умеют складывать афоризмы, а в том, что их афоризмы плохо соотносятся с предшествующим текстом. Приведу пример еще одной концовки у Сидни (сонет 35), выполненной маститым Александром Ревичем, где вместе со стилем утрачивается или сильно нивелируется острота платонического каламбура, связывающего земное понятие хвалы с его небесным первоисточником – платонической первоидеей (во втором значении слово должно бы писаться с заглавной буквы).

Одна из главных тем у Сидни, сопровождающая тему любви – как говорить о любви, как писать сонет. Поэт в первом же сонете сказал, что готов последовать совету Музы и писать, заглядывая в собственное сердце, чтобы быть правдивым. Но как быть правдивым там, где правда невольно звучит как лесть: «Так верить слову иль не верить слову, / Где Правде суждено звучать как лесть?» (перевод И. Шайтанова)

Ответ в заключительном двустишии:

Not thou by praise, but praise in thee is raised;

It is a praise to praise, when thou art praised.

Замечу, что Шекспир запомнил этот каламбурный пассаж и отозвался на него в «Эдуарде III», в сцене, где король объясняет секретарю, как писать любовное письмо [Шайтанов 2013: 204-205].

Чтобы понять платонический смысл остроты, нужно решить, в каком случае слово *praise* должно быть написано с заглавной буквы, превращаясь в платоновскую первоидею. Не банальная разовая хвала, а идеальный образ Хвалы.

Александр Ревич постарался свести каламбурный смысл к минимуму, введя здесь чужое слово «почет»: «Не ты хвалой – тобой хвала горда, / Хвалима ты – почет и ей тогда».

Дело даже не в том, что в оригинале 5 повторов, а у Ревича – 3. Он ввел понятия отсутствующие в оригинале, призванные комментировать смысл – «гордиться» и «почет», а на деле уничтожающее остроумие и точность мысли. Даже просто возвращенное слово «хвала» вместо придуманного «почета» улучшило бы смысловую ситуацию, хотя высшая Хвала еда ли может *гордиться* земными похвалами. И «гордость», и «почет» – лишние, чужие слова, введенные, вероятно, для того, чтобы успокоить редактора, не допускающего пятикратного повтора, хотя он и есть в оригинале.

Предложу собственный перевод, в котором попытаюсь учесть все смысловые знаки, определяющие смысловое движение в данном сонете:

Так верить слову иль не верить слову,
Где Правде суждено звучать как лесть?
Где вечное сопутствует земному,
Разве предел для любованья есть?
Уймет ли пыл вся мудрость Несторова,
Коль жар сам Разум раздувает здесь?
Надежда стать Надеждою готова,
Коль Купидон оберегает Честь?

Достоинство достойно потому
Что служит Стелле, имя чье доставит
И насыщенье ненасытной Славе,
И совершенство острому уму.
Хвала тебе Хвалы прославит имя,
Не ты хвалой, Хвала в тебе хвалима.

Поэтическая аргументация должна продемонстрировать, что поэт, вознося хвалу возлюбленной, не льстит ей, поскольку сближая хвалу с именем Стеллы, он делает комплимент самой идее Красоты. А если современному читателю такого рода витиеватое стихотворство кажется не блестящим остроумием, а натянутой схоластикой, то с этим трудно что-либо поделаться без попытки понять природу ренессансной речевой игры, доставлявшей и поэту, и читателям интеллектуальное наслаждение. Это была аудитория, обеспечившая искусству эмблемы успех самого популярного жанра, поскольку разгадывание того, как соотносятся рисунок, латинская подпись под ним и английский стихотворный текст к нему, занимали публику не менее, чем чайнворды и ребусы современного потребителя. Сонет также был загадкой, но для более изощренного ума и вкуса. Правила этой игры менялись довольно стремительно.

Шекспира уже не увлекает остроумное инверсирование земного и небесного. Пожалуй, лишь однажды и со всей определенностью он высказался по этому поводу в знаменитом 130 сонете: «Но милая ступает по земле...» И в то же время «она уступит тем едва ли, / Кого в сравненьях пышных оболгали» (перевод С. Маршака). Если Сидни искусно балансировал на грани с условностью, то Шекспир с комической решительностью переступил грань, снижая и пародируя условность. Впрочем, пародировали оба. И это важно понять.

Если связывать пародию только с возможностями смешного, моделировать по эстраднему варианту, то область ее явлений сильно сузится. Шекспир обходится с петраркистской условностью в сонете 130 вызывающе, огрубляя то, что ранее воспевалось и возносилось. Сама возможность хвалить со времен Ф. Сидни – повод для размышления и остроумной игры, остроумной, но не огрубляющей и некомичной, от этого не менее пародийной, поскольку «ходячее в XIX веке и окончательно упрочившееся у нас представление о пародии как о комическом жанре чрезмерно сужает вопрос и является просто нехарактерным для огромного большинства пародий» [Тынянов 1977: 286].

Что же представляется Ю.Н. Тынянову характерным для жанра и обычно не принимаемым во внимание, чему отказывают в праве считаться пародией?

Пародия – важнейший механизм литературной эволюции, *пере-песнь*, т.е. перепев, орудие литературной борьбы, которое не всегда просто рассмотреть не только потомкам, но и современникам, поскольку пародия, особенно поэтическая, «требуется очень тонкого, микроскопического литературного зрения, для того, чтобы по достоинству оценить постепенное превращение виртуозности в изысканность, а изысканности в нарочитость» [Тынянов 1977: 287]. Описанная Тыняновым ситуация очень близка к тому, что происходит в антипетраркистской «поэтике двойственности». Тынянов счел необходимым даже терминологически закрепить эту сторону пародии: «*пародичность* и есть применение пародийных форм в непародийной функции» [Тынянов 1977: 287].

В отношении шекспировского сонета требуется «микроскопическое зрение», и его-то переводчики обнаруживают редко и достаточно случайно, пропуская даже то, что лежит на поверхности. Если Шекспир по какой-то причине настойчиво, даже навязчиво повторяет звук, связывая им комплекс лексически близких слов, или сами слова, то нужно ли это заметить и счесть себя обязанным в переводе на это каким-то образом среагировать? Чаще всего переводческой реакции на такого рода повторы реакции нет. Мне приходилось говорить о сонете 9 (названном одним из комментаторов «сонетом о букве W»), где едва ли не впервые в сборнике Шекспир предложил сыграть читателю в игру остроумия [Шайтанов 2017]. В этой игре в сборнике рождается первый намек на личные отношения с адресатом, на то, что из-под маски условности впервые проглядывает лицо.

Остроумие в сонете является в разных формах и приемах. Это может быть неожиданно найденная метафора или неожиданно проработанный тоpos; это может быть повтор слова, в путешествии по смысловым оттенкам которого поэт приглашает читателя, обнаруживая в чем-то заштампованном и пародируемом неожиданность иных смысловых возможностей.

В английском сонете с момента его рождения остроумие было обозначено и формальным приемом – рифмованным двустушием, которого не подразумевал итальянский сонет. Предположу, что этот формальный ход в сонете был подсказан примером другого жанра – *эпиграммы*, в соседстве с которым английский сонет родился под пером сэра Томаса Уайета за 60-70 лет до Шекспира. Эпиграмма Уайета – восьмистишие с меняющейся рифмовкой, но с обязательным рифмованным куплетом под занавес. Он же положил начало форме английского сонета.

Эпиграмматическая концовка не просто суммировала сказанное (что значит в отношении поэтического смысла «суммировать?»), но открывала возможность заново взглянуть на весь текст, выстроить с ним далеко не однозначные отношения. Ведь даже в басне концовка предполагает не только однозначное назидание, но остроумно брошенный свет на весь рассказанный сюжет. Во всяком случае, именно так представил развитие жанра от моральной аллегории в направлении поэзии Л.С. Выготский. Отношение между основным рассказом и моралью осложняется и перестает быть однозначным по мере того, как «басня рассказывается в приеме литературной маски, и, если взять ту мораль, которую автор выводит из своей басни, мы увидим, что она ни в малой степени не вытекает из саомго рассказа и скорей служит шуточным дополнением к тону всего рассказа» [Выготский 1968: 149]. В сонете роль финального куплета еще сложнее. Он не только шуточно дополняет, но остроумно переиначивает сказанное.

Отношение шекспировских рифмованных концовок к предшествующему тексту нередко остроумнее и разнообразнее по смыслу, чем это можно предположить по переводу, хотя быть вполне уверенным в том, каково это отношение – невозможно. Смысл остроумно бликует, и эти блики переводчики улавливают с трудом. Это едва ли не общая ситуация, но особенно она очевидна там, где концовка полностью переосмысляет, перевертывает ранее сказанное. Таких сонетов не так много, но они есть, к примеру, сонет 62.

В первых двух катренах Поэт повествует о том, как «самовлюбленность мною завладела» (*перевод Игоря Фрадкина*), поскольку я «всеми совершенствами увенчан». Но это обольщение длится лишь до того третьего катрена, когда Поэт взглянул в зеркало и увидел грустную реальность старости: «Мое лицо изрезали года».

Финальное двустишие опровергает и самовлюбленность, и отчаяние. «Нет, я в себе твою красу пою, / Что старость вдруг украсила мою». Фрадкину в достаточной мере удалась эта парадоксальная концовка, хотя оригинал явно более сложен (или запутан) в отношении «я» и «ты»: «'Tis thee, myself, that for myself I praise,/ Painting my age with beauty of thy days».

Почему Поэт решил, превознося себя, таким образом восхвалить красоту Друга? Сидни, воспевая Стеллу, возносил хвалу Красоте, но почему у Шекспира произошел новый сдвиг: в себе пою Друга?

Ключевое слово – *self/myself*, сопровождаемое многократным повторением местоименных форм первого лица единственного числа: *I – my – mine*, – меняет свое значение по ходу лирического сюжета: первоначально – предмет греховного

самолюбования, а в финале – новое «я», открывшееся в любви и преображенное красотой юного Друга.

В полной мере в этом сонете (как и в других аналогичных случаях) русские переводчики не решаются пойти на настойчивый повтор. Без сохранения в переводе местоименной вязи текст кажется лишь описательным пересказом оригинала, не поспевающим за мыслью Поэта, как будто гротескно сосредоточенной на самом себе, а в результате приводящей к пониманию своего истинного «я». И. Фрадкин, по крайней мере, точен в передаче заключительной мысли тогда, как нередко получается, будто Поэт просто ошибся – думал, что воспекает себя, а воспел Друга: «Ведь тот, кого я так превозносил, / Не я, а ты в расцвете юных сил» (*Игн. Ивановский*).

В оригинале мысль метафизичнее: истина в том, что Друг предстает как подлинное и спасительное «я», которым обладает Поэт. Идея греха обрамляет все три катрена, первый из которых открывается словом грех (sin), а третий завершается словом, бывшим одним из способов иносказательного названия дьявола – iniquity. Порочный круг греха разрывает красота Друга.

Помимо эпиграммы, пример для подобного смыслового кульбита в жанре сонета могла подать и античная поэзия. Ямбы – жанр, классическим примером которого (большинство греческих образцов жанра не дошли до нас или дошли в отрывка) был эпод Горация «На Альфия», где ростовщик рассуждает о прелестях уединенной сельской жизни, собираясь приобрести имение, но заключительная ремарка ставит крест на его мечтаниях: «И все собрал он было к Идам денежки, / Да вновь к календам в рост пустил!» (*перевод. А. Семенова-Тян-Шанского*). Что это, факультативный иронический жест или условность жанрового построения? Жанровая условность, свойственная, во всяком случае, одной из разновидностей жанра: «...текст-выходка, построенный на смене планов, на “падении” из высокого в низкое» [Левинская 2003: 108].

Смысловое инверсирование в шекспировских сонетах носит более индивидуальный характер, чем у Сидни. Сидни отталкивался от петраркистской условности. Шекспир работает преимущественно внутри сложной сюжетной ситуации – тех личных отношений, что возникли в его сборнике. В себялюбии Поэта можно увидеть остроумно перевернутой начальную ситуацию всего сборника (сонеты 1-17), когда Друг, любя лишь самого себя, не хотел позаботиться о том, чтобы сохранить свою красоту в потомстве. Теперь же, якобы подверженный нарциссизму, Поэт, в своем самолюбовании восходит от совершенства тела (no shape so true) к внутренним достоинствам (worth), которых никому не дано превзойти.

Однако в третьем катрене зеркало открывает ему, какие печальные перемены рука времени в действительности произвела в нем.

Еще более личной складывается ситуация в сонете 42, где Поэту предстоит каким-то образом смириться с так называемой двойной изменой: Друг изменил ему с его же возлюбленной. Каким должен быть парадоксальный ход мысли, чтобы доказать самому себе, что измена случилась не вопреки любви к Поэту, а как ее новое свидетельство. В трех катрена дана ситуация и не скрыто горестное к ней отношение Поэта. Финальное двустишие – выход из нее, как будто бы обретенный happy end: «But here's the joy; my friend and I are one; / Sweet flattery, then she loves but me alone». Текст приходится привести на языке оригинала, поскольку ни один русский перевод в полной мере не передает иронии смыслового перевертыша.

Сонет, играя остроумием, призван аргументировать, будто Друга и возлюбленную Поэта связывает прежде всего – любовь к нему самому. Иными словами, их с Другом единство не утрачено, и в этом – радость, а если так, то и возлюбленная верна Поэту, что противоречит реальности ситуации. Вот почему в последней строке Поэт прерывает ход своей остроумно успокаивающей мысли то ли восклицанием, то ли обращением: «Sweet flattery...» В тексте 1609 года после этих слов стоит запятая. Современные редакторы нередко меняют ее на восклицательный знак, отменяя возможность безличного обращения и усиливая восклицание, обращенное Поэтом к самому себе с горьким напоминанием о том, что все его логическое построение не более чем лесть или самоутешительный обман (gratifying deception) [Crystall 2002]. Это слово отменяет утешительный вывод, даже до того, как он произнесен: «...then she loves but me alone»

Решающим доказательством самообмана служит то, что, если все сказанное выше – правда, то тогда нужно было бы согласиться, что и дама любит Поэта – его одного (!), а в ее верную и исключительную любовь он не имеет основания верить. Поэт ее любит и дважды в этом признается, а ее отношение характеризует глагол «обманывать, наносить обиду» (*to abuse*). И лишь в последней строке речь заходит о возможности ее любви, предваряя (точнее – отменяя) эту возможность словами о лести-обмане. Здесь в очередной раз намечены отношения Поэта с Дамой, которые получают развитие во второй части сборника.

Произведя в тексте замену знака – на восклицательный, английские редакторы как правило не оговаривают того факта, что последняя строка заставляет видеть лирический сюжет в совершенно ином свете, не доверяясь его риторике. Они, вероятно, (как и Данкен-Джоунз) находят аргумент в пользу того, будто «любя юношу, женщина в

действительности любит одного поэта», «логически и эмоционально слабым». Впрочем, точнее говорить не о слабости аргумента, а о его остроумной обманчивости.

Не заметить в этом сонете горькой иронии, как приема остроумия, означало бы – разрушить лирический сюжет, что и происходит в русских переводах. Они варьируют мысль о любви к Поэту и Друга, и дамы, принимая на веру и любовь, и доказательство, произведенное в сонете: «Но если друг и я – одно и то же, / То я, как прежде, ей всего дороже...» (С. Маршак); «Но ведь не даром ты и я – одно, / Пусть я не с ней, любим я все равно» (Игн. Ивановский). Слово *flattery* не переводится вовсе, и ирония улетучивается! А если его все же и замечают, то трактуют вопреки шекспировскому словоупотреблению и даже с противоположным смыслом: «Но друг и я – о счастье! – мы одно: / Любим я буду ею все равно» (А. Финкель).

В обоих приведенных сонетах, где концовка работает на переосмысление лирической ситуации, смысловой перевертыш возможен в силу необычайно личных и глубоких отношений с Другом на грани их двойничества. В нескольких сонетах эта новизна связи отрабатывалась одним и тем же стилистическим приемом – местоименной вязью, в которой «ты» и «я» становились неразличимы. Русские переводчики неразличают самого приема, проходят мимо него.

А им отмечено самое начало личных отношений, когда еще в рамках первого, как принято считать, заказного цикла (сонет 1-17) Поэт убеждает молодого человека (по просьбе его матери?) не растратить свою Красоту, продлить ее в потомстве, то есть – жениться. Более близкое знакомство заставляет сменить дидактику, пусть и украшенную петраркистскими блестками стиля, на остроумие. Поэт заговорил на эвфуистическом языке светской молодежи, на языке острого ума с присущими ему каламбурными и метафизическими хитросплетениями. Таков сонет 13, первый, где появляется местоименная вязь.

Именно здесь впервые отношения Поэта с молодым человеком окрашиваются словом *love*, дважды – в начале и в конце сонета – прозвучавшим в качестве обращения. Одновременно с этим впервые раскручивается пружина личных местоимений, как это неоднократно будет впоследствии, обозначая напряженность проникновения во внутренний мир, вырабатывая прием, подхваченный в метафизической поэзии, особенно Дж. Донном. Как будто в повторе местоимений: ты – твой – ты сам (*yourself*), – содержится призыв к молодому человеку проникнуться пониманием *себя самого*. Это русское словосочетание в полной мере соответствует неоднократно разделенному в оригинале написанию *your self*.

Русских переводчиков не заинтересовала местоименная игра, пожалуй, за исключением В. Микушевича, ограничившегося беглым повтором *ты – твой*.

Поскольку текст 1609 не считается исправным, то в него вмешиваются. Одна из тенденций исправления, с которой трудно согласиться – снятие некоторых запятых, которые кажутся лишь разбивающими ровное течение текста. Но текст и не должен катиться ровно, он изобилует паузами, договариванием *afterthought*.

В тексте кварто 1609 в первой строке перед союзом *but* стоит запятая, которую современные редакторы заменяют восклицательным знаком, что едва ли верно, поскольку здесь звучит не столько пожелание молодому человеку оставаться собой, сколько сослагательное «если бы ты оставался собой [всегда], но...» Но в тексте 1609 обращение *love* не выделяется запятыми, которые даже в большей мере, чем теперь, для Шекспира знаки – смысловых пауз, но не исполнения грамматических правил.

Самим собой, любимый, можешь быть,
Пока ты здесь себе себя являешь,
Но следует до времени решить,
Кого себе подобным оставляешь.
Пусть срок в аренду взятой красоты
Не знает истечения; по кончине
Самим собой опять предстал бы ты
Еще милей собою в милом сыне.
Кем будет тот, чей рухнет славный дом,
Что мог он укрепить своею властью,
Отринув бурю с ледяным дождем
И голый холод смертного ненастья?
Транжирой, милый, – здесь ответ один!
Ты знал отца, и твой пусть знает сын.

По мере того, как складываются и развиваются отношения, мотив вины Друга (готовым изменить Поэту) сменяется мотивом недостойности Поэта, впервые возникшим в сонете 25 и далее сопровождающим их отношения. Эта мысль посещает Поэта, устыдившегося своей настойчивой склонности простить и тем преувеличить обиду, нанесенную ему Другом в сонете 35. Связь мотивов в стыке стоящих рядом сонетов не редкость в сборнике, свидетельствующая в пользу неслучайности композиции.

В сонете 36 ситуация изначально двусмысленна уже в силу слова *twain* в первой строке, противопоставленного слову *two*: «Let me confess that we two must be twain». Согласно OED, *twain* имеет в качестве специальных значений и раздельность, и слитность, причем на оба приводятся шекспировские примеры. В первом значении (*separate, parted asunder; disunited, estranged*) приведен именно 36 сонет; а в качестве противоположном (*a group of two; a pair, couple*) фраза из «Бури» (IV, 1б 104): «To blesse this twaine, that they may prosperous be», – предваряющая брачный союз героев.

Поэтика метафизических двусмысленностей трудно дается переводчикам. Они пытаются прояснять ситуацию, конкретизируя ее вопреки оригиналу. «Простимся несмотря на единенье...» (И. Фрадкин), «С тобою врозь мы будем с этих пор...» (Финкель)... Однако в оригинале ничто напрямую не указывает на разлуку (даже если предположить, как делали некоторые комментаторы, что она все еще продолжается). Попытка передать ситуацию раздельного существования в единстве любви приводит к уродливым выражениям и даже такому поразительному признанию: «На две любви у нас один предмет» (В. Микушевич). Домысливание обстоятельств не спасает дела: «Внезапно павший на меня позор» (А. Финкель). Трудно сказать, справедливо ли предположение, что позор – пятно рождения или актерского ремесла, но ничто в оригинале не заставляет предполагать его «внезапности».

Вдвоем, но порознь будем мы с тобой,
Хоть на двоих любовь у нас одна:
Не поделюсь с тобой своей виной,
Со мной одним останется она.
Нам на двоих – одна любовь и честь,
Но в жизни нашей – горестный разрыв,
Он у любви, какой была и есть,
Часы крадет, их срок укоротив.
М пристало узнавать тебя,
Чтоб ты со мной позора не делил,
И ты не признаешься, честь любя,
Любовью чтобы честь не умалил.

Пусть будет так: и все же мы вдвоем,
Ты – мой, и я чтим в имени твоём.

Перевод И. Шайтанов

Мини-цикл, начатый сонетом 36, завершается сонетом 39: открывавшийся в первом из сонетов рифмой *twain – remain*, цикл ею и закольцовывается. Ключевое слово «*twain*», играющее оттенком смысла «вдвоем-двое», задает проблему для обсуждения: хотя и в единой любви, мы обречены быть отдельно друг от друга. Но в этом есть и свое преимущество, поскольку лишь взглядом со стороны Поэт имеет возможность воспеть Друга, восполняя их единство. Смысловая игра по поводу близости-далекости, сопровождаемая в цикле перебором числительных: *one – two – twain*, – приобретает метафизический характер (ср. слиянность-неслиянность у А. Блока) и не может быть сведена к разлуке, что постоянно делают русские переводчики и порой делали английские комментаторы.

В сонете 39 поводом для выяснения местоименных отношений становится обычное в елизаветинском сонете размышление на тему – как писать, как восхвалять, чтобы не впасть в лесть. Если мы составляем единое целое, то как я могу воспевать тебя, поскольку в этом случае я буду хвалить самого себя?

Переводчики со всей определенностью усиливают, договаривают мотив разлуки, сверх того что написано в оригинале: «Разлука тяжела нам, как недуг, / Но временами одинокий путь...» (третий катрен в переводе Маршака). У Шекспира речь (и лексический ряд) не о разлуке – то ли она есть, то ли ее нет, – а о расставании как о раздельности (*separation*), отсутствии (*absence*). Именно это последнее слово, как ключевое отмечает Бут и дает ему подробный комментарий (приводя его к сонету 97, но делая общим для обоих текстов): «...Поскольку шекспировское слово “*absence*” в значении “*separation*” передает не-географическую идею отчуждения (*estrangement*), то оно приобретает метафорическое значение...»

Это значение точно охарактеризовано как не-географическое, непространственное, имеющее отношение не к разлуке, по крайней мере, в первую очередь: разлука может быть, но не о ней сейчас речь.

Мою хвалу невместно петь тебе,
Как ты и есть часть лучшая меня:
Как самого себя хвалить себе,
Себя при том хвалой не уроня?
Всегда раздельно были мы и есть,
Не составляя и в любви одно,
Когда твои достоинства вознестъ

Мне только в разлучении дано.
Отсутствие! Сколь горько коротать
Пришлось бы твой досуг, когда б не ты
Дарило время о любви мечтать,
Ей сладко внемлют время и мечты;
Ты учишь: мы вдвоем, хоть я вдали,
И потому его могу хвалить!

Перевод И. Шайтанова

Сонет 39 – один из тех у Шекспира, где он предвосхищает метафизическую образность и в данном случае можно назвать конкретное стихотворение, способное пролить свет на смысл в слове “absence”, – «Прощание, запрещающее печаль» Джона Донна. Там лишь обычные (dull sublunary) влюбленные не могут вынести “absence” в смысле разлуки, в то время как истинная любовь способна удерживать связь поверх физического отсутствия. Рождение новой стилистики угадывается в сбивающейся интонации, как будто сопровождающей спонтанную мысль, в смысловой зыбкости, которую придает тексту не вполне стандартное словоупотребление в случае ряда ключевых понятий, и вязь местоимений. Так, в заключительных 6 строчках «ты» (thou) – обращение к «absence», а в первых двух катренах – к Другу, чье отсутствие в рифмованом заключительном двустишии подчеркнуто местоимением третьего лица: «...могу его хвалить».

Именно в такого рода шекспировских текстах мы присутствуем при рождении метафизического стиля, который фактически возникает как одна из многих тенденций шекспировской поэзии.

У меня в книге ЖЗЛ соответствующая главка – «Если Джон Донн ходил в театр». Известно, что будучи студентом одного из Иннов он был завзятым театралом в середине 1590-х, когда на сцене появляются «Ромео и Джульетта» и в особенности «Ричард II». А в 1597-м один из ранних и прославленных текстов Донна – «Шторм»:

Thou which art I, (tis nothing to be soe),
Thou which art still thy self, by these shalt know,
Part of our passage...

Эту метафизическую склонность к местоименным повторам очень точно почувствовал и даже с преувеличенным нажимом передал в своем раннем переводе И. Бродский:

Ты, столь подобный мне, что это лестно мне,

Но все ж настолько «ты», что этих строк вполне
Достаточно, чтоб ты, о мой двойник, притих,
Узнав, что речь пойдет о странствиях моих...
Пародирование стиля метафизической медитации у Стерна:
Друг мой, – сказал я, – если истинно, что я – это я – а вы – это вы...
А кто вы? – спросил он.
Не сбивайте меня с толку, – сказал я.

Вывод: переперевод неизбежен и необходим в силу ряда обстоятельств. Это перевод на меняющийся язык с языка не только все более отдаляющегося, но и все более остро рефлектируемого в своей удаляющейся и одновременно развертывающейся перспективе. Языком непосредственного восприятия в классических памятниках он перестал быть задолго до нас. Аромат ушел, возможность восстановления механизма воздействия и восприятия осталась. На пути реконструкции возможно немало обманок, мы додумываем и придумываем, чтобы делать новые поправки и тем самым находиться в состоянии живого взаимодействия с оригинальным текстом.

2 Комментарий к шекспировским сонетам 41-60

Текст сонетов – оригинал и перевод – представлен в сопровождении и объеме комментария, подготовленном для публикации в новом издании сборника шекспировских сонетов. Это издание и станет окончательным результатом по работе над проблемой непереводимости данного ренессансного жанра.

41

Когда из сердца твоего порой
Я отлучусь, – ты платишь дань грешкам.
Оправдан ты летами и красой:
Соблазн за ними ходит по пятам.
Ты мил – и все хотят тебя иметь;
Пленителен – и всеми осажден.
А женщины прельстительную сеть
Прорвет ли тот, кто женщиной рожден!
Увы! Ко мне ты мог бы стать добрей,
Мог совладать с разгульной красотой,
Сдержать беспутство юности своей,
Чтоб не нарушить верности двойной:
Ее ко мне – собой ее пленя,
Твоей ко мне – отринувши меня.

Перевод А. Финкеля

Перечисляя аргументы, побуждающие простить Друга, Поэт в то же время считает необходимым уточнить, в чем состоит его «двойная» вина. Как часто бывает в сонетах, построенных согласно риторике аргумента-доказательства, стиль успокаивается, следуя путем логических заключений. Остроумный ход мысли приберегается для финального двустишия, когда дважды подхваченное выражение из первого катрена *thy beauty* превращает весь сонет в изысканный комплимент красоте Друга, но саму красоту делает поводом и лишь отчасти извинением для его проступка.

Такого рода сонеты в большей мере доступны переводу, но предполагают очень точное ведение логического сюжета и остроумие рифмованного куплета с ясным здесь объяснением, в чем состоит «двойная» вина. Справиться с этим двустишием оказывается непросто, на нем неожиданно споткнулся даже обычно удачливый в афоризмах Маршак, предложив нечто мало внятное и далекое от вывода, каким он дан в оригинале: «Неверную

своей красой пленя, / Ты дважды правду отнял у меня». Неясность добавляет неверно понятое слово *truth*, в данном случае употребленное в значении близкого по написанию (и нередко взаимозаменяемого) слова *troth* – верность, которая и оказалась дважды нарушенной.

my seat – в самом широком смысле это слово означает «место», принадлежащее по праву, – от трона до поместья. Шекспир, по крайней мере, еще однажды воспользовался им, говоря о любовной измене: в словах Яго, неожиданно высказавшего подозрение о том, что мавр «занял мое место» («Отелло», II, 1, 289-290).

42

Она – твоя, но мне ее не жаль,
Хотя потеря эта хуже пыток;
Но ты – ее, вот главная печаль.
Вот в чем невосполнимый мой убыток!
На вас обоих не держу я зла:
Ее ты любишь, зная, что я – тоже;
Она затем тебя мне предпочла.
Что ничего мне нет тебя дороже.
Утратил я тебя – нашла она,
Ее утратил – ты нашел счастливо:
Вы счастливы, а боль моя двойна,
Так из любви мне горе принесли вы.
Однако же едины ты и я –
И, стало быть, любовь моя – моя!

Перевод С. Степанова

Открывшийся печалью по поводу утраты любви, сонет продолжается игрой остроумия с целью доказать, что Друга и возлюбленную Поэта связывает прежде всего – любовь к нему самому. Иными словами, их с Другом единство не утрачено, и в этом – радость. Однако в последней строке Поэт прерывает ход своей остроумно успокаивающей мысли то ли восклицанием, то ли обращением: «Sweet flattery...» В тексте 1609 года после этих слов стоит запятая. Современные редакторы нередко меняют ее на восклицательный знак, отменяя возможность обращения и усиливая восклицание, обращенное Поэтом к самому себе с горьким напоминанием о том, что все его логическое построение не более

чем лести или самоутешительный обман (*gratifying deception*) [Crystall]. Это слово отменяет утешительный вывод, даже до того, как он произнесен: «...then she loves but me alone»

Решающим доказательством самообмана служит то, что, если все сказанное выше – правда, то тогда нужно было бы согласиться, что и дама любит Поэта – его одного (!), а в ее верную любовь он не имеет основания верить. Поэт ее любит и дважды в этом признается, а ее отношение характеризует глагол «обманывать, наносить обиду» (*to abuse*). И лишь в последней строке речь заходит о возможности ее любви, предваряя (точнее – отменяя) эту возможность словами о лести-обмане. Здесь в очередной раз намечены отношения Поэта с Дамой, которые получают развитие во второй части сборника.

Произведя в тексте замену знака, английские редакторы как правило не оговаривают того факта, что последняя строка заставляет видеть лирический сюжет в совершенно ином свете, не доверяясь его риторике. Вероятно аргумент в пользу того, будто «любя юношу, женщина в действительности любит одного поэта», они находят (как и Данкен-Джоунз) «логически и эмоционально слабым». Впрочем, точнее говорить не о слабости аргумента, а о его остроумной обманчивости. Ренессансные поэты знали силу последних строк, способных представить весь предшествующий ход рассуждения в противоположном смысле, как это происходит, к примеру, в классическом эпосе Горация «На Альфия», где ростовщик рассуждает о прелестях уединенной сельской жизни, собираясь приобрести имение, но заключительная ремарка ставит крест на его мечтаниях: «И все собрал он было к Идам денежки, / Да вновь к календам в рост пустил!» (пер. А. Семенова-Тян-Шанского).

Не заметить в этом сонете горькой иронии, как приема остроумия, означало бы – разрушить лирический сюжет, что и происходит в русских переводах. Они варьируют мысль о любви к Поэту и Друга, и дамы: «Но если друг и я – одно и то же, / То я, как прежде, ей всего дороже...» (Маршак); «Но ведь недаром ты и я – одно, / Пусть я не с ней, любим я все равно» (Ивановский). Слово *flattery* не переводится, и ирония улетучивается! А если его все же и замечают, то трактуют вопреки шекспировскому словоупотреблению: «Но друг и я – о счастье! – мы одно: / Любим я буду ею все равно» (Финкель).

43

Смежая веки, вижу я острей.
Открыв глаза, гляжу, не замечая,
Но светел темный взгляд моих очей,
Когда во сне к тебе их обращаю.
И если так светла ночная тень –

Твоей неясной тени отраженье, –
То как велик твой свет в лучистый день,
Насколько явь светлее сновиденья!
Каким бы счастьем было для меня –
Проснувшись утром, увидеть воочью
Тот ясный лик в лучах живого дня,
Что мне светил туманно мертвой ночью.
День без тебя казался ночью мне,
А день я видел по ночам во сне.

Перевод С. Маршака

Как полагает Довер Уилсон, от мотива измены в предшествующем мини-цикле (сонеты 40-42) здесь происходит возврат к «мотиву отсутствия» (absence theme), не всегда обязательно предполагающему разлуку. Однако, возможно, что несколько последующих сонетов (43-54) – мысли о любви, возникающие в пути. Эти мысли разнообразны и разностильны. В игровой смене куртуазных топосов (сонеты 43-47) решается вопрос о том, как можно преодолеть отсутствие. Первый способ – противопоставление способности видеть днем наяву и в ночных сновидениях. Метафора сна была обыграна в сонетах Ф. Сидни в разных значениях английских слов и мифологем (sleep, dream, Morpheus). Если в сонете 43 Шекспир может показаться продолжающим метафорику Сидни, то по мере ее развития в сборнике, переходя к способности видеть внутренним взором, усложняя образную игру и интонацию, воспроизводящую спонтанность речи (сонет 113-114), шекспировский сонет будет перекликаться уже с «метафизической поэзией Джона Донна.

Повторы: *shadow* (в двух грамматических формах: «тень» и «затенять») – *shade* (еще одно слово со значением «тень») – *show* (также в двух формах: «показывать» и «зрелище») – *shine* (сиять), связанные аллитерацией, – предлагают трудное и пока что непосильное задание для переводчиков, которые и не пытаются ему соответствовать. В результате – это один тех сонетов, смысл которого лишь описательно и приблизительно намечен в переводах, не поднимающихся до его остроумия.

And darkly bright are bright in dark directed... – инверсированный повтор порождает различные смысловые догадки, но, видимо, главное здесь – оксюморонное сближение света и тьмы, подчеркивающее инверсией их способность взаимозаменяться: свет темных глаз, направленный во тьму, ее освещает.

But when I sleep, in dreams they look on thee... – игра на различии значений *sleep* (сон; спать) и *dream* (спать и видеть сны) памятна по «Гамлету» в монологе «Быть или не быть» (III, 1), но еще ранее в сонетах Сидни сну-покою противопоставлялся сон-воображение (*fancy*; «Астрофил и Стелла», сонет 38), манящий образом возлюбленной и уничтожающий сон.

44

Когда бы мыслью плоть моя была,
Тогда б разлука не была тяжка:
Мысль расстоянье бы превозмогла
И принеслась к тебе издалека.
Ведь, где бы я ни оставлял мой след,
Как далеко мне от тебя ни быть,
В воде, в земле препон для мысли нет –
Лишь стоит место ей вообразить.
Но мысль, что я не мысль, меня убьет.
Ах, не сумею я тебя догнать,
И, сотворенный из земли и вод,
Могу я только плакать и стенать.
Мне от медлительных стихий пришлось
Один лишь дар принять – дар тяжких слез.

Перевод В. Рогова

Этот сонет открывает цикл-связку из двух сонетов, играющих образами 4-х стихий – по две на каждый сонет. Их предваряет и предшествующий сонет с его мотивом – видеть с закрытыми глазами, т.е. в отсутствие того, кого видишь. Именно этот метафизический аспект связи между любящими осмысливается в сонете 44, где мотив разлуки, ранее лишь подразумеваемый, становится лирическим сюжетом. Дан и иной поворот метафизической мысли, чем, скажем, – в сонете 39, где «отсутствие» стало бы непереносимым, если бы его не «обманывала» любовная мечта. Но здесь мечта не в силах обмануть пространство и преодолеть тяжесть земного вещества. Можно сказать, что теперь предмет рефлексии не преодоление «отсутствия», а непреодолимость разлуки.

Нередко современные текстологи более последовательно обособляют запятыми уточняющие обстоятельства времени и места. В текст 1609 пространственное уточнение

‘From limits far remote’ (из дальних пределов) выделено запятыми, без которых возникала бы двусмысленность, чьи пределы считать дальними, а так проясняется – из моего далека (*where* означает «туда, где»). А противительное *despite of space* (вопреки пространству) в оригинале не выделено, но тем не менее также часто обособляется. Запятые, поставленные или возможные в тексте, указывают на естественность пауз в его течение, сам образный строй которого подразумевает медленность и даже затрудненность мысли, склонной к столь важным обобщениям.

И слезы, и разлука с Другом осмысляются здесь как заложенные в трагическом дуализме человеческого бытия, разрывающегося между несовершенством прикованной к земле плоти и тщетным устремлением духа.

I must attend time's leisure – В этом месте слово *time* могло бы быть написано с заглавной буквы, поскольку Время персонифицируется, и ему во власть отдан Поэт, обреченный своей телесностью на временность земного существования.

Receiving nought by elements so slow – Большинство переводчиков однозначно понимают *elements* как стихии; некоторые, подобно Маршаку, передают его однокоренным русским словом «элементы», что не противоречит в целом мысли оригинала, где стихии проецируются на человеческий состав. Однако есть еще одно значение, поскольку слово во множественном числе могло означать также «небеса». Дарованные небесами (или стихиями), человеческое тело составляют лишь тяжелые, медленные вещества.

45

Но вот стихии легкие – скользя,
Любое преодолеют расстоянье:
Огонь и воздух, верные друзья, –
То мысль моя и вечное желанье.
Летят к тебе покорные послы,
Опустошив меня наполовину;
Теперь я лишь вода и горсть земли:
Я погружаюсь в смертную пучину
До той поры, пока не принесли
Мне весточку желанную про друга
Мои друзья – крылатые послы –
Что ты здоров и счастлив в час досуга.
Но радуюсь недолго – миг промчит,

Вновь шлю послов я, горечью убит.

Перевод Игоря Фрадкина

Продолжается метафизическая метафора четырех стихий, начало которой положено в предшествующем сонете. Теперь две основные стихии: воздух и огонь. К первому в пространстве человеческого микрокосма приравнивается мысль, ко второму – желание, страсть. В отличие от тяжелых стихий, эти две неуловимы, что выражено антонимической связкой *present-absent*, обозначающей одновременное отсутствие-присутствие (именно так дословно перевел Микушевич). Ссылаясь на сонет Ф. Сидни «O absent presence!...» («Астрофил и Стелла», 106) Данкен-Джоунз толкует образ как относящийся к тому, что отсутствующий объект любви одновременно всегда остается (присутствует) с Поэтом. У Сидни это, действительно, так, но у Шекспира речь идет не о Друге, а о его собственных мысли и желании, без которых он мучительно остается во власти «грузных» стихий (слово, использованное Чайковским), но при их возвращении вновь отправляет их узнать о Друге.

Даже временное отсутствие части стихий в микроорганизме тела вызывает его болезненное опустошение или даже стремится к смерти, подобно тому, как дисбаланс стихий в мире нарушает его равновесие. Такое представление основывалось на восходящей к античности теории наличия в теле четырех жидкостей, преобладание или недостаток одной из которых вызывал болезни, в том числе меланхолию. Эта теория оставалась в силе и как раз в шекспировское время получила продолжение применительно к искусству в драматической теории четырех «гуморов» (*humours*) определяющих характер человека. Шекспир, хотя и не был энтузиастом этой теории (в отличие от Бена Джонсона), но ее следы очевидны в ряде его пьес.

Как и в предшествующем сонете, в этом интонация задана метафизическим размышлением, пульсирующим короткими периодами, договаривающими, уточняющими мысль (*afterthought*). Ощущая важность этой интонации, современные редакторы различно акцентируют ее: то снимают запятые, замедляющие с их точки зрения течение мысли, делающие его прерывистой (например, в третьем катрене); то, напротив, меняя запятую на двоеточие (в конце второй строки, где наиболее устойчива замена запятой на точку с запятой). Пунктуация данного сонета в нашем издании приближена к тексту 1609.

46

Мой глаз и сердце – издавна в борьбе:

Они тебя не могут поделить.

Мой глаз твой образ требует себе,

А сердце в сердце хочет утаить.
Клянется сердце верное, что ты
Невидимо для глаз хранишься в нем.
А глаз уверен, что твои черты
Хранит он в чистом зеркале своем.
Чтоб рассудить междоусобный спор,
Собрались мысли за столом суда
И помирить решили ясный взор
И дорогое сердце навсегда.
Они на части разделили клад,
Доверив сердце сердцу, взгляду – взгляд.

Перевод С. Маршака

Серия сонетов, играющих куртуазной образностью, завершается дублетом (сонеты 46-47), возвращающим к способности зрения. Теперь способность видеть трактуется в духе устойчивого топоса, каким было противопоставление истинной любви – сердцем, и ложной, поверхностной – глазами. Сонет построен в форме тяжбы – жанр, обычный и в средневековой лирике. Здесь спор завершается примирением. Особенность метафорики – в ее сквозном характере: весь текст сонета пронизан и организован юридической лексикой. В ее свете ситуация выглядит как спор в суде, в котором одна сторона выступает с заявлением (plead), но другая сторона, защищающаяся, отвергает эту претензию (doth that plea deny) и заявляет собственную – на обладание красотой (fair appearance). Решение выносит жюри присяжных, состоящее из мыслей (a quest of thoughts), отдавая внешние достоинства – глазам, а сердечную любовь – сердцу.

Предположение, что повод для этого сонета – портрет Друга, в равной мере возможно (Саутгемптона художники писали реже, пожалуй, только чем саму королеву), как и недоказуемо, поскольку сонет представляет собой топос, общее место любовной поэзии. У Шекспира мотив соотношения внутреннего и внешнего получит развитие и углубление, но в более поздних сонетах, условно относимых к 1603 году (см. *Предисловие*). Здесь же поэт не выходит из рамок куртуазной образности. Довер Уилсон называет несколько аналогичных сонетов, написанных поэтами-елизаветинцами: Томасом Уотсоном, Генри Констеблем, Майклом Дрейтоном.

Такого рода условные сонеты, требующие беглой поэтической речи, хорошо удаются Маршаку, если он не пытается привнести в них оттенка жестокой страсти, судьбы или любовной муки.

47

Союз у глаза с сердцем нерушим,
Всегда один готов помочь другому –
И глаз любовным голодом томим,
И сердце рвется к сердцу дорожному:
То сердце потчует своей мечтой
Голодный глаз, за стол его сажая,
То глаз в ответ рисует образ твой,
Им страждущее сердце утешая.
Мелькают то картины, то мечты,
Пусть нет тебя – в мгновение любое
Со мною рядом неизменно ты, –
Я днем и ночью мысленно с тобою.
Рисует взор твой лик и в поздний час:
Не спят, ликуя, думы, сердце, глаз.

Перевод Игоря Фрадкина

Даже не возобновляя спора, который был мирно разрешен в предшествующем сонете, взор и сердце приходят к заключению союза, позволяющего Поэту постоянно обладать образом отсутствующего (thyself away) Друга. Течение лирического сюжета становится столь мирным, что Маршак не выдерживает (в отличие от предшествующего сонета) и срывается в лексику жестокого романа: «Они друг другу облегчают муки, / Когда тебя напрасно ищет взор / И сердце задыхается в разлуке». В оригинале любовное страдание лишь условно намечено рядом общих мест любовной поэзии: вздохи – знак несчастного влюбленного; любовный голод – знак неудовлетворенного желания, по крайней мере, лицезреть объект своего поклонения. Именно метафора голода и пира оказывается наиболее развернутой, по крайней мере, в первых двух катренах. И в завершение – способность видеть во сне, которая здесь не противопоставлена зрению, а дополняет его восторг.

В этом сонете ряд условных противоположностей, намеченных внутри куртуазной образности (сонеты 43-47), снимает промежуточный *happy end*. Со следующего сонета

возобновится выяснение отношений с Другом, предполагающих все более серьезно переживаемые конфликты.

48

В путь отправляясь, в доме я запру
Все вещи, позабочусь я всерьез,
Чтобы ущерба моему добру
Доброжелатель мнимый не нанес.
В сравнении с тобой алмаз – пустяк;
Как быть, что делать, сам ты посуди,
Когда среди дорожных передряг
Тебя не досчитаюсь я в груди?
Нет ларчика другого, где бы ты
Таиться мог, хотя тебя там нет.
Что если в нежной скрыне лишь мечты,
А твой давно простыл прелестный след?
Когда тебе так высока цена,
Боюсь, что даже верность неверна.

Перевод Владимира Микушевича

После группы текстов (43-47), отмеченных игрой метафор, этот сонет возвращает тему пути, разлуки (возможно, измены), а вместе с ними – серьезность тона. Комментируя эту смену, Вендлер полагает, что «современному читателю шекспировского цикла сравнительная прямота выражение в сонете 48, вероятно, дает передышку после изощренно куртуазных метафор». Однако речевая передышка сменяется напряжением эмоциональным. Даже сквозная метафора драгоценности, требующей пристальной и постоянной охраны, каковой и представляется образ Друга, не имеет прежнего игрового характера и сопровождается тревогой по поводу возможности реальной утраты и скрытого беспокойства в ожидании измены. Оно прорывается лишь в заключительном двустишии, но уже в первом катрене видят возможность скрытого намека в наличии слов, легко приобретающих сексуальный смысл (Бут), в особенности – в повторе глагола *to use* (употреблять, использовать).

Этот сонет порождает у комментаторов желание соотнести его если не с биографическими обстоятельствами, то с последовательностью лирического сюжета. Так эта разлука соотносится с мотивом пути, впервые возникшим в сонете 27, и с двойной

изменой (сонеты 40-42). Довер Уилсон предполагает, что этот сонет должен был бы открывать эту тему. Во всяком случае, ничто в данном сонете не свидетельствует о том, что Поэт пускается в новое путешествие (как это счел в переводе Фрадкин: «Увы, опять мне предстоит дорога»), но, впрочем, ничто и не противоречит такой возможности.

Комментаторы полагают, что текст начинается и завершается отсылкой к пословицам, бывшим в ходу (и отмеченным в словаре Tiley). Бут видит аллюзию на мысль, что любовь не удержишь под замком: «Love locks no cupboards», «Love laughs at locksmiths»; Данкен-Джоунз указывает на proverbialность финальных строк о том, что сама добыча побуждает вора: «The prey entices the thief». Подобные афористические сонеты обычно удаются Маршаку, но в данном случае очевидно его желание видеть адресатом женщину: «В каком ларце таить мне божество, / Чтоб сохранить навеки взаперти? / Где, как не в тайне сердца моего, / Откуда ты всегда вольна уйти».

49

От тех времен – коль их наступит срок –
Когда осудишь ты мои пороки
И подведет любовь твоя итог,
Благоразумья выполнив уроки;
От тех времен, когда движеньем глаз –
Двух солнц – меня ты встретишь, как чужого,
Когда любовь, забыв отрады час,
Суровости своей найдет основу;
От тех времен ищу теперь защит;
Себе назначу сам пустую цену,
И голос мой меня же обвинит,
Чтоб этим оправдать твою измену.

Законно можешь ты меня забыть:

Нет права у меня любимым быть.

Перевод А. Финкеля

Поскольку этот сонет вторгается между двумя текстами, где есть мотив путешествия, то те комментаторы, кто хотели бы видеть композицию шекспировского сборника более «логично» организованной, предполагают, что сонет 49 должен быть помещен в другом месте. Довер Уилсон (вслед за Пулером) считает, что этот сонет непосредственно предшествует сонету 88, первому в ряду текстов, где одним из основных

мотивов становится мысль о собственной недостойности Поэта, которая должна непременно вызвать презрение окружающих и отчуждение Друга.

Одновременно слово *time* начинает обретать значение ключевого мотива. Оно звучало и прежде, например, в «сонетах о продолжении рода» (1-17) – о времени, убийственном для красоты; позже – о способности поэзии противостоять времени (20) или о переживании времени в его быстротечности и несправедливости (сонеты 29-32). Однако именно теперь мысль о противостоянии времени становится лейтмотивом, который, как вызов времени, открывает каждый из трех катренов: «Against that time».

Композиционный параллелизм придает всему тексту риторическую стройность: мотив враждебного времени нарастает, сопровождаемый повторением брошенного вызова, но неожиданно разрешается в рифмованной концовке смирением перед Другом и перед любовью, которой Поэт признает себя недостойным. Финальное признание выдержано в рамках юридической метафоры, организующей текст уже в первом катрене в духе судебного красноречия, чтобы в третьем катрене завершиться поднятием руки, как для принесения клятвы (And this my hand against myself uprear).

Разрешение приходит неожиданно и пронзительно именно потому, что, вопреки риторике и вопреки логике противостояния, наступает момент смирения как свидетельства любви, единственного свидетельства, на которое решается Поэт, не требуя для себя никакого ответного права. Поэт не знает и не может назвать причины, *почему бы ему быть любимым*. Заключительная фраза, хотя и встроенная в судебную риторику, покоряет своей простотой и искренностью самоотречения: «Since why to love I can allege no cause». Именно таков смысл признания, а не тот, что предлагает Ивановский: «Я сам не знаю, почему люблю».

... *cast his utmost sum* – подвести окончательный итог, рассчитаться с партнером, закрыть счет.

50

Как тяжело, как худо мне в пути!

Ужели еду я, чтоб на чужбине

Мне к выводу печальному прийти:

«Вот столько между нами миль отныне»?

И конь мой не торопится пока,

Влача меня и все мои печали, –

Как будто чует мысли седока,

Мол, чем оно проворнее, тем дале.
Пришпориваю своего коня –
Стеная, он сбивается на шаг.
Но этот стон больнее для меня,
Чем шпор моих удары для бедняги.
И этот стон овладевает мной:
Грусть – впереди, а радость – за спиной
Перевод С. Степанова

Сонет, написанный верхом на лошади. Очень вероятно, что это аллюзия на аналогичный сонет Ф. Сидни («Астрофил и Стелла», 49), где, как горестный влюбленный, пришпоривает лошадь, так его самого мучительно гонит любовь («A horseman to my horse, a horse to Love»). Третий катрен возможно счесть пародийным преувеличением: стон пришпориваемой лошади больно отзывается в душе влюбленного. В таком случае это один из приемов антипретраркистского дистанцирования от любовной ситуации, когда далеко не каждое признание или жалоба должны быть прочитаны как переживание от первого лица (или, тем более, имеющие прямой биографический повод). Пародия совсем необязательно создает повод для комического эффекта, но, возможно, предлагает парадокс для остроумной игры.

Впрочем, возможно и в высшей степени серьезное прочтение ситуации в духе гуманного отношения к лошадям: «Нигде в “Сонетах” ослепление любовью не проявляет себя очевиднее, чем в отклике говорящего на стон своей истекающей кровью лошади <...> Я думаю, здесь подразумевается наша осуждающая реакция на подобное погружение в личную печаль ввиду боли, переживаемой животным» (Вендлер).

...being made from thee... – при всей его внешней простоте смысл этого выражения в данном случае не вполне очевиден; Бут предполагает его асоциативную связь с сонетами 44 и 45, где речь шла о стихиях и составе микрокосма, в согласии с которым это выражение возвращается к мысли о родственности состава влюбленных. Можно добавить, что в этом же смысле это выражение будет повторено в нескольких ближайших сонетах: желание, сотворенное из совершеннейшей любви «Therefore desire of perfect'st love being made» (сонет 51); возвращение к мысли о стихиях, из которых сотворен предмет любви «What is your substance, whereof are you made» (сонет 53).

Однако при всем богатстве сходных и близких использований выражения вероятным кажется более простое значение – в смысле окончательности свершающегося действия, т.е.

здесь – удаления от Друга (в значении, близком к *made up*). С этой мысли и начинается следующий сонет.

51

Так мне любовь внушила пощадить
Животное, везущее меня.
К чему разлуке радостная прыть?
Не покидают друга, вскачь гоня.
Но пусть бы рок свиданье нам послал,
Тогда пришлось бы солоно коньку, –
Да если бы я ветер оседлал,
Я и его бы шпорил на скаку.
Моя любовь быстрее скакуна,
Она с горячим ржаньем полетит,
Из духа, не из плоти создана,
И бедное животное простит.
Ты позови – я пешим побегу,
Пускай конек пасется на лугу.

Перевод Игн. Ивановского

Продолжает разворачиваться сюжет поездки на лошади, скорость которой обретает смысл в зависимости от того, куда ведет путь – в направлении от Друга или, напротив, к нему. Правя пунктуацию, современные редакторы снимают некоторые знаки препинания, оправданные в качестве смысловых пауз, обозначающих периоды, уточняющие или договаривающие мысль. Так происходит в первых строках, когда перестают выделять «Of my dull beager», поясняющее, какую медлительность Поэт считает проступком. То же самое можно сказать о чаще всего снимаемых скобках в третьем катрене, где, в свою очередь, добавляют тире или запятые вокруг «no dull flesh», что верно в том смысле, что без этих знаков современный читатель может не найти нужной интонации, а без нее – не понять текст. Это наиболее темное место, требующее истолкования слова *neigh* – ржание, ржать. Затрудняясь в понимании фразы, редакторы (в том числе и русские – ЛП 2016) предлагают улучшения – *weigh*, т.е. взвешивать, или *nigh* – близко, рядом. Но поставленные тире, предлагают наиболее вероятное прочтение: «Заржет – ведь не ленивая скотина – в своем огненном беге». Именно такого варианта смысла придерживаются русские переводчики,

оказываясь в противоречии (не оговоренном редактором издания ЛП 2016) с выбранным вариантом текста: «Shall weigh...»

Паузы в этом тексте имеют большое значение, поскольку он вырастает по мере размышления над метафорой, ее своеобразного оправдания и осмысления автором. Лишенный этой рефлектирующей интонации текст приобретает бодрое и опрощенное звучание в русских переводах. Вот два из характерных варианта первого катрена, лишенные заложенной в оригинальном тексте рефлексии: «Оправдывает так любовь моя / Досадную медлительность коня./ Когда с тобою разлучаюсь я, / Почтовый гон не тешил бы меня» (А.Финкель); «Я признаюсь, конь у меня дрянной, / Но и коню меня как будто жаль; / Лишь нехотя между тобой и мной / Приумножает он дурную даль» (В. Микушевич).

Ивановский более других сдерживает интонацию, по крайней мере, иронически заземляет ее в фольклорном духе, который задан у него уже словом, обозначающим лошадь – «конек».

52

Я – как богач, которого приводит
К сокровищу заветный из ключей;
Смотреть свой клад не каждый час он, ходит,
Чтоб радость сделать реже, но сильней.
Так праздников торжественных веселье
Разделено по редким дням в году;
Так лучшие из перлов в ожерелье
Нанизаны не сплошь в одном ряду,
Так часто время и тебя скрывает,
Как редкий перл иль праздничный наряд:
Тем слаще видеть мне тебя бывает!
Благодарить за все тебя я рад.

С тобою быть – блаженство обладанья;
Тебя не видеть – счастье ожиданья!

Перевод Н. Холодковского

Комментарий к этому сонету Вендлер справедливо начинает с композиционного замечания, верного не только для данного случая: «Повышенная условность в сонетах, где проводится сопоставление с лошадыю (horse sonnets), подобно условности сонетов, ранее объединенных сопоставлением глаза/сердце, – это момент, за которым приходит время для

простой речи, столь же необходимой здесь, как и в сонете 48». Смена интонации и риторики постоянна у Шекспира, оставляя то впечатление, о котором и говорит Вендлер: условная образность постоянно сменяется открытым текстом.

Здесь, неспешно развивая уподобление Друга драгоценным вещам, любованье которыми не должно быть частым, Поэт готовит финальный аргумент в пользу того, что отсутствие/разлука не только лишают наслаждения, но и способны по-своему вознаградить – надеждой.

Комментаторы указывают на многие пьесы Шекспира и его современников (К. Марло, Б. Джонсон), в которых есть сцена, где герой наслаждается видом своих сокровищ. Не менее аллюзий подсказывает и сквозная мысль сонета – о необходимости экономно прибегать к наслаждению; она была достаточно общим местом, закрепленным пословицей: «Чем реже удовольствие, тем оно сильнее (Tiley).

Один из ранних русских переводов выбран по причине своего точного и достаточно беглого буквализма, соответствующего открытому тексту шекспировского оригинала, который позднейшие переводчики пытаются как-то оживить или украсить. Холодковский держит логический строй, строго намеченный в повторяющихся зачинах всех катренов плюс еще в одной строке: «Так...» (в оригинале: «So... Therefore ...Since... So...») В то же время здесь наглядно видно, как даже с самые незатейливые метафоры первые русские переводчики нередко просто опускали, что и сделал Холодковский в первом катрене с метафорической мотивировкой: «Чтобы не притупить острие редкого удовольствия» (подстрочный перевод). Маршак, уходит в другую крайность – избыточной красоты и столь часто являющейся у него судьбы, когда в оригинальном тексте о ней нет и речи: «Но знаю я, что хрупко острие / Минут счастливых, данных мне судьбою».

....*captain jewels in the carcanet* – самые крупные бриллианты в ожерелье.

53

Какою ты стихией порожден?

Все по одной отбрасывают тени,

А за тобою вьется миллион

Твоих теней, подобий, отражений.

Вообразим Адониса портрет, –

С тобой он схож, как слепок твой дешевый.

Елене в древности дивился свет.

Ты – древнего искусства образ новый.

Невинную весну и зрелый год
Хранит твой облик, внутренний и внешний:
Как время жатвы, полон ты щедрот,
А видом день напоминаешь вешний.
Все, что прекрасно, мы зовем твоим.
Но с чем же сердце верное сравним?

Перевод С. Маршака

Возвращение к понятию «субстанция» (ср. сонеты 44-45), в связке с понятием «тень», является прямой отсылкой к платоническим идеям, пронизывающим концепцию любви, принятую в ренессансных сонетах. Субстанция определяет состав божественных идей, в отношении которых земные предметы служат лишь слабым отражением, тенью Красоты, Добродетели, Истины... В обыгрывании различия/сходства между божественными идеями и их земными отражениями, Шекспир не был так же настойчив, как Ф. Сидни, например, в сонете 35, где он обосновывает, почему хвалить Стеллу не означает льстить ей, и пятикратно в заключительных двух строчках употребляет слово *praise*, сталкивая земное и небесное значения: «Хвала тебе Хвалы прославит имя, / Не ты хвалой, Хвала в тебе хвалима» (перевод И. Шайтанова). Однако и Шекспир не был чужд платонического остроумия, которое очень приблизительно передается в переводах, что и понятно, поскольку платоническая идиоматика была общим местом ренессансной поэзии и речи, а сейчас она требует специального комментария.

Сонет 53 построен на мысли о том, что только Другу дано быть отраженным во всех земных совершенствах, объединяя их в собственной субстанции. У него есть лишь одно неповторимое, отличительное свойство, – об этом в последней строке: «Но ты не подобен никому, никто [не подобен] – тебе, в постоянстве сердца». Вот почему все античные отсылки снижены намеком на их поддельность в отношении тебя (твоей сущности): красота (щеки) Елены – заемное произведение; Адонис – слабое подделка в попытке подражать тебе; даже весенняя красота природы и ее изобилие – лишь твоя тень. В выборе классических символов прекрасного обращает на себя внимание выбор женственных объектов: непостоянная Елена и преследуемый любовью Адонис, поэму о судьбе которого Шекспир в 1593 году посвятил графу Саутгемпτονу, знаменитому в юности своей женственной красотой. Этот частный аргумент может быть зачтен в числе других в пользу того, что адресатом сонетов в качестве Друга был именно Саутгемптон.

tires – *attires*, т.е. одежды, но слово имело также значение сложной прически.

Красивое – красивой во сто раз,
 Когда красу венчает благородство.
 Так роза восхитит не только глаз:
 Есть в нежном аромате превосходство.
 Шиповник с ароматной розой схож,
 Когда бутон раскрыт дыханьем лета:
 Колочки – те же, так же он хорош,
 Порой такого же, как роза, цвета.
 Но он красив и – только: пустоту
 Красавец после смерти оставляет,
 А роза, умирая, красоту
 В нежнейшие духи переливает.
 И ты, как роза: улаждая слух,
 В стих перельется благостный твой дух.

Перевод Игоря Фрадкина

Хотя слово *substance* здесь не употреблено, но речь продолжает идти о признаках и субстанции красоты. Этот мотив в финальном двустишии вновь возвращает к одной из основных тем сборника – о стихах, дарующих вечность красоте Друга. Подобного рода прерывистое продолжение мотивов, их соединение в новых сочетаниях и представляет собой обычный путь развития лирического сюжета, от которого не стоит ожидать и требовать повествовательной последовательности.

Интонационно и этот сонет представляет ровное течение открытого текста (без избыточных восторженных предыханий) со сквозной метафорой, противопоставляющей розу, наделенную ароматом, дикой розе (шиповник собачий – *rosa canina*, *lam.*), чей цвет может быть также пышен, но не дышит внутренним достоинством. Слово *truth* в данном контексте употреблено не в своем основном значении «правда» и даже не в значении «верность», а в более общем смысле, относящемся к внутренней добродетели (*virtue*, *integrity* [Crystall]). Такого рода возвышающая символика розы широко развилась на христианской почве, где роза «стала символом крови Христовой, самого Христа... где символика розы распространилась и на Богородицу» [Веселовский. Из поэтики розы. С. 307]. «Прекрасна, как роза» – сравнение, имеющее силу пословицы на самых разных языках и в разных культурах.

Верное употребление этого понятия и точное истолкование значения английского слова *canker-bloom* как названия для дикой розы, очень важны для верного понимания сквозной метафоры. Ошибочно акцентировать, как делают многие русские переводчики, болезненность этого дикого цветка, его пораженность пороком или недугом (значение, которое имеет слово *canker* вне данного лексемы). Хотя этот смысловой отзвук и может присутствовать, но основная метафорическая параллель развивается на сопоставлении совершенного цветка и его некультуренного и не наделенного ароматом сородича, цветущего только для себя, не привлекая чьего бы то ни было внимания, никого не радуя.

В последней строке редакторы нередко прибегают к двум улучшениям текста, ставя *fade* (улетучиваться, блекнуть) вместо *vade* (от латинского глагола – уходить); и меняя в выражении *by verse* предлог на притяжательное местоимение *my*. Отстаивая правоту текста 1609, Бут указывает на то, что употребленное с предлогом слово *verse*, составляет параллель и противопоставление аналогичной конструкции во второй строке, где речь шла о том, что аромат указывает на внутреннее достоинство красоты, а теперь Поэт по аналогии приписывает тоже действие стихам, не подчеркивая свое авторство. Метафора сохраненного аромата объединяет дублет сонетов 5 и 6.

Простота этого сонета оказалась не менее трудной для перевода, чем самые сложные кончетти.

55

Ни мрамору, ни злату саркофага,
Могущих сих не пережить стихов,
Не в грязном камне, выщербленном влагой,
Блистать ты будешь, но в рассказе строф.
Война низвергнет статуи, и зданий
Твердыни рухнут меж народных смут,
Но об тебе живых воспоминаний
Ни Марса меч, ни пламя не сотрут.
Смерть презирая и вражду забвенья,
Ты будешь жить, прославленный всегда;
Тебе дивиться будут поколения,
Являясь в мир, до Страшного суда.
До дня того, когда ты сам восстанешь,
Во взоре любящем ты не увянешь!

Перевод Валерия Брюсова

Сонет 55 непосредственно продолжает предшествующий текст, развивая мотив (впервые возникший в сонетах 15, 18) о способности поэзии дарить вечность. Здесь Шекспир соединяет два классических образца – Горация с темой «Памятника» и Овидия (чьи «Метаморфозы» были широко известны в переводе Артура Голдинга) с темой всепожирающего Времени (см. сонет 19). В последующих сонетах мотив Времени будет продолжен и подробно разработан в отношении Друга, его красоты, их общего чувства и неминуемой и, возможно, недалекой смерти Поэта. Однако ни смерть, ни Время, даже на могильных памятниках оставляющее свой отпечаток разрушения и запустения, не смогут пережить строк Поэта. В заключительных строках мысль достигает конца этого мира – Страшного Суда, здесь названного *the ending doom*, как это будет и в ряде других текстов, например сонет 116. Только тогда вместе со всеми умершими восстанет Друг, до тех же пор – живой в стихах и живущий в глазах Поэта.

Тон мощной, отчасти библейской декламации с оттенком архаического стиля у переводчиков не вызывает больших затруднений и остается одним из наиболее известных и часто цитируемых на русском языке. Перевод, выполненный для издания СС Брокгауз-Ефрон (1902), особенно удался Валерию Брюсову, поскольку в полной мере отвечал его индивидуальной стилистике с ее чеканной риторикой и склонностью к ораторской интонации.

56

Проснись, любовь! Твое ли острие
Тупей, чем жало голода и жажды?
Как ни обильны яства и питье,
Нельзя навек насытиться однажды.
Так и любовь. Ее голодный взгляд
Сегодня утолен до утомленья,
А завтра снова ты огнем объят,
Рожденным для горенья, а не тленья.
Чтобы любовь была нам дорога,
Пусть океаном будет час разлуки,
Пусть двое, выходя на берега,
Один к другому простирают руки.

Пусть зимней стужей будет этот час,

Чтобы весна теплой пригрела нас!

Перевод С. Маршака

Сонет построен на противопоставлении любви и «аппетита». Большинство русских переводчиков – от Маршака до современных – однозначно понимают это слово в согласии с русским значением как желание утолить голод, поесть (соответственно и *feeding* прочитывается как насыщение едой): «Чья от обильных яств тупеет боль, / Но завтра яств ему вчерашних мало» (С. Степанов). Это же значение подтверждает и новейший русский комментатор [ЛП 2016]. Значение, разумеется, существовало в елизаветинской Англии и его примеры можно найти у Шекспира (см. «Макбет», III, 4, 38). Однако в данном случае «аппетит» не подразумевает однозначности, а в контексте любовного сонета и противопоставления с тем, что обозначено словом *love*, в гораздо большей мере актуализирован другой смысл – «страсть, вожделение» (именно это второе слово справедливо употребил М. Чайковский, к сожалению, немало нафантазировавший в других строках сонета). В значении «сексуальное желание, низкая страсть» слово было гораздо более частым в шекспировском словаре [Crystall]. И именно этот смысл преобладает в поэтическом языке вплоть до Дж. Милтона, употребившего это слово для описания человека после грехопадения: «...in subjection now / To sensual appetite» («Потерянный рай»).

К кому относится первое обращение *love*? Судя по противопоставлению с «вожделением», – речь идет о духовной любви, обновления которой и ждет Поэт. Но, разумеется, помимо этого отвлеченного смысла, есть и конкретный адресат – Друг, к которому также относится *love* и связанное с любовью ожидание.

Текст этого сонета в сборнике 1609 изобилует ошибками набора и в большем или меньшем согласии правится редакторами. Есть слова, которые при произношении предполагают стяжку одного слога по требованию размера: *spirit*, видимо, нередко произносилось как односложное (*sp'rit*); *intrim* и напечатано с пропуском буквы 'е', хотя без обозначения пропуска, что иногда восполняют в современных изданиях – *int'rim*.

Come daily to the banks... – Вся ситуация третьего катрена приобретает дополнительный смысл в подсветке известного мифа о любви Гериона и Леандра, соединенных любовью (*two contracted new*) и разделенных Геллеспонтом (пролив Дарданеллы). Миф был обновлен К. Марло, погибшим весной 1593 года. Его поэма «Геро и Леандр» была издана в 1598 году двумя кватро: в одном – текст Марло; во втором – текст Марло, разбитый на две песни (*sestiad*) и дополненный еще четырьмя, написанными Дж.

Чэпменом. Считал ли Марло, что закончил поэму или оставил ее интригующе незавершенной? Скорее всего шекспировский сюжет был написан до публикации поэмы, что никак не отменяет возможности его знакомства с ее текстом, особенно учитывая тот факт, что Марло, его соперник по сцене, долго еще давал Шекспиру повод для аллюзий.

57

Твой верный раб, я все минуты дня
Тебе, о мой владыка, посвящаю.
Когда к себе ты требуешь меня,
Я лучшего служения не знаю.
Не смею клясть я медленных часов,
Следя за ними в пытке ожидания,
Не смею и роптать на горечь слов,
Когда мне говоришь ты: "До свиданья".
Не смею я ревнивою мечтой
Следить, где ты. Стою – как раб угрюмый –
Не жалуясь и полн единой думой:
Как счастлив тот, кто в этот миг с тобой!
И так любовь безумна, что готова
В твоих поступках не видать дурного.

Перевод Валерия Брюсова

Сонет 57 и 58 связаны метафорой: «я – твой раб». По ходу ее развертывания время субъективизируется: часы и времена подвластны желанию Друга, но они бесконечны для Поэта, проводящего *свое* время в ожидании. Нескончаемая длительность передана библейской аллюзией, отсылающей к тексту утренней службы: “As it was in the beginning, is now, and ever shall be, world without end”. Эдмунд Мэлоун (1790) ввел написание, связывающее три слова аллюзии дефисами: *world-without-end*, – превратив их тем самым в составное определение к слову «час» (*hour*) – бесконечно длящийся час.

Слово *Will*, неожиданно написанное в предпоследней строке с заглавной буквы, теми, кто усматривает в этом слове (по крайней мере, в ряде сонетов) каламбур на имени Уильяма Шекспира, действительно может быть прочитано в контексте выделенного запятыми периода как пояснение к слову *love*: любовь, «та, что в твоём Вилли». Возможная игра остроумия, но недоказуемая.

Бесконечность ожидания, в которой проводит время Поэт в отсутствие Друга, позволяет Доверу Уилсону предположить в двух сонетах с метафорой рабства и полного подчинения воле Друга начало мотива двойной измены; о ней пока что не говорится впрямую, но ее предваряют подозрения, не слишком уверенно отметаемые в заключительных строчках. Более реальной, чем эта биографическая привязка, видится связь целой группы сонетов мыслью о времени, которое то обретает образ вечности, то сужается до личного переживания, то побуждает Поэта произнести инвективу порочности сегодняшнего дня (сонет 66).

В. Брюсов произвольно поменял рифмовку в третьем катрене – с перекрестной на опоясывающую (как он нередко поступал при переводе шекспировских сонетов, стремясь разнообразить интонацию), но тем не менее его перевод выбран в качестве примера того, как в соответствии с оригиналом сдержанность признания и достоинство страдания не сопровождаются мелодраматической жалобой, обычной у многих последующих переводчиков. Повторяющийся в качестве риторического зачина глагол, точный по смыслу, подчеркивает эту сдержанность: «Не смею...» Ряд переводчиков, включая Маршака, будут прочитывать этот и следующий сонеты обращенными к Даме.

58

Избави бог, судивший рабство мне,
Чтоб я и в мыслях требовал отчета,
Как ты проводишь дни наедине.
Ждать приказаний – вся моя забота!
Я твой вассал. Пусть обречет меня
Твоя свобода на тюрьму разлуки:
Терпение, готовое на муки,
Удары примет, голову склоня.
Права твоей свободы – без предела.
Где хочешь будь; располагай собой
Как вздумаешь; в твоих руках всецело
Прощать себе любой проступок свой.

Я должен ждать, – пусть в муках изнывая, –
Твоих забав ничем не порицаю.

Перевод Валерия Брюсова

Продолжающаяся метафора добровольно принятого на себя рабства, как и в предыдущем сонете, сопровождается полным подчинением воле Друга и отказом от малейшего ограничения его свободы. Хотя это и добровольное рабство, но дается оно, судя по финальным строкам, все сложнее: если в сонете 57 не без горечи Поэт соглашался не считать грехом что бы Друг не делал; теперь подобное самоотречение сопровождается еще более откровенным признанием в том, что затянувшееся ожидание превращается в ад. Так что трудно согласиться с иногда звучащим предположением о необходимости поменять местами эти два сонета. Они расположены по нарастанию эмоции.

Хотя в тексте 1609 слово «Бог» написано с заглавной буквы (что нередко повторяют в разных переводах – ошибочно с точки зрения русского языка, но не елизаветинской орфографии, где слово *God* могло быть отнесено и к языческому божеству) речь идет о Купидоне, жестоком боге любви, способном до смерти уморить того, кто ему поклоняется (см. Ф. Сидни сонет 5: «...that good god make Church and churchmen starve»).

Слово *time* в сонете повторяется дважды, дополненное словом *hour* с заверением, что время Друга не подлежит контролю, а часы, им проведенные, не требуют отчета. Эта временная составляющая практически уходит из русских переводов, что несправедливо ввиду того, что мотив времени в этой группе сонетов нарастает последовательно хотя и в разных смысловых вариациях.

Английские редакторы расходятся во мнении, как расставить уточняющие запятые в двух последних строках второго катрена. В нашем издании принят вариант текста 1609, предполагающий такой смысл: «Да будет мне дано выстрадать – у тебя в услужении – / Приневоленное отсутствие твоей свободы, / И, смирив терпение, страданию предписать предел, / Не виня тебя за обиду». Как это нередко бывает у Шекспира, здесь (особенно во второй строке) парадоксально наложились, слившись, противоположные смыслы: приневоленное отсутствие свободы для Поэта и отсутствие в обладании полной свободой для Друга. Этот оксюморонный смысл сохранен Брюсовым: «...обрежет меня // Твоя свобода на тюрьму разлуки». Двойко можно понимать и глагол *bide*: как усеченную форму глагола *abide*, в данном контексте означающего «выносить» (намеченный предел страданию), или глагол *bid* с немой гласным на конце (частым в елизаветинском правописании) в значении «приказывать, предписывать».

59

Уж если нет на свете новизны,
А есть лишь повторение былого

И понапрасну мы страдать должны,
Давно рожденное рождая снова, –
Пусть наша память, пробежавши вспять
Пятьсот кругов, что солнце очертило,
Сумеет в древней книге отыскать
Запечатленный в слове лик твой милый.
Тогда б я знал, что думали в те дни
Об этом чуде, сложно совершенном, –
Ушли ли мы вперед, или они,
Иль этот мир остался неизменным.
Но верю я, что лучшие слова
В честь меньшего слагались божества!

Перевод С. Маршака

Предмет размышления – изменения, происходящие или, согласно циклической теории, не происходящие во времени [Margreta de Grazia]. Если в первых двух катренах выстраивается цепочка иллюстрирующих метафор, то в третьем – напрямую задан вопрос о том, случается ли что-то новое или происходит вечное повторение, обозначенное словом *revolution*, производном от глагола «вращаться». Мысль о неизменности всего сущего можно возводить к самым разным источникам: от Овидия и Екклесиаста до расхожей пословицы, варьирующей вечную мудрость: «Ничто не ново под солнцем» [Tiley].

В первом катрене необходимость обновления обсуждается применительно к творчеству, подобно тому, как это сделал Ф. Сидни в первом же сонете сборника «Астрофил и Стелла»: как исполнить закон риторики – *Invention*, требующий постоянно обновлять предмет воображения? Вслед своему вопросу Сидни уподобил творчество трудным родам. В то время как он развернул метафору: «...great with child to speak, and helpless in my throes», – Шекспир лишь бегло, как будто признавая, что она уже была использована, отсылает к ней одним лишь словом *labouring*, имеющим то же значение родовой муки.

Размышление о творчестве разрешается музыкальной метафорой. Это шекспировская находка, сегодня не только трудная для понимания, но и не замечаемая. На нее обратила внимание Е. Луценко, предложив толкование текста, исходя из тогдашней музыкальной терминологии: *second burden* – второй голос/тема; *child* – певчий, зд. тема которая им была исполнена. Вторая часть первого катрена в подстрочном переводе должна читаться: «...обманывается наш ум, / Который, вынашивая в себе инвенцию, рождает /

Вторую тему, уже развитую в предыдущем голосе» [Луценко 2008: 182]. В музыкальной метафоре предложено понимание инвенции как одновременно продолжения и обновления. Для переводчиков это место остается «темным». Они передают его или приблизительно – мыслью о повторном рождении (как это делает и С. Маршак), или пропускают, а вместе с ним и оригинальный метафорический аргумент в разрешении поставленного вопроса о возможности новизны.

В сонете это лишь философская прелюдия к главному вопросу: какой увидели бы красоту Друга и как бы ее оценили знатоки прошлого? Таким вопросом Поэт еще будет задаваться, думая о том, насколько совершенна Красота Друга и достойно ли этой красоты его собственное поэтическое мастерство (см. сонет 106). Здесь вывод относится к красоте, которой не знали в прошлые века, а потому воспевали менее совершенные образцы. Хотя своего пика «спор между древними и новыми» достигнет позже – в XVII столетии, но вопрос о том, возможно ли сравняться с древними в искусствах и науках уже волновал в шекспировскую эпоху. В данном случае Поэт остроумно уходит от того, чтобы кому-то отдать пальму первенства.

60

Как волны бьют о скат береговой,
Минуты наши к вечности бегут.
Придет одна и место даст другой,
И вечен их неугомонный труд.
Дни юности в лучах зари горят,
И зрелостью венчаются потом;
Но их мрачит кривых затмений ряд –
Из друга время станет их врагом.
Оно пронзает молодости цвет,
И бороздит, как плуг, чело красы.
Ни юности, ни совершенству нет
Спасения от злой его косы.

Но смерть поправ, до будущих времен

Дойдет мой стих: в нем блеск твой заключен.

Перевод А. Финкеля

Размышление о времени продолжается. Время враждебно человеку, каким оно с самого начала явилось в сонетах: и в первом цикле 1-17, и в обобщении овидианской

метафоры (сонет 19). Здесь картина неизбежного пути от рождения к упадку и смерти также открывается образом из «Метаморфоз», перекликаясь с их переводом А. Голдингом (1587): «But looke / As every wave dryves other forth, and that that commes behynd / Bothe thrusteth and thrusts itself: Even so the tymes be kynd...» (Книга XV, 181-183).

Достоинство этого сонета, отражающее общую черту ренессансного стиля, – явиться новым, как будто оставаясь в кругу общих мест и традиционных образов. В данном случае – проиллюстрировать силу всепожирающего Времени в беглом перечислении узнаваемых признаков старости, в словоупотреблении, описывающем жизненный путь как старение, начинающееся с того момента, как человек появляется на свет.

За *nativity*, означающим рождение при благорасположении звезд, следует жизненный путь представленный глаголом *to crawl* (ползти) и обобщающим суть движения от младенчества до старости. Эпитет *crook'd* к слову «затмение» – еще один намек на неизбежную старость и одновременно на то, что, как затмения неблагоприятно вмешиваются в ход планет, так же изогнутым, искаженным совершается наш жизненный путь. Хотя Время и дарит жизнь, но оно же, как для гербария, накалывает (*transfix*) ее цвет, оставляет борозды на челе; они не раз возникают в сонетах как образ старости (см. сонет 2), а серп или коса – обычный атрибут смертоносного Времени. Противостоять ему может лишь поэзия.

Общие места не представляют большой трудности в переводе, но их обновление нередко оборачивается нарушением/разрушением классического стиля. Маршак, так намечает жизненный путь: «Младенчества новорожденный серп / Стремится к зрелости...» Серп едва ли куда-то стремится, и аллегорически связан он не с рождением, а со смертью. То же место у Брюсова: «Родимся, мы в огне лучей без тени / И в зрелости бежим...» Световая картина придумана переводчиком, а к зрелости мы, согласно оригиналу, не бежим, а ползем. Можно приводить немало примеров своевольного обращения с оригиналом, подобных тому, как Микушевич фливорно обошелся с образом пронзенного временем жизненного цвета: «Оно пронзает *прелесть юных форм...*»

В результате выбран более сдержанный и приближенный к реалиям оригинала перевод Финкеля, который с первой строфы подхватывает верную интонацию – с биением морской волны, интонацию заданную начальной метафорой и осмысленно работающую на всем протяжении этого текста.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Выготский 1968 – *Выготский Л.С.* Глава V. Анализ басни // *Выготский Л.С.* Психология искусства. – М.: 1968.
2. Грасиан 1977 – *Грасиан Б.* Остроумие, или Искусство изощренного ума / Пер. Е. Лысенко // *Испанская эстетика: Ренессанс. Барокко. Просвещение* / Сост., вступит ст. А.Л. Штейна. – М., 1977. С. 169-464.
3. Левинская 2003 – *Левинская О.Л.* Древнегреческий ямб: некоторые предположения // *Славянское и балканское языкознание. Человек в пространстве Балкан. Поведенческие сценарии и культурные роли.* – М.: Индрик, 2003. С. 102-109.
4. Тынянов 1977 – *Тынянов Ю.Н.* О пародии // Тынянов Ю.Н. Поэтика. Теория литературы. Кино. – М.: Наука, 1977.
5. Шайтанов 2013 – *Шайтанов И.* Шекспир. – М.: Молодая гвардия («Жизнь замечательных людей»).
6. Шайтанов 2014 – *Шайтанов И.* Комментарий к переводам, или Перевод с комментарием // *Иностранная литература.* 2014, №9. С. 264-278.
7. Шайтанов 2016a – *Шайтанов И.* Последний цикл: шекспировские «сонеты 1603 года» // *Вопросы литературы.* 2016. №2. С.101-130.
8. Шайтанов 2016b – *Шайтанов И.* Перевод как интерпретация. Шекспировские «сонеты 1603 года» // *Иностранная литература.* 2016, №5. С. 187-199.
9. Шайтанов 2017a – *Шайтанов И.* Как переводить жанр? Шекспировский сонет 9 // *Лирическая эволюция. К 70-летию Дарвина (Михаила Николаевича).* – М.: Изд-во Эдитус, 2017. С. 110-120.
10. Шайтанов 2017b – *Шайтанов И.* Игра остроумия в ренессансном сонете // *Вопросы литературы.* 2017, №6. С. 222-236.
11. Brooks-Davies 1992 – *Brooks-Davies D.* Introduction // *Silver poets of the sixteenth century.* L., Vermont: Everyman, 1992. P.xliii-iii.
12. Crystall 2020 – *Crystall, David and Crystall, Ben.* Shakespeare's Words. A Glossary and Language Companion. - Penguin Books, 2002.
13. Dover Wilson 1966 – *The Sonnets* / Ed. John Dover Wilson. – Cambridge et als: Cambridge UP, 1966 (The New Shakespeare).
14. Oppenheimer 1989 – *Oppenheimer P.* Inception and Background // *Oppenheimer P.* The Birth of the Modern Mind: Self, Consciousness, and the Invention of the Sonnet. – N.Y.; Oxford, 1989.
15. Shaytanov 2016 – *Shaytanov I.* English Renaissance Sonnet and «The Origin of the Modern Mind» // *Forum for World Literature.* Vol.8, N2 (June) 2016 (China). P.263-272.