

ШЕКСПИРОВСКИЕ

ШТУДИИ XII

**Вл. А. Луков
В. С. Флорова**

**«СОНЕТЫ»
УИЛЬЯМА ШЕКСПИРА:
ОТ КОНТЕКСТОВ К ТЕКСТУ**

**(К 400-летию со дня публикации
шекспировских «Сонетов»)**



МОСКОВСКИЙ ГУМАНИТАРНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
Институт фундаментальных и прикладных исследований

Центр теории и истории культуры

МЕЖДУНАРОДНАЯ АКАДЕМИЯ НАУК (IAS)

Отделение гуманитарных наук Русской секции

ШЕКСПИРОВСКИЕ ШТУДИИ

XII

Вл. А. Луков

В. С. Флорова

«СОНЕТЫ» УИЛЬЯМА ШЕКСПИРА:

ОТ КОНТЕКСТОВ К ТЕКСТУ

(К 400-летию со дня публикации шекспировских «Сонетов»)

Монография

Для обсуждения на научном семинаре

23 апреля 2009 года

Москва

Издательство Московского гуманитарного университета

2009

ББК 84 (4Вел)

Ш41

Ш41 Шекспировские штудии XII: Луков Вл. А., Флорова В. С. «Сонеты» Уильяма Шекспира : от контекстов к тексту (К 400-летию со дня публикации шекспировских «Сонетов») : Монография. Для обсуждения на научном семинаре 23 апреля 2009 года / Отв. ред. Н. В. Захаров; Моск. гуманитар. ун-т. Ин-т фундамент. и прикл. исследований; Межд. акад. наук (IAS). — М.: Изд-во Моск. гуманитар. ун-та, 2009. — 94 с.

Монография, выходящая к 400-летию публикации «Сонетов» У. Шекспира, позволяет представить этот всемирно известный памятник слова в контексте судьбы автора и судьбы жанра сонета. Детальный анализ текста сочетается с историко-литературным и тезаурусным освещением проблем шекспировского поэтического творчества.

Для исследователей проблем социологии культуры, теории культуры, истории мировой литературы, студентов, аспирантов.

Ответственный редактор:

*доктор философии (PhD), кандидат филологических наук
Н. В. Захаров*

Рецензенты:

*доктор филологических наук, профессор В. П. Трыков
доктор философских наук, профессор Т. Ф. Кузнецова*

© Луков Вл. А., Флорова В. С., 2009.

© Московский гуманитарный университет, 2009.

ВВЕДЕНИЕ

В 2009 г. исполняется 400 лет со времени первой публикации «Сонетов» Уильяма Шекспира.

Если охарактеризовать этот памятник литературы конца эпохи Возрождения и начала Нового времени в самой общей форме, получится примерно следующее. «Сонеты» Шекспира представляют собой поэтический цикл из 154 стихотворений. Главные персонажи, которые представлены в этом цикле, — знатный и прекрасный юноша, непостоянный в дружбе, сам поэт, который намного старше и который переживает дружбу как любовь, поэт-соперник (начиная с сонета 78), возлюбленная поэта, некая «смуглая леди» (ей посвящены сонеты 127–154). Цикл разбивается на несколько подциклов в соответствии с ведущими мотивами (например, сонеты 1–14 связаны мотивом женитьбы и продолжения рода как способа сохранить молодость и красоту навечно, поэтому лирический герой, поэт, призывает юного друга вступить в брак; сонеты 15–19 развивают мотив быстротечности времени, поэтому нужно успеть сделать в жизни как можно больше; сонеты 20–25 посвящены мотиву дружбы-любви; сонеты 27–28 построены на мотиве разлуки; и т. д.). Циклизация сонетов особенно очевидна в появлении сплетающегося из мотивов сюжета, ядро которого — в сонетах 40–42: поэт свел своего друга и свою возлюбленную (вероятно, «смуглую леди» сонетов 127–154) — и в одночасье потерял их обоих: изменив ему в дружбе и любви, они стали любовниками. Утрата друга для поэта более тяжела, чем утрата возлюбленной, к которой поэт питает противоречивые чувства. В образе «смуглой леди» сонетов переосмысливается традиционный образ «Прекрасной Дамы», которая с небес низводится на грешную землю:

Не знаю я, как шествуют богини,
Но милая ступает по земле.
(Пер. С. Я. Маршака)

(этот и другие мотивы шекспировских сонетов парадоксально использованы в одноактной комедии Дж. Б. Шоу «Смуглая леди сонетов»).

Самый значительный образ сонетов — образ самого поэта, человека, способного беззаветно и безответно любить, радоваться, восхищаться, мучиться и прощать, — и в то же время глубокого

мыслителя, который в знаменитом сонете 66 высказывает мысли, развитые в монологе Гамлета «Быть или не быть...».

Эти сведения составляют основную информацию, присутствующую в русском культурном тезаурусе. Этой информации недостаточно, чтобы понять необычайную значимость сонетов Шекспира для англичан (уже романтики выделили сонеты среди шекспировских произведений, с этого времени, то есть с начала XIX века, количество научных публикаций о сонетах уступает только количеству публикаций о «Гамлете»). Но еще загадочнее выглядит устремленность к сонетам русского читателя. В настоящее время по числу публикаций, переводов шекспировские сонеты занимают первое место среди поэтических сборников всех зарубежных писателей.

Данная монография, выходящая к 400-летию публикации «Сонетов» У. Шекспира, позволяет представить этот всемирно известный памятник слова в контексте судьбы автора и судьбы жанра сонета. Детальный анализ текста сочетается с историко-литературным и тезаурусным освещением проблем шекспировского поэтического творчества.

Возможно, проделанная авторами исследовательская работа в направлении от контекстов к тексту позволит пролить дополнительный свет на поэтический шедевр Шекспира.

Глава 1

КОНТЕКСТЫ СОНЕТОВ

§ 1. Шекспироведение: вехи понимания Шекспира

Шекспир, превратившись в некий устойчивый образ, почти в миф, занял место среди самых значимых констант европейских культурных тезаурусов.

Одним из следствий повсеместного увлечения Шекспиром стало признание его творчества достойным объектом для научного исследования буквально во всех мыслимых аспектах.

В итоге Шекспир — один из наиболее изученных писателей мира (возможно, самый изученный). На Западе в связи со всем тем, что ежегодно выходит в свет (научные статьи и исследования, биографии драматурга, литературно-художественные переделки, театральные постановки и экранизации пьес) и связано с именем гениального британца, принято говорить о целой «шекспировской индустрии».

Возникла целая отрасль филологии — шекспироведение. Нередко отправной точкой его формирования считается поэма Бена Джонсона (1573–1637), друга Шекспира, выдающегося драматурга Елизаветинской эпохи, предпосланная первому собранию сочинений Шекспира — знаменитому фолио 1623 г.¹

Но было бы точнее отнести начало шекспироведения к значительно более позднему времени, а именно ко второй половине XVIII века. Основателем шекспироведения как науки считают Эдмонда Мэлона (1741–1812), ирландца по происхождению, юриста по образованию и талантливого ученого-филолога по призванию. Его издания Шекспира (1790 и 1821; последнее посмертно) и основные труды, часть которых была опубликована Джеймсом Босуэллом-младшим (в том числе объемистая биография Шекспира) во многом определили облик шекспироведения XIX века.

Всю богатейшую предшествующую литературу о Шекспире мы предлагаем рассматривать как проявление более чем двухвекового процесса формирования культа Шекспира, знавшего свои взлеты и спады.

Чем это определяется?

¹ Shakespeare W. Works. London, 1623.

Обращает на себя внимание тот факт, что и Бен Джонсон, и Уильям Давенант² (распространивший слух о том, что он был внебрачным сыном Шекспира), и одним из первых заговоривший о «божественном Шекспире» Джон Драйден, и создатель первой биографии Шекспира Николас Роу, и авторы трактатов и отзывов о Шекспире Вольтер и Юнг, Лессинг и Гете, Сталь и Кольридж, Тик и Гюго, Виньи и Пушкин сами были действующими писателями, иногда литературными критиками (Сэмюель Джонсон, критик-романтик Уильям Хэзлит³), философами (Гердер, Гегель), политиками (Гизо⁴), актерами (Томас Беттертон, давший Роу для его биографии сведения, собранные им в Стратфорде; Дэвид Гаррик), но никак не литературоведами (собственно, литературоведение тогда только формировалось). Они решали вопросы самоопределения в литературе, актуальной эстетической борьбы, Шекспир был для них знаменем, символом, предметом культа или отрицания в свете утверждения или сдерживания новых культурных тенденций своей эпохи, но не предметом научного исследования.

Подобного рода явления встречаются и в новейший период развития культуры. Так, молодой Дж. Б. Шоу выступил как критик Шекспира, но это скорее один из его многочисленных парадоксов⁵. В начале XX века появляется статья Л. Н. Толстого «О Шекспире и о драме» (1903–1904)⁶, в которой великий русский писатель буквально ниспровергает английского драматурга с пьедестала, тем самым отстаивая собственные воззрения на задачи реалистического отображения действительности, создания реалистического характера в литературе.

Образы Шекспира получают определенную трактовку (нередко сопоставимую с достижениями литературоведческого анализа) в произведениях современной художественной литературы; такова, например, трактовка Гамлета в романе А. Мердок «Черный принц» (1973)⁷. Но все это происходит на фоне уже сложившегося шекспироведения.

Возвращаясь к его истокам, отметим, что глубокие мысли о Шекспире, питавшие шекспироведение на протяжении веков, высказал еще в

² О нем см.: Плаушевская Е. В. Уильям Давенант и его место в английской литературе XVII века // Науч. докл. высш. шк. Филол. науки. 1977. № 1. С. 34–44.

³ Hazlitt W. Characters of Shakespeare's Plays. London, 1817.

⁴ Guisot F. Shakespeare et son temps. Paris, 1852.

⁵ Детально изучено в дис.: Соколянский М. Шоу и Шекспир. (К вопросу об эволюции реализма): Дис... канд. филол. н. Горький, 1964.

⁶ Толстой Л. Н. О Шекспире и о драме // Толстой Л. Н. Собр. соч.: В 22 т. М., 1983. Т. 15. С. 258–314.

⁷ Мердок А. Черный принц: Роман / Пер. с англ. М., 1990.

1771 г. молодой Гете, а позже в романе «Ученические годы Вильгельма Мейстера» изложил удивительно цельную концепцию «Гамлета».

Одной из первых попыток психологического истолкования характеров Шекспира оказался «Опыт о драматическом характере сэра Джона Фальстафа» Мориса Моргана, появившийся в 1777 г.⁸ В непосредственной близости от середины XIX века оказывается исследование Ульрици «Драматическое искусство Шекспира» (1839)⁹, где он «не ограничивается художественным анализом драм Шекспира, но старается проникнуть в их нравственный смысл, выяснить посредством их нравственные идеалы поэта: для него Шекспир-моралист даже заслоняет собою Шекспира-художника»¹⁰.

Примеры можно продолжить, но подобно тому, как первая ласточка весны не делает, некоторые близкие научным подходы в первых работах о Шекспире еще не позволяют говорить о возникновении шекспироведения в собственном смысле слова. Ведь это самостоятельный раздел истории литературы — особой отрасли филологии, а история литературы — относительно новая наука, насчитывающая не более двух веков.

На протяжении тысячелетий человечество фиксировало сведения о развитии литературы в других формах. Изустно бытовали и записывались легенды о древних певцах, сказителях, мудрецах — Орфее и Гомере, Конфуции и Вальмики, Заратуштре и Моисее. Биографии трубадуров (XIII в.) также носят легендарный характер, как и первая биография Шекспира (Н. Роу, 1709). Реальное, документальное смешивалось с фантастическим, история представала в персоналиях авторов, главное не отделялось от второстепенного.

Параллельно развивался другой источник науки о литературе — поэтика как нормативная теория. Здесь со времен «Поэтики» Аристотеля царило представление об извечных законах литературного творчества, особое внимание уделялось жанровой классификации и кодификации. Третий важнейший источник истории литературы — литературная критика, достигшая больших высот уже к XVIII столетию.

Чтобы могла появиться новая наука, необходимо было (1) осознать специфику научного знания как достоверного и проверяемого (сделано в философии и точных науках в XVII–XVIII веках), (2) разработать и

⁸ Это эссе М. Моргана сопоставлено с лекциями С. Т. Кольриджа о Шекспире в ст.: Яковлева Г. В. Кольридж и английская эстетика конца XVIII века // Вестник Ленингр. ун-та. 1974. № 20. Серия истории, яз. и лит., вып 4. С. 98–106.

⁹ Ulrici H. Shakespeares dramatische Kunst / 3 Aufl. 1874.

¹⁰ Стороженко Н. И. Предисловие // Брандес Г. Шекспир: Жизнь и произведения. М., 1997. С. 7. (Гений в искусстве).

освоить принцип историзма (сделано романтиками в начале XIX века), (3) соединить в анализе данные о писателе и его произведении (сделано французом Сент-Бевом в 1820–1830-е годы), (4) выработать представление о литературном процессе как закономерно развивающемся явлении культуры (сделано литературоведами XIX–XX веков).

К началу XXI века история литературы обладает основными признаками науки: определен предмет изучения — мировой литературный процесс; сформировались научные методы исследования — сравнительно-исторический, типологический, системно-структурный, мифологический, психоаналитический, историко-функциональный, историко-теоретический и др.; выработаны ключевые категории анализа литературного процесса — направление, течение, художественный метод, жанр и система жанров, стиль и др.

Современное шекспироведение — образец именно такого понимания истории литературы. Но, в известной мере, сама история литературы во многом приобрела такой вид под влиянием шекспироведения — одного из наиболее динамично развивавшихся своих разделов.

Причем становлению шекспироведения в известной мере мешал утвердившийся культ Шекспира (особенно романтическое истолкование творчества великого драматурга), и первым шекспироведам в собственном смысле слова приходилось преодолевать последствия этого культа.

Здесь были свои этапные события. Эволюция творчества Шекспира впервые была обнаружена и изучена в труде немецкого литературоведа Георга Готфрида Гервинуса (1805–1871) «Шекспир» (4 т., 1849–1850)¹¹. Гервинус был основоположником культурно-исторической школы в немецком литературоведении. Но в этом качестве он если не забыт, то ушел в тень.

Международное признание школы связано с именем французского философа и литературоведа Ипполита Тэна (1828–1893). В его фундаментальной «Истории английской литературы» (5 т., 1863–1865)¹² было предложено культурно-историческое истолкование творчества Шекспира, преодолевающее крайности романтической концепции. Этот труд открывает целую серию работ, в которых осуществлена позитивистская критика романтического культа Шекспира («Шекспиромания» Р. Бенедикса, 1873; и др.).

¹¹ Gervinus G. G. Shakespeare: Bd. 1–2 / 4 Aufl. Leipzig, 1872. Рус. пер.: Гервинус Г. Шекспир: В 4 т. / 2-е изд. СПб., 1877–1878. О нем см.: Стороженко Н. И. Значение Шекспира по толкованию Гервинуса // Отечественные записки. 1864. Кн. 3; Его же. Шекспировская критика в Германии // Вестник Европы. 1869. Т. 5–6, кн. 10–11; Rychner M. G. G. Gervinus. Ein Kapitel über Literaturgeschichte. Bern; Zürich, 1922.

¹² Taine H. Histoire de la littérature anglaise: T. 1–5 / 12-ème éd. Paris, 1905–1906.

Одной из вершин шекспироведения XIX века стало обширное исследование представителя культурно-исторической школы выдающегося датского литературоведа Георга Брандеса (1842–1927) «Уильям Шекспир» (3 т., 1895–1896)¹³. В отличие от Тэна, противопоставившего свой метод исследования литературы биографическому методу Ш. О. Сент-Бева, Брандес сосредоточил свое исследование на задаче воссоздания «внутренней биографии»¹⁴ Шекспира по его произведениям. И он вернулся к раскритикованному Тэном и его последователями биографическому методу литературоведения.

Если обратиться к формулировкам Сент-Бева, основы этого метода выглядят так: «(1) “рассмотреть великого или выдающегося писателя на его родной почве, среди его родни”; (2) познакомиться с характером образования и воспитания писателя; (3) определить “первое окружение”, “первую группу друзей и современников, в которой он очутился в пору раскрытия, становления и возмужания своего таланта”; (4) изучить первые успехи писателя, “талант в юности”; (5) определить и изучить период, когда талант “начинает подгнивать, портиться, слабеть, сворачивать со своего пути”; (6) изучить особенности мировоззрения писателя (“Каковы его религиозные взгляды? Какое впечатление производит на него зрелище природы? Как он относится к женщинам? к деньгам?” и т. д.); (7) выявить тайные слабости писателя; (8) изучить манеру писателя (т. е. черты метода и стиля), проявляющуюся в различных жанрах; (9) “изучать таланты путем изучения их духовных наследников, учеников и подлинных почитателей”; (10) судить о писателях от противного — “по его врагам (...), по его противникам и недоброжелателям (...)”»¹⁵.

В сущности, это и есть изложение схемы труда Г. Брандеса. Он начинается с сообщения сведений о родителях Шекспира, его детстве, образовании и воспитании (гл. 2), женитьбе, семейной жизни (гл. 3, 8, 19), окружении в Лондоне (гл. 6, 7, 22 и др.), первых достижениях в драматургии (гл. 7–18); есть в работе и характеристика отношения Шекспира к женщинам (гл. 8, 18, 36, 65, 68), к любви (гл. 13), к богатству

¹³ Brandes G. William Shakespeare: Bd. 1–3. Køpenh., 1895–1896. Рус. пер.: Брандес Г. Шекспир: Жизнь и произведения. М., 1997. (Гений в искусстве). [Переиздание перевода В. М. Спасской и В. М. Фриче — М., 1899].

¹⁴ Термин Н. И. Стороженко. См.: Стороженко Н. И. Предисловие // Брандес Г. Шекспир: Жизнь и произведения. М., 1997. С. 7.

¹⁵ Сент-Бев Ш. О. Шатобриан в оценке одного из близких друзей в 1803 г. // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX — XX вв.: Трактаты, статьи, эссе. М., 1987. С. 39–48. Изложено в статье: Луков Вл. А., Трыков В. П. Ш. О. Сент-Бев о десяти заповедях биографического метода // VIII Пуришевские чтения: Всемирная литература в контексте культуры. М., 1996. С. 52.

(гл. 20), к природе (гл. 21, 28); характеризуются его последователи (гл. 47, 74) и враги (гл. 6), его эстетика и стиль (гл. 17, 45, 77), отношение к живописи (гл. 11), музыке (гл. 21) — все в духе концепции Сент-Бева (перечислены лишь отдельные главы монографии). Но в то же время целые разделы посвящены характеристике политической, экономической жизни Англии времен Шекспира, ее быта и нравов, истории театра и т. д. (гл. 4, 5, 15, 16, 31–34, 51, 60–64 и др.), что присуще культурно-историческому подходу; затронуты вопросы сравнительно-исторического и типологического анализа (гл. 40, 67, 75 и др.).

Таким образом, Г. Брандес осуществил комплексное исследование, руководствуясь не каким-то одним методом, а группой научных методов, разработанных в литературоведении к концу XIX века. Тем самым его труд подводил итоги шекспироведения всего столетия и открывал путь в XX век, когда оно достигло расцвета.

Какого-либо разрыва традиций при этом не произошло. Так, еще в XIX веке начато глубокое текстологическое изучение и научное издание шекспировских произведений. В 1864 г. вышло однотомное издание сочинений писателя¹⁶, текст которого принят филологами всего мира при нумерации актов, сцен, строк в ходе цитирования подлинника. У. Г. Кларк и У. А. Райт выпустили собрание сочинений (т. н. Кембриджский Шекспир), выдержавшее до конца XIX века 3 издания¹⁷, а в XX веке у них нашлись продолжатели, с 1921 по 1966 г. выпускавшие «Нового Кембриджского Шекспира»¹⁸. В 1871 г. в Филадельфии вышел подготовленный О. Х. Фернесом первый том наиболее фундаментального издания шекспировских текстов (т. н. «Новый вариорум») с включением всех вариантов, источников пьес, избранных фрагментов критических работ, до сих пор не завершенного¹⁹. В 1891 г. вышло издание собрания сочинений, подготовленное в Оксфордском университете, оно многократно переиздавалось²⁰, а в 1986 г. было дополнено специальным сопроводительным томом²¹. Текстология шекспировских текстов,

¹⁶ Shakespeare W. The Works of W. Shakespeare. The Globe, 1864.

¹⁷ Shakespeare W. The Works of Shakespeare: V. 1–9 / Ed. by W. G. Clark and W. A. Wright; 3rd ed. Cambridge, 1891–1893.

¹⁸ Shakespeare W. The Works of Shakespeare: The New Cambridge Shakespeare: V. 1–39. / Ed. by A. T. Quiller-Couch and J. Dover Wilson. Cambridge, 1921–1966. (Каждому произведению посвящен отдельный том).

¹⁹ Shakespeare W. A New Variorum Edition of Shakespeare: V. 1–27 / Ed. by H. H. Furness. Philadelphia, 1871–1955.

²⁰ Напр.: Shakespeare W. Complete Works / Ed. by S. Wells and G. Taylor. Oxford, 1986.

²¹ The Oxford Companion to Shakespeare Studies / Ed. by S. Wells. Oxford, 1986.

представленная именами Э. К. Чемберса²², А. У. Полларда²³, У. У. Грега²⁴ и других выдающихся шекспироведов, во многом обеспечила расцвет текстологии как отрасли литературоведения. Непрерывность традиции заметна и в уважительном отношении к критическим работам о Шекспире начиная с первых образцов XVII века, которые были собраны, переизданы²⁵ и изучены²⁶. Но и сам XX век дал просто немислимое количество работ о Шекспире. Трудно обозреть даже библиографии этих работ²⁷. Достаточно сказать, что только в избранной библиографии Джеймса Макманавея, охватывающей публикации за 1930–1970 гг., причем почти исключительно вышедшие в Англии, содержится более 4500 наименований работ о Шекспире²⁸. Журнал «Shakespeare Quarterly», издаваемый Американской шекспировской ассоциацией с 1950 г., ежегодно печатает списки новых монографий и статей (здесь обнаруживается, что к шекспириане ежегодно добавляется примерно 4000–5000 и более наименований).

Современный шекспировед с трудом может обойтись без аннотированных библиографий, таких, например, как библиография Ларри Чемпиона, включающая аннотации к наиболее значительным трудам шекспироведов, вышедших на английском языке с 1900 г.²⁹

²² Chambers E. K. William Shakespeare: A Study of Facts and Problems: V. 1–2. Oxford, 1930. Сэр Эдмунд Чемберс (1866–1953) считается крупнейшим английским шекспироведом.

²³ Pollard A. W. Shakespeare's Fight with the Pirates and the Problem of the Transmission of his Texts. London, 1917.

²⁴ Greg W. W. The Editorial Problem in Shakespeare / 3rd ed. Oxford, 1954; Ibid. The Shakespeare First Folio. Oxford, 1955.

²⁵ См.: Shakespeare Criticism: A Selection. 1916 (reissued 1939); The Shakspeare Allusion-Book: V. 1–2 / Ed. by J. Munro, rev. by E. K. Chambers. 1932 (reprinted 1970); Smith D. N. Shakespeare in the Eighteenth Century. 1928 (reprinted 1978); Eighteenth Century Essays on Shakespeare / 2nd ed. 1963; Vickers B. Shakespeare: The Critical Heritage: V. 1–6. 1974–1981; Bate J, Shakespearean Constitutions: Politics, Theatre, Criticism, 1730–1830. 1989; etc.

²⁶ См.: Ralli A. A History of Shakespearian Criticism: V. 1–2. London, 1932; Harbage A. Conceptions of Shakespeare. 1966; Eastman A. M. A Short History of Shakespearean Criticism. 1968 (reprinted 1985); Powell R., Shakespeare and the Critics' Debate 1980; etc.

²⁷ Среди них: Jaggard W. Shakespeare Bibliography. 1911 (reprinted 1959); Ebisch W., Schücking L. L. Shakespeare Bibliography. Oxford, 1931 (reprinted 1968); Ibid. Shakespeare Bibliography. Supplement to the Year 1935. Oxford, 1936 (reprinted 1968); Smith G. R. A Classified Shakespeare Bibliography, 1936–1958. Oxford, 1963; etc.

²⁸ McManaway J. G. A Selective Bibliography of Shakespeare: Editions, Textual Studies, Commentary. 1975.

²⁹ Champion L. S. The Essential Shakespeare: An Annotated Bibliography of Major Modern Studies / 2nd ed. 1993.

§ 2. Русское шекспироведение: становление Русского Шекспира

Интенсивно развивалось и шекспироведение в России. основополагающими для отечественной науки о Шекспире стали отзывы А. С. Пушкина, статьи В. Г. Белинского («Гамлет». Драма Шекспира. Мочалов в роли Гамлета», 1838³⁰, и др.), И. С. Тургенева (статья «Гамлет и Дон Кихот», 1859³¹).

В подготовке «Полного собрания сочинений Шекспира в переводе русских писателей» (т. н. издания Н. В. Гербеля), выдержавшего до конца XIX века пять изданий, принимал участие Н. А. Некрасов³².

Во второй половине XIX — начале XX века появляются весьма ценные монографические работы о Шекспире³³.

Из них особо выделяются труды Н. И. Стороженко³⁴, которого нередко признают отцом русского академического шекспироведения³⁵. Значительна деятельность С. А. Венгерова по подготовке публикации полного собрания сочинений Шекспира, вышедшего в издательстве Брокгауз — Ефрон³⁶.

Среди достижений отечественной науки следует отметить возникновение шекспировского театроведения («Драма и театр эпохи Шекспира» В. К. Мюллера³⁷), выход в свет первых советских монографий о Шекспире³⁸, психологическое исследование произведений Шекспира

³⁰ Белинский В. Г. «Гамлет». Драма Шекспира. Мочалов в роли Гамлета // Белинский В. Г. Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1953. Т. 2. С. 253–345.

³¹ Тургенев И. С. Гамлет и Дон Кихот // Тургенев И. С. Полн. собр. соч.: В 28 т. Сочинения: В 15 т. М.; Л., 1964. Т. 8. С. 169–192.

³² Шекспир. Полное собрание сочинений Шекспира в переводе русских писателей: В 3 т. СПб. (3-е изд. 1880; 4-е изд. 1887–1888; 5-е изд. 1899).

³³ Тихонравов Н. Шекспир. М., 1864; Соколовский А. Л. [Очерк о Шекспире и статьи о каждой пьесе] // Шекспир в переводе и объяснениях А. Соколовского: В 8 т. СПб., 1874–1898 (2-е изд. в 12 т., 1913); Тимофеев С. Влияние Шекспира на русскую драму. М., 1887; Чуйко В. В. Шекспир, его жизнь и произведения. М., 1889; Шестов Л. Шекспир и его критик Брандес. СПб., 1898; Атаир-Руднева С. Загадка вечности. Пг., 1917; и др.

³⁴ Стороженко Н. Шекспир. Курс лекций (читаны в 1891–1892 гг.). Литографированное изд., б. г.; Его же. Основы изучения Шекспира. М., 1902; и др.

³⁵ О Н. И. Стороженко см.: Корнилова Е. Первый русский шекспировед // Шекспировский сборник: 1967. М., 1969.

³⁶ Шекспир. Полн. собр. соч.: В 5 т. / Под ред. С. А. Венгерова. СПб., 1902–1904. (Бка великих писателей).

³⁷ Мюллер В. К. Драма и театр эпохи Шекспира. Л., 1925.

³⁸ Фриче В. Шекспир. М., 1926; Коган П. Вильям Шекспир. М.; Л., 1931; Смирнов А. А. Творчество Шекспира. Л. 1934; Державин К. Н. Шекспир. Харьков, 1936; Аксенов И. Шекспир: Т. 1. М., 1937.

(«Психология искусства» Л. С. Выготского³⁹), исследование языка и стиля Шекспира (труды М. М. Морозова⁴⁰). Популяризации Шекспира и достижений шекспироведов посвящены многочисленные труды А. А. Аникста⁴¹.

Одно из высших достижений отечественного шекспироведения — книга Л. Е. Пинского «Шекспир: начала драматургии»⁴², в которой предложена концепция «магистральных сюжетов»⁴³. Театральная судьба шекспировского наследия. Бесчисленные монографии, диссертации, статьи о Шекспире продолжают появляться и в последние десятилетия.

Пример развития шекспироведения, при том что мы назвали лишь некоторые работы, показывает, что наши научные представления о литературе формируются благодаря исследовательской деятельности огромного числа филологов, историков культуры, которые, в свою очередь, находят опору в высказываниях выдающихся писателей, мыслителей, ценителей словесного искусства.

Заметным событием стало появление сборников «Шекспир в мировой литературе»⁴⁴, «Шекспир и русская культура»⁴⁵, работ Ю. Д. Левина⁴⁶, Ю. Ф. Шведова⁴⁷, В. П. Комаровой⁴⁸.

³⁹ Выготский Л. С. Психология искусства / 2-е изд., испр. и доп. М., 1968 (гл. 8: «Трагедия о Гамлете, принце Датском» — с. 209–246; работа 1925 г.; в том же изд. в приложении опубликована работа Л. С. Выготского «Трагедия о Гамлете, принце Датском, У. Шекспира», написанная в 1915 г. с. 339–496).

⁴⁰ Морозов М. М. Шекспир. М., 1947; Его же. Избранные статьи и переводы. М., 1954; Его же. Театр Шекспира. М., 1984.

⁴¹ Аникст А. А. Творчество Шекспира. М., 1963; Его же. Шекспир. М., 1964; Его же. Театр эпохи Шекспира. М., 1965; Его же. Шекспир. Ремесло драматурга. М., 1974. Его же. Первые издания Шекспира. М., 1974; Его же. Трагедия Шекспира «Гамлет». Литературный комментарий. М., 1986; и др.

⁴² Пинский Л. Е. Шекспир: Начала драматургии. М., 1971.

⁴³ См. также: Пинский Л. Е. Магистральный сюжет. М., 1989 (специально о Шекспире разделы: «Комедии Шекспира» — с. 49–125; «Образ Фальстафа» — с. 126–147).

⁴⁴ Шекспир в мировой литературе: Сб. статей / Под общ. ред. Б. Г. Реизова. М.; Л., 1964.

⁴⁵ Шекспир и русская культура: Сб. статей / Под ред. акад. М. П. Алексева. М.; Л., 1965.

⁴⁶ Левин Ю. Д. Шекспир в русской литературе XIX века: Дис... доктора филол. н. Л., 1968; Его же. К истории восприятия Шекспира в России XVIII в. // Сравнительное изучение литератур: Сб. статей к 80-летию акад. М. П. Алексева. Л., 1976. С. 403–408; и др.

⁴⁷ Шведов Ю. Ф. Исторические хроники Шекспира. М., 1964; Его же. Трагедия Шекспира «Отелло». М., 1969; Его же. Эволюция шекспировской трагедии: Дис... доктора филол. н. М., 1970; Его же. «Юлий Цезарь» Шекспира. М., 1971; Его же. Эволюция шекспировской трагедии. М., 1975; Его же. Вильям Шекспир. Исследования. М., 1977.

⁴⁸ Комарова В. П. Хроника Шекспира «Король Генрих VI, часть вторая: Дис... канд. филол. н. Л., 1964; Ее же. Личность и государство в исторических драмах Шекспира

Значимы наблюдения М. П. Алексеева⁴⁹, А. А. Смирнова⁵⁰, Р. М. Самарина⁵¹, А. А. Елистратовой⁵², Б. И. Пуришева⁵³, Б. Г. Реизова⁵⁴, Н. П. Михальской⁵⁵, М. В. и Д. М. Урновых⁵⁶, других видных филологов. Из шекспироведов сегодняшнего дня выделяются А. В. Бартошевич⁵⁷, И. О. Шайтанов⁵⁸, Е. Н. Черноземова⁵⁹.

Став одним из наиболее ярких шекспироведов России, получив в этом качестве международное признание, А. В. Бартошевич является председателем Шекспировской комиссии Научного совета по истории мировой культуры РАН, а также (с 1996 г.) членом исполкома Международной шекспировской ассоциации.

и его современников: Дис... доктора филол. н. Л., 1973; Ее же. Шекспир и Монтень. Л., 1983; и др.

⁴⁹ Алексеев М. П. К истории написания имени «Шекспир» в России // Проблемы современной филологии: Сб. статей к 70-летию акад. В. В. Виноградова. М., 1965. С. 303–313; Его же. Пушкин и Шекспир // Алексеев М. П. Пушкин: Сравнительно-исторические исследования. Л., 1972. С. 240–280; Его же. Германия и раннее восприятие Шекспира в России: Державин и сонеты Шекспира // Алексеев М. П. Сравнительное литературоведение. Л., 1983. С. 254–274; и др.

⁵⁰ Смирнов А. А. Из истории западноевропейских литератур. М.; Л., 1965.

⁵¹ Самарин Р. М. Реализм Шекспира. М., 1964.

⁵² Елистратова А. А. Байрон и Шекспир // *Philologica: Исследования по языку и литературе*. Л., 1973. С. 227–237; и др.

⁵³ Пуришев Б. И. Шекспир. (К 400-летию со дня рождения) // Уч. зап. МГПИ им. В. И. Ленина. 1964. № 218. С. 5–12; Его же. Литература эпохи Возрождения. М., 1996.

⁵⁴ Реизов Б. Г. Судьба Шекспира в зарубежных литературах (XVII–XX вв.) // Реизов Б. Г. Из истории европейских литератур. Л., 1970. С. 353–372; Его же. Шекспир и романтизм // Реизов Б. Г. История и теория литературы. Л., 1986. С. 24–31; Его же. Шекспир и эстетика французского романтизма («Жизнь Шекспира» Ф. Гизо) // Там же. С. 129–160; и др.

⁵⁵ Михальская Н. П., Аникин Г. В. История английской литературы / 3-е изд. М., 1998; Михальская Н. П. История английской литературы. М., 2006.

⁵⁶ Урнов М. В., Урнов Д. М. Шекспир // История всемирной литературы: В 9 т. М., 1985. Т. 3. С. 317–331.

⁵⁷ Бартошевич А. В. Народно-гуманистические основы комедии Шекспира: Дис... канд. искусствоведения. М., 1965; Его же. Сценическая история драматургии Шекспира в Англии конца XIX — середины XX века. Основные этапы и тенденции: Дис... доктора искусствоведения. М., 1985; Его же. Шекспир на английской сцене, конец XIX — первая половина XX в. Жизнь традиций и борьба идей. М., 1985; Его же. Поэтика раннего Шекспира. М., 1987; и др.

⁵⁸ Шайтанов И. О. Эволюция исторических представлений в английской литературе от Средневековья к Возрождению // *Метод и жанр в зарубежной литературе: Сб. науч. трудов*. Вып. 4. М., 1979. С. 3–21; и др.

⁵⁹ Черноземова Е. Н. История английской литературы: Практикум. М., 2000. (2-е изд. 2001; 3-е изд. 2003); Черноземова Е. Н., Луков Вл. А. История зарубежной литературы средних веков и эпохи Возрождения: Практикум: Планы. Разработки. Материалы. Задания. М., 2004.

Углубленное исследование творчества Шекспира было начато А. В. Бартошевичем в его кандидатской диссертации, продолжено в докторской диссертации. В монографии, опубликованной в связи с защитой последней, рассматривались такие вопросы, как стиль шекспировского спектакля в викторианском театре; эстетическое движение и викторианский театр; опыты Эдварда Годвина; жизнь Фрэнка Бенсона; «Пиршество для глаз» и Уильям Поул; шекспировский цикл Гренвилл Баркера; Шекспир в духе джаза; шекспировский театр 30-х годов: поиски стиля, «Политическое десятилетие» и Шекспир (перечислены разделы монографии «Шекспир на английской сцене, конец XIX — первая половина XX в.: Жизнь традиций и борьба идей»).

Исключительная наполненность мыслями и фактами, многие из которых не были осмыслены до того, как ученый включил их в научный оборот, делают работы А. В. Бартошевича эталонными для отечественного шекспироведения. Он убедительно показал, что литературоведческого исследования Шекспира недостаточно, для более точных выводов необходимо привлечь арсенал театроведческого исследования. Это положение не только получило научное обоснование, но и обрело просветительскую форму в циклах телепередач, которые А. В. Бартошевич ведет на телевидении (преимущественно на канале «Культура», в том числе такие, как «Шекспир. XX век», «Человек из Стратфорда», «Питер Брук», «Режиссеры современного Запада» и др.).

Много и плодотворно работает как шекспировед И. О. Шайтанов. Получили признание подготовленные им собрания сочинений великого драматурга, другие издания его произведений, а также статьи, в которых ученый анализирует его творчество. Он выступил противником приписывания произведений Шекспира каким-либо другим авторам, убедительно возразил в этом отношении И. Гилилову. Весьма значимы его лекции и разделы в учебниках для высшей и средней школы, где Шекспиру отводится достойное место в мировой литературе. В настоящее время ученый работает над итоговой книгой о компаративистике и поэтике (предполагаемый срок выпуска — 2010 г.). В ней будет специальный раздел о Шекспире, который называется «Шекспировский жанр». И. О. Шайтанов — знаток теории литературы, трудов М. М. Бахтина, Ю. Н. Тынянова и др. Но особое значение представляет его деятельность по восстановлению приоритета А. Н. Веселовского и его исторической поэтики в развитии как отечественного, так и мирового литературоведения. И. О. Шайтанов

осуществил новое издание «Исторической поэтики» А. Н. Веселовского (М., 2006), восстановив замысел ученого и раскрыв его в обширной вступительной статье. В этом ключе им истолковывается шекспировское наследие.

Е. Н. Черноземова — специалист по культуре и литературе шекспировской эпохи, один из организаторов международной ежегодной научной конференции Пуришевские чтения (МПГУ, проводятся с 1989 г.), где вместе с И. О. Шайтановым выступает в качестве руководителя Шекспировской секции (мастерской). Она глубоко изучила жанровые проблемы в драматургии периода становления шекспировского творчества. Развивая идеи школы Б. И. Пуришева — М. Е. Елизаровой — Н. П. Михальской, Е. Н. Черноземова особо выделяет проблему жанра, строит историю литературы как «жанровую историю». Этот же подход проявляется и в ее работах, специально посвященных творчеству У. Шекспира. Особенно ценным представляется умение исследовательницы вписать Шекспира в контекст культуры его эпохи.

Ценными представляются многочисленные публикации И. С. Приходько и ее деятельность на посту ученого секретаря Шекспировской комиссии РАН, а с 2007 г. — заместителя председателя этой комиссии. Соединение двух центров в научных интересах И. С. Приходько создало совершенно новую тему «Шекспир и Блок», наиболее глубоко раскрытую ею в серии докладов на Шекспировских чтениях (1978–2006 гг., Москва). В докладах и лекциях звучали и другие аспекты исследования Шекспира: Пушкин и Шекспир (Михайловское); Пастораль у Шекспира (Ланкастерский университет, Великобритания — 1999); Отелло: образ или характер (Шекспировская Ассоциация Америки, Майами, Флорида — 2001); Ум и остроумие в комедии «Как вам это понравится» (Шекспировская Ассоциация Америки, Миннеаполис, Миннесота — 2002); «Воображение» в сонетах Шекспира (Шекспировская Ассоциация Америки, Виктория, Канада — 2003); Мистерийность трагедии «Отелло» (Новый Орлеан, SAA — 2004); Монтень в комедии «Как вам это понравится» (Бермуда, SAA — 2005); Остроумие и меланхолия у Шекспира (Филадельфия, SAA — 2006); Русский Шекспир, публ. лекция (Бакнел — 2001; Университет Миннесоты — 2001); Шут в комедии Шекспира, публ. лекция (Бакнел — 2002); «Гамлет» в России 2004–2005 (Всемирный Шекспировский конгресс 2006, Брисбейн, Австралия); Ум и

остроумие у Шекспира (Международная Шекспировская конференция, Стратфорд — 2006); и др.

И. С. Приходько выступила одним из основных инициаторов и организаторов проведения возобновленных Шекспировских чтений (Шекспировские чтения 2000, совместно с Шекспировской комиссией РАН, 2000, Владимир; Шекспировские чтения 2002, Шекспировская комиссия РАН, 2002, Владимир; Шекспировские чтения 2004, Москва, Институт искусствознания; Шекспировские чтения 2006, Москва, Институт искусствознания; Шекспировские чтения 2008, Москва, Институт искусствознания), а также заседаний Шекспировской комиссии РАН (Москва, 2003–2009).

Появилось большое количество докторских⁶⁰ и кандидатских⁶¹ диссертаций.

С 1977 г. издательство «Наука» начало выпускать сборники Шекспировской комиссии Научного совета по истории мировой культуры АН СССР (ныне РАН) «Шекспировские чтения»⁶², в которых публикуются основательные статьи отечественных шекспироведов.

Проходят шекспировские конференции, постоянные семинары (один из новейших примеров — научный семинар «Шекспировские студии»), для которого подготовлена настоящая монография). Яркий

⁶⁰ Аветисян В. А. Гете и проблема мировой литературы: Дис... доктора филол. н. М., 1987; Гениушас А. Т. Фольклорно-мифологический субстрат поэтики Шекспира: Дис... доктора филол. н. М., 1988; Мезенин С. М. Образные средства в языке Шекспира: Дис... доктора филол. н. М., 1986; и др.

⁶¹ Напр.: Гречаный А. Л. Метафоризация как определитель индивидуального стиля Шекспира: Дис... канд. филол. н. М., 1962; Гениушас А. Т. Роль повтора в трагедиях Шекспира: Дис... канд. филол. н. Рига, 1964; Каджазлуми Л. К. Статистический анализ индивидуального стиля [на материале пьес Шекспира]: Дис... канд. филол. н. М., 1970; Степанова Е. И. Английское народное песенное творчество и драматургия Шекспира: Дис... канд. филол. н. М., 1971; Рацкий И. А. Последние пьесы Шекспира: Дис... канд. искусствоведения. М., 1974; Ильин М. В. Некоторые проблемы творческого метода последних пьес В. Шекспира: Дис... канд. филол. н. М., 1975; Яковлева Г. В. Эстетические взгляды С. Т. Кольриджа и его «Лекции о Шекспире»: Дис... канд. филол. н. Л., 1975; Бочоришвили Н. К. Слово в риторических приемах у Шекспира: Дис... канд. филол. н. М., 1982; Селезинка И. А. Тема преступления и наказания в хрониках и трагедиях В. Шекспира. Л., 1986; Макуренкова С. А. Позднее творчество Шекспира и английская поэзия первой половины ХУП века (на материале светской лирики Джона Донна): Дис... канд. филол. н. М., 1987; Зусман В. Г. Тик и Шекспир (из истории восприятия Шекспира немецкими романтиками): Дис... канд. филол. н. М., 1988; Пимонов В. Поэтика театральности в драматургии Шекспира: Дис... канд. филол. н. М., 2005; и др.

⁶² Шекспировские чтения, 1976 / Под ред. А. А. Аникста. М., 1977; Шекспировские чтения, 1977 / Под ред. А. А. Аникста. М., 1980; Шекспировские чтения, 1984 / Под ред. А. А. Аникста. М., 1986; Шекспировские чтения, 1985 / Под ред. А. А. Аникста. М., 1987; и др.

пример — деятельность Н. В. Захарова⁶³, создавшего настоящий научный центр по шекспировским исследованиям в Московском гуманитарном университете. Один из видных представителей научной школы тезаурусного анализа мировой литературы⁶⁴, Н. В. Захаров как шекспировед в последнее время стал лидером в отечественном литературоведении в разработке темы «Русский Шекспир». Под его руководством создана электронная информационная база данных «Русский Шекспир», с 2008 г. создается интернет-портал «Мир Шекспира: Электронная энциклопедия». Н. В. Захаров выступил организатором серии научных конференций (семинаров) «Шекспировские штудии», проводимых в МосГУ с 2005 г. В 2007 г. он стал ученым секретарем Шекспировской комиссии РАН.

Другой пример первые, но уверенные шаги в отечественном шекспироведении молодого исследователя Б. Н. Гайдина, работающего в тесном сотрудничестве с Н. В. Захаровым и изучающего образ Гамлета как один из «вечных образов» мировой литературы⁶⁵.

Так что шекспироведение в России бурно развивается.

Здесь обозначены не более чем контуры формирования и эволюции шекспироведения на Западе и в России. Наша задача в этом и заключалась, так как цель исследования — охарактеризовать Шекспира как константу тезаурусов европейской художественной культуры, а не как предмет специальных научных исследований. Тем не менее, очевидно, что на формирование и функционирование этой константы шекспироведение с определенного времени оказывает огромное влияние, уступающее только самим текстам великого драматурга и поэта и театральной (а теперь и кино-, теле-) практике.

⁶³ См.: Захаров Н. В. Шекспир в творческой эволюции Пушкина. Jyväskylä: Jyväskylä University Printing House, 2003; Его же. Шекспиризм Пушкина // Знание. Понимание. Умение. 2006. № 3. С. 148–155; Его же. Переводы Шекспира как отражение диалога культур // Тезаурусный анализ мировой культуры: Сб. науч. трудов. Вып. 17 / Под общ. ред. Вл. А. Лукова. — М.: Изд-во Моск. гуманитар. ун-та, 2008. — С. 66–71; и др.

⁶⁴ См., напр., его монографию: Захаров Н. В. Шекспиризм русской классической литературы: тезаурусный анализ. М.: Изд-во Моск. гуманитар. ун-та, 2008.

⁶⁵ См.: Захаров Н. В., Гайдин Б. Н. Гамлет в культурных тезаурусах поколений // Тезаурусный анализ мировой культуры: Сб. науч. трудов. Вып. 12. М.: Изд-во Моск. гуманитар. ун-та, 2007. С. 14–19; Луков Вл. А., Захаров Н. В., Гайдин Б. Н. Гамлет как вечный образ русской и мировой литературы: Моногр. (Шекспировские штудии IV). М.: Изд-во Моск. гуманитар. ун-та, 2007; Захаров Н. В., Луков Вл. А., Гайдин Б. Н. Гамлет как вечный образ мировой культуры // Тезаурусный анализ мировой культуры: Сб. науч. трудов. Вып. 16. М.: Изд-во Моск. гуманитар. ун-та, 2008. С. 15–28; Гайдин Б. Н. «Гамлетовский вопрос» как отражение христианской картины мира // Шекспировские штудии XI: Шекспир как константа культуры: Сб. научных трудов. М.: Изд-во Моск. гуманитар. ун-та, 2009. С. 58–79; и др.

Особое место в литературе о Шекспире занимает «шекспировский вопрос» — проблема авторства произведений, известных миру как принадлежащие перу Уильяма Шекспира, родившегося и умершего в Стратфорде-на-Эйвоне и работавшего в лондонских театрах. Что такой человек существовал, ни у кого нет ни малейшего сомнения. В том, что он сам писал свои произведения, его современники также не сомневались. Более того, сохранилась заметка «О нашем Шекспире» в записях «Леса, или Открытия о людях и разных предметах» (между 1623 и 1637) его друга и, в определенном смысле, литературного соперника Бена Джонсона, который сам был выдающимся драматургом и при этом одним из представителей «оксфордских умов», необычайно образованным человеком, описывающая как характер Шекспира, так и непосредственный процесс написания им своих текстов:

«Помнится, актеры часто говорили, желая восхвалить Шекспира, что когда он писал, то, что бы он ни писал, он никогда не вычеркивал ни строчки.

Я на это ответил: лучше бы он вычеркнул тысячу их; они сочли это злобным выпадом с моей стороны. Я бы не стал сообщать об этом потомству, если бы не невежество актеров, которые хвалили своего друга как раз за то, в чем он больше всего погрешил. Я имею право упрекнуть его за это, ибо я любил его как человека и, находясь на одной стороне с теми, кто преклоняется перед ним, как перед кумиром, почитаю его не меньше, чем все другие. Он был человек честный, открытый и свободный по натуре, обладал великолепной фантазией, отличался смелостью мыслей и благородством выражения их, поэтому он писал с такой легкостью, что по временам следовало останавливать его; *sufflaminandum erat*⁶⁶ — как сказал Август о Гатерии. Он обладал умом большой остроты, но не всегда умел контролировать себя. Он много раз совершал ошибки, которые не могли не вызывать смеха. Так, например, когда кто-то, обращаясь к Цезарю, говорит: “Цезарь, ты поступаешь несправедливо”, то Цезарь отвечает на это: “Цезарь никогда не поступает несправедливо, если у него нет для этого справедливого основания” — и другие вещи вроде этого, которые просто смехотворны. Но его недостатки искупались его достоинствами. В нем было гораздо больше достойного похвалы, чем того, что нуждалось в прощении»⁶⁷.

⁶⁶ Его надо сдерживать (лат.).

⁶⁷ Цит. по: Аникст А. А. Творчество Шекспира. М., 1963. С. 28–29.

Если справедливо считать, что большой фрагмент пьесы «Сэр Томас Мор» неизвестного автора в рукописи (опубликованной еще в 1840 г.) принадлежит руке Шекспира (а эту точку зрения поддержали самые авторитетные шекспироведы-текстологи⁶⁸), словам Бена Джонсона находится подтверждение: почерк стремительный (рука как бы не поспевает за мыслью и фантазией), текст почти не имеет правки, хотя явно черновой.

В 1769 г., когда к Шекспиру пришло международное признание и начал складываться культ Шекспира, английский писатель Герберт Лоуренс впервые высказал сомнение в том, что малоизвестный актер Шекспир мог написать столь великие произведения. Он высказал предположение, что таким автором мог бы быть Френсис Бэкон (1561–1626), великий английский философ — современник Шекспира. Однако аргументов он не приводил. Взгляды Лоуренса (а также Дж. Уилмота) не привлекли особого внимания. Наступившая эпоха романтизма совершенно отбросила эту точку зрения. Для романтиков именно такой Шекспир, вышедший из гущи народа, незнатный, не получивший особого образования, противоречивый в своем отношении к семье, не знавший аристотелевских правил искусства, наиболее ярко воплотил романтическую концепцию гения.

Но к середине XIX века положение меняется. На смену романтическому взгляду на Шекспира приходит позитивистская концепция, требующая тщательно изучить факты его биографии, провести научные исследования изданий его произведений. Заметно, что на отношение к Шекспиру начинает влиять возникающее шекспироведение, его дух научности. Но, как резко заметил Г. Брандес, «этот инструмент неожиданно попал в руки невежественных американцев и фанатических женщин»⁶⁹. И дальше: «И вот женская критика, с ее отсутствием эстетического чутья, совершила в союзе с американской предприимчивостью, лишенной духовной культуры, самую дикую атаку на личность Шекспира и приобрела в немногие годы массу приверженцев»⁷⁰.

Кого имел в виду Брандес? Прежде всего, он называет американца Гарта, в 1848 г. высказавшего «в самых общих выражениях сомнение в авторстве Шекспира» (имелся в виду «Роман о прогулке на яхте» Джозефа Харта), и анонимную статью в «Эдинбургском журнале (август 1852), в которой высказывалось предположение, что Шекспир «содер-

⁶⁸ См.: Pollard A. W., Greg W. W., Tompson E. M., Wilson J. D., Chambers R. W. Shakespeare's Hand in the Play of «Sir Thomas More». 1923.

⁶⁹ Брандес Г. Указ. соч. С. 103.

⁷⁰ Там же.

жал бедного поэта, вроде Чаттертона, продававшего ему за деньги свой гений»⁷¹. (между прочим, это косвенно подтверждает предположение о том, что «шекспировский вопрос» был спровоцирован разоблачениями предромантических мистификаций Д. Макферсона и Т. Чаттертона, которыми были созданы поэты-мифы Оссиан и Роули⁷²). Начало грандиозной кампании по пересмотру авторства Шекспира было положено статьями американской журналистки Делии Бэкон, утверждавшей, что у произведений Шекспира был коллективный автор — кружок интеллектуалов, главным из которых был великий английский философ Френсис Бэкон (среди участников — Уолтер Рэли, Эдмунд Спенсер). В 1856 г. Уильям Смит издал свое письмо лорду Элсмеру, возглавлявшему Шекспировское общество в Англии, и книгу «Бэкон и Шекспир», где утверждалось, что единственным из современников Шекспира, чьи познания отвечали уровню его произведений, был Френсис Бэкон, которому, следовательно, они и принадлежат. Позже появилась почти 700-страничная книга американца Натаниэла Холмса, обосновывающая эту версию. Но Холмс в своих аргументах не был самостоятелен, он выступил последователем Делии Бэкон, которая после статей издала в 1857 г. обширную монографию «Философия пьес Шекспира»⁷³, развивавшую свою гипотезу. Делия Бэкон — странная, необычная фигура. Известно, что она сошла с ума (правда, не из-за «шекспировского вопроса», как нередко объявляется, а из-за несчастной любви) и умерла в психиатрической больнице в 1859 г. Однако до этого она успела сделать достоянием широкой публики свои по-журналистски сенсационные, скандальные «разоблачения» Шекспира и даже съездить в Стратфорд, где попыталась вскрыть его могилу, ожидая найти в ней архив рукописей, доказывающих ее правоту, но была задержана. О стиле Бэкон свидетельствует отрывок из ее статьи «Уильям Шекспир и его драмы», где журналистка обвиняет Шекспира в утрате рукописей шекспировских произведений: «Нет, конюх лорда Лейстера не заботился, конечно, об этих рукописях. Ему было только важно извлечь из них материальную выгоду. Что могло удержать его от желания топить ими свою печку, когда он выжал из них все, что только мог! Этот человек видел первоначальный текст “Гамлета”, столь дивный в своем совершенстве, и первоначальный текст “Лира”, блиставший своеобразно прекрасным стилем, он видел их

⁷¹ Там же.

⁷² См.: Вершинин И. В., Луков Вл. А. Предромантизм в Англии. Самара, 2002. С. 135–136.

⁷³ Bacon D. S. The philosophy of the plays of Shakespeare. N. Y., 1857. (Переизд.: N. Y., 1970).

такими, какими они вышли из рук этого полубога, и этот человек заставил нас прокоптить всю молодость над старыми, искаженными, режиссерскими копиями, заставил нас тщетно ломать голову над их исправлением... Что сделал ты с этими рукописями? Долго трусил ты отвечать.. Но ты отдашь в них отчет. Грядущие столетия посадят тебя на скамью подсудимых. Ты не покинешь ее, пока не ответишь на вопрос: «Что сделал ты с этими рукописями?»⁷⁴. Г. Брандес, приведя эту цитату из статьи Делии Бэкон, с горечью восклицал: «Что за жестокая участь! Проходят 200 лет со дня смерти величайшего драматурга земного шара и у него требуют в *таком* тоне отчет об исчезновении его рукописей»⁷⁵.

Следует отметить, что в стремлении доказать свою гипотезу Д. Бэкон собрала обширный фактический материал. Она первой обратила внимание на расхождения в написании подписей Шекспира, из чего вытекало, что он точно не знал, из каких букв состоят его имя и фамилия. В тексте она обнаружила некий шифр, дешифровка которого позволяла ей утверждать, что Бэкон указал в такой форме свое авторство. Большое место заняло расследование недостойного поведения Шекспира от женитьбы в 18 лет на 26-летней Энн Хэтеуэй, чтобы прикрыть грех (через 6 месяцев у них родилась дочь) и браконьерства в заповеднике сэра Томаса Льюси до ростовщичества в последние годы жизни, когда Шекспир по неизвестным причинам покинул Лондон и вернулся в Стратфорд. Недостойным представлялось и завещание Шекспира, где он завещал жене лишь «вторую по качеству кровать с принадлежностями». В то же время обращалось внимание на отсутствие какого-либо упоминания о книгах и рукописях в доме Шекспира. Подозрительной представлялась и надпись в стихах на его могиле в Стратфордской церкви св. Троицы: «Добрый друг, во имя Иисуса, не извлекай праха, погребенного здесь. Да благословен будет тот, кто не тронет эту плиту, и да будет проклят тот, кто потревожит мои кости»⁷⁶ — никаких намеков на то, что умерший был как-то связан с литературой. Лишь в результате позднейшей кропотливой работы стратфордианцев было доказано, что рукописей (по крайней мере — пьес) у Шекспира быть не могло, так как они принадлежали театру, откуда их было запрещено выносить (из-за репертуарной конкуренции) и, следовательно, они сгорели во время пожара «Глобуса» в 1613 г., то есть при жизни Шекспира. Разъяснено рождение дочери раньше срока: в интимные отношения во времена Шекспира вступали не после брака, а после помолвки. Было обнаружен-

⁷⁴ Цит. по: Брандес Г. Указ. соч. С. 105–106.

⁷⁵ Там же. С. 106.

⁷⁶ Перевод цит. по: Аникст А. А. Творчество Шекспира. М., 1963. С. 27.

о, что заповедник Льюси появился через два года после смерти Шекспира. (Хотя, откровенно говоря, Шекспир вовсе не обязательно должен был вести пуританский образ жизни, что легко показать на примерах биографий множества великих людей.) Разъяснился и вопрос с подписями: в шекспировскую эпоху написание имен и фамилий еще не установилось. Если бы Делия Бэкон изучила подписи Френсиса Бэкона, в чьей высокой образованности невозможно сомневаться, она встретила бы с тем же случаем вариативности подписей. Но эти открытия были сделаны позднее, а многие неясности сохраняются и поныне.

Так что были определенные основания возникновения «шекспировского вопроса», разделившего шекспироведов на стратфордианцев (сторонников признания авторства за Шекспиром, актером, родившемся в Стратфорде) и антистратфордианцев (отрицавших авторство Шекспира и называвших автором кто Френсиса Бэкона, кто аристократов — графа Рэтленда⁷⁷, графа Пембрука, графа Саутгемптона, графа Дерби,⁷⁸ графа Оксфорда⁷⁹, Роберта Сесила, кто Кристофера Марло⁸⁰, кто даже английскую королеву Елизавету Тюдор и короля Иакова I). В настоящее время, кажется, нет ни одного видного современника Шекспира, которому не попытались приписать его произведения. Основной мотив таких поисков образно выразил еще в 1912 г. бельгийский ученый-антистратфордианец Селестен Дамблон⁸¹, полагавший, что «борзая не может родиться в семье мосек», «лилия не растет на чертополохе». Но

⁷⁷ Самая популярная на сегодняшний день точка зрения, приписывающая авторство шекспировских произведений Роджеру Меннерсу, 5-му графу Рэтленду (1576–1612), была выдвинута в 1893 г. нью-йоркским адвокатом Глисоном Цейглером, впоследствии поддержана в США, Германии, Бельгии Л. Бостельманом, А. Петером, К. Блейбтреем, К. Шнейдером и мн. др., а также русским эмигрантом в США П. Пороховщиковым, в СССР — Ф. Шипулинским, В. М. Фриче, А. В. Луначарским. Современный исследователь И. М. Гилилов (Россия) собрал новые, никем до него не замеченные факты для подтверждения авторства Рэтленда и его жены Елизаветы Рэтленд (урожд. Сидни). См.: Гилилов И. Игра об Уильяме Шекспире, или Тайна Великого Феникса / 2-е изд., испр. и доп. М., 2000. Актера Шекспира он предлагает именовать Шакспером (одно из написаний его фамилии), чтобы отличать от Великого Барда — мистификации, созданной платонической семейной парой Рэтлендов под именем Шекспир.

⁷⁸ Точка зрения француза А. Лефрана (1918).

⁷⁹ Точка зрения английского профессора Томаса Луни (1920). Б. М. Уорд (1928) считал возможным соавторство Оксфорда и Дерби. Из недавних работ: Ogburn C. The Mysterious William Shakespeare: The Myth and Reality. N. Y., 1984.

⁸⁰ Для многих шекспироведов наиболее весомая точка зрения, так как учитывает доказанную учеными профессиональную принадлежность автора шекспировских произведений к театральному цеху. Выдвинута американцем Калвином Хофманом в 1955 г. См.: Hoffman C. The man who was Shakespeare. London, 1955.

⁸¹ Demblon C. Lord Ruttland est Shakespeare. Paris, 1912. (См. также его работу: L'Auteur d' Hamlet et son temps. Paris, 1913.)

доказательства антистратфордианцев нередко поверхностны, отдают желанием сделать сенсацию. Двухсотлетний спор⁸², если говорить об общей тенденции, все более и более убеждает в принадлежности шекспировского творчества самому Шекспиру. Однако попытки разрешить «шекспировский вопрос» вовсе не бесплодны для науки: в результате об эпохе Шекспира сегодня известно больше, чем о любой другой культурной эпохе.

И шекспироведение, и «шекспировский вопрос» как его ответвление, должны быть отделены от представления о культе Шекспира как константе тезаурусов европейской художественной культуры. Они порождены этим культом и его поддерживают, создают базу для развития особой зоны в структуре культурных тезаурусов — научного тезауруса, где Шекспир как константа предстает, конечно, иначе, чем в тезаурусе культуры повседневности.

§ 3. Биография Шекспира как личностный контекст «Сонетов»

Очевидно, в сонетах Шекспира отразилась его судьба. О ней известно не слишком много, но все же кое-что.

Уильям Шекспир родился 23 апреля 1564 г. (точнее, был крещен 26 апреля этого года, что позволяет установить наиболее вероятный день его рождения) в Стратфорде-на-Эйвоне. Его отец был одним из олдерменов города (а в 1568–1569 гг. был даже избран городским головой). И поэтому можно смело утверждать, что Шекспир с раннего детства был приобщен к театральному искусству, так как любая труппа, приезжавшая в город, сначала должна была дать представление для городского совета; таких гастролей за время детства и юности Шекспира (1569–1587) в Стратфорде прошло 25. Между 1570 и 1580 годами мальчик несколько лет учился в местной грамматической школе, где главными предметами (как и повсюду в то время) были латинский и греческий языки. Когда Уильям достиг подросткового возраста, отец был вынужден взять его из школы, поскольку в связи со своими пошатнувшимися делами нуждался в постоянной помощи сына.

⁸² Современный этап этого спора в отечественной науке освещен в работах: Балашов Н. Слово в защиту авторства Шекспира // Академические тетради. Спецвыпуск (5). М., 1998; Горфункель А. Игра без правил // Новое литературное обозрение. 1998. № 2 (30); Гилилов И. Игра об Уильяме Шекспире продолжается, или Слова, слова, слова... М., 2000.

В 18 лет Шекспир женился на Энн Хетеуэй, которая была старше его на 8 лет, но вскоре (около 1585 г.) оставил жену и детей (старшую дочь Сузанну и только что родившихся близнецов — дочь Джудит и сына Гамнета) в Стратфорде, а сам переехал в Лондон, лишь изредка посещая родину, чтобы привезти семье заработанные в столице деньги.

Став актером, Шекспир, как предполагается, не снискал особой известности и играл в основном небольшие роли (хотя есть научные исследования, в том числе и новейшие, например, К. Данкан-Джоунс, опровергающие эту точку зрения), что, очевидно, было связано с его интенсивной работой в качестве драматурга. Как именно и в какой труппе Шекспир начинал свою театральную карьеру, неизвестно. Однако возможно, что в 1590–1591 гг. он играл как наемный актер в труппе лорда-адмирала (ею руководили антрепренер Филипп Хенсло и известнейший трагик того времени Эдвард Аллейн). В этом случае, первой лондонской сценой, на которую вышел Шекспир (не считая гостиничных дворов, где в елизаветинскую эпоху зачастую устраивались спектакли) была сцена театра «Роза». Но если Шекспир и работал на Хенсло, то продолжалось это недолго: весной 1592 г. Лондон потрясла эпидемия чумы, длившаяся два года. Театры были закрыты до осени 1594 г.; актерам пришлось уехать на гастроли в провинцию, отчего многие не очень удачливые труппы разорились и прекратили свое существование.

У нас нет достаточных данных, чтобы точно судить о том, где находился Шекспир в этот двухлетний период. Некоторые романтические исследователи отправляли великого барда путешествовать по Италии, другие, более здравомыслящие, полагали, что Шекспир пережил чуму в Стратфорде. Однако более вероятно, что значительную часть этого времени Шекспир провел в охваченном эпидемией Лондоне. Именно в эти годы он заявляет о себе как поэт (весной 1593 г. выходит в свет его поэма «Венера и Адонис», а весной 1594 — «Обесчещенная Лукреция»). И уже в мае 1594 г. Шекспир становится пайщиком в новой, только что сформированной труппе, которой удалось заручиться покровительством лорда-камергера Генри Хансдона. Большая часть паев в ней принадлежала семье Бербеджей, поскольку глава семьи, старый Джеймс Бербедж, предоставил «Слугам лорда-камергера» построенное им театральное здание, которое называлось просто: «Театр». Сын Джеймса, Ричард Бербедж, вошел в труппу вместе с Шекспиром; через несколько лет Ричард станет знаменитым трагиком, главным соперником Эдварда Аллейна; ему суждено первым сыграть роли Гамлета и Отелло.

Театральная жизнь той поры сильно осложнялась не только чумой, но и постоянной враждой с пуританами. Радикально настроенные протестанты считали театр детищем дьявола, а актеров — прислужниками сатаны. В 1597 г. вышел срок арендного договора на землю, на которой стоял «Театр», и хозяин земли, завзятый пуританин, угрожая снести здание, потребовал со «Слуг лорда-камергера» завышенную плату. Договориться полюбовно не удалось, и в самом начале 1599 г. актеры, вооружившись столярными инструментами, под руководством опытного плотника, сами разобрали свой «Театр», сплавили его деревянные части по Темзе и начали строительство нового здания, которое теперь известно всему миру под названием «Глобус».

«Глобус» открылся осенью 1599 г. трагедией Шекспира «Юлий Цезарь». Шекспир к этому времени становится достаточно состоятельным человеком, покупает для своей семьи второй по величине дом в Стратфорде (1597) и добивается для отца низшего дворянского звания — джентльмен (1596; дворянское звание по правилам той эпохи следовало жаловать старшему мужчине в роде или тому представителю рода, который добился наиболее высокого положения; положение актера и драматурга, разумеется, таковым не считалось).

Как драматург, Шекспир становится достаточно известен уже к 1592 г., что следует из резко отрицательного отзыва умирающего Роберта Грина о нем как об опасном конкуренте («выскочка», «ворона, щеголяющая в наших перьях»). В 1594 г. в печати впервые появляются пьесы Шекспира: «Тит Андроник» и вторая часть «Генриха VI», хотя имени драматурга на титульных листах не указано. Оно появится позднее, с 1598 г., когда комедии и романтические трагедии, а в особенности «фальстафовская» диалогия (т.е. обе части «Генриха IV») делают его знаменитым. Во второй половине 1598 г. имя Шекспира будет упомянуто и в книге Фрэнсиса Миреса «Сокровищница ума», в главе, посвященной обзору современной Миресу английской литературы. К тому времени это было уже не первое лестное упоминание Шекспира в печати (например, в апологии Генри Четтла и рекомендательных стихах к «Уиллоби, его Авизе»), но самое развернутое:

«Подобно тому, как Плавт и Сенека считались у римлян лучшими по части комедии и трагедии, так Шекспир у англичан является непревосходнейшим в обоих видах пьес, предназначенных для сцены; в отношении комедий об этом свидетельствуют его “Веронцы”, его “Ошибки”, его “Бесплодные усилия любви”, его “Вознагражденные усилия любви”, его “Сон в летнюю ночь” и его “Венецианский купец”; в отношении

трагедий об этом свидетельствуют его “Ричард II”, “Ричард III”, “Генрих IV”, “Король Джон”, “Тит Андроник” и его “Ромео и Джульетта”»⁸³.

В августе 1596 г. Шекспир переживает большое личное горе: умирает его единственный сын Гамнет. Однако временем трагического перелома для драматурга станут порубежные года нового века: в 1600–1601 гг. в мироощущении Шекспира наступает кризис, завершающий эпоху жизнерадостных комедий и открывающий период мрачных трагикомедий и великих трагедий. Внутренний духовный кризис Шекспира совпадает с потрясением в общественной жизни страны: восстанием, поднятым графом Эссексом против политики министров королевы. Это совпадение позволяет ученым считать, что Шекспир мог сочувствовать партии Эссекса. Тем более, что заговорщики отчасти втянули труппу «Слуг лорда-камергера» в свои планы: накануне восстания актерам был заказан спектакль «Ричард II» — хроника о короле, которого низложили с престола. Восстание потерпело сокрушительное поражение: никто из лондонцев не встал на сторону народного любимца Эссекса, и граф был казнен в Тауэре, а его немногочисленные сторонники из аристократии осуждены на заточение и обложены крупными штрафами.

В марте 1603 г. умирает королева Елизавета, и на трон вступает ее преемник — шотландский король Джеймс Стюарт. Большой любитель театра, он взял под свое личное покровительство ту лондонскую труппу, которую считал наилучшей. Это была шекспировская труппа. С этой минуты «Слуги лорда-камергера» стали именоваться «Слугами короля».

На первое десятилетие XVII века приходится расцвет творчества Шекспира. После 1603 г. он, очевидно, не выступал на сцене, сосредоточившись на драматургическом творчестве (не исключено, что на сцене Шекспира заменил его младший брат Эдмунд). В первую декаду нового века драматург создает свои великие трагедии и трагикомедии; а в 1609–1612 годах — романтические драмы. Не исключено, что появление последних было как-то связано с семейной жизнью Шекспира: а именно с рождением его внучки Элизабет (1608). Около 1612 г. Шекспир покидает «Глобус», переезжает из Лондона в Стратфорд и, видимо, оставляет литературное творчество. Шекспир умер 23 апреля 1616 г. и был похоронен в родном Стратфорде, в алтаре церкви Св. Троицы.

В 1623 г. актеры труппы Барбежда Хеминг и Кондел выпустили первое собрание сочинений Шекспира — «Комедии, хроники и трагедии

⁸³ Цит. по: Шенбаум С. Шекспир. Краткая документальная биография. М., 1985. С. 249.

Уильяма Шекспира» (так называемое фолио 1623 года, т. е. книга, изданная форматом 1/2 листа, получаемым фальцовкой в один сгиб; книга большого формата). Среди похвальных стихов автору (публиковать их было традицией того времени) особое место занимает стихотворение другого выдающегося драматурга-елизаветинца, друга и соперника Шекспира Бена Джонсона: «Памяти любимого мною мастера Уильяма Шекспира, сочинителя; и о том, что он оставил нам». В фолио были включены 36 пьес (к ним теперь добавляют только еще одну пьесу — «Перикл»), но в нем нет ни поэм, ни сонетов Шекспира.

§ 4. Творчество Шекспира как литературно-эстетический контекст «Сонетов»

Среди культурных контекстов «Сонетов» огромную, возможно даже главную роль играет литературное творчество автора, причем именно в его движении через определенные этапы, в постижении автором новых идей, образов, сюжетов, в развитии его эстетического чувства, эволюции трагического, комического, философии истории, в понимании соотношения реальности и идеала, в общем развитии шекспировского мировидения, создания художественного мира.

Английский шекспировед Э. К. Чемберс предложил свою хронологию творчества Шекспира, которая (с позднейшей коррекцией Дж. Макманауэя, добавлениями А. А. Аникста и нашими уточнениями) выглядит так (указывается предположительное время создания произведений, которые группируются по жанровым признакам, двойные даты соответствуют театральным сезонам, текст, воспроизводящий хронологическую таблицу Чемберса, выделен курсивом):

Первый период (1590–1594): ранние хроники: *«Генрих VI», ч. 2, 1590/1591; «Генрих VI», ч. 3, 1590/1591; «Генрих VI», ч. 1, 1591/1592;* ранняя хроника, близкая к трагедии: *«Ричард III», 1592/1593;* ранняя ренессансная комедия (близкая комедии положений): *«Комедия ошибок», 1592/1593;* ранняя ренессансная комедия (близкая комедии характеров): *«Укрощение строптивой», 1593/1594;* ранняя трагедия («трагедия ужаса»): *«Тит Андроник», 1593/1594;* поэмы: *«Венера и Адонис», 1592; «Обесчещенная Лукреция», 1593.*

Второй период (1594–1600): ренессансные комедии: *«Два веронца», 1594/1595; «Бесплодные усилия любви», 1594/1595; «Сон в летнюю ночь», 1595/1596;* комедия, близкая к трагикомедии: *«Венецианский купец», 1596/1597;* первая зрелая трагедия (ренессансная трагедия с эле-

ментами комедии): «Ромео и Джульетта», 1594/1595; хроники, близкие к трагедии: «Ричард II», 1595/1596; «Король Джон», 1596/1597; хроники, близкие к комедии: «Генрих IV», ч. 1, 1597/1598; «Генрих IV», ч. 2, 1597/1598; «Генрих V», 1598/1599; вершина комедийного творчества, зрелые ренессансные комедии: «Много шума из ничего», 1598/1599; «Виндзорские проказницы», 1598 (у Чемберса — 1600/1601, убедительное изменение датировки предложено Лесли Хотсоном в 1931 г.); «Как вам это понравится», 1599/1600; «Двенадцатая ночь», 1599/1600; трагедия переходного типа («античная трагедия»): «Юлий Цезарь», 1599/1600; лирика: сонеты, 1592–1598; произведения, приписываемые Шекспиру: хроника, возможно, написанная Шекспиром или при его участии: «Эдуард III», 1594/1595; фрагмент хроники: «Томас Мор», 1594/1595 (одна сцена, 147 строк); небольшие поэмы: «Страстный пилигрим», опубл. 1599, «Феникс и голубка», опубл. 1601.

Третий период (1601–1608): вершина трагизма (так называемые великие трагедии Шекспира): «Гамлет», 1600/1601; «Отелло», 1604/1605; «Король Лир», 1605/1606; «Макбет», 1605/1606; «античные трагедии»: «Антоний и Клеопатра», 1606/1607; «Кориолан», 1607/1608; «Тимон Афинский», 1607/1608; «мрачные комедии» (или проблемные пьесы): «Троил и Крессида», 1601/1602; «Конец — делу венец», 1603/1604; «Мера за меру», 1604/1605.

Четвертый период (1609–1613): драмы-сказки (драмы-утопии, ранняя форма трагикомедии как соединение трагического начала с радостным финалом): «Перикл», 1608/1609 (Шекспиру достоверно принадлежат полностью 3–5 акты); «Цимбелин», 1609/1610; «Зимняя сказка», 1610/1611; «Буря», 1611/1612; поздняя хроника: «Генрих VIII», 1612/1613 (возможно, в соавторстве с Дж. Флетчером); пьеса, приписываемая Шекспиру: «Два знатных родича», 1613 (в соавторстве с Дж. Флетчером).

Существуют и другие периодизации. Так, А. А. Смирнов и ряд других исследователей выделяли три периода, объединяя первый и второй периоды в единый ранний период.

В основе построения художественного мира в произведениях Шекспира лежит получившая широкое признание в эпоху Возрождения концепция Единой цепи бытия, прообраз которой можно найти в индийской «Бхагават-гите», в трудах Псевдо-Дионисия и ряде других древних источников. Согласно этой концепции, весь мир представляется как некая цепь (или лестница), которая восходит от камня (материального и бездуховного начала) к Богу (духовному, нематериальному началу). В центре этой цепи находится человек, соединяющий в себе духовное и

материальное. В каждом отдельном звене цепи по принципу Великой аналогии выстраивается своя иерархия. Так, камень не равен камню, есть «царь камней» — алмаз, как среди металлов — золото, среди растений — дуб, среди птиц — орел, среди зверей — лев, среди людей — король, в семье — отец, среди небесных тел — солнце. Если хотя бы в одном звене произойдет разрушение этого вечного порядка, вся цепь придет в движение, везде начнется хаос и всеобщая гармония не наступит до тех пор, пока не восстановится испорченное звено, не будет вправлен вывих, пользуясь образом одной из реплик шекспировского Гамлета. Именно этой концепцией, а не поэтическими эффектами объясняется, почему мертвые выходят из гробов в «Юлии Цезаре» после убийства правителя Рима; почему в «Гамлете» появляется призрак убитого короля, почему разражается буря в «Короле Лире», когда старого короля изгоняют родные дочери, в «Макбете», когда Макбет убивает законного короля Дункана, в «Буре», где разгул стихии — последствие несправедливости и т. д. Однако в зависимости от жанра шекспировской драматургии — исторической хроники, комедии, трагедии, трагикомедии — общая концепция предстает в принципиально различных модификациях. Жанр оказывается важнее, чем авторская позиция, и становится ясно: Шекспир — писатель далекой эпохи, которого нельзя оценивать (подобно Л. Н. Толстому в его статье об английском драматурге), применяя к нему требования как к писателю нового времени.

Исторические хроники Шекспира представляют собой единый цикл, посвященный становлению современной для писателя английской государственности. Если его 10 хроник расположить не в последовательности их написания, а в последовательности происходящих в них событий, то получится следующий ряд (в скобках указываются годы правления изображенных в хрониках королей): хроника-пролог «Король Джон» (этот король правил в 1199–1216 гг.), «Ричард II» (1377–1399, убит), «Генрих IV» — части 1 и 2 (1399–1413), «Генрих V» (1413–1422), «Генрих VI» — части 1, 2 и 3 (1422–1461, убит), «Ричард III», где появляются короли из династии Йорков Эдуард IV 1461–1483, вероятно, отравлен), юный Эдуард V (убит в 1483 г.), Ричард III (1483–1485, убит в битве при Босворте), граф Ричмонд — будущий Генрих VII, основатель династии Тюдоров (1485–1509), хроника-эпилог «Генрих VIII» (1509–1547, отец Эдуарда VI, правившего в 1547–1553 гг., Марии (Кровавой), правившей в 1553–1558 гг., Елизаветы, правившей в 1558–1603 гг., т. е. во времена Шекспира. Писатель своими хрониками охватывает все последовательно сменявшиеся царствования английских королей от

Ричарда II (и его предка короля Джона) до воцарения современной ему династии.

Главным действующим, развивающим и определяющим сюжет фактором в хрониках становится всеильное Время (а не те короли, именами которых называются хроники: эти имена обозначают лишь время их правления). Шекспир, руководствуясь концепцией Единой цепи бытия, преодолевает ее статичность, опрокидывая вектор вертикали (снизу вверх, к небу, к Богу) в горизонталь движения Времени. Но как представитель старого типа мышления (телеологического, а не причинно-следственного), он показывает, что течение времени определяется из будущего, выстраивая свои произведения по законам логической инверсии (подобно «Песни о Роланде» и другим памятникам средневековья).

Мысль Шекспира такова: современный взлет Англии как мощной державы определен победой Тюдоров над Йорками и восстановлением законности престолонаследия. Когда законный король Ричард II был убит, не успев оставить наследника, разрушилась гармония Единой цепи бытия. Это привело к спору Ланкастеров и Йорков за корону, появлению неспособного править страной короля Генриха VI, войне Алой и Белой роз, приходу к власти злодея Ричарда III. Ричард решает изменить ход времени и для достижения своей цели убивает и Генриха VI, и его сына Эдуарда, принца Уэльского, и собственных старших братьев Эдуарда IV и Георга, герцога Кларенса, и своего племянника — Эдуарда V, наследника престола.

Гибель Ричарда III — это, по Шекспиру, восстановление нормального течения Времени, выправление поломанного звена в Единой цепи бытия, вызвавшего всеобщий хаос. Отныне должна воцариться гармония. Англия, пережив междоусобную войну, оправится и, опираясь на единство нации, займет в мире достойное место.

Объединение хроник в цикл поставило перед Шекспиром проблему идентичности персонажей при переходе из одной исторической хроники в другую. Примером успешного решения этой художественной задачи является образ Ричарда III, который фигурирует (как герцог Глостер) в «Генрихе VI» (части 2 и 3) и в «Ричарде III». Везде он выступает как злодей, герой-макиавелист, не останавливающийся ни перед какими преступлениями, чтобы достичь своей цели. Таким же он был представлен и в «Истории Ричарда III» Томаса Мора.

Современные историки утверждают, что реальный Ричард вовсе не был отъявленным злодеем, напротив, проявил себя достаточно талантливым организатором, полководцем, смелым воином, достойно по-

гибшим на поле боя, но правившим слишком недолго, чтобы успеть создать свою историографию. Более похож на злодея-макиавелиста, утверждают историки, его победитель Генрих VII (вероятно, именно по его приказу, а не Ричардом III, были убиты дети Эдуарда IV), но длительное правление его самого и его потомков дало время переписать историю⁸⁴. Шекспир придал Ричарду III черты и масштабность трагического героя. С поразительным мастерством он рисует обиженного природой, нелюбимого даже матерью, но бросившего вызов неблагоприятной судьбе героя, выбравшего путь зла и на этом пути проявившего железную волю, изощренность ума, невиданное ораторское искусство как искусство обмана (особенно поражает сцена обольщения им леди Анны, вдовы убитого им сына Генриха VI, которая, попав в словесные ловушки, расставленные Ричардом, через несколько минут после того, как хотела его убить как злейшего врага, соглашается стать его женой).

Известный отечественный литературовед Л. Е. Пинский, введя термин «магистральный сюжет», определил в качестве магистрального сюжета шекспировской исторической хроники как приоритет общественной жизни. И действительно, частная жизнь человека в хрониках находится на заднем плане, а на переднем — его участие в политической, государственной жизни, в войнах, заговорах, в борьбе за власть. В двух частях «Генриха IV», высшего достижения Шекспира в жанре хроники, параллельно выстраивается «фальстафовский фон», представленный образом хвастливого и трусливого рыцаря Фальстафа и его спутников, любящих побуянить (среди них — принц Гарри, будущий Генрих V, который превратится в одноименной хронике в идеального короля). «Фальстафовский фон» воплощает комедийное начало, контрастирующее с драматизмом основных событий хроник. В этом сопоставлении проявилось художественное мастерство Шекспира, передающего в своих произведениях многогранность жизни.

Магистральный сюжет шекспировской комедии (по Л. Е. Пинскому) — приоритет естественной жизни. Социальная жизнь, столь важная в хрониках, уступает место частной жизни, чувствам человека, среди которых главные — дружба и любовь. На смену закономерной поступи Времени, отмеченному в хрониках, в комедиях на внешнем уровне приходит торжество счастливой случайности, игра недоразумений, неожиданностей, которые щедро дарит природа. Полнота ощущения жизни рождает характерный для комедий Шекспира жизнерадостный смех (сатира почти отсутствует), формирует светлую лирическую линию в их

⁸⁴ См.: Барг М. А. Шекспир и история. М., 1976.

сюжетах и обрисовке персонажей. В системе образов причудливая игра природы сказывается, например, в появлении среди персонажей близнецов, немислимых ни в хрониках, ни тем более в трагедиях. Близнецы порождают множество комических недоразумений, веселую путаницу. Драматизм, грусть в комедиях мимолетны и только подчеркивают ощущение счастья, праздника жизни, неизбежно наступающего в финале. Развитие комического от «Комедии ошибок» и «Укрощения строптивой» до «Сна в летнюю ночь» и «Двенадцатой ночи» идет по пути отказа от внешних комических приемов. Так, в «Комедии ошибок» комическое основано на путанице, которую производят две пары близнецов (близнецы-хозяева и близнецы, находящиеся у них в услужении). В «Двенадцатой ночи» тоже есть близнецы, но недоразумения, порожденные их сходством, не определяют природы комического, а лишь дополняют ощущение жизни как праздника. Если в ранней комедии «Укрощение строптивой» унижения, которым подвергает Петруччио Катарину, оправданы концепцией Единой цепи бытия, требующей главенства в семье мужа, то в зрелой комедии «Много шуму из ничего» в дуэте Беатриче и Бенедикта лидирует женщина, а в дуэте Геро и Клавдио никто не лидирует, а все определяет чувство взаимной любви.

Драматические повороты действия, сближающие комедию с трагедией, появляются в «Венецианском купце» (образ еврея Шейлока и связанная с ним сюжетная линия) и «Много шуму из ничего» (линия дона Хуана и связанная с ним интрига, едва не разрушившая любовь Геро и Клавдио). Тенденция драматизации приводит к появлению «мрачных комедий» третьего периода. Шекспир поразительно соединил в себе трагическое и комическое начала, и их союз проходит через многие его произведения: трагическое присутствует в комедиях, а комическое — в трагедиях, оба начала уравниваются в поздних драмах-утопиях.

Трагическое как ужасное предстает в первой трагедии Шекспира — «Тите Андронике», где фигурируют 14 кровавых убийств, 34 трупа, изнасилование, две отрубленные головы, три отрубленных руки, отрезанный язык, человек, закопанный живым в землю, и даже эпизод, в котором злодейку царицу Тамору кормят пирогом из мяса ее сыновей. Все это вполне в традиции, идущей от Сенеки и возродившейся во времена Шекспира в жанре «трагедии ужаса». Хотя черты такого несколько примитивного понимания трагического сохраняются в последующих трагедиях Шекспира, уже в «Ромео и Джульетте» природа трагического принципиально меняется.

Хотя широко известны слова из этого произведения «Нет повести печальнее на свете, // Чем повесть о Ромео и Джульетте», это самая светлая из трагедий Шекспира, в которой, в сущности, реализована концепция зрелых комедий драматурга. В «Ромео и Джульетте» буквально на глазах рождается новый, гармоничный мир, созданный для счастья героев: на их стороне церковь (в лице брата Лоренцо, тайно их венчающего), власти, осуждающие семейную вражду, сами семейства Монтеки и Капулетти не помнят причины распри и готовы примириться. Теперь представим себе, что вражда семейств действительно непримирима, что произошли все те события, которые описаны в произведении (Ромео убивает брата Джульетты Тибальта, Джульетта, чтобы избежать брака с нелюбимым Парисом, выпивает зелье брата Лоренцо и засыпает сном, похожим на смерть, ее хоронят, Ромео по случайному стечению обстоятельств вовремя не узнает о том, что Джульетта жива и у ее тела готовится выпить яд). Представим, что — при всех этих обстоятельствах — Ромео повременил несколько секунд. Джульетта проснулась бы (в момент, когда он отравляется, она уже дышит), герои обрели бы счастье. Лишь игра случайностей (несчастливых, в отличие от счастливых случайностей в комедиях) и избыток жизненных сил юных героев, заставляющий их торопиться жить и спешить чувствовать, приводит их к гибели. Однако было бы ошибкой видеть в смерти героев только случайность, она торжествует лишь на внешнем уровне, как и в комедиях. Итог трагедии закономерен: победа все равно за любовью, а не за ненавистью, и над телами Ромео и Джульетты их родители отказываются от своей вражды. Сочетание трагического и комического обнаруживается не только в концепции этой трагедии, но и непосредственно в комических сценах, связанных с колоритным образом Кормилицы и таким ярким персонажем, как друг Ромео Меркуцио. Язык трагедии, насыщенный метафорами, эвфуистическими оборотами, игрой слов, также подтверждает жизнерадостную, ренессансную основу этой ранней шекспировской трагедии.

В «Юлии Цезаре» обнаруживается отход от этой жизнерадостности, развитие трагического начала в этой «античной трагедии» свидетельствует о переходе на новые позиции, представленные в трагедиях следующего периода. Эта трагедия близка к хроникам (не случайно Юлий Цезарь, чьим именем названо произведение, погибает в 3 действии, т. е. в середине пьесы).

«Великие трагедии» — термин, который применяется для обозначения четырех трагедий Шекспира, составляющих вершину его творчества: «Гамлет», «Отелло», «Король Лир» и «Макбет». По Л. Е. Пинско-

му, магистральный сюжет трагедий — судьба выдающейся личности, открытие человеком истинного лица мира. Характер трагического меняется: исчезает ренессансный оптимизм, уверенность, что человек — «венец всего живущего», герои открывают для себя дисгармоничность мира, неведомую им ранее силу зла, они должны сделать выбор: как им достойно существовать в мире, покусившемся на их достоинство.

В отличие от хроник, связанных воедино, трагедии Шекспира (в том числе и ранние) не составляют цикла. Если в них встречаются одни и те же персонажи (например, Антоний в «Юлии Цезаре» и в «Антонии и Клеопатре»), то это, по существу, разные люди, задача идентичности персонажей в трагедиях не стоит. В трагедии немыслимо появление близнецов: жанр требует неповторимости личности. Герой трагедии — могучая, титаническая фигура, он сам выстраивает линию своей судьбы и отвечает за сделанный им выбор (в отличие от героев сложившегося к концу XVIII века жанра мелодрамы, в которой герой, а чаще героиня, чистые, но слабые создания, испытывают удары неведомого рока, страдают от преследований со стороны ужасных злодеев и спасаются благодаря помощи покровителей). Как отмечал Л. Е. Пинский, в комедиях Шекспира герой «несвободен», он подчинен природным влечениям, мир, напротив, «свободен», что проявляется в игре случайностей. В трагедиях все наоборот: мир бесчеловечно упорядочен, несвободен, герой же свободно решает, «быть или не быть», основываясь лишь на том, «что же благородней».

Каждая из трагедий неповторима и по своей структуре. Так, композиция «Гамлета» с кульминацией в середине произведения (сцена «мышеловки») ничем не напоминает гармоничную композицию «Отелло» или композицию «Короля Лира», в которой, по существу, отсутствует экспозиция.

В некоторых трагедиях появляются фантастические существа, но если в «Гамлете» появление призрака вытекает из концепции Единой цепи бытия (это результат совершенного преступления), то в «Макбете» ведьмы, эти пузыри земли, появляются задолго до преступления героя, они — представительницы зла, которое становится не временной (в периоды хаоса), а постоянной составляющей мира.

Наибольшим пиететом в последующие века окружена трагедия «Гамлет». В современном научном тезаурусе она занимает такое место, что требует более углубленной характеристики (что будет сделано в специальном параграфе).

Широчайшей популярностью на протяжении столетий пользовалась и трагедия Шекспира «Отелло». Источником сюжета этой трагедии

послужила новелла «Венецианский мавр» итальянского гуманиста Джиральди Чинтио. Нередко произведение трактовалось как трагедия ревности. Но прав А. С. Пушкин: «Отелло от природы не ревнив — напротив: он доверчив».

Доверчивость Отелло во многом связана с образом Венеции, одним из важнейших в системе образов трагедии. Именно уклад жизни в Венеции, где, вполне в духе Ренессанса, ценится не происхождение, а личная доблесть, позволившая мавру занять столь почетное место, убедил его в том, что мир устроен справедливо. Мнимая измена Дездемоны разрушила его уверенность в том, что в мире царят правда и добро. Из неверных посылок Отелло сделал правильный вывод, но изначальная ошибка направила его действия не против злокозненного Яго, а против невинной Дездемоны.

Как отмечал Л. Е. Пинский, «Отелло» — единственная трагедия Шекспира, где герой не знает своего антагониста до финала, ибо на официальном уровне (воплощенном в образе Венеции) его нет. Осознав эту ошибку, герой сам наказывает себя, кончая жизнь самоубийством.

«Король Лир» — третья из «великих трагедий» Шекспира. Лир, уверенный в справедливом устройстве мира, осуществляет грандиозный эксперимент: разделяет государство на три части, передавая их дочерям. Эксперимент короля Лира должен подтвердить, что человек представляет подлинную ценность, не зависящую ни от его нынешнего положения, ни даже от личных заслуг (достаточно того, что Лир — отец, король по рождению, старик). Дочери Лира Гонерилья и Регана (в отличие от младшей — Корделии) изгоняют отдавшего им власть отца, тем самым раскрывая ему глаза на истинные порядки, царящие в мире. Параллельная сюжетная линия (заимствованная из «Аркадии» Сидни) — линия герцога Глостера и его сыновей — призвана подчеркнуть суть ошибки Лира. Незаконный сын Глостера Эдмунд, герой-макиавеллист, произносит знаменательные слова:

Отец доверчив, брат мой благороден;
Так далека от зла его натура,
Что он в него не верит. Глупо честен:
С ним справлюсь я легко. Тут дело ясно.
(Пер. Б. Л. Пастернака)

Люди доверчивы, они, по выражению Л. Е. Пинского, утратили ощущение «трагической тревоги», лежащей в основе чувства ответственности (величайшее открытие Лира, позволяющее ориентироваться

в мире, в отличие от безрассудного оптимизма, представленного в образе Глостера в начале трагедии, и пессимизма, представленного в том же образе в финале).

«Макбет» завершает плеяду «великих трагедий» Шекспира. В образе Макбета (как и в образе леди Макбет) происходит трансформация титанической личности: герой перестает быть борцом со злом и сам становится его носителем. Мир, где ценится доблесть, но забыты нравственные ориентиры («Зло есть добро, добро есть зло», — утверждают ведьмы в начале трагедии), сам толкает героя на преступление. Это наиболее мрачная трагедия Шекспира.

§ 5. Сонет как твердая форма: теоретико-литературный контекст «Сонетов»

Сонет — это твердая литературная форма: иначе говоря, он строится по строгим техническим правилам. Твердая форма — это схема, абстрактный чертеж еще не построенного здания, которое может возвести поэт. Форма предопределяет размер, систему рифм, строфическое деление и общее количество строк.

У правильного сонета должно быть 14 строк. Они делятся либо на октаву и секстет (в этом случае сонет имеет 4–5 сквозных рифм), либо на три катрена и заключительное двустишие (в этом случае сонет может иметь до 7 рифм).

В переводе с провансальского языка сонет означает «песенка».⁸⁵ Сонет, вероятно, возник как упрощенная форма канцоны (канцона — в переводе с итальянского «песня»). Канцона представляет собою полутвердую форму, не приобретающую такой популярности, как сонет. Существует, однако, и другая версия возникновения сонета — народная: согласно ей сонет возник как литературная обработка итальянской народной поэзии.

По предположениям исследователей, сонет зародился в Провансе среди трубадуров или на Сицилии в среде поэтов императора Фридриха II Гогенштауфена. Первые сонеты обнаруживаются в творчестве именно сицилийских поэтов. Их главой считается поэт Джакомо (Якопо) да Лентини (1210–1260), которого документы 1233 и 1240 годов называют придворным нотариусом и королевским посланником. Канцоньере («книга песен»), оставленный Лентини, превосходит объемом стихо-

⁸⁵ Большая советская энциклопедия, статья «Сонет».

творные собрания других поэтов: в него входит один дескорт, более десяти канцон и двадцати сонетов.⁸⁶ Ранние сонеты Лентини ближе по виду к народной поэзии: они членятся на двустушия. В более поздних возникает четкое членение сонета на октаву и секстет благодаря изменению рифмовки секстета. В октаве же сохраняется перекрестная рифма.

ранняя форма Лентини	поздняя форма Лентини
октава abab abab	октава abab abab
секстет cd cd cd	секстет cde cde

В качестве примера можно привести один из ранних сонетов да Лентини:

Сапфиры, изумруды и алмазы
и прочие земные самоцветы:
карбункул, аметист, отрадный глазу,
гелиотроп, восьмое чудо света,
рубины, гиацинты и топазы —
прекрасны, вне сомненья, но при этом
их блеск изысканный померкнет сразу
в сравненьи с милой донной, мной воспетой.
Она сияньем со звездой схожа,
премногой добродетелью гордится,
а улыбнется — станет столь пригожа,
что роза красотой ее затмится!
Весельем жизнь ее наполни, Боже,
и славу тем умножь ее сторицей!

(Пер. Яны Токаревой)

⁸⁶ «Существуют пять рукописей, сохранивших до наших дней основной фонд произведений сицилийской школы; три из них датируются XIII веком, одна — XIV и одна — XVI. Наиболее авторитетной и полной считается Ватиканская рукопись XIII века (Vaticano latino 3793). обстоятельное изучение этих рукописей позволило исследователям охарактеризовать язык, на котором написаны стихотворения сицилийских авторов. Было показано, что в основе этого языка лежит сицилийский диалект, очищенный от наиболее низких и конкретных идиоматических выражений и обогащенный абстрактной лексикой провансальского и северофранцузского происхождения. Язык ранней итальянской лирики — это, таким образом, «благородный сицилийский язык», «siciliano illustre». Присутствие в нем тосканских форм объясняют тем, что рукописи, содержащие произведения поэтов-сицилийцев, составлялись и переписывались тосканскими писцами». — История итальянской литературы в 4 тт. Т. 1. М., 2000. С. 157–8.

Эпоха треченто в Италии стала активно осваивать и развивать сонет. Он становится важной художественной составляющей в дантевской «Новой жизни» (1291–1292).⁸⁷ Но подлинную популярность сонету принесло «Канцоньере» Франческо Петрарки, в котором 317 стихотворений являются сонетами (кроме них, в «Канцоньере» входят канцоны, баллады, секстины и мадригалы). Франческо Петрарка (1304–1374) таким образом явился создателем *первого сонетного цикла*. Он сделал девять редакций своей «Книги песен»; причем последнюю, считающуюся окончательной, он завершил незадолго до смерти. Все собрание сам Петрарка называл «*Regum vulgarium fragmenta*» («Наброски на народном языке»). Оно стало широко известно после 1501 г., когда Пьетро Бембо и типограф Альдо Мануцио издали его.

В отличие от сицилийской формы, итальянская требует, чтобы в октаве использовалась охватная рифма *ab ba ab ba*. В секстете допускается большее разнообразие: возможны рифмовки *cd cd cd*, *cde cde*, *cde edc* и т.д.⁸⁸

Классический итальянский сонет пишется одиннадцатисложным размером — в русском языке этому соответствует пятистопный ямб с женскими (то есть безударными) окончаниями — и делится на октаву и секстет.⁸⁹ Итальянский сонет практически не знает чередования женских и мужских рифм, поскольку ударение в итальянском языке, как правило, приходится на предпоследний слог. Формально сонет должен состоять из двух частей: восьмистишия (октавы) и шестистишия (секстета). В сумме это дает четырнадцать строк.

Октава включает в себя два катрена, рифмующихся, как правило, охватной (закрытой) рифмой.

Секстет состоит из двух терцетов. В нем используются или две рифмы — *c* и *d*, или три — *c*, *d* и *e*. Здесь, соответственно, появляются разные варианты рифмовки, но попарно рифмующиеся строки в терцетах исключены. Обычное строение секстета таково: при наличии двух рифм — *cd cd cd*, при наличии трех — *cde cde*, *cde edc* и др.

Например, вот строение одного из сонетов Петрарки:

⁸⁷ Стихотворения, вошедшие в «Новую жизнь», были написаны в период между 1283 и 1291 гг.

⁸⁸ В итальянском сонете наиболее предпочтительным считалось отсутствие парных рифм в секстете. См. М. Л. Гаспаров. Русские стихи 1890–1925-го годов в комментариях. М., 1993, с. 210.

⁸⁹ См.: J.W. Lever, *The Elizabethan Love Sonnet* (1966), p. 6–7 (в дальнейшем ссылки на это издание даются сокращенно: Lever). См. также М.Л. Гаспаров. Указ. соч.

О К Т А В А	Задумчивый, медлительный, шагаю	a
	Пустынными полями одиноко;	b
	В песок внимательно вперяя око,	b
	След человека встретить избегаю.	a
	Другой защиты от людей не знаю:	a
	Их любопытство праздное жестоко,	b
С Е К С Т Е Т	Я ж, холоден к житейскому до срока,	b
	Всем выдаю, как изнутри пылаю.	a
	И ныне знают горы и долины,	c
	Леса и воды, как сгорает странно	d
	Вся жизнь моя, что недоступна взорам.	e
	И пусть пути все дики, все пустынно,	c
С	Не скрыться мне: Амур здесь постоянно,	d
	И нет исхода нашим разговорам.	e

(Пер. Ю.Верховского)

Схема пятистопного ямба с женским окончанием выглядит так:

1 стопа 2 стопа 3 стопа 4 стопа 5 стопа женское окончание
 – ‘ – ‘ – ‘ – ‘ – ‘ –
 Задум чивый, медли тельный шага ю

Мода на сонет в разноязыких странах породила варианты формы: помимо классического итальянского существуют еще французская и английская модификации.

Во Франции сонет получил распространение благодаря творчеству поэтов Плеяды: Пьера де Ронсара (1524–1585) и Жоашена дю Белле (1522–1560). Первый написал свыше 500 сонетов, вошедших в его «Книги любви»: «Любовь к Кассандре», «Любовь к Мари» и «Любовь к Елене». У дю Белле особенно выделяется философский сонетный цикл «Развалины Рима».

Французский сонет, как правило, использует александрийский стих — двенадцатисложный размер с цезурой посередине, который переводится русским шестистопным ямбом с цезурой (то есть ритмиче-

ской паузой) после третьей стопы. Во французском сонете требуется чередование мужских и женских окончаний, а также сочетание охватной и перекрестной рифмовки. При этом в начале секстета обычно появляется двусишие. Чаще используется схема, где охватная рифма в катренах сочетается с перекрестной рифмой в терцете: abba abba ccd ede. Менее популярна обратная схема: abab abab ccd eed. Употребляется и контаминированный тип, где рифмовка везде является охватной: abba abba ccd eed. Например, таков сонет Ронсара:

О К Т А В А	А что такое смерть? Такое ль это зло,	a
	Как всем нам кажется? Быть может, умирая,	b
	В последний, горький час, дошедшему до края,	b
	Как в первый час пути — совсем не тяжело?	a
С Е К С Т Е Т	Но ты пойми — не быть! Утратить свет, тепло,	a
	Когда порвется нить и бледность гробовая	b
	По членам побежит, все чувства обрывая, —	b
	Когда желания уйдут, как все ушло.	a
С Е К С Т Е Т	И ни питий, ни яств! Ну да, и что ж такого?	c
	Лишь тело просит есть, еда — его основа,	c
	Она ему нужна для поддержанья сил.	d
С Е К С Т Е Т	А дух не ест, не пьет. Но смех, любовь и ласки?	e
	Венеры сладкий зов? Не трать слова и краски,	e
	На что любовь тому, кто умер и остыл?	d

(Пер. В. Левика)

Схема шестистопного ямба с цезурой такова:

1 стопа	2 стопа	3 стопа	цезура	4 стопа	5 стопа	6 стопа
– ‘	– ‘	– ‘		– ‘	– ‘	– ‘
А что	тако	е смерть?		Тако	е ль это	зло

В XVII веке Николя Буало, создавая свой стихотворный трактат «Поэтическое искусство», заметил о сонете, что Аполлон

В тот день, когда он был на стихотворцев зол,
Законь строгие сонета изобрел.

К этому времени во французском сонете уже утвердились многие жесткие требования, например, обязательная точная рифма, недопущение повтора одного и того же слова (кроме служебных слов), интонационное различие между октавой и секстетом (первая должна быть более напевной, а второй — более динамическим, экспрессивным). Для английского сонета многие из этих строгостей нехарактерны.

Благодаря популярности итальянской поэзии сонет проникает в английскую литературу. Джеффри Чосер первым вставляет переложение одного из петрарковских сонетов в свою поэму «Троил и Хризеида» (ок. 1385). Это переложение занимает три так называемых «королевских строфы», которыми написана поэма, поэтому полностью растворяется в чосеровском тексте.

Спустя полтора столетия, в 1527 г., Томас Уайет (1503–1542), посланный с дипломатической миссией в Италию, знакомится с петрарковским циклом и тогда же или несколько позже создает несколько своих английских переложений. Уайет старается сохранить сонетную форму, однако, делает некоторые собственные нововведения. Он оставляет без изменений итальянскую октаву, рифмуя ее охватным способом *ab ba ab ba*, но вносит важное преобразование в секстет, вводя заключительный дистих в самый конец сонета: *cd cd ee*. Возможно, Уайет сделал это не намеренно: конечные строки сонета часто имеют эпиграмматическое звучание, и английский поэт только подчеркнул эту особенность на формальном уровне. Так или иначе, его новшество оказалось ключевым для развития английской сонетной формы.

Вот пример уайетовского сонета:

Охотники, я знаю лань в лесах,
Ее выслеживаю много лет,
Но вожделий ловчего предмет
Мои усилья обращает в прах.
В погоне тягостной мой ум зачах,
Но лань бежит, а я за ней вослед
И задыхаюсь. Мне надежды нет,
И ветра мне не удержать в сетях.
Кто думает поймать ее, сперва
Да внемлет горькой жалобе моей.
Повязка шею обвивает ей,
Где вышиты алмазами слова:
«Не тронь меня, мне Цезарь — господин,
И укротит меня лишь он один». (Пер. В. Рогова)

Тематически этот сонет представляет собой вариацию 190 сонета Петрарки «Лань белая на зелени лугов», хотя высказывались догадки биографического толка, будто сонет Уайета отражает его интерес с Анне Болейн, ставшей второй женой Генриха VIII.

Друг Уайета, Генри Хауард, граф Сарри (1517–1547)⁹⁰, окончательно реформирует сонетную форму, разделив ее не на октаву и секстет, а на три катрена и заключительное двустишие: abab cdcd efef gg. Такое членение позволило Сарри использовать не 4–5 рифм, а все 7. Этой формой впоследствии воспользуется Шекспир, благодаря чему она теперь носит имя шекспировской.

Однако произведения Уайета и Сарри, опубликованные в так называемом «Тоттеловском сборнике» в 1557 г., не принесли популярности сонетной форме. В 1582 г. второстепенный поэт Томас Уотсон в своей «Гекатомпатии» сделал попытку еще раз преобразовать сонетную форму, расширив ее до трех полных шестистиший, но и этот эксперимент ничего не изменил. Мода на сонет возникла только после пиратской публикации в 1591 г. «Астрофила и Стеллы» Филипа Сидни. Самые ранние сидниевские сонеты написаны в манере Сарри, но позднее Сидни предпочел пользоваться формой Уайета⁹¹.

Лавинообразно возникшая мода на сонет быстро исчерпала себя: после огромного количества отдельных стихотворений и целых циклов, как оставшихся в рукописи, так и попавших в печать, в 1600-тых годах наступило пресыщение. «Дрейтон (и, может быть, Шекспир, если какой-нибудь из его известных сонетов относится к семнадцатому веку) был единственным значительным поэтом, который продолжал дописывать свой цикл»⁹². Публикация шекспировского Quarto (Q)⁹³ в 1609 г. пришлась на время, когда сонетная форма стала мало популярной.

Шекспир пользуется исключительно формой Сарри: его сонет строфически делится на три катрена и заключительное двустишие. Размером служит пятистопный ямб с мужскими окончаниями, хотя из этого

⁹⁰ В современном русском языке нет устойчивой формы передачи имени Henry Howard, Earl of Surrey. В старых учебных пособиях можно встретить написание «Генри Говард, граф Суррей»; в современных — наблюдается вариативность: Генри Хауард, граф Серрей / Сарри.

⁹¹ Володарская Л.И. Первый английский цикл сонетов и его автор // Сидни Ф. Астрофил и Стелла. Защита поэзии / Под. ред. Л. И. Володарской. М., 1982.

⁹² The Shakespeare's Sonnets, ed. Martin Seymour-Smith (1963), 3. В дальнейшем ссылки на это издание даются сокращенно: Seymour-Smith.

⁹³ Quarto, или Q для краткости, — так обозначается первое издание «Сонетов» Шекспира, выпущенное в свет Томасом Торпом в 1609 г. Это обозначение связано с форматом книги, которая была напечатана in-quarto, то есть в четвертую долю типографского листа.

правила встречается ряд исключений. На этом формальная строгость шекспировской формы кончается. Требования, характерные для французского сонета — такие, как точная рифма или недопущение повтора одного и того же слова — Шекспир не соблюдает.

Английский сонет формально проще и гибче итальянского и французского. Он пишется пятистопным ямбом; обычны мужские окончания. Сквозные рифмы в английском сонете перестали быть обязательными, в связи с чем их количество увеличилось до семи. Форма, введенная Генри Сарри и впоследствии ставшая популярной благодаря Шекспиру, включает в себя три катрена и одно двустишие (дистих) с рифмовкой по схеме: abab cdcd efef gg. Например, так построено стихотворение Сарри «Сарданапал»:

	В дни мира ассирийский царь пятнал	a
Катрен	Державный дух развратом и грехом,	b
	А в пору битв не ратный пыл познал,	a
Катрен	Любезный славным душам, а разгром.	b
	И ложе блуда щит сменил затем,	c
	Взамен лобзаний он узнал мечи,	d
Катрен	Взамен венков душистых — тяжкий шлем,	c
	Взамен пиров — солдатские харчи.	d
	Женоподобный, в леность погружен,	e
	В изнеженности обреченный пасть,	f
Катрен	Нестойкий, слабый пред лицом препон,	e
	Когда и честь утратил он и власть	f
Дистих	(В довольстве горд, в грозу труслив и хил),	g
	Чтоб в чем-то мужем быть, себя убил.	g

(Пер. В. Рогова)

Как видно из приведенных примеров, тематика сонета допускает большое разнообразие: от любовной лирики до философского размышления и политического обличения. Считается, что содержание должно строиться как диалектическая развертка определенной идеи. Теоретически его образуют тезис, антитезис и синтез. Однако в реальности эти абстрактные схемы почти не соблюдаются.

Глава 2

«СОНЕТЫ» ШЕКСПИРА: ОТ КОНТЕКСТОВ К ТЕКСТУ

§ 1. Краткая история критического изучения «Сонетов» Шекспира

Первый отзыв о Шекспире как поэте появился в конце XVI века. В 1598 г. Фрэнсис Мирес писал: «...Остроумный дух Овидия живет в сладкозвучном и медоточивом Шекспире, о чем свидетельствуют его “Венера и Адонис”, его “Лукреция”, его сладостные сонеты, известные его личным друзьям». Здесь названы основные поэтические произведения Шекспира — поэмы «Венера и Адонис» (1592, опубл. 1593) и «Обесчещенная Лукреция» (1593, опубл. 1594), посвященные молодому аристократу графу Саутгемптону, который также, возможно, был адресатом наиболее прославленных поэтических творений писателя — 154 сонетов, написанных в форме английского сонета, изобретенной Сарри (опубликованы в 1609 г. Томасом Торпом под названием «Шекспировы сонеты, никогда ранее не печатавшиеся»; возможно, это было пиратское издание). После лекций о Шекспире английского романтика С. Т. Колриджа (1810–1811)⁹⁴, в которых настойчиво проводилась мысль, что Шекспир — прежде всего поэт, к его сонетам было привлечено всеобщее внимание, и в настоящее время литература о сонетах необозрима, уступая по количеству публикаций разве что литературе о «Гамлете». Как в поэмах, так и в сонетах обнаруживаются

⁹⁴ Курс лекций о Шекспире и драме Колриджа (1772–1834) посещали лорд Байрон, С. Роджерс и другие знаменитости. Романтическая критика английского поэта демонстрирующая органическое единство пьес Шекспира, нашла свое отображение в объемном эссе Колриджа — «Характерные признаки поэтической мощи, поясняемые на примере критического анализа шекспировских “Венеры и Адониса” и “Обесчещенной Лукреции”», которое вошло в XV главу его «Литературной биографии» (*Literary Remains*, 1817). Литературная критика обнаруживала сходство художественной интерпретации чудесного у Шекспира и Колриджа, например в «Сказании о Старом Мореходе» (*The Rime of the Ancient Mariner*, 1798), когда реальность постепенно переходит в фантастическое. Единство реалистической действительности и сверхъестественного создает особую «реальную фантастичность», которая, кроме шекспировской драматургии, присуща и народным поэтическим преданиям. Тем не менее, большая часть критики Шекспира находится в разнообразных материалах оставшихся после Колриджа (корреспонденции, лекционных записях, заметках на полях, докладах) собранных и опубликованных почти сто лет спустя его смерти. См.: Raysor T. M. *Coleridge's Shakespearean Criticism*. 2 vols. 1930, исправленное и дополненное издание, London: Dent, 1960; Hawkes T. *Coleridge's Writings on Shakespeare*. N. Y.: Capricorn, 1959, переиздано как *Coleridge on Shakespeare*, 1969).

традиции Овидия и Петрарки, но в сонетах, видимо, не предназначавшихся автором для публикации, неизмеримо более ярко представлена индивидуальность Шекспира, его чувства, его личная драма.

Первым критическим отзывом о «Сонетах» можно с натяжкой назвать «Предисловие» Джона Бенсона, издавшего пиратские «Стихотворения Уильяма Шекспира» в 1640 г. В обращении к читателю Бенсон заявил, будто Шекспир «утверждал при жизни» их «чистоту» — фраза, которая в последующие века зазвучала двусмысленно. Традиция, берущая начало от первого фолио, предписывала издателям не включать поэмы и сонеты Шекспира в издания его пьес. В 1709 г. первый биограф Шекспира Николас Роу, возможно, нарушил бы эту традицию при издании своего шеститомника, но он, по-видимому, не читал «Обесчещенную Лукрецию», поскольку в своем «Небольшом описании жизни м-ра Уильяма Шекспира» называет «Венеру и Адониса» «единственным образчиком поэзии, который он [Шекспир] опубликовал сам»⁹⁵. В последних параграфах своего «Описания» (которые, судя по всему, были добавлены позднее) Роу упоминает, что, по его сведениям, Шекспир написал еще ««Тарквиния и Лукрецию» стансами, которые были опубликованы в посмертном издании стихотворений»⁹⁶. Под эти «посмертным изданием» Роу подразумевает фальшивку Бенсона: «существует книга стихотворений, опубликованная в 1640 г., под именем *Уильяма Шекспира*, — сообщает Роу, — но я увидел ее очень недавно, и, не имея случая составить суждение о ней, не решаюсь определить, принадлежит ли она Шекспиру или нет»⁹⁷.

В 1780 г. Эдмунд Мэлон выпустил в свет первое научное издание «Сонетов», восстановленное по первопечатному тексту 1609 г. Несмотря на все усилия отца современного шекспироведения, его старший товарищ, известный издатель Шекспира Джордж Стивенс, отнесся к шекспировской лирике весьма пренебрежительно. Снисходительно заметив, что сонет как форма «наверняка был выдумкой литературных прокрустов», Стивенс продолжал с обезоруживающей искренностью: «Я не рискну утверждать, что среди этих безделиц нельзя найти нескольких, заслуживающих лучшей характеристики: случай вкупе с искусством и гением, временами творит чудеса». «Вполне возможно,

⁹⁵ N. Rowe, ed., *The Works of William Shakespeare*, 6 vols (London, 1709), vol. I, X. (Здесь и далее, если это не оговорено специально, перевод В. С. Флоровой).

⁹⁶ *Ibid.*, XXXIX.

⁹⁷ *Ibid.*, XL. Этими словами завершается «Небольшое описание жизни м-ра Уильяма Шекспира».

что причудливость, неясность, тавтология должны рассматриваться как необходимая составляющая этого экзотического вида поэзии. Но, сколько бы превосходного в нем ни содержалось, признаюсь, я из тех, кто желал бы, чтобы он угас в той стране, где родился»⁹⁸.

После окончательного разрыва с Мэлоном, Стивенс, готовя очередное издание, изрек свой знаменитый строгий приговор (1793):

«Мы не перепечатали шекспировских “Сонетов” и т. п. потому, что даже самый строгий парламентский акт, какой только можно принять, не расположил бы читателей в их пользу, несмотря на то, что на долю этого собрания стихотворений выпали все выгоды, какие можно извлечь из книг и суждений их единственного интеллигентного издателя, мистера Мэлона, чьи критические инструменты, подобно граблям слоновой кости или золотой лопате Пруденция, в этом случае были опозорены объектом их приложения. Если бы Шекспир не создал других работ, кроме этих, его имя в наши дни имело бы столь же малую известность, какую время даровало имени Томаса Уотсона, старшего и гораздо более изысканного сонетиста»⁹⁹.

Строгий отзыв Стивенса главным образом был обусловлен неприятным открытием, что большая часть сонетов Шекспира посвящена мужчине. Строка из 20 сонета «the master mistress of my passion» вызвала в ученом издателе отторжение: «невозможно читать этот грубый панегирик, адресованный мужчине, без смеси отвращения и негодования», — писал он¹⁰⁰.

То, что Шекспир в «Сонетах» поставил вместо традиционной прекрасной дамы мужчину, неприятно поражало не только Стивенса.

«О небеса! — восклицал один из авторов «Ревю де де монд». — Что я вижу, перечитывая некоторые из первых сонетов? Он, а не она? (...) Шекспир! Великий Шекспир! Неужели ты решил, что тебе дозволено следовать примеру Вергилия?»¹⁰¹.

⁹⁸ Malone E., ed. Supplement to the Edition of Shakespeare's Plays Published in 1778. Vol. I. London, 1780. P. 682.

⁹⁹ G. Steevens, ed. Preface. The Plays of William Shakespeare. London, 1793. P. 103.

¹⁰⁰ Malone E., ed. Op. cit. P. 596.

¹⁰¹ См.: Shakespeare W. The Sonnets. A New Variorum Edition / Ed. H. E. Rollins, 2 vols. Philadelphia; London, 1944. V. 2. P. 233. В дальнейшем ссылки на это издание даются сокращенно: Rollins. Упомянув Вергилия, автор заметки в «Ревю де де монд» имеет в виду вторую эклогу из «Буколик».

Уже после смерти Э. Мэллона его друг и коллега Джеймс Босуэлл-младший, издавая знаменитое посмертное издание 1821 г., защищал и великого поэта и его талантливое исследование:

«Поэтические достоинства шекспировских сонетов, полагаю, теперь почти повсеместно признаны, несмотря на презрительную манеру, в которой о них упомянул мистер Стивенс»¹⁰².

Босуэлл был прав: в течение XIX века «Сонеты» Шекспира снижали заслуженную известность, и мастерство Шекспира-лирика практически никем не ставилось под сомнение. В 1832 г., издавая «Сонеты» Александр Дайс писал:

«Они содержат такое количество глубоких мыслей, какое должно изумить всякого вдумчивого читателя; их украшают величественные и изящные образы, они возвышены, патетичны, нежны и прелестно-игривы, при этом они услаждают слух плавностью и разнообразной гармонией рифм. Наш язык не может похвалиться другим собранием сонетов, которые были бы вполне достойны стоять рядом с шекспировскими — из исключением нескольких, созданных Мильтоном, — настолько они строги и величественны»¹⁰³.

Однако, несмотря на эти высокие оценки, нетрадиционность шекспировской лирики временами продолжала вызывать неприязнь у некоторых читателей и критиков. Чарлз Браун (выдвинувший почти одновременно с Джеймсом Боуденом графа Пембрука на роль Прекрасного друга шекспировских сонетов), например, писал:

«Кроме тех, которые связаны с Шекспиром, — а таких большинство — темы сонетов неинтересны. Причудливые и натянутые метафоры, которые в те дни казались восхитительными, мы могли бы простить, но вялое многословие и монотонность, пронизывающие почти все стихотворения, утомительны для современного читателя. Кроме того, мы быстро перестаем восторгаться одними и теми же мыслями, которые повторяются снова и снова, заново освещаются и украшаются причудливыми фантазиями»¹⁰⁴.

¹⁰² Boswell J., et al., eds. *The Plays and Poems of William Shakespeare*. Vol. 20. London, 1821, 222.

¹⁰³ Dyce A. *The Poems of Shakespeare*. London, 1832, lxxxvii.

¹⁰⁴ Brown C. *Shakespeare's Autobiographical Poems*, London, 1838. P. 47.

Почти те же упреки высказал в адрес Шекспира и Генри Хэллам в следующем году, не утаив главную причину своего критического разочарования:

«Эти сонеты долгое время не замечали; Стивенс говорил о них с крайним презрением, как о сочинениях, которые никто не будет читать; но очень далекая от этой оценка дается им любителями поэзии, и, возможно, сейчас возникает тенденция, особенно среди молодых людей поэтического темперамента, преувеличивать красоты этих замечательных сочинений. Они действительно поднимаются в нашем мнении, когда мы внимательно читаем их и размышляем над ними. (...) Нет другого примера такой поразительной преданности, такого идолопоклонства и преклонения перед любимым, какие величайшее существо, когда-либо созданное природой в человеческом облике, изливает на некоего неизвестного юношу в большей части этих сонетов». Но, «несмотря на многие красоты... сонетов» «невозможно не пожелать, чтобы Шекспир никогда не писал их. Во всех чрезмерных и дурных привязанностях есть слабость и глупость, которые не искупаются проблесками более благородных чувств, изобилующих в этой длинной серии сонетов. Но есть также недостатки чисто критического свойства. Неясность часто такова, что можно строить только догадки; сила нежности и обожания была бы слишком монотонной, будь она менее неприятной; тут и там рассыпано столько холодных идей, что мы могли бы почти вообразить, что поэт писал без подлинного чувства, если бы множество других отрывков не свидетельствовало об обратном»¹⁰⁵.

Строгая оценка того чувства, которую лирический герой Шекспира выражает по отношению к своему другу, базируется на убеждении ранних критиков в существенной автобиографичности «Сонетов». О том, что сонеты отражают события жизни и личные чувства Шекспира, первым заговорил А. В. Шлегель (1796 г.); в 1815 г. ту же точку зрения высказал Вордсворт в предисловии к изданию своих собственных стихотворений. Еще двенадцать лет спустя Вордсворт напишет свой знаменитый сонет:

Не хмурься, критик, не отринь сонета!
Он ключ, которым сердце открывал

¹⁰⁵ Hallam H. Introduction to the Literature of Europe in Fifteenth, Sixteenth and Seventeenth Centuries, 4 vols. (Paris, 1839), Iii, 289–291.

Проблема автобиографизма шекспировских сонетов стала одной из центральных для критики в течение всего XIX века. Автобиографизм принимали и отрицали. Для некоторых исследователей само слово «автобиографизм» звучало как поношение национальному барду. Пресловутая «скандальность» отдельных стихотворений воспринималась ими как пятно на репутации великого сына Англии.

«Если принять автобиографическую теорию, — писал в конце XIX века известный ученый Дж. О. Холлиуэлл-Филлиппс, — следует допустить возможность, что наш национальный драматург ни с того, ни с сего принимался каяться в своих грехах и раскрывать грехи чужие, сообщая о своем позоре и своем покаянии в поэтических циркулярах, распространяемых самим преступником среди своих собственных близких друзей»¹⁰⁷. Еще более определенно и резко высказался Э. Форсит: если сонеты автобиографичны, их автор окажется «стукачом, льстецом, нарушителем брачных клятв, нытиком и изменчивым человеком!»¹⁰⁸

Разумеется, ужас перед подобным образом одного из величайших гениев человечества был способен породить более лицеприятные теории, чем примитивное отождествление сюжетных перипетий сонетов с обстоятельствами жизни Шекспира. Э. Мэллон утверждал, что восторженный культ дружбы, который читатели видят в шекспировских «Сонетах», был обычен для ренессансной Англии благодаря распространности и популярности неоплатонических концепций. «Подобные обращения к мужчине [Мэллон имеет в виду пресловутое выражение «master-mistress»], хотя и неделикатные, были обычными в эпоху нашего автора, не означали ничего криминального и не были нарушением приличий»¹⁰⁹. Последователи Мэллона, Дж. Босуэлл-младший и А. Дайс подерживая это объяснение, выдвинули гипотезу, что все обстоятельства и герои сонетов являются чистейшим вымыслом, созданным, правда, для развлечения очень небольшой аудитории — личных друзей Шекспира. Джеймс Босуэлл даже отрицал, что в 111 сонете выражается отношение Шекспира к его собственной профессии актера.

¹⁰⁶ Перевод А. Штейнберга.

¹⁰⁷ Holliwell-Fillipps J. O. The Outlines of Life of Shakespeare. London, 1885. P. 148.

¹⁰⁸ См.: Rollins, II, 140.

¹⁰⁹ Malone E., ed., The Plays and Poems of William Shakespeare (London, 1790), vol. 10, 207.

«Я убедился, — пишет Босуэлл, — что эти сочинения не имели в виду ни самого поэта, ни кого-нибудь еще, а были просто порождениями его фантазии, написанными на разные темы для развлечения узкого круга его личных друзей»¹¹⁰.

С этой точкой зрения охотно согласился Александр Дайс: повторно перечитав сонеты, издатель убедился, «что бóльшее их число было написано от вымышленного лица на разные темы и в разное время для развлечения и, возможно, по предложению близких знакомых автора»¹¹¹. Будь это не так, будь сонеты автобиографичны, «разве бы стал Шекспир или тот человек, к которому он обращался, обнародовать среди своих друзей доказательства таких глубоких чувств, свидетельства внутренней борьбы, которая почти расшатала само существо поэта?»¹¹²

Риторический вопрос ученого издателя явственно обнажает предпосылку всех гипотез, представляющих «Сонеты» в виде своеобразного вымышленного «романа в стихах» (хотя и житейски непоследовательного): страх признать существование реальных обстоятельств и реального читателя-адресата, ради которого Шекспир создает свой художественный универсум.

«В тот момент, когда мы рассматриваем сонеты как нечто автобиографическое, мы обнаруживаем присутствие сомнений и трудностей, правда, преувеличенных многими авторами, но все же действительно реальных», — писал в 1881 г. Эдвард Дауден¹¹³.

Чтобы объяснить глубокие чувства лирического героя сонетов, не «пороча» при этом доброго имени Шекспира, была выдвинута еще одна мало популярная теория.

Согласно ей, Шекспир писал свои сонеты для разных лиц по предварительному заказу.

Подобная практика действительно существовала. Некоторые поэты торговали плодами своей музыки, поставляя знатным и богатым клиентам поэтические любовные излияния, которые заказчики подносили объектам своего внимания как собственные опусы.

¹¹⁰ The Plays and Poems of William Shakespeare, eds. James Boswell et al., 21 vols. (London, 1821), xx, 219–220.

¹¹¹ William Shakespeare, Poems, ed. A. Dyce (London, 1832), 76.

¹¹² Ibid., 150.

¹¹³ The Sonnets of William Shakespeare, ed. Edward Dowden, (New York, 1881), 16.

«Для авторов не было ничего необычного в том, чтобы писать стихи, которые другие выдавали за свои собственные. Джентльмен заказывал оду (...) на тех же деловых началах, на каких мы теперь заказываем новую шляпу или поручаем написать новую картину», — утверждал в 1889 г. К.У. Фрэнклин¹¹⁴.

В 1925 г. его поддержал Э. Г. Крэг: «Мне кажется очевидным, что Шекспир писал их [сонеты] за деньги».¹¹⁵ Эта отнюдь не самая неподобная теория, однако, не получила развития. «Менее значительные поэты, такие как Тербервил и Гаскойн, определенно признавали, что писали любовные стихотворения для других, но какой великий поэт и впрямь поступал таким образом?» — спрашивает по этому поводу Х. Э. Роллинс.¹¹⁶ Есть и более веские основания для того, чтобы отвергнуть «заказную» гипотезу. Исключительная определенность лирического героя и адресатов сонетов, их постоянная самоидентифицированность делает ее изначально несостоятельной.

Для отвержения автобиографизма выдвигались и более нелепые предположения. Дж. Масси (1866 и 1888) высказал гипотезу, что Шекспир писал сонеты как драматические монологи или лирические письма известных ему людей. Значительно раньше Дж. Чалмерс (1797) «открыл», что адресатом всех шекспировских сонетов была королева Елизавета. С середины XIX века стали множиться метафорические и «герметические» толкования. Немец Д. Барнштоф в своем «Ключе к шекспировским сонетам» утверждает, что другом, к которому адресуется Шекспир, является сам Шекспир, точнее его бессмертная часть; И. А. Хитчкок (1865) полагает, что под обликом друга «зашифровано» платоновское Прекрасное; Хирод (1865) заявляет, что друг, как минимум, в поздних сонетах, символизирует Мессию, а Смуглая дама — Церковь. В течение второй половины XIX столетия все эти толкования многократно повторялись, и завершились итоговым абсурдом: в 1924 г. Д. Форбис в своей «Шекспировской тайне», объявил, что чувства и переживания лирического героя сонетов — это борьба Шекспира с пьянством, попытка отречься от якобы невероятно соблазнительной для поэта, но необходимой для поэзии бутылки.

В середине XX века знаменитый «Вариорум» Х. Э. Роллинса подвел итог ранней критике шекспировских «Сонетов». С момента выхода

¹¹⁴ См.: Rollins, II, 141.

¹¹⁵ Ibid.

¹¹⁶ Ibid.

этой книги серьезные исследователи обратились к изучению непосредственно самих «Сонетов» как эстетического феномена. Следует отметить, что изменение культурного климата во второй половине XX века позволило подойти без ханжества и к рассмотрению вопроса о гомоэротизме «Сонетов». В этом смысле особого внимания заслуживают работы Е. Кософски Сиджвик,¹¹⁷ Дж. Пиквайни,¹¹⁸ Б. Р. Смита,¹¹⁹ А. Брея¹²⁰ и др. В настоящее время исследование шекспировской лирики развивается по нескольким направлениям. Некоторые современные ученые, такие как Х. Вендлер¹²¹ и Д. Шалквик¹²² с успехом применяют к сонетам теорию речевых актов Дж. Остина и Дж. Серла. Чрезвычайный интерес вызывает работа Дж. Файнмэна «Предубежденный взор Шекспира»,¹²³ построенная на использовании методов структурализма (Ж. Лакан, Ж. Деррида). По-новому понимается и исследование природы драматизма в «Сонетах» Шекспира (Дж. Мелкиори,¹²⁴ Л. Магнуссон,¹²⁵ Д. Шалквик). Особое значение в истории критики сонетов приобрели работы Дж. Б. Лишмэна, Х. Даброу, М. Симора-Смита, Х. Лэндри, а также комментированные издания шекспировских сонетов, вышедшие под редакцией Ингрэма и Редпэта (1964), Стивена Бута (1977), Джона Керригана (1986), Г. Б. Эванса (1996), К. Данкан-Джоунз (1997) и К. Барроу (2002)¹²⁶.

¹¹⁷ E. Kosofsky Sedgwick, *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire* (London, 1963).

¹¹⁸ J. Pequigney, *Such is y Love* (Chicago, 1985).

¹¹⁹ B. R. Smith, *Homosexual Desire in Shakespeare's England: A Cultural Poetics* (Chicago & London, 1994).

¹²⁰ A. Bray, *Homosexuality in Renaissance England* (London, 1982).

¹²¹ H. Vendler, *The Art of Shakespeare's Sonnets* (Cambridge, 1997).

¹²² D. Schalkwyk, *Speech and Performance in Shakespeare's Sonnets and Plays* (Cambridge, 2002).

¹²³ J. Fineman, *Shakespeare's Prejudged Eye: The Invention of Poetic Subjectivity in the Sonnets* (California, 1986).

¹²⁴ G. Melchiori, *Shakespeare's Dramatic Meditations: An Experiment in Criticism* (Oxford, 1976).

¹²⁵ L. Magnusson, *Shakespeare and Social Dialogue: Dramatic Language and Elizabethan Letters* (Cambridge, 1999).

¹²⁶ О них см. мою статью: В. Флорова. Западная традиция в изучении, издании и комментировании шекспировских «Сонетов» // Шекспировские чтения 2004. М., 2006. С. 207–218.

§ 2. История создания и публикации «Сонетов» Шекспира

Шекспир заинтересовался сонетной формой под влиянием знаменитого сборника Филипа Сидни «Астрофил и Стелла». Однако собственные сонеты Шекспира поставили перед последующими поколениями читателей и ученых гораздо больше проблем, нежели чем сидниевская лирика.

«Первое, что узнаешь о “Сонетах” (можно сказать, первая ирония судьбы) — это то, что вопреки огромному количеству критических работ, среди ученых существует мало согласия относительно этих стихотворений, особенно в том, что касается обстоятельств их создания и первой публикации в сборнике. (...) Все последнее столетие в большей части изданий фактически предлагается детальное обсуждение “проблем”»¹²⁷.

Слова Джеймса Шиффера, редактора одного из последних заметных собраний критических эссе, посвященных шекспировским «Сонетам», отражают традиционный скептицизм, ставший «хорошим тоном» после издания в 1944 г. энциклопедического «Вариорума» Х. Э. Роллинса.

Этот скепсис оказался весьма плодотворным: во второй половине XX века число подлинно научных работ о «Сонетах» благодаря ему значительно возросло. Однако слова Шиффера, выражающие мнение едва ли не всех ученых, работающих с «Сонетами», касаются не столько документальной истории, сколько истории шекспироведения.

Документов от елизаветинской эпохи вообще сохранилось мало. Образовавшиеся лакуны, разумеется, были заполнены (и заполняются до сих пор) огромным количеством гипотез — от самых диких до самых правдоподобных.

Поэтому пресловутое «обсуждение проблем» сводится, фактически, к перечислению разнообразных предположений, которые далеко не всегда согласуются друг с другом.

Подобная практика, разумеется, часто порождает путаницу. Поэтому, вероятно, было бы полезно пойти по более простому пути: опус-

¹²⁷ James Schiffer, 'Reading New Life into Shakespeare's Sonnets: A Survey of Criticism', in James Schiffer (ed.), *Shakespeare's Sonnets: Critical Essays* (New-York & London, 2000), 5. В дальнейшем ссылки на это издание даются сокращенно: in James Schiffer (ed.).

тить все гипотезы, оставив только документальные данные и выводы, сделанные на основе фактологического анализа.

Мы попробуем ограничиться только этими рамками, по возможности не вдаваясь в пересказ разнообразных противоречивых гипотез и толкований.

§ 3. Проблема датировки шекспировских сонетов

Шекспировские сонеты были созданы ориентировочно между 1592 и 1608 г.ми и опубликованы в мае-июне 1609 г.¹²⁸ Большинство стихотворений, очевидно, было написано в те годы, когда в Англии царствовала мода на сонет. Она пришлась на 1592–1596¹²⁹, хотя отдельные «всплески» наблюдались и позднее. О точной дате создания шекспировского цикла, разумеется, нельзя сказать ничего определенного, хотя учеными периодически предпринимаются попытки датировать отдельные сонеты с помощью самых разнообразных методов¹³⁰. Не исключено, однако, что некоторые стихотворения — особенно те, которые метрически являются «неправильными» — написаны ранее 1591 г. Эндрю Гурр считает, в частности, что Q 145, написанный четырехстопным вместо пятистопного ямба, был создан Шекспиром летом 1582 г. и обращен к будущей жене поэта Энн Хетеуэй¹³¹.

Единственные фактические данные, позволяющие установить приблизительную дату создания отдельных сонетов, — это упоминание о них в книге Фрэнсиса Миреса «Сокровищница ума» и публикация двух шекспировских сонетов из будущего Q в сборнике «Страстный пилигрим», изданном Уильямом Джаггардом.

¹²⁸ См.: Rollins, II, 53–4.

¹²⁹ William Shakespeare, *The Complete Sonnets and Poems*, ed. Colin Burrow (Oxford, 2002), 91; 168–9. В дальнейшем ссылки на это издание даются сокращенно: Burrow.

¹³⁰ Самые порочные методы — это «датировка» сонетов на основе предполагаемой идентификации персонажей цикла с различными историческими лицами. Среди исследований, основанных на анализе шекспировского лексикона, нужно назвать работы Э. Кента Хайетта, Чарлза У. Хайетта и Энн Лейк Прескотт; Э. Кента Хайетта, Т.Дж. Бишопа и Э.Э. Николсона; а также МакДональда Джексона. См.: A. Kent Heatt, Charles W. Heatt, and Anne Lake Prescott, 'When did Shakespeare Write Sonnets 1609?', *Studies in Philology*, 88 (1991), 69–109; A. Kent Heatt, T.G. Bishop, and E. A. Nicholson, 'Shakespeare's Rare Words: "Lover's Complaint", Cymbeline, and Sonnets', *Notes and Queries* 232 (1987), 219–24; MacDonald P. Jackson, 'Rhymes in Shakespeare's Sonnets: Evidence of Date of Composition', *Notes and Queries* 244 (1999), 213–219.

¹³¹ См.: Gurr A. 'Shakespeare's First Poem: Sonnet 145' // *Essays in Criticism*, 21 (1971), 221–226.

Фрэнсис Мирес (Francis Meres, 1565–1647), получивший образование в Кембридже учитель и священник, в 1597–1598 гг. проживал в Лондоне, где водил знакомство с учеными и литераторами. В 1598 г. он принял участие в проекте по изданию серии книг, представляющих собой «печатные аналоги тех записных книжек, куда вдумчивые елизаветинцы записывали свои жизненные наблюдения и мудрые изречения античных и новейших авторов (...), чтобы при случае сослаться на авторитет во время светских и литературных бесед»¹³². В его огромной книге шестнадцать страниц отведено «Рассуждению о наших английских поэтах сравнительно с греческими, латинскими и итальянскими поэтами»¹³³. Именно здесь Мирес упоминает 12 пьес Шекспира, а также пишет о его сонетах:

«Подобно тому, как полагали, что душа Эвфорба жила в Пифагоре, так и сладостный, остроумный дух Овидия живет в сладкозвучном и медоточивом Шекспире, о чем свидетельствуют его “Венера и Адонис”, его “Лукреция”, его сладостные сонеты, известные его личным друзьям»¹³⁴.

«Сокровищница ума» была зарегистрирована в Гильдии книгоиздателей и торговцев 7 сентября 1598 г. и вышла в свет не раньше второй половины октября того же года¹³⁵. Таким образом, до конца 1598 г. Шекспир уже создал ряд сонетов, которые приобрели некоторую известность не только среди «его личных друзей», но также среди приятелей последних, поскольку сам Фрэнсис Мирес, насколько известно, не был близким другом великого барда. Впрочем, Мирес именует себя другом Ричарда Барнфилда¹³⁶, поэта, знакомого Шекспиру, поскольку в 1598 г. тот опубликовал маленький стихотворный панегирик барду¹³⁷. Барнфилд интересен тем, что он был одним из немногих современников Шекспира, писавших гомоэротическую лирику, причем сильно отличающуюся от шекспировской своей яркой чувственностью и подчеркнутым

¹³² С. Шенбаум. Цит. соч., с. 248.

¹³³ Перевод приводится по изданию: Шенбаум С. Указ. соч.

¹³⁴ Перевод приводится по изданию: Аникст А. А. Первые издания Шекспира. М., 1974. С. 30.

¹³⁵ Chambers E. K. William Shakespeare. A Study of Facts and Problems, 2 vols. Oxford, 1930. V. 2. P. 193. В дальнейшем ссылки на это издание даются сокращенно: Chambers, Study.

¹³⁶ Paul Edmondson & Stanley Wells, Shakespeare's Sonnets (Oxford, 2004), 36. В дальнейшем ссылки на это издание даются сокращенно: Edmondson & Wells.

¹³⁷ Chambers, Study, II, 195.

подражанием античным образцам¹³⁸. Не исключено, что сведения о неопубликованных сонетах Шекспира Мирес получил именно через посредство Барнфилда.

В своем «Рассуждении» Мирес не приводит ни единого образца шекспировской лирики. Однако мы можем предположить, какие именно сонеты стали ему известны, благодаря публикации Уильяма Джаггарда.

В 1598–1599 гг. Уильям Джаггард — лондонский издатель, не брезговавший пиратством — опубликовал сборник стихов под названием «Страстный пилигрим», приписав его авторство Уильяму Шекспиру.

В действительности, Шекспиру принадлежало в нем только пять стихотворений: три являются составной частью пьесы «Тщетные усилия любви», а два представляют собой сонеты, впоследствии появившиеся в Q под номерами 138 и 144.

Таким образом, можно с уверенностью сказать, что Q 138 и 144 были созданы до 1599, поскольку сохранившееся джаггардовское издание этого года является вторым: ему предшествовало первое, более раннее (оно могло выйти уже в сентябре 1598 г. или позднее)¹³⁹.

Располагая этими фактическими данными, мы можем установить верхнюю границу датировки для целого ряда сонетов. Дело в том, что Q 138 и 144 относятся к группе сонетов «любовного треугольника». Это довольно поздняя группа, очевидно, созданная после стихотворений, описывающих знакомство с главными персонажами цикла — Прекрасным другом и Смуглой дамой.

Таким образом, основная масса сонетов, предшествующая «любовному треугольнику» (и сам «любовный треугольник») должна была быть написана в период между 1592 и 1598 гг. — во всяком случае, не позднее 1599 г. Не исключено, однако, что Шекспир впоследствии подвергал эти стихотворения правке.

Сборник шекспировских сонетов был зарегистрирован его издателем Томасом Торпом в Гильдии книгоиздателей и торговцев 20 мая 1609 г. Запись в реестре Гильдии гласит:

¹³⁸ См.: Bruce R. Smith, *Homosexual Desire in Shakespeare's England: A Cultural Poetics* (Chicago & London, 1994), 99–115. В дальнейшем ссылки на это издание даются сокращенно: Smith, *Homosexual Desire*.

¹³⁹ Первое издание сохранилось только фрагментарно. Из-за утраченного титульного листа точный год публикации неизвестен. Известно, однако, что книгу выпустил типограф Т. Джудсон, который открыл свою печатню именно в сентябре 1598 г. Джудсон работал недолго и успеха не имел (См.: Виггоу, 74). Э.Х. Роллинс в свою очередь полагал вероятным, что первое издание «Страстного пилигрима» вышло в том же 1599 г., что и второе (См.: Rollins, i, 353).

Томас Торп Внес под надзором мастера Уилсона и попечителя мастера Лоунза за экземпляр книги, называемой ШЕКСПИРОВЫ сонеты, 6 п[енсов]¹⁴⁰.

Сборник вышел в конце мая — начале июня 1609 г., поскольку уже 19 июня коллега Шекспира из соперничающей труппы, актер Эдвард Аллейн, приобрел свой экземпляр «Сонетов», о чем сделал соответствующую запись под заголовком «Домашнее имущество»:

Шекспировы сонеты 5 п[енсов]¹⁴¹.

До нашего времени от Q дошло 13 экземпляров, причем титульные листы у двух из них утрачены¹⁴². На титульных листах оставшихся одиннадцати экземпляров стоят разные имена книготорговцев: на четырех — имя Уильяма Эспли¹⁴³, на семи — имя Джона Райта¹⁴⁴. Из этого, видимо, следует, что Томас Торп привлек двух книготорговцев к коммерческому участию в своем издательском проекте с шекспировскими сонетами. Возможно, вследствие успеха на рынке тираж книги был допечатан вскоре после полной или частичной распродажи «первого за-

¹⁴⁰ См.: Chambers, Study, i, 555–6. Запись воспроизведена по изданию Э. Арбера: A Transcript of the Registers of the Company of Stationers of London, ed. E. Arber, 5 vols. (1875–94), III, 410 (в дальнейшем: Arber, Transcript).

¹⁴¹ См.: Rollins, II, 54. Запись сделана на обороте письма, адресованного Аллейну и датированного 19 июня (1609). К. Данкан-Джоунз следом за С. Рейсом объявляет эту запись подлогом Дж.П. Колльера, однако приводимые ею основания для сомнений весьма шатки. «Перечисляя книги, — пишет исследовательница — Аллейн обычно предваряет список трат заголовком “Для дома” или “Домашние расходы”, но “Домашнее имущество” нигде не встречается, да и выписывать такой заголовок для единственной пятипенсовой покупки довольно странно» (Shakespeare’s Sonnets, ed. K. Duncan-Jones (1997), 7). Однако почерк, которым сделана запись, несомненно принадлежит Аллейну, а Дж.П. Колльер (как признает и сама Данкан-Джоунз) вообще не имел никакого отношения к открытию и опубликованию этого документа. Исходя из этого Х.Э. Роллинс не подвергает сомнению подлинность записи, а П. Эдмондсон и С. Уэллс считают сомнения К. Данкан-Джоунз излишними. См.: Edmondson & Wells, 4–5.

¹⁴² The Trinity College, Cambridge, Library (Capell Collection), The Harvard University Library (W.A. White). К первому приложено рукописный титульный лист, выполненный почерком Кейпела (XVIII век), с именем Райта; ко второму — факсимиле титульного листа с именем Эспли.

¹⁴³ British Museum (Greville); Bodleian Library (Malone), The Huntington Library (Chalmers-Bridgewater), Folger Library (Jolley-Utterson-Tite-Locker-Lampson).

¹⁴⁴ The Bodleian Library (Caldecott, Malone); The British Museum (B.H. Bright); The John Rylands Library (Farmer-Earl Spencer); The Elizabethan Club, Yale (Bentinck-Huth); The Huntington Library (Luttrell-Steevens-Roxburghe-Daniel-Griswold-Church); The Folger Library (Sir Henry St. John Mildmay); S.W. Rosenbach’s private library (Lord Caledon).

вода»¹⁴⁵. В этом случае экземпляры с именем Эспли были более ранними, а экземпляры с именем Райта — более поздними¹⁴⁶. Возможно и другое: первоначальный тираж сборника был задуман сравнительно большим, хотя вопреки этой гипотезе, 13 дошедших до нас экземпляров представляют довольно незначительное количество.

Поэтому вполне правдоподобным выглядит мнение некоторых шекспироведов, что Q было изъято из продажи почти сразу же после того, как о его публикации стало известно автору или его друзьям¹⁴⁷. Об этом также свидетельствует практически полное отсутствие упоминаний современников о «Сонетах» и «Жалобе влюбленной»¹⁴⁸.

На сохранившихся титульных листах Q стоят следующие слова:

[Орнамент] | ШЕК—СПИРОВЫ | СОНЕТЫ | Никогда прежде не печатавшиеся | В Лондоне | Напечатано Дж. Элдом для Т.Т. и должно | распродаваться Уильямом Эспли. | 1609

или

[Орнамент] | ШЕК—СПИРОВЫ | СОНЕТЫ | Никогда прежде не печатавшиеся | В Лондоне | Напечатано Дж. Элдом для Т.Т. и должно | распродаваться Джоном Райтом, проживающим | у ворот церкви Христа | 1609

¹⁴⁵ Возможно, так же обстояло дело с изданным в 1599 г. «Страстным пилигримом», если дошедший до нас ранний экземпляр без титульного листа вышел в свет в том же году, что и экземпляры второго издания.

¹⁴⁶ Р. МакЛиод на основе анализа титульных страниц с именами Эспли и Райта пришел к выводу, что «райтовские» экземпляры являются хронологически более поздними. См.: Randall McLeod, 'A Technique of Headline Analysis, with Application to Shakespeares Sonnets, 1609', *Studies in Bibliography*, 32 (1979), 197210.

¹⁴⁷ Как пишет Э.Х. Роллинс, «МЭТТЮ (Image of Sh., 1922, p. 114) предположил, что “невнимание к «Сонетам» 1609 г. можно объяснить только тем, что они были быстро изъяты из обращения” по настоянию Саутхэмптона, чтобы помешать читателям злорадоваться над видимо скандальной связью. РОБЕРТСОН (Problems, 1926, p. 121) принимает это предположение. Q, пишет он, “теперь очень редкая книга; однако естественно предположить, что в 1609 г., на пике прижизненной славы Шекспира, она превосходно распродавалась бы, если бы этому не воспрепятствовали, и что второе издание последовало бы буквально через несколько лет ... Это поддерживает предположение, что ... [Q] было изъято из обращения благодаря вмешательству Шекспира или кого-то другого”». Далее Роллинс пишет от себя: «Рассуждения Робертсона правдоподобны. Если бы Q не было быстро изъято из обращения, как можно было бы объяснить полное молчание современников о таинственной смуглой даме, друге и поэте-сопернике? Наверняка первая из них привлекла бы к себе, по крайней мере, столько же читательского внимания и комментариев, сколько Стелла Сидни или Делия Дэниэла». Rollins, II, 326–327.

¹⁴⁸ Ibid.

Q содержит 154 сонета и в дополнение к ним поэму «Жалоба влюбленной». Такая практика — прикладывать поэмы к собраниям лирических стихов — была обычной для конца XVI века.

§ 4. Шекспир в мае-июне 1609 года

В то время, когда Томас Торп готовил в Лондоне издание «Сонетов», их автор пребывал в своем родном городе Стратфорде. До нас дошел отчет о судебных слушаниях в Стратфорде, на которых присутствовал Шекспир. 7 июня 1609 г. Стратфордский протокольный суд разбирал иск драматурга против некоего Джона Эдденбука, который около года тому назад занял у Шекспира 6 фунтов (приблизительно 240 долларов на современные деньги) и сбежал из города, так и не отдав долг¹⁴⁹. Дело фактически вел секретарь суда, который, очевидно, его и начал (в качестве ответной услуги Шекспиру, которому был чрезвычайно обязан¹⁵⁰). Вероятно, Шекспир приехал в родной город не позже конца мая — начала июня, если не еще раньше. Дело в том, что в течение практически всего 1609 г. в Лондоне свирепствовала чума. Эпидемия началась в июле 1608 и не стихала полтора года, до ноября 1609. Э.К. Чэмберс предполагает на этом основании, что все лондонские театры могли быть закрыты с конца июля 1608 по конец ноября 1609¹⁵¹. Однако не исключено, что в зимние месяцы труппы все же работали в Лондоне, во всяком случае, «Слуги короля» в рождественские и следующие за ними праздники дали при дворе 12 спектаклей¹⁵². Но уже весной коллеги Шекспира отправились в гастроли по провинции: 9 мая 1609 г. им было выплачено вознаграждение в Ипсуиче (Ipswich), 16 мая — в Хайте (Hythe), 17 мая — в Нью-Ромни (New-Romney)¹⁵³.

Вполне возможно, что сам Шекспир уехал в Стратфорд в начале этого турне, то есть в первых числах мая 1609 г.

В исковом заявлении в Стратфордский протокольный суд от 7 июня 1609 г. он упоминается как «недавно находившийся при дворе нашего господина Джеймса, нынешнего короля Англии» (*nuper in curia domini Jacobi, nunc regis Anglie*)¹⁵⁴.

¹⁴⁹ Roland B. Lewis, *The Shakespeare Documents*, 2 vols. (1940–1), II, 393–400.

¹⁵⁰ Юрист Томас Грин, отдаленный родич Шекспира, потерял свой дом при пожаре 1608 г., и Шекспир пустил его с семьей в Нью-Плейс, очевидно, не взяв за это денег. Грин рассчитывал отстроиться за год, но ему пришлось остаться у Шекспира и в 1610 г. (см. запись в дневнике Грина от 9 сентября 1609 г.: *Chambers, Study*, II, 96).

¹⁵¹ *Chambers, Stage*, iv, 345.

¹⁵² *Chambers, Study*, II, 335.

¹⁵³ *Ibid.*, 335–6.

¹⁵⁴ Roland B. Lewis, *Op. cit.*, II, 398.

Глава 3 «СОНЕТЫ»: ИЗДАНИЕ 1609 ГОДА

§ 1. Проблемы, связанные с изданием 1609 года

С первым изданием шекспировских сонетов связано несколько проблем, которые часто соединяют в одну проблему авторизованности текста. В действительности подобное смешение недопустимо: оно порождает путаницу. Необходимо разделять вопросы, относящиеся к разным аспектам издания «Сонетов». Это, во-первых, типографский аспект: качество бумаги, шрифта и печати, а также анализ набора на предмет выявления опечаток и исправлений, внесенных или не внесенных в текст. Во-вторых, это вопрос о профессиональной подготовке и компетентности издателя, Томаса Торпа. В-третьих, это вопрос о посвящении, появившемся в первом издании, и об авторе этого посвящения. В-четвертых, это аспект редакторский: кто и насколько успешно упорядочил сонеты Шекспира в существующий известный нам ныне цикл? И только в-пятых это проблема авторизованности известного нам текста, решение которой невозможно, если поставленные выше вопросы не будут должным образом освещены.

Связанные с типографским аспектом вопросы легко решаемы: весь материал у нас перед глазами. Книга «Шекспировых сонетов» была отпечатана в типографии Джорджа Элда — человека, который был постоянным деловым партнером Томаса Торпа. «Элд много лет был сотрудником Торпа по бизнесу, — пишет Сидни Ли, первый ученый, написавший очерк, посвященный биографии и профессиональной карьере Т. Торпа. — В 1605 г. он напечатал для Торпа “Сеяна” Бена Джонсона, а в 1607, 1608, 1609 и 1610 годах по меньшей мере одно из изданий было публично поименовано изделием элдовской типографии»¹⁵⁵. Качество печати в «Сонетах» обычное, но отнюдь не блестящее: Элд использует уже не новый шрифт (в том же году он скверно отпечатал хороший текст шекспировской пьесы «Троил и Крессида»¹⁵⁶). В результате подобной экономии точки и запятые в Q порою заметно расплываются в кляксы.

Что касается набора, то, судя по орфографии Q, его осуществляли два работника. Выделивший их МакДональд Джексон называет их «Eld

¹⁵⁵ Sidney Lee, *A Life of William Shakespeare* (1915), 682. В дальнейшем ссылки на это издание приводятся сокращенно: Lee.

¹⁵⁶ См.: Chambers, *Study*, i, 169–170.

А» и «Eld B»¹⁵⁷. У них были разные взгляды на правильность написания тех или иных слов (строгих грамматических правил в ту эпоху еще не существовало). Например, наборщик А предпочитал писать *ritch*, а наборщик В — *rich*. То, что написание не было унифицировано, говорит о том, что типография Элда не относилась к лучшим. Когда в 1593 г. Шекспир передал свою первую поэму «Венера и Адонис» своему земляку, уроженцу Стратфорда Ричарду Филду, все разночтения были исправлены. «Наборщики Филда, несомненно, привели к единому стандарту орфографию и пунктуацию рукописи, с которой они работали: известно, что именно так они поступили в случае с харингтонским переводом Ариосто (в этом случае рукопись, с которой работал Филд, сохранилась)»¹⁵⁸.

Что касается опечаток, то — принимая во внимание разные точки зрения наборщиков А и В на правила написания слов — их сравнительно немного. Действительно плоха в Q только пунктуация, которая, по справедливому замечанию Э.К. Чэмберса, «необъяснима никакой теорией»¹⁵⁹.

Впрочем, опечатки в Q имеют одну интересную особенность: они не одинаковы для всех сохранившихся экземпляров. Так, например, «*seife*» в Q 47.10 исправлено на правильное «*selfe*» только в одной из дошедших до нас 13 книг; «*proface*» в Q 89.11 заменено на «*prophane*» в одиннадцати; артикль «*the*» появляется в Q 89.3 вместо требуемого глагола «*speake*» во всех случаях, кроме двух; в Q 76 два вопросительных знака в 4 и 8 строках не напечатаны в одном из сохранившихся экземпляров; а Q 116, расположенное между Q 115 и 117, имеет номер 119 во всех экземплярах, кроме одного. Наблюдается еще несколько мелких разночтений такого рода.¹⁶⁰ Кроме этих мелочей в Quarto содержится одна крупная неисправленная ошибка, серьезно повредившая текст Q 146. В начале второй строки наборщик ошибочно повторил конец первой.

Разнобой с опечатками показывает, что ошибки исправлялись прямо в процессе набора. Это подтверждает предположение, что Шекспир не просматривал гранки «Сонетов».

¹⁵⁷ MacDonald P. Jackson, 'Punctuation and the Composers of Shakespeare's Sonnets, 1609', *The Library*, 30 (1975), p. 1–24.

¹⁵⁸ Burrow, 7.

¹⁵⁹ Chambers, *Study*, I, 559.

¹⁶⁰ Rollins, II, 5.

Качество бумаги и шрифта также наводит на мысль, что типографию и печатника выбрал издатель Томас Торп, который просто обратился к своему постоянному бизнес-партнеру.

Несколько слов об издателе¹⁶¹. Томас Торп (около 1569–1635/6) родился в Барнете, графство Миддлсекс. Его отец был содержателем гостиницы. По какой-то причине (возможно, по склонности ребенка к интеллектуальным занятиям) провинциальный трактирщик отправил своего старшего сына в Лондон обучаться книгоиздательскому делу. Летом 1584 г. четырнадцати- или пятнадцатилетний Томас стал подмастерьем у издателя Ричарда Уоткинса, у которого и продолжал обучаться в течение следующих девяти лет. В 1594 г. Гильдия книгоиздателей и торговцев, наконец, предоставила Томасу Торпу право открыть собственное дело. Однако двадцатипятилетний сын провинциального трактирщика не имел необходимого «стартового» капитала и еще не обзавелся полезными деловыми связями. На протяжении ближайших шести лет Торп, вероятно, работал служащим у какого-нибудь более состоятельного коллеги: разыскивал рукописи, которые стоило опубликовать; договаривался с типографиями; помогал хозяину в книжной торговле.

Удача улыбнулась Торпу в 1600 г. Он свел знакомство с молодым, еще начинающим, но более успешным издателем Эдвардом Блантом. При содействии последнего Торп издал перевод первой книги Лукана, выполненный умершим к тому времени Кристофером Марло. Неизвестно, насколько законным было приобретение рукописи: в реестре Гильдии значится, что в сентябре 1593 г. права на нее принадлежали Джону Вольфу. Возможно, что Торп честно выкупил манускрипт, но возможно, он удачно подобрал то, что «плохо лежало». Поскольку у начинающего издателя не было ни своей типографии, ни своей книжной лавки, печатать перевод Лукана взялся Питер Шорт, а продавать — Уолтер Берр. Оба они согласились участвовать в этом издательском проекте благодаря любезному посредничеству Эдварда Бланта. Глубоко благодарный другу Торп решил посвятить ему свою работу. Это довольно необычный поступок: как правило, книги «подносились» знатным покровителям в надежде на денежное вознаграждение. Посвящая свой труд Бланту, Торп попутно ссылается на какие-то «старые права» друга и коллеги

¹⁶¹ Сведения о Томасе Торпе можно найти в уже цитированном приложении к книге С. Ли, а также в статьях Л. Ростенберг и К. Данкан-Джоунз. См.: Lee, 672–685; Leona Rostenberg, 'Thomas Thorpe, Publisher of "Shake-speares Sonnets"', Paper of Bibliographical Society of America, 54 (1960), 26–37; Katherine Duncan-Jones, Was the 1609 Shake-speares Sonnets Really Unauthorized? Review of English Studies, 34 (1983), p. 151–171. В дальнейшем ссылки на эту статью будут даваться сокращенно: Duncan-Jones, (1983).

на марловский перевод. «Его цветистое и насмешливое обращение к Бланту — первое из эксцентричных, самоуверенных посланий и посвящений, которые характеризуют некоторые из публикаций Торпа», — пишет К. Данкан-Джоунз¹⁶².

В посвящении Торп сам посмеивается над необычным выбором патрона, давая Бланту шуточные советы:

«Когда я принесу вам книгу, примите лекарство и сохраняйте спокойствие. Пусть ваш слуга назначит мне день для повторного прихода (...) Судите обо всем с долей презрения, как путешественник. Если вы не доверяете своему суждению (каковое вы, кажется, уже составили), то не хвалите ничего (...) У наших нынешних меценатов есть одна особая добродетель, которая, уповаю, чудесно подойдет вам — не дать ничего»¹⁶³.

В серьезной части посвящения Торп благодарит друга, надеясь — и не напрасно — на дальнейшие добрые услуги. Давая характеристику переводу Марло, издатель обнаруживает литературный вкус и склонность к напыщенному стилю.

«Первая ласточка» не сразу принесла удачу, но бизнес Торпа стал понемногу развиваться. В 1603 г. издатель опубликовал две незначительные работы и попытался зарегистрировать еще одну, но его права на нее были оспорены¹⁶⁴. Его звезда окончательно вошла в зенит в 1605 г.: именно тогда Томас Торп стал полномочным издателем Бена Джонсона.

В этом счастливом 1605 Торп вместе с Эдвардом Блантом регистрируют в Гильдии, а затем один Торп издает «римскую» трагедию Бена Джонсона — «Падение Сеяна». Публикация, бесспорно, была вполне легальной: книга содержит авторское предисловие, и, как считают исследователи, Джонсон сам просматривал гранки. Для шекспироведов представляет особый интерес тот факт, что в 1603 г. «Сеян» был поставлен шекспировской труппой, и сам Шекспир играл в этой трагедии одну из ролей.

Знакомство с Беном Джонсоном открыло Торпу дорогу в театральный мир. Он наладил связи с Джорджем Чепменом и Джоном Марстоном. Торпа, вероятно, больше привлекал первый: Чепмен был известным писателем, и печатать его пьесы было и престижно, и выгодно. В том же 1605 г. Торп опубликовал комедию Чепмена «Дураки». Текст воспроизведен превосходно. Последнее является существенным свиде-

¹⁶² Duncan-Jones, (1983), 156.

¹⁶³ Lee, 675.

¹⁶⁴ Burrow, 96.

тельством в пользу того, что Торп законным образом получил пьесу из рук автора. Так, Г. Блэкмур Эванс полагает, что экземпляр, с которого производился торповский набор, «был чистовиком самого Чепмена, или, по крайней мере, копией с этой рукописи»¹⁶⁵. И в том же 1605 г. Торп вместе с Уильямом Эспли регистрирует в Гильдии пьесу «На восток!», являющуюся плодом совместного творчества Джонсона, Чепмена и Марстона. Издавать ее Эспли, однако, пришлось одному, поскольку Торп, вероятно, был слишком занят работой с «Сеяном» и «Дураками».

В 1606 г. успешно начавшееся сотрудничество Торпа с драматургами продолжилось: он издал пьесу Джонсона «Гименей» и пьесу Чепмена «Джентльмен Ашер». По каким-то причинам обе они не были зарегистрированы в Гильдии, но сомневаться в законности публикации не приходится: качество текста убеждает ученых, что они были полностью или частично просмотрены авторами в процессе печати¹⁶⁶.

В следующем, 1607 г. Торп опубликовал знаменитого «Вольпо-не» — одну из лучших комедий Джонсона. Издание предваряется авторским посвящением двум университетам — признак того, что публикация вполне законна. 6 августа того же года Торп регистрирует в Гильдии свои права на пьесу Марстона «Что вам угодно», которую незамедлительно издает.

В 1608 г. Джонсон и Чепмен снова вручают свои пьесы Томасу Торпу. Джонсон передает своему издателю право на публикацию «Маски Черноты и Красоты» — она зарегистрирована в Гильдии 21 апреля 1608 г. Джордж Чепмен позволяет опубликовать лучшую из своих пьес — это «Заговор и трагедия Шарля, герцога Бирона». Регистрация в реестре Гильдии сделана 5 июня 1608 г., а опубликованный текст предваряется авторским посвящением. Помимо двух пьес, Торп также регистрирует и печатает сборник эпиграмм некоего оксфордца Р. Уэста. На этот год приходится пик финансового благополучия Томаса Торпа: он арендует книжную лавку «Голова тигра» во дворе собора Св. Павла. Вскоре ему придется отказаться от этого помещения.

В 1609 г. Торп напечатает только одну книгу — знаменитые шекспировские сонеты. С этого момента в его издательской деятельности происходит перелом. Его связи с театральным миром рушатся, зато у него появляется интерес к авторам ученых богословских трудов. «Его театральные связи, кажется, порвались после публикации анонимного “Бичевания актера” в 1610, и он все чаще стал обращаться к книгам, по-

¹⁶⁵ The Plays of George Chapman: The Comedies, ed. Alan Holaday (Urbana, 1970), 227–229.

¹⁶⁶ Duncan-Jones, (1983), 158.

священным теологии и путешествиям»¹⁶⁷, — замечает К. Данкан-Джонз.

Действительно, с 1609 г. отношения между Торпом и прежними авторами-драматургами разлаживаются. Особенно любопытным выглядит разрыв с Беном Джонсоном. Начиная с этого времени, Торп больше не напечатает и даже не переиздаст ни одной джонсоновской работы. Однако в 1610 г. он опубликует уже упомянутое «Бичевание актера» (авторство этой анонимной пьесы приписывается Марстону), с которой десять лет тому назад началась война театров¹⁶⁸. В ней едко высмеивается Джонсон, выведенный в образе Хризогана — «господина педанта». Совпадение даты публикации шекспировских сонетов с датой перелома в издательской практике Томаса Торпа может быть не случайным. Однако точно установить обстоятельства, изменившие отношения Торпа с его прежними авторами из театрального мира, сейчас не представляется возможным.

Разладившиеся отношения с драматургами Торп почти сразу же заменил новыми связями с учеными-переводчиками. В 1608–1609 гг. он, вероятно, свел знакомство с Джоном Хили и Джоном Флорио. Первый переводил с латыни и греческого, второй был известным переводчиком с итальянского и французского. Хили, «скромный литературный претендент», «при любезном посредстве Джона Флорио (человека влиятельного и в светских, и в литературных кругах) добился покровительства графа Пембрука для перевода причудливой сатиры епископа Холла “Mundus alter et idem”¹⁶⁹. Назвав свою книгу “Открытием Нового мира”, Хили в 1609 г. предварил ее посланием, написанным в тонах кричащей лести: “Истинному зеркалу истинной чести Уильяму, графу Пембруку”¹⁷⁰. Торп зарегистрировал этот перевод к изданию, однако опубликовал его Эдвард Блант¹⁷¹.

Вскоре после этого Джон Хили решил эмигрировать в Вирджинию — недавно открытую английскую колонию в Америке. Едва достигнув американского континента, Хили умер, оставив свои рукописи на попечение друзей и покровителей. Ими, как мы видели, являлись Джон Флорио и граф Пембрук. Вероятно, они и передали «осиротевшие» манускрипты Томасу Торпу для опубликования. В 1610 году Торп

¹⁶⁷ Ibid., 163.

¹⁶⁸ Так называется период с 1599 по 1601 гг., во время которого драматурги Марстон и Деккер (работавшие на «Слуг Лорда-Адмирала») и Бен Джонсон враждовали между собой, создавая пародии друг на друга.

¹⁶⁹ Мир изменяющийся и неизменный (лат).

¹⁷⁰ Lee, 688.

¹⁷¹ Duncan-Jones, (1983), 160.

издал сделанные покойным переводы «Руководства Эпиктета» и «Града Божьего» блаженного Августина, предварив их своими посвящениями: первый — Джону Флорио («истинному любителю передовых умов»¹⁷²), второй — графу Пембруку («высокопочтимейшему покровителю муз и умных людей»¹⁷³). «Торп говорит нам, что выбрал Флорио и графа Пембрука в качестве покровителей неопубликованных рукописей Хили потому, что они были покровителями самого Хили до его эмиграции и смерти»¹⁷⁴. «Его наследие, — утверждает издатель, обращаясь к Пембруку, — сложено у ног Вашей светлости, и ныне лишь вручается его бедным посланцем в трижды смиренно лобызаемые руки Вашей светлости»¹⁷⁵. В 1616 г. Торп переиздаст перевод Эпиктета, снабдив его посвящением Пембруку.

На 1611 г. приходится единственный случай явного «пиратства» Торпа: он опубликовал материалы, прав на которые не имел. Это «Одкомбианский банкет» — книжка, которая содержит все посвячительные стихи к «Кориэтовым нелепостям», но самих «Нелепостей» не содержит. Вероятнее всего, перед нами случай намеренного издательского «хулиганства»: Кориэта издавал друг Торпа Эдвард Блант. Как считает Майкл Стрэчен, приятели сообща осуществили эту озорную выходку, вполне соответствующую сатирическому характеру кориэтовского произведения¹⁷⁶. Со своей стороны, К. Данкан-Джоунз, следуя собственной теории, считает «возможным, что Джонсон и Торп вместе задумали эту шуточную публикацию»¹⁷⁷. Однако участие Джонсона в ней маловероятно: нет никаких свидетельств, что отношения между Торпом и Джонсоном наладились после 1609–1610 гг. Кроме «Одкомбианского банкета» в 1611 г. Торп издал «Путешествия проповедника» Картрайта — книгу, относящуюся к тому же жанру, что и гротескные «Кориэтовы нелепости».

Среди других заметных публикаций Торпа нужно назвать переиздание «Плача Христа над Иерусалимом» Томаса Нэша (1613)¹⁷⁸ и участие — вместе с Эдвардом Блантом и Уолтером Берром — в публикации

¹⁷² Lee, 683.

¹⁷³ Ibid., 688.

¹⁷⁴ Ibid., 681.

¹⁷⁵ Ibid., 688.

¹⁷⁶ См.: M. Strachan, *The Life and Adventures of Thomas Coryate* (London, 1962), 134–137. Свою теорию о «Кориэтовых нелепостях» предложил И.М. Гилилов в своей книге «Игра об Уильяме Шекспире». М., 1998, с. 322–375.

¹⁷⁷ Duncan-Jones, (1983), 155.

¹⁷⁸ Первое издание — Робертс, 1593; второе — Уайз, 1594.

перевода лукановской «Фарсалии», выполненного Артуром Горджесом (1614).

На этом период процветания постепенно приходит к концу. Томас Торп продолжает издавать книги, но их количество уменьшается наряду с их литературными достоинствами. «Между 1614 и 1625 гг. Торп публикует одиннадцать книг, причем последняя будет вторым изданием чепменовской пьесы “Заговор и трагедия Бирона”»¹⁷⁹. Всего за период своей деятельности, начиная с 1600 г., Торп издаст или примет участие в издании сорока трех книг¹⁸⁰.

Что касается частной жизни Торпа, то о ней известно совсем немного. Из описания его профессиональной карьеры видно, что он поддерживал особенно дружеские отношения со своим коллегой Эдвардом Блантом. Кроме того, Торп имел связи с некоторыми выпускниками Магдален-колледжа Оксфордского университета и печатал их книги (Уэст, Картрайт). Насколько известно, у Торпа не было своей семьи. Его финансовые дела расстроились вместе с упадком его издательской деятельности. Он умер после 3 декабря 1635 г. в богадельне, находившейся под присмотром сановников Оксфордского университета. Предоставление ему комнаты в благотворительной лечебнице было «тем более уместно, что он опубликовал книгу о совсем недавно основанном подобном учреждении: “Чартер-хауз” (1614, напечатана Элдом), изданную также под заглавием “Больница короля Джеймса” в том же году»¹⁸¹.

Какие выводы можно сделать о профессиональной компетенции и личности Томаса Торпа?

Сидни Ли твердо считал, что Томас Торп был бессовестным литературным пиратом. Однако собранные им же самим факты о профессиональной деятельности первого издателя шекспировских «Сонетов» свидетельствуют об обратном. На это давно обратили внимание американские и английские исследователи. Исходя из документальных данных, Леона Ростенберг пришла к противоположному выводу: Томас Торп был достаточно честным предпринимателем. Принимая ее доводы, Кэтрин Данкан-Джоунз впала в иную крайность: она утверждает, что рукопись сонетов была продана Торпу самим Шекспиром. Такое заключение весьма сомнительно, однако, вполне вероятно, что сам Торп мог считать, будто рукопись приобретена им законно.

На основе объективно установленных фактов можно утверждать, что перед нами довольно добросовестный, по меркам той эпохи, изда-

¹⁷⁹ Duncan-Jones, (1983), 164.

¹⁸⁰ Ibid., 155.

¹⁸¹ Ibid., 164.

тель. Обычно он готовил качественные публикации, будучи грамотным корректором и владея начатками латыни¹⁸². Он никоим образом не относится к беспринципным издателям-пиратам, поскольку практически все опубликованные им книги получены от законных правообладателей — авторов или тех людей, которых Торп считал представителями авторов. Некоторые рукописи Торп, возможно, выкупил у своих коллег. Однако он не имел семейных деловых связей в профессиональных кругах Лондона и был не особенно удачлив в коммерции. Благодаря сотрудничеству с друзьями, он мог сравнительно успешно вести собственное дело на протяжении почти пятнадцати лет. Однако после 1614 г. его деятельность постепенно сокращается. В конце жизни он впал в бедность и был вынужден воспользоваться помощью благотворителей.

Томас Торп — человек с несомненным литературным вкусом. На протяжении своей карьеры он издал переводы Марло и Горджеса из Лукана, произведения Джонсона, Чепмена и Шекспира; переводы из блаженного Августина, Эпиктета и Теофраста.

В интеллектуальном плане Томас Торп тяготел к научным (университетским, переводческим, богословским) и богемным (театральным) кругам. Несмотря на проявленный им интерес к теологическим работам, Торп отнюдь не страдал ханжеством, что, в частности, подчеркивается его сотрудничеством с драматургами и участием в «коризетовском проекте» раблезианского толка.

В разные периоды своей жизни Томас Торп был знаком с людьми, в той или иной степени знавшими Шекспира: Беном Джонсоном, Джорджем Чепменом, Джоном Марстоном, Джоном Флорио, графом Пембруком. Вообще, театральная среда была в достаточной мере известна ему.

Профессиональная деятельность Торпа довольно резко распадается на два периода: «театральный» и «учено-богословский». В 1605–1608 гг. Торп был полномочным издателем пьес Бена Джонсона и Джорджа Чепмена. Начиная с 1609 г. его связи с обоими драматургами рвутся, причем особенно резко — с Джонсоном. Таким образом, границей между периодами служат 1609–1610 гг. Для шекспироведов любопытно отметить, что перелом в профессиональной деятельности издателя совпадает с датой торповского издания «Сонетов» Шекспира.

За время своей карьеры Томас Торп написал пять посвящений: четыре — к книгам уже умерших авторов и одно — к шекспировским «Сонетам». Все посвящения имеют одну общую особенность: во всех

¹⁸² Lee, 674.

издатель так или иначе удостоверяет свои права на данную рукопись. В издании марловского перевода из Лукана (1600) Торп упоминает «давние права» своего покровителя и коллеги Эдварда Бланта на манускрипт. В посвящениях к «Граду Божьему» блаженного Августина (1610) и «Руководству Эпиктета» (1610, 1616), переводы которых были сделаны умершим к тому времени Джоном Хили, Торп особо подчеркивает, что адресаты посвящений, Джон Флорио и граф Пембрук, являлись покровителями покойного. Очевидно, оба адресата (или хотя бы один из них) были теми источниками, от которых Торп получил рукописи. Посвящение «м-ру У. Г.» в Q, видимо, выполняет ту же функцию. Свои посвящения Торп обычно подписывал инициалами: «Т. Т.», «Т. Th.» или «Th. Th.». На этом можно закончить краткий очерк издательской деятельности Томаса Торпа. Теперь пора перейти к фактам и проблемам, связанным с посвящением шекспировских сонетов загадочному «мастеру У. Г.».

§ 2. Посвящение к шекспировским «Сонетам»

Q открывается посвящением, однако его автором является не Шекспир (как следовало бы ожидать), а издатель книги. Посвящение гласит:

ЕДИНСТВЕННОМУ . ПОРОДИТЕЛЮ .
ЭТИХ . НИЖЕПРИВЕДЕННЫХ . СОНЕТОВ .
М-ру У . Г . ВСЯЧЕСКОГО . СЧАСТЬЯ .
И . ВЕЧНОЙ . ЖИЗНИ .
ОБЕЩАНОЙ .
ЕМУ .
НАШИМ . БЕССМЕРТНЫМ . ПОЭТОМ .
ЖЕЛАЕТ .
ДОБРОЖЕЛАТЕЛЬНЫЙ .
ДЕРЗАТЕЛЬ .
ВЫПУСТИВШИЙ . ИХ .
В . СВЕТ .
Т . Т .

Посвящение имеет ряд странностей. Самая заметная из них — это точки после каждого слова. Кроме того, обращает на себя внимание обратный порядок слов в предложении: подлежащее («доброжелательный дерзатель (...) Т. Т.») стоит после сказуемого («желает»). По правилам

английского синтаксиса, такое построение является неверным, хотя факультативно может применяться. Третья странность — это инициалы адресата посвящения, которые долго и тщетно пытаются разгадать на протяжении четырех столетий. Является ли таинственный мастер У. Г. прекрасным другом шекспировских сонетов, или это всего лишь некий предприимчивый господин, добывший для Торпа шекспировскую рукопись?

Ответы на некоторые из заданных вопросов теперь практически найдены. Они очень просты.

Начнем с точек после каждого слова. Выше рассказывалось, что в 1605 г. Томас Торп издал «римскую» трагедию Джонсона «Падение Сеяна». Бен Джонсон, талантливый самоучка¹⁸³, так гордился своим знанием классической латыни и античной истории, что даже снабжал свои исторические пьесы длинным ученым комментарием. Как показывает К. Данкан-Джоунз, в случае с «Сеяном» Джонсон вручил издателю текст, где один из фрагментов был написан в той же манере, в какой делались официальные надписи на памятниках Древнего Рима.

«В V акте объявление сената, хотя и написанное на английском языке, напечатано в манере римских надписей — заглавными буквами с точкой после каждого слова:

МАММИЛИЙ . РЕГУЛ . И . ФУЛЬЦИНИЙ . КОНСУЛЫ .
В . ЭТИ . КАЛЕНДЫ . ИЮНЯ . С . ПЕРВОЙ . ЗАРЕЙ .
СОЗЫВАЮТ . СЕНАТ . В . ХРАМЕ . АПОЛЛОНА .

Эти особенности исчезли из фолио произведений Джонсона 1616 г.»¹⁸⁴.

Томас Торп, тяготевавший к академической образованности, вероятно, счел полезным взять на вооружение эту античную манеру, чтобы при случае блеснуть ею.

Джонсон послужил Торпу и образцом стиля. С. Ли первым отметил это, и с ним трудно не согласится. К. Данкан-Джоунз наглядно показывает, что в 1607 г., выпуская комедию «Вольпоне», издатель был глубоко впечатлен авторским посвящением двум университетам:

¹⁸³ Джонсон учился в Вестминстерской школе (лучшей в стране среди бесплатных общественных школ), но был вынужден покинуть ее через три-четыре года обучения, чтобы помогать отчиму в его строительном деле.

¹⁸⁴ Duncan-Jones, (1983), 157.

Это тщательно напечатанное заглавными буквами посвящение, словно вырезанное на камне, хотя и на английском языке, вероятно, стоит привести полностью за его визуальное и синтаксическое сходство с посвящением к «Сонетам»:

САМЫМ БЛАГОРОДНЫМ
И РАВНЫМ
СЕСТРАМ,
ДВУМ СЛАВНЫМ УНИВЕРСИТЕТАМ
ЗА ИХ ЛЮБОВЬ
И
ПРИЕМ,
ОКАЗАННЫЙ ЭТОЙ КОМЕДИИ
ПРИ ЕЕ ПРЕДСТАВЛЕНИИ,
БЕН ДЖОНСОН
С ПРИЗНАТЕЛЬНОЙ БЛАГОДАРНОСТЬЮ
ПОСВЯЩАЕТ
ЕЕ И СЕБЯ.¹⁸⁵

Сходство джонсоновского посвящения с посвящением к шекспировским «Сонетам» показывает, что Томас Торп практически перекопировал джонсоновский образец. Хотя его копия имела небольшой изъян: Торпу явно хотелось завершить посвящение своими инициалами, а из-за этого подлежащее перемещалось в самый конец предложения. Подобный синтаксис мог быть воспринят как проявление безграмотности. Торп отнюдь не был невеждой и, видимо, не хотел даже случайно таковым показаться. Вот тут очень кстати пришли «античные точки». Их появление свидетельствовало о том, что автор посвящения, во-первых, человек весьма просвещенный; и, во-вторых, прибег к перестановке слов не по невежеству, а вполне сознательно, с эстетической целью: чтобы текст выглядел броско и интригующе.

Своей цели издатель вполне достиг.

Теперь нерешенным остается только один вопрос: кто такой «единственный породитель сонетов», которому Торп «желает всяческого счастья и вечной жизни»? Это, безусловно, адресат шекспировской лирики — Прекрасный друг. В ученых кругах долго муссировалась теория, что «породитель» означает не «вдохновитель», а «добытчик руко-

¹⁸⁵ Ibid., 159. В дословном переводе еще ближе к торповскому посвящению: Торп именуется «доброжелательным дерзателем», копируя Джонсона, который (в английском оригинале) называет себя «признательным благодарителем».

писи».¹⁸⁶ Гипотеза эта, однако, основана на толковании слов, вырванных из контекста. Посвящение ясно адресовано тому, кому Торп, помимо счастья, желает еще и «вечной жизни, обещаной ему нашим бессмертным поэтом». Поскольку Шекспир не обещал никакой вечной жизни людям, ворующим у него рукописи, значение слова «породитель» может быть только одним. Томас Торп обращается здесь к адресату шекспировской лирики. Это заключение подтверждается и эпитетом «единственный», характеризующим «породителя». Как в свое время остроумно отметил Г.Ч. Бичинг, «какой смысл был бы в слове “единственный”, если “породитель” означает “добытчик”? Если считать, что издатель-пират посвятил книгу сонетов вору, принесшему ему рукопись, то почему он сделал ударение на том факте, что “он один это сделал”?».¹⁸⁷

Вопрос «кто такой мастер У.Г.?» в данный момент несущественен. Гораздо важнее найти ответ на другой вопрос: почему к нему обращается издатель Томас Торп, а не сам автор — Шекспир?

Тут чрезвычайно полезными могут оказаться выводы, сделанные нами на основе знакомства с личностью и профессиональной деятельностью Торпа. Нам уже известно, что он был издателем достаточно добропорядочным для эпохи, когда авторского права еще не существовало. В четырех случаях, издавая рукописи уже умерших писателей, Торп счел нужным предпослать книгам свои посвящения, так или иначе указывающие на источник получения им издательских прав. Посвящение к шекспировским «Сонетам», вероятнее всего, выполняет ту же функцию. Не исключено к тому же, что Торп получил ошибочные сведения о смерти Шекспира, которого в то время весьма «кстати» не было в Лондоне. Фамилия поэта на титульном листе Q напечатана не так, как обычно печатались имена живых авторов¹⁸⁸. Итак, кто мог на легальном основании

¹⁸⁶ Эту идею впервые выдвинул Джордж Чалмерс, известный тем, что высказал немало глупостей о сонетах. См.: Rollins, II, 166.

¹⁸⁷ См.: The Sonnets of Shakespeare, ed. Raymond MacDonald Alden (Boston & New York, 1916), 12.

¹⁸⁸ Фамилия Шекспира на титульном листе написана через притяжательное местоимение «'s» (Shakespeares). Это довольно редкий способ именованя автора, и, как правило, он указывает на то, что издание является посмертным (ср. с посмертным изданием Роберта Грина: «Greenes Groats-worth of Witte, Bought with a Million of Repentance» — «Гриновское На грош ума, купленного за миллион раскаяний»). В норме написание должно было быть таким: «The Sonnets by William Shakespeare». К. Данкан-Джоунз обращает внимание на то, что среди множества сонетных циклов, изданных в то время, подобное «косвенное» написание имени автора встречается только в посмертном пиратском издании «Астрофила и Стеллы» Ф. Сидни: «“Косвенный” заголовок — первая из множества особенностей, которые совершенно отличают шекспировские “Сонеты” от других сонетных собраний того времени. Единственный другой цикл, включающий имя автора в притяжательной форме как часть

распоряжаться шекспировскими стихами? В отсутствие закона о правах на интеллектуальную собственность, таких людей могло быть двое: сам автор (его наследники) и тот человек, которому автор подарил свои произведения. Следовательно, адресат сонетов в глазах издателя являлся лицом вполне подходящим для заключения коммерческой сделки. Судя по посвящению, Торп, видимо, полагал, что получил рукопись из этого источника. В противном случае трудно понять, зачем издатель счел нужным высказать адресату пожелания от своего собственного имени. Какое отношение к нему мог иметь Томас Торп? Действительно, Шекспир во многих сонетах обещает своему другу бессмертие. Но зачем Торп вставляет от себя: «И я желаю вам того же!»? Подобный повтор за поэтом можно объяснить только профессиональной благодарностью, намекающей на личное знакомство издателя и адресата сборника.

Обнародовать источник поступления рукописи было важно и для того, чтобы предупредить возможные претензии со стороны автора (или его наследников). Указание на источник направило бы авторское недовольство — буде таковое возникнет — по нужному адресу.

И наконец, с помощью посвящения Торп, разумеется, надеялся привлечь внимание к издаваемой книге. Можно сказать, что здесь перед нами своего рода реклама. Так, в последней шекспировской пьесе «Генрих VIII» (написанной, видимо, в соавторстве с Флетчером) подзаголовок объявляет: «Все правда». Посвящение Торпа аналогично извещает читателей «Сонетов»: верьте, все это правда!

Теперь суммируем все известные нам факты и подведем итоги. В 1609 г. Торп получил рукопись шекспировских сонетов. К ней обязательно должна была прилагаться некая история, обусловившая появление торповского посвящения. Следует помнить, что Торп довольно хорошо знал театральный мир, поэтому история должна была выглядеть достаточно правдоподобной.

Далее: будучи издателем довольно добропорядочным, Торп вряд ли бы взялся печатать явно краденную или слишком сомнительную в этом смысле рукопись. Поэтому, приобретая ее, он, видимо, был уверен, что продавец имеет права на продажу текста. Лицом, имеющим права, мог быть только автор или адресат сонетов (или их представители). Судя по торповскому посвящению, издатель полагал, что имеет дело с адреса-

общего заглавия — это “Ф. С. его Астрофил и Стелла” (1591), посмертное издание, заглавие для которого, вероятно, придумал издатель-пират Томас Ньюмен. (...) Приложение такого заголовка к литературному поэтическому труду еще живого писателя весьма необычно». Shakespeare’s Sonnets, ed. K. Duncan-Jones (1997). P. 85–86. В дальнейшем ссылки на это издание даются сокращенно: Duncan-Jones (1997).

том, поскольку его пожелания мастеру У. Г. предполагают хотя бы поверхностное личное знакомство. Обращаясь к «единственному породителю», Торп, очевидно, преследует сразу несколько целей: указать на источник получения рукописи, выразить оному свою личную благодарность и заодно создать рекламу издаваемой книге. Однако внимательное изучение содержания Q свидетельствует о том, что рукопись, скорее всего, была взята не из «альбома» адресата, а у самого Шекспира. Одним из фактов, указывающих на это, является состав Q: ведь в нем присутствуют не только сонеты к Прекрасному другу, но и сонеты к Смуглой даме.

Сделав эти выводы, мы можем перейти к рассмотрению редакторского аспекта, связанного с публикацией Q.

§ 3. Редакторский аспект, связанный с публикацией редакции Q

Проблемы, касающиеся существующей редакции Q, тесно связаны с вопросами поэтики сонетов, поэтому рассмотреть их подробно без анализа текстов нельзя. В данный момент проделать столь сложную литературоведческую работу невозможно, да и не нужно. Достаточно будет выделить несколько важных особенностей, позволяющих составить общее мнение о редактуре Q.

Шекспир «Сонетов» — это именно тот Шекспир, которого мы знаем. Его лирика, так же, как и его пьесы, формируют один и тот же образ поэта, который дорог всякому любящему его читателю. Единство авторского образа, несомненно, свидетельствует о том, что Q печаталось с хорошей рукописи: оно доносит до нас шекспировское слово почти без искажений. Поэтому вполне вероятно, что Томас Торп работал либо непосредственно с шекспировским текстом, либо со снятой с него копии. Судя по некоторым типичным опечаткам, в отдельные места рукописи была внесена правка, затрудняющая чтение. Так, «Q содержит странные строки, не имеющие рифмы (25.9, 69.3, 113.6), двустигии, которое повторяется в двух стихотворениях (36 и 96) (...) и многократно встречающаяся ошибка, когда местоимение “их” напечатано вместо местоимения “твой” — ошибку, которая странным образом пропадает начиная со 128 сонета, то есть в том месте цикла, где впервые появляются другие необычные варианты написания слов»¹⁸⁹. Все это свидетельствует в

¹⁸⁹ Виггоу, 92. Путаницу с местоимениями «их» и «твой» Э. Мэлон вполне правдоподобно объяснил тем, что Шекспир пользовался короткой аббревиатурой, которую

пользу того, что рукопись сонетов взяли непосредственно у автора. Вполне возможно, что это был чистовик, в который поэт позднее вносил некоторые изменения. Вероятнее всего, Шекспир переписывал стихотворения набело по мере их создания (или отдавал профессиональному переписчику). В этом случае оригинал мог представлять собой стопу разноформатной бумаги с текстами, записанными или переписанными в разное время, со встречающейся кое-где авторской правкой.

Судя по Q, у оригинала была еще одна любопытная особенность: он был разделен на две части (условно говоря, разложен на две «папки»). Первая содержала основной цикл сонетов, обращенных к Прекрасному другу (Q 1–126). Вторая — значительно меньший и гораздо хуже упорядоченный цикл, связанный в основном со Смуглой дамой (Q 127–154). В этом втором цикле встречается путаница, не характерная для первого: здесь можно выделить ряд сонетов, которые, вероятно, вообще не имеют отношения к Смуглой даме. Это, в частности, Q 145, которое считается самым ранним стихотворением Шекспира; Q 129; Q 146. Можно было бы предположить, что во вторую «папку» складывались все сонеты, не связанные с другом, однако, это не так. По крайней мере, три сонета — Q 133, 134 и 144 — посвящены теме «любовного треугольника», то есть имеют прямое касательство к сонетам из первой «папки» (Q 40–42). Такая бросающаяся в глаза неупорядоченность наводит на мысль, что сам Шекспир отнюдь не занимался подготовкой своей рукописи к печати.

Это заключение подтверждается рядом других наблюдений. Так, Q 145, сонет метрически «неправильный» и скорее напоминающий простое лирическое стихотворение, вряд ли бы попал в сборник, если бы сам автор занимался его составлением. Трудно представить себе, чтобы Шекспир стал печатать образчик раннего творчества, явно уступающий его же собственным зрелым произведениям. Аналогично трудно объяснить появление в сборнике Q 126, служащего «водоразделом» между частями: он совершенно определенно сонетом не является. Важнее всего, однако, то, что целый ряд стихотворений, размещенных в цикле к другу и в цикле к даме, отнюдь не предназначены для номинальных адресатов.

наборщики (главным образом наборщик В) неправильно расшифровали. Изменение в написании отдельных слов после 128 сонета объясняется тем, что цикл, обращенный к Смуглой даме, является ранним (согласно выводам из стилометрического анализа, он создан между 1591 и 1595) и не подвергался автором позднейшей правке, в отличие от цикла, обращенного к Прекрасному другу. Со своей стороны П. Эдмондсон и С. Уэллс объясняют путаницу с «их» и «твой» тем, что рукопись, легшая в основу торповского издания сонетов, была частично или полностью переписана другим человеком (не Шекспиром). См.: Edmondson & Wells, 10.

Их целевая «заданность» прямо противоречит «заданности» самих циклов.

Покажем это на примере с сонетами к Прекрасному другу. На первый взгляд — особенно если принять всерьез посвящение Торпа — они преследуют одну цель: восславить физическую и душевную красоту некоего реально существующего человека, подарив ей поэтическое бессмертие. Целые группы посвящены той или иной трактовке этой темы. Так, открывающие Q «сонеты порождения» (Q 1–17) на разные лады повторяют одну мысль: друг должен жениться, чтобы оставить наследника своей красоты. Q 18–19, 60 и 63–65 толкуют о том, что стихи поэта должны сохранить для будущих поколений память о совершенствах его возлюбленного. Q 100–101 требуют от Музы не забывать о своей службе тому, кому она обязана всем своим искусством. И так далее и тому подобное; примеров можно привести множество. Но отнюдь не весь цикл состоит из таких примеров. Совсем напротив: «хвалы» постепенно сменяются с «хулой».

Давно замечено, что в Q есть достаточное количество сонетов, которые идут вразрез с исходной целью. Это стихотворения, говорящие о неверности друга, горькие упреки и порицания. Весьма сомнительно, что их можно представить «куртуазным подношением» поэта ко вдохновившему его другу-покровителю. Наоборот: им, вне всякого сомнения, нельзя приписать намерение прославить лучшие качества предмета первоначального поклонения. Так, сонеты «любовного треугольника» или Q 33–35 рисуют совсем не лестный образ адресата. Впрочем, лирический герой признает, что и сам он не лучше: в целом ряде стихотворений он винится в собственной неверности. Как справедливо заметил К. Мюр, вряд ли Шекспир (или его друг) отобрал бы такие стихи для публикации: ведь ни адресат, «чьи пороки выставляются напоказ, ни Шекспир, признающий себя прелюбодеем, вероятно, не позволили бы, чтобы сонеты стали известны широкому читателю, который мог бы допустить, что они автобиографичны».¹⁹⁰ Между тем, определенная жизненная обусловленность является обычным для лирики качеством, а в данном случае, благодаря драматическому гению Шекспира, пресловутый автобиографизм первым приходит на ум¹⁹¹. Как могло случиться, что сонеты

¹⁹⁰ Muir K. *Shakespeare's Sonnets* (1979), 5. В дальнейшем ссылки на это издание даются сокращенно: Muir.

¹⁹¹ Так, в своем издании шекспировских сонетов К. Данкан-Джоунз обращает внимание на колонтитул первопечатного Q — «Шекспировы сонеты» — и замечает по этому поводу: «Повторяясь через всю книгу как едва замечаемая нами при чтении деталь этого чрезвычайно загадочного, однако кажущегося глубоко личным цикла

столь разной направленности, прямо подразумевающие если не сюжет, то определенную «фабульность», попали в печать, не подвергшись редакторской обработке, которая сделала бы цикл менее «скандальным»? Ответ здесь может быть один: рукопись, с которой печаталось Q, представляла собой личное авторское собрание, которое он отнюдь не готовил к печати — по крайней мере, в тот момент.

О том же говорит и другой факт. В некоторых случаях Q содержит тесно связанные между собою сонеты, которые представляют собой два варианта одной темы: первый — хвалебный, второй — порицающий. Можно указать по крайней мере на один такой пример: это Q 69 и 70¹⁹². Создается впечатление, что Шекспир писал эти варианты для разной аудитории: «хвалебный» — для чужих глаз, «порицающий» — для своих. Каким образом в печать попали оба?

О сонетах к Смуглой даме можно даже не говорить: трудно представить, чтобы Шекспир предназначал для печати, например, Q 137 или Q 152, в которых его возлюбленная рисуется едва ли не как блудница. Между тем содержание этих сонетов свидетельствует о том, что у этого персонажа действительно был прототип. Почему же автор позволил появиться в печати таким стихотворениям?

Наконец, многократно отмеченная путаница, часто нарушающая развитие поэтической идеи, действительно присутствует в Q. Легко можно увидеть, что большинство сонетов Шекспира упорядочено в особые структурные объединения: пары, триады, серии, группы. В частности, это уже упомянутая группа «сонетов порождения» или пары Q 27–28, 50–51, 113–114. Однако часть их разбита из-за неправильного порядка расстановки сонетов. Например, пара Q 27–28 в действительности представляет собой начало маленькой группы, в которую дополнительно должны входить Q 43 и 61 («сонеты о бессоннице»). Q 49 далеко отодвинут от пары Q 88–89, перед которой ему следовало бы стоять. Парный сонет Q 52 и 75 разбит так, что не выглядит парным. Именно эта путаница побудила целые поколения перестановщиков реставрировать якобы «подлинный» порядок шекспировского цикла. Сделать это не удалось: сама задача была поставлена неправильно. Нет никаких оснований утверждать, что Шекспир и впрямь написал «сюжетный» цикл. Поэтому все «восстановления» будут обречены на неудачу: нельзя воз-

стихов, колонтитул неизбежно наводит на мысль, что сонеты не просто написаны Шекспиром, но написаны им о себе». См.: Duncan-Jones (1997), 86.

¹⁹² Оба стихотворения принадлежат одной серии, находясь на своеобразной «развилке»: Шекспир мог пойти по пути Q 70, однако, он сразу же отказывается от него, в результате чего «хвалебный» сонет оказывается каким-то побочным отброшенным вариантом.

родить несуществующее. Но очевидно, что склонность к созданию структурных объединений — это яркая особенность Шекспира-сонетиста, поэтому явственные нарушения таких структур — показатель постороннего вмешательства в известную нам сегодня редакцию «Сонетов».

Какой вывод следует из всех сделанных нами наблюдений? Во-первых, издание 1609 г., вероятнее всего, печаталось с авторской рукописи или с ее копии: об этом говорит состав Q, наличие в нем не только «прославляющих», но и довольно «скандальных» сонетов, правильное деление сборника на две части и ряд типичных опечаток. Во-вторых, редакторской работой по подготовке рукописи к печати сам автор не занимался. Смещение «хвалы» и «хулы» в описании адресатов, наличие уже упомянутых «пикантных» текстов, путаница, нарушающая оригинальную последовательность внутри многих структурных групп — все это свидетельствует о том, что редакцией Q занимался посторонний человек.

Эти выводы подводят нас к последней из поставленных ранее проблем: является ли Q авторизованным изданием?

§ 4. Авторизованность «Сонетов»

В своей биографии Шекспира Кэтрин Данкан-Джоунз нарисовала яркую картину: поэт, уезжая из охваченного чумой Лондона в относительно спокойный Стратфорд, продает издателю Томасу Торпу рукопись своих сонетов, руководствуясь соображениями выгоды:

«Чума, продолжавшаяся с 1608 по 1609 годы, затянула и обострила финансовые трудности Шекспира и привела его, как и суровая чума 1593–1594 годов, к мысли подготовить и опубликовать книгу недраматической поэзии, найдя для нее покровителя-аристократа. (...). Со времени публикации предприимчивым пиратом Уильямом Джаггардом «Страстного пилигрима» в 1599 г., Шекспир был уверен, что полное аутентичное собрание его сонетов будет весьма ходким товаром, и он намеренно попридержал то, что однажды могло принести значительную сумму денег за публикацию такого собрания. Возможно, что в течение зрелой поры своей жизни он постоянно занимался созданием, исправлением и перекомпоновкой сонетов, хотя озаботился познакомить со своими трудами только тех «личных друзей», которым доверял. Но в 1609 г. — великую пору для начинаний — исключительное давление об-

стоятельств и новый культурный климат наконец побудили его облечь сонеты, писавшиеся долгое время, в новую амбициозную форму и продать их издателю. (...) Для Шекспира, хорошо знакомого с открытой нежностью короля к его аристократическим миньонам — таким, как Уильям Герберт и его брат Филип, — момент для выпуска в свет сонетного цикла, отвергающего существующую сонетную традицию ради идеализации высокородного возлюбленного-мужчины, мог показаться благоприятным, при том, что на заднем плане одновременно высмеивалась сексуально доступная женщина»¹⁹³.

К несчастью для меркантильных планов героя биографии Данкан-Джоунз, самый выгодный момент для публикации сонетного цикла уже был безнадежно упущен. Как упоминалось в начале этой главы, после непродолжительной моды на сонет его популярность быстро пошла на спад. Поэтому если Шекспир и впрямь намеревался «попридержать то, что однажды могло принести значительную сумму денег», то он порядочно «обсчитал» сам себя. «Елизаветинская мода на сонет закончилась больше чем за десять лет до публикации шекспировских сонетов, — пишет Х.Э. Роллинс. — Слишком большое количество мнимых петрарок и ронсаров заставили поэтический напиток скиснуть»¹⁹⁴. Может быть, поэтому в реальности шекспировская лирика оказалась «товаром» настолько «неходким», что до нас в итоге дошло только одно прижизненное издание?

Относительно «значительной суммы денег» тоже возникают сильные сомнения. Мы уже знаем, что издатель Томас Горп был человеком не особенно удачливым в коммерции. Он так и не смог выбиться в ряды состоятельных представителей своего ремесла. Для этого ему было необходимо купить «профессиональную» собственность: книжный магазинчик или типографию (некоторые его коллеги имели и то, и другое). Однако он как был, так и остался издателем без «производственных мощностей», работающим по договорам. Вершиной его финансового благополучия была годовая аренда книжной лавки «Голова тигра» в 1608 г. Трудно представить себе, что Горп, в 1609 г. уже покинувший снятое помещение, мог заплатить Шекспиру внушительный авторский гонорар за «Сонеты». Да и вообще, как замечает Артур Маротти, суммы, выплачиваемые авторам издателями, не бывали слишком значитель-

¹⁹³ Duncan-Jones K. *Ungentle Shakespeare: Scenes from His Life* (2001), 214–215. В дальнейшем ссылки на это издание даются сокращенно: Duncan-Jones, (2001).

¹⁹⁴ Rollins, II, 326.

ными¹⁹⁵. Поэтому, если поэт и впрямь собирался поправить свои якобы расстроенные финансовые дела публикацией своих стихов, ему стоило бы лично обратиться к богатому покровителю, как он делал при публикации своих ранних поэм.

И совсем несерьезным выглядит ссылка на Уильяма Герберта, графа Пембрука, как на миньона короля Джеймса в том гомозротическом значении, которое вкладывается в это слово. Вдобавок сонеты, посвященные Смуглой даме, имеют не столько сатирическое, сколько глубоко трагическое звучание, и свести их содержание к контр-традиционному высмеиванию легко доступной женщины — значит, слишком их упростить.

Но, конечно, не это главное. Главное заключается в том, что Q, с какой стороны на него ни посмотреть — с типографской, редакторской или с коммерческой, — отнюдь не похоже на тщательно подготовленную к публикации книгу. Как заметил Колин Барроу, «имеются основания быть менее уверенным, чем Данкан-Джоунз, будто Q представляет такую идеальную в глазах издателя вещь, как окончательная “авторизованная” версия, которая точно отражает намерения автора».¹⁹⁶ Слишком многое говорит против участия Шекспира в подготовке рукописи к печати. В подтверждение нам достаточно лишь суммировать факты и выводы, которые излагались на протяжении всей этой главы.

Во-первых, как уже указывалось, выбор типографа был осуществлен не Шекспиром, а издателем Томасом Торпом, который, по обыкновению, обратился к своему постоянному деловому партнеру Джорджу Элду. Между тем, в двух известных нам случаях, когда сам Шекспир готовил свои рукописи к печати (поэмы «Венеры и Адонис» и «Обещанная Лукреция»), он лично выбрал типографию, причем первоклассную — она принадлежала его земляку Ричарду Филду.

Добавим к этому, что типография Джорджа Элда к лучшим не относилась: его наборщики, хотя и вполне искусные, придерживались каждый своего понимания орфографии; подготовительной работы, которая бы свела все разночтения к единому стандарту, проведено не было¹⁹⁷.

¹⁹⁵ Arthur F. Marotti, 'Shakespeare's Sonnets as Literary Property' in Elizabeth D. Harvey & Katherine Eisaman Maus (eds.) *Soliciting Interpretation: Literary Theory and Seventeenth-Century English Poetry* (Chicago, 1990), 143–173.

¹⁹⁶ Burrow, 95.

¹⁹⁷ О том, что издание не предназначалось в подарок какому-то знатному аристократу, может говорить также качество бумаги и шрифта; расположение сонетов непосредственно друг за другом, а не по одному на страницу; отсутствие узорных букв и т. п.

Во-вторых, редактура Q наводит на мысль, что ею занимался не автор, а кто-то другой (возможно, издатель). Странный состав сборника — наличие в нем «скандальных» текстов и нарушение порядка внутри некоторых структурных объединений — говорит о том, что Q печаталось отнюдь не с «окончательной авторизированной» рукописи. О том, что Шекспир не держал корректуры, может свидетельствовать то обстоятельство, что опечатки исправлялись прямо в процессе набора, и одна из них, пропущенная работниками типографии, повредила текст Q 146.

В-третьих, посвящение к Q написано от лица издателя Торпа, а не от имени автора. Это очень странное обстоятельство, если вслед за Данкан-Джоунз всерьез полагать, что Шекспир сам продал Торпу свою рукопись. Отчего же вместе с рукописью не «продать» и посвящение? Зачем Шекспир поручил Торпу написать его? Для адресата — пресловутого мастера У. Г. — такой способ выражения чувств мог показаться оскорбительным. Особенно если учесть «скандальность» некоторых текстов и наличие в цикле не одного друга, но и Смуглой дамы. Ведь часть сонетов обращена именно к ней.

И, в-четвертых, будь Шекспир и впрямь причастен к публикации Q, его поведение выглядело бы вызывающе оскорбительным по отношению к возлюбленному другу-адресату. Посмотрим на это со стороны: вот автор, продав на скорую руку «слеplенный» текст, препоручает Томасу Торпу писать посвящение и готовить издание, а сам тут же уезжает из Лондона. Нам известно со всей определенностью, что в начале июня 1609 г., когда «Сонеты» выходили из печати, Шекспир был в Стратфорде. Он уехал туда либо в тот момент, когда Q готовилось к выпуску, либо еще раньше. Соответственно возникает вопрос: откуда такое равнодушие, доходящее до полного пренебрежения, если не к собственному тексту, то хотя бы к собственному покровителю?

Поэтому, если Данкан-Джоунз права и под «мастером У. Г.» следует понимать Уильяма Герберта, этот высокородный граф имел полное право возмутиться. Мало того, что поэт проигнорировал весь процесс подготовки и печати «Сонетов»; мало того, что он «свалил» на издателя всю работу вплоть до написания посвящения, он вдобавок уехал из столицы и, разумеется, не смог лично преподнести книгу аристократическому патрону. Вряд ли в таком случае герой Данкан-Джоунз мог надеяться на награду или дальнейшее покровительство со стороны Пембрука.

Впрочем, Пембрук вряд ли является мастером У. Г. Важно другое: все вышеперечисленное свидетельствует о том, что сам Шекспир, веро-

ятнее всего, не имел к Q никакого отношения. Поэтому сравнительная порядочность Томаса Торпа как издателя не должна вводить нас в заблуждение. Вполне возможно, что сам он считал свою публикацию достаточно законной. Торп вполне мог думать, что продавцом являлся адресат шекспировского цикла. Поскольку до 1609 г. издатель имел знакомства в театральных кругах Лондона и должен был хотя бы отчасти знать существующие там внутренние связи, продавец этот, вероятно, и впрямь был лицом, достаточно близким Шекспиру. Иначе откуда он мог взять рукопись, которая по всем признакам представляла собой личное авторское собрание?¹⁹⁸ Однако этот знакомец отнюдь не обязательно был тем, за кого себя выдавал. Непохоже, к тому же, чтобы он действовал с согласия Шекспира. Не исключено, разумеется, что странная история с публикацией «Сонетов» как-то связана с публикацией «Троила и Крессиды», отпечатанной Джорджем Элдом в том же 1609 г.¹⁹⁹ Однако, поскольку нам неизвестен круг близких друзей и знакомых Шекспира, бесполезно гадать, кем был в действительности мастер У. Г.

Единственный вывод, который мы можем сделать, таков: Q «Сонетов», вероятнее всего, печаталось на основе авторской, но не авторизованной рукописи²⁰⁰.

¹⁹⁸ Вряд ли реальные адресаты располагали текстами «ругательных» или «обвинительных» сонетов; кроме того, наличие стихов, обращенных к ним обоим, также говорит о том, что в основе Q лежало авторское собрание.

¹⁹⁹ Первоначально пьеса была зарегистрирована в феврале 1603 г. типографом Робертсом, печатавшим афиши для «Слуг лорда-камергера», с условием не публиковать ее без разрешения труппы. Однако в январе 1609 г. была сделана повторная регистрация. Пьесу отпечатали и пустили в продажу. Спустя короткое время часть еще нераспроданного тиража подверглась изменению. Титульный лист, на котором заявлялось, что пьесу играли «Слуги короля» (бывшие «Слуги лорда-камергера»), вырезали и заменили на другой, где упоминания о постановках уже не было. Кроме этого, во втором «выпуске» появилось предисловие «От того, кто никогда не был писателем, тому, кто вечно читает», где утверждалось, что пьеса «Троил и Крессида» ни разу не ставилась на сцене. См.: Chambers, Study, i, 438.

²⁰⁰ Подобной точки зрения придерживался и Э.К. Чэмберс. Исследователь полагает возможным, что текст Q «основывается на довольно авторитетной рукописи, но в нем достаточно опечаток и пунктуационных ошибок (...), из которых явствует, что книга не была просмотрена Шекспиром как “Венера и Адонис” и “Лукреция”». См.: Chambers, Study, II, 559.

Глава 4 «СОНЕТЫ»: ПОСЛЕДУЮЩИЕ ИЗДАНИЯ

§ 1. Издание Бенсона 1640 года

Следующее издание шекспировских сонетов появится только на рубеже 1639–1640 гг.²⁰¹, через тридцать лет после Q, причем в серьезно переделанном виде. Издатель Джон Бенсон²⁰² кардинально изменит известный нам ныне сборник. Все сонеты будут перекомпонованы в «стихотворения» разной длины, перед каждым появится соответствующее заглавие (например, «Искреннее восхищение» или «Сила любви»), а основная часть «мужских» местоимений превратится в «женские». Вдобавок издатель сочтет нужным написать предисловие, в котором сделает особенное ударение на «чистоте» шекспировской поэзии. Разумеется, возникает вопрос: к чему такие ухищрения?

Ответ прост: Джон Бенсон рискнул пойти на откровенное пиратство. У него не было прав на публикацию шекспировских сонетов, но, когда Q каким-то образом попало ему в руки, оно показалось ему прибыльным товаром. Заметим, что он не осмелился украсть «Венеру и Адониса» или «Лукрецию». Как указывает Роллинс, «эти поэмы все еще пользовались популярностью в 1639–1640 гг. и копирайт на них ревниво охранялся»²⁰³. Естественно было бы предположить, что «Сонеты» тоже могли снискать не меньшую популярность, чем поэмы, будь они известны. Однако, как пишет Мартин Симор-Смит, «Горп, который не оставлял издательскую деятельность вплоть до 1624 г., никогда не переиздавал их. А почему — если только это издание не было выкуплено, изъято или остановлено каким-то другим образом?»²⁰⁴.

Мы уже знаем, что Q было мало известно. В руки Бенсону попался один из тех немногочисленных экземпляров, часть которых дошла и до нас. Однако издатель все же не решился просто перепечатать его. Видимо, он опасался, что его «поймают за руку» на откровенном воровстве. С другой стороны, его настойчивое ударение на «чистоте» шекспировской лирики, возможно, говорит о том, что он считал содержание

²⁰¹ Книга была зарегистрирована 4 ноября 1639 г. и вышла в свет, видимо, в конце декабря того же года. На титульном листе, однако, стоит 1640 г.

²⁰² Х.Э. Роллинс приводит о нем следующие сведения: «Джон Бенсон вступил в Гильдию книгоиздателей и торговцев в июне 1631 г. (Arber, Transcript, 1876, III, 686) и, начиная с 19 января 1635 г. до ноября 1639 г. опубликовал около полудюжины книг». См.: Rollins, II, 19.

²⁰³ Rollins, II, 20.

²⁰⁴ Seymour-Smith, 6.

Q несколько скандальным. Так или иначе, но Бенсон проделал ту работу, которую, в принципе, должен был выполнить первый редактор: он полностью пересмотрел текст и сфабриковал из него нечто такое, что и сам Шекспир, вероятно, узнал бы с трудом.

Прежде всего, Бенсон убрал слово «сонеты». Он издает не сонеты, а «Стихотворения Уильяма Шекспира». Они получены путем соединения сонетов между собой и добавления к ним всех стихотворений из «Страстного пилигрима», двух песен из шекспировских пьес²⁰⁵, «Феникса и голубя», «Жалобы влюбленной», а также кое-каких образцов лирики из сборника 1600 года «Английский Геликон», в котором Шекспир вообще не участвовал. В ходе этой работы Бенсон каким-то образом «потерял» восемь стихов (Q 18, 19, 43, 56, 75, 76, 96 и 126).

Оставшиеся «сто сорок шесть сонетов были переделаны в семьдесят два стихотворения, которые состоят когда — только из одного сонета, а когда — из двух, трех, четырех или пяти, собранных вместе; и для каждого из этих семидесяти двух “стихотворений” сфабриковано заглавие, так что компиляция Бенсона принимает вид чего-то совершенно нового»²⁰⁶.

Так, фальсификация Бенсона открывается «стихотворением» «Слава красоты», которое на самом деле состоит из трех сонетов: Q 67–69. За ним следует «Вредоносное время» (Q 60, 63–66), а далее — «Истинное восхищение», которое «создано» из VI и VII стихотворений «Страстного пилигрима».

В итоге получился сборник якобы традиционной лирики, представляющей собой нечто вроде «поэтических упражнений на заданную тему».

Труды предприимчивого издателя увенчались успехом: как пишет Симор-Смит, «он сумел повернуть это дельце, да так, что обвел вокруг пальца даже Гильдию книгоиздателей и торговцев»²⁰⁷.

Помимо работы с «редактированием», Бенсон позаботился снабдить свою книжку собственным предисловием, похвальными стихами Шекспиру и приложением, в котором собрал лирические произведения Мильтона, Джонсона, Бомонта, Уильяма Басса, Геррика, Томаса Кэрю, Томаса Кэри, Уильяма Картрайта и т. д.

С предисловием Бенсона стоит ознакомиться.

²⁰⁵ «Прочь, уста — весенний цвет» («Мера за меру», акт IV, сц. 1; в полном виде эта песня приведена в одной из пьес Флетчера, откуда ее и взял Бенсон. Пер. Т.Щепкиной-Куперник) и «Почему же здесь — пустыня?» («Как вам это понравится», акт III, сц. 2. Пер. Т.Щепкиной-Куперник).

²⁰⁶ Rollins, II, 20.

²⁰⁷ Seymour-Smith, 6.

«Читателю

Ныне я осмеливаюсь (с вашего позволения) представить вашему взору некоторые превосходные и мелодично написанные стихотворения мастера Уильяма Шекспира; их отличает та же чистота, которую сам автор утверждал при жизни; по причине своего младенчества в момент его смерти они не имели счастья обрести подобающую им славу наряду с остальными его бессмертными творениями, все же эти строки вызовут у вас более искреннее одобрение, чем могли бы принести мои уверения, и повлекут ваши лестные отзывы; по прочтении вы найдете их ясными, чистыми и изысканно простыми; столь благородные песни освежат и не собьют с толку ваш ум; никакая запутанная или туманная тема не поставит вас в тупик; но столь совершенное красноречие вызовет ваше восхищение и похвалы: я знаю, что мое признание не будет отличаться от вашего. И уверенность крепнет во мне, что мое мнение полностью подтвердят нижеследующие строки; мне пришлось похлопотать, чтобы представить их на всеобщее обозрение, и, делая это, я рад способствовать тому, чтобы слава заслуженного автора продолжала существовать в этих стихотворениях».

Бенсон абсолютно искренен, по крайней мере, в одном: что ему «пришлось похлопотать», готовя свою фальшивку. Может быть, сонеты Шекспира «никогда не собьют с толку» ничей ум²⁰⁸, но предисловие Бенсона безусловно написано ради того, чтобы сбить с толку. Прежде всего, издатель ссылается на какие-то «утверждения» Шекспира относительно чистоты его поэзии. «Поскольку Бенсон не кажется ни надежным источником, ни человеком, особо пекущемся о правде, его слова, что Шекспир как-то утверждал “чистоту” своих сонетов, стоят мало, — пишет М. Симор-Смит. — Куда важнее то, что он вообще почувствовал себя обязанным сказать это. В свете того, что он изменил род обращения к адресату, можно предположить, что “Сонеты” имели дурную репутацию в некоторых кругах — читанные или нечитанные»²⁰⁹.

Второе, что отличает бенсоновское предисловие — это попытка выдать хорошо перетасованное старое за абсолютно новое. Издатель, разумеется, ни словом не упоминает Q, хотя печатает свою фальшивку именно с него. При этом Бенсон пытается навести читателя на мысль, что созданный при его своеобразном «соавторстве» с покойным поэтом сборник является едва ли не последним творением Шекспира. Оказыва-

²⁰⁸ Хотя это сомнительное утверждение, если принять во внимание количество теорий, написанных ради того, чтобы разгадать «тайну» шекспировских сонетов.

²⁰⁹ Seymour-Smith, 7.

ется, эти «стихотворения» пребывали в «младенчестве в момент его [Шекспира] смерти». Между тем, Q вышло из печати за семь лет до смерти Шекспира, «Феникс и голубь» — за пятнадцать лет до нее, а сборник «Страстный пилигрим» и того раньше. Что из этого следует? Вывод напрашивается только один: подлинное первопечатное Q было действительно так мало известно, что Бенсону полностью удался его обман.

Издание Бенсона выглядит достаточно солидно и вполне достойно. На фронтиспise красуется гравюра с портретом Шекспира — явная имитация гравюры Дройсхута к первому собранию пьес драматурга (Фолио 1623 г.). Прямо под ним — видимо, тоже в подражание Фолио — расположены прославляющие автора стихи.

Успех у книги был впечатляющий: в 1654–1655 гг. ее собирались переиздать, однако, поскольку никаких следов, подтверждающих выпуск, не сохранилось, это намерение, видимо, почему-то не осуществилось²¹⁰. Зато в течение почти всего следующего XVIII века сонеты Шекспира воспроизводились главным образом по «Стихотворениям» в редакции Джона Бенсона. Более того: последние перепечатки этого текста выходили даже в начале XIX столетия²¹¹.

§ 2. Восстановление редакции Q

Подлинный текст Q был восстановлен в 1711 г., видимо, совершенно случайно. В августе 1709 г. издатель Бернанд Линтот (1675–1736) опубликовал том стихов Шекспира, куда вошли ранние поэмы «Венера и Адонис» и «Обесчещенная Лукреция», а также джаггардовский сборник «Страстный пилигрим». Последний, вероятно, попал издателю в руки благодаря какому-нибудь собирателю антикварных книг. Коллеги Линтота по ремеслу, тоже издатели Шекспира, выразили удивление этим текстом: ведь они знали «Страстного пилигрима» только по фальшивке Бенсона, где он выглядит совершенно непохожим на себя. Недоуменные упреки вынудили Линтота обратиться к поиску других старинных книг, «редкостей», как тогда говорили. В результате ему удалось найти экземпляр Q. Воодушевленный своим открытием, Линтот в феврале 1711 г. выпустил в свет «второй том» шекспировской поэзии, снабдив его титульным листом, где заявлялось (ничтоже сумняшеся), что все поэтиче-

²¹⁰ См.: Rollins, II, 29.

²¹¹ Ibid., 29–36.

ские произведения Шекспира были опубликованы самим автором в 1609 г. Вот как выглядит этот титульный лист:

Собрание стихов В двух томах, В которых все произведения принадлежат м-ру Уильяму Шекспиру и были опубликованы им в 1609 г., а ныне корректно перепечатываются с этих изданий. Содержание первого тома: I. Венера и Адонис. II. Обесчещенная Лукреция. III. Страстный пилигрим. IV. Песни для музыки²¹². Содержание второго тома: Сто пятьдесят четыре сонета, все во славу его возлюбленной. II. Жалоба влюбленной (его сердитой возлюбленной)²¹³.

Первый том, как уже говорилось, вышел в действительности в 1709 г. «Анонс» второго тома свидетельствует о двух обстоятельствах: во-первых, о том, что Линтот ошибочно отнес публикацию всех недраматических произведений Шекспира к 1609 г.; а во-вторых, что издатель не прочитал Q «Сонетов» внимательно. Линтот пребывает в уверенности, что все шекспировские сонеты имеют своим адресатом женщину и посвящены исключительно прославлению возлюбленной. В данном случае этот издатель, как и все остальные, находится под впечатлением «редакции» Бенсона.

Вторично первопечатный текст Q был воспроизведен Джорджем Стивенсом в 1766 г. Это издание, однако, не имело никаких — ни редакторских, ни критических комментариев, поэтому не оказало большого влияния на издательскую практику.

Почти одновременно со Стивенсом свое издание сонетов стал готовить Эдвард Кейпел. Он внимательно изучил текст Q по книге Линтота; сделал ряд исправлений там, где замечал опечатки, искажающие шекспировский текст; написал предисловие. Однако его работа так и осталась в рукописи («Кейпеловский манускрипт»).

Таким образом, честь создания первого научного комментированного издания принадлежит основателю шекспироведения Эдмонду Мэлону (1741–1812). Ученый сделал два издания — 1780 (в качестве «Приложения» к изданию шекспировских пьес, выпущенному в 1778 г. Сэмюэлом Джонсоном и Джорджем Стивенсом) и 1790 гг. Именно Мэлон первым обратил внимание на то, что «Сонеты» представляют собой не один, а два цикла, первый из которых посвящен не женщине, а мужчине²¹⁴. Мэлон одновременно отметил ряд типичных опечаток, позволив-

²¹² Заголовок второй части «Страстного пилигрима».

²¹³ Rollins, II, 36–37.

²¹⁴ Об отрицании этой научной традиции см.: Heather Dubrow, “‘Incertainties Now Crown Themselves Assur’d’: The Politics of Plotting Shakespeare’s Sonnets’, in James Schiffer (ed.), 113–133.

ший ему высказать некоторые суждения относительно рукописи, с которой, возможно, набиралось Q. Так же, как и Кейпел, Мэлон предложил ряд изменений и исправлений в тексте, где замечается искажающие смысл опечатки. Выводы ученого оказали такое влияние на издательскую практику, что, начиная с этого времени, шекспировские сонеты стали печатать главным образом с модернизированных мэлоновских изданий.

§ 3. Рукописные копии отдельных сонетов (XVII век)

В конце XIX — начале XX столетия многие ученые тешили себя мыслью, что рукопись Q представляла собой список сонетов, ходивший по рукам «личных друзей» Шекспира. Это как будто подразумевали слова Фрэнсиса Миреса: ведь первый панегирист великого барда утверждал, что шекспировские «сладостные сонеты» известны «его личным друзьям». Почему бы не предположить, что Q печаталось с подобных частных копий?

«Шекспировские “Сонеты” уже ходили в рукописях одиннадцать лет» до публикации Q, — уверенно заявил Сидни Ли в 1905 г.²¹⁵ Однако существует ли основа для таких утверждений? Располагаем ли мы какими-то рукописными списками хотя бы немногих шекспировских сонетов, которые могли бы претендовать на роль таких частных копий для «личных друзей»? Это важный вопрос, который стоит рассмотреть.

До нас дошло двадцать пять рукописных версий отдельных сонетов²¹⁶. К сожалению, все они переписаны уже после смерти Шекспира. Большая их часть скопирована либо из Q, либо из сборника Бенсона 1640 г. Некоторые сонеты приобрели популярность потому, что послужили основой для песен: по крайней мере три стихотворения, видимо, были положены на музыку во второй четверти XVII века. Совершенно определенно это относится к Q 116: рукопись содержит не только переделанный Генри Лаузом²¹⁷ текст, но и ноты. Вполне возможно, что рукописная версия Q 8, имеющая латинский подзаголовок «*In laudem Musice et opprobrium Contemptorii eiusdem*»²¹⁸ и разбитая на стансы,

²¹⁵ Lee, 677.

²¹⁶ Burrow, 106.

²¹⁷ Генри Лауз (1595–1662) — музыкант и композитор, написавший музыкальное сопровождение к стихам почти всех известных поэтов своей эпохи.

²¹⁸ Грамматическая ошибка; правильно: *contemptoris*.

²¹⁹ Во славу музыки и в осуждение равнодушия к ней (лат).

также служила текстом песни. Не исключено, в свою очередь, что довольно некачественный рукописный текст Q 128 сделан со слуха или представляет собой аналогичную «музыкальную» переделку.

Практически все сонеты дошли до нас в одной рукописной копии; только Q 106 записан в двух манускриптах, причем оба они вносят в текст одинаковые изменения, хотя содержат каждый по своей описке²²⁰. Вероятно, обе копии делались с одного и того же источника, причем, как показывает К. Барроу, уже после смерти Шекспира²²¹. Единственным исключением из общего правила является Q 2. Текст этого шекспировского сонета дошел до нас в 13 рукописях. Хотя все списки сделаны уже после смерти Шекспира, их количество заставляет ученых предполагать, что за такой популярностью может стоять более или менее широкое распространение Q 2 еще при жизни Шекспира. «Вполне вероятно, что эти свидетельства отдаленно показывают, какой могла быть авторская версия этого сонета», — считает К. Барроу²²². К. Данкан-Джоунз не разделяет этого мнения, и возможно, что все разночтения в рукописных копиях Q 2 связаны с ошибками памяти или сознательными изменениями, которые тогда легко вносили в чужие произведения даже самые образованные люди. С другой стороны, замечает Дж. Керриган, опять-таки не исключено, что Q 2 был положен на музыку: в одном из манускриптов тексту предшествует заголовок «Песня»²²³. Впрочем, он встречается только однажды. В остальных случаях используются следующие названия: трижды «Spes Altera» («Новая надежда»); пять раз — «Той, что желает умереть девою»²²⁴, по одному разу — «Песня», «Влюбленный — своей возлюбленной» и «Благо брака». Еще в двух копиях у Q 2, как и в первопечатном издании, нет никакого заголовка. Современные исследователи считают вероятным, что латинское «Spes Altera» может быть подлинным авторским названием Q 2.

Против научных надежд на то, что Q 2 отражает какие-то ранние списки, ходившие среди «личных друзей» Шекспира, говорит отсутствие этого текста в пиратском собрании Джаггарда. В 1612 г., делая второе издание «Страстного пилигрима», Джаггард внес в него дополне-

²²⁰ См.: Shakespeare W. *The Sonnets and A Lover's Complaint*, ed. J. Kerrigan (Harmondsworth, 1986). 443, 451. В дальнейшем ссылки на это издание даются сокращенно: Kerrigan (1986).

²²¹ Burrow, 107.

²²² Ibid.

²²³ Kerrigan, (1986), 442.

²²⁴ Возможен также перевод «Тому, кто хочет умереть девственником»; см.: Bruce R. Smith, 'I, You, He, She, and We: On the Sexual Politics of Shakespeare's Sonnets', in James Schiffer (ed.), 414.

ния (сонеты Т. Хейвуда²²⁵). Если бы Q 2 был широко распространен в списках при жизни автора, он вряд ли бы миновал ловкого предпринимателя. С другой стороны, ни одна из сохранившихся рукописных копий не является прижизненной. Поэтому необыкновенная популярность именно этого шекспировского стихотворения во второй четверти XVII века, скорее всего, зависит от привходящих обстоятельств, а не от существования авторской версии.

Таким образом, представления ученых о многолетнем «хождении» рукописных списков сонетов Шекспира в среде его близких или не очень близких друзей следует считать недостаточно обоснованными. Они базируются исключительно на словах Ф. Миреса. Но нам известно только о двух действительно имевших место случаях, когда сонеты попали в широкую публику: в первый раз это произошло в 1598 г., а второй — в 1609 г.

²²⁵ Хейвуд возмутился тем, что издатель-пират приписал два его сонета Шекспиру, в результате чего Джаггард вынужден был убрать фамилию Шекспира с титульного листа.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Мы предложили путь исследования «Сонетов» У. Шекспира в направлении от контекстов к тексту. Это вполне созвучно тезаурусному общегуманитарному подходу²²⁶ в его стремлении двигаться центростремительно, к сердцевине проблемы, каковой применительно к «Сонетам», нужно считать понимание текста.

Возможно и другое направление поисков — центробежное.

Но, думается, свойственный «новой критике», структурализму и в большинстве случаев постструктурализму принцип имманентного анализа текста без учета исторического и культурного контекста уходит в прошлое, освобождая место для междисциплинарных исследований, стремящихся в тексте увидеть, угадать, научно определить тот огромный мир, которым этот текст был порожден.

²²⁶ См.: Луков Вал. А., Луков Вл. А. Тезаурусы: Субъектная организация гуманитарного знания. М., 2008.

