

Союз переводчиков России

Секция художественного перевода

Московский государственный лингвистический университет

СТОЛПОТВОРЕНИЕ № 16

Научно-художественное приложение к журналу СПР «Мир Перевода»

*Русская школа
Москва
2017*

П19

*Главный редактор
М. Литвинова*

*Зам. гл. редактора
С. Бражников*

*Ответственный секретарь
В. Пресняков*

*Редакционная коллегия
И. Белокрылов, И. Ковалёва, Т. Шабеева.*

Обложка И. Фищенко.

Оглавление

От редакции	4
ШЕКСПИРОВЕДЕНИЕ	6
М. Литвинова. Шекспироведение сегодня	6
Ортодоксальное шекспироведение	8
Научные взгляды зарубежных шекспироведов	41
Шекспироведение в России	46
ШЕКСПИРОВСКИЙ ВОПРОС	50
М. Литвинова. Современное состояние шекспировского вопроса	50
Перевод отрывков из Эпилога, приложенного к «Оспариваемому Уиллу»	56
Об эпилоге книги Дж. Шапиро «Оспариваемый Уилл: Кто написал Шекспира?»	61
К истории шекспировского вопроса	65
С. Дамблон: Шекспир – это лорд Ратленд	65
Дж. Мичелл: Кто написал Шекспира?	88
НОВЫЕ ПЕРЕВОДЫ	111
С. Бражников. Первое кварто «Ромео и Джульетты», или Трагедия ошибок.	111
ВЕЛИКОЛЕПНАЯ популярная Трагедия Ромео и Джульетта.	115
Поэтическая рубрика	138
М. Литвинова. Сонеты Шекспира-Ратленда	138
И. Ченцова. Сонеты Шекспира как история Любви	178
Ремесло перевода	198
Евгений Бухин. Благочестивые сонеты Джона Донна	198
Анатолий Плево. Апология шестистопного ямба. О методах решения синтаксической проблемы сравнительной краткости английских слов при переводе сонетов Шекспира	206
РАЗНОЕ	223
А. А. Малинов. Архитектура и Шекспир	223

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

Бытие: 11, 9

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

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

Эразм Роттердамский

От редакции

Шестого октября 2016 года исполнилось 440 лет со дня рождения Роджера Мэннерса пятого графа Ратленда, поэта милостью божьей. В том же году мы отмечали ещё две даты – 455 лет со дня рождения великого мыслителя Фрэнсиса Бэкона и 390 лет со дня его смерти. Эти два выдающихся англичанина, соединив мощь поэтического дарования и безграничные возможности ума, одарили род людской высшим достижением человеческого гения – шекспировским наследием. Вдогонку этим круглым датам Российское Бэкон-Ратлендианское общество, существующее под эгидой Союза переводчиков России, издаёт 16-й номер «Столпотворения», целиком посвящённый Ратленду и Бэкону.

Научному сообществу, в свете нового подхода к авторству Шекспира, предстоит огромная работа по изучению и освоению великого материка – шекспировской эпохи. Солнцем, озаряющим этот материк, был Шекспир. Точнее сказать, у этого материка было два солнца – граф Ратленд и Фрэнсис Бэкон. При таком освещении меняются все пропорции, очертания, силы притяжения. Сегодня эта эпоха выглядит, по крайней мере, однобокой – все тщательные и добросовестные исследования сосредоточены вокруг театра, актёров, драматургов, правда, из-за тёмного посвящения сонетов изучению

подверглись и несколько аристократов. А между тем эпоха эта – закат рыцарских, ренессансных, гуманистических идеалов – была чрезвычайно разнообразна идейно, религиозно, художественно. И была она беременна буржуазной революцией, перелицевавшей английскую национальную жизнь. Это и предстоит исследовать Бэкон-Ратлендианскому обществу и всем, кому не безразличен поиск истины. Мы, разумеется, осознаём всю огромность стоящей перед нами задачи. Чтобы поднять столь великое предприятие (хотя бы изучить и перевести романы того времени и полные аллюзий пьесы Бена Джонсона) необходимы усилия целого института. Чтобы понять Шекспира, надо знать историю, психологию, литературу, труды великих предшественников. И помнить слова древнеримского философа и писателя Сенеки-младшего: «...истина никогда не будет открыта, если довольствоваться тем, что уже найдено. Более того, идущий проторённым путём не только ничего не откроет, но даже не может считаться исследователем. Так что же? Значит, не надо идти по стопам предшественников? Конечно, надо, но если найдёшь более прямой и лёгкий путь, станешь зачинателем нового. Люди, что-то открывшие прежде нас, – не хозяева (masters) окончательной истины, они для нас отправной пункт (guides). Поиск истины свободен для всех, на неё ни у кого нет исключительного права. Осталось ещё много неоткрытого даже для грядущих поколений». (Seneca, Epistles XXXIII. Пер. с англ.).

Мысль эта, высказанная 2 тысячи лет назад, остаётся актуальной и сегодня.

ШЕКСПИРОВЕДЕНИЕ

М. Литвинова. Шекспироведение сегодня¹

Не в силе Бог, а в правде.

Когда существуют законные сомнения, самый верный путь – вернуться к тому, что известно и исследовать проблему *ab initio*, не опираясь на предвзятые мнения.

Тревор-Рупер

Шекспироведение, как наука, существует если не во всем мире, то, во всяком случае, в странах, где процветает культура изящной словесности. Такое можно сказать только об одном литераторе – Уильяме Шекспире. а ведь от него остался всего один том сочинений, если издать без комментариев – 36 канонических пьес Первого Фолио, составленного людьми лучше нас знавшими, что принадлежит перу Шекспира, а что нет; две длинных поэмы и одна короткая; 154 сонета. Вот и все. И сочинил он это четыре века назад. А написано о нём столько, сколько не написано ни об одном другом писателе. Отсюда и Шекспировский вопрос, он же и причина несметного количества бумаги, изведённой на учёные сочинения о Шекспире. И конца этому словотворчеству нет. Откройся же тайна его жизни и творческой личности, и сызнова пойдёт писать губерния.

Нынешнее шекспироведение делится на два лагеря (деление началось полтора века назад) – стратфордianцы и антистратфордianцы. Сегодня между ними идёт нешуточная война не на жизнь, а на смерть. Стратфордianцы составляют подавляющее большинство, их главный штаб «Shakespeare Birthplace Trust», глава этого лагеря маститый старец, профессор Стенли Уэллс, видную роль играет и принц Чарльз, сын королевы Елизаветы II. Ведущая международная организация антистратфордianцев – «Shakespeare Authorship Coalition» (SAC), её президент Александр Во, писатель, поэт, музыкант, внук всемирно известного английского писателя Ивлина Во (и его издатель). Численность антистратфордianцев растёт, причём не только количественно, но и качественно. В последнее время их ряды стали умножаться за счёт университетских профессоров.

И традиционное (магистральное, ортодоксальное), и маргинальное (еретики) направления сохраняют несколько старых черт, но обрели и новые. Копилку старого

1 © Литвинова М. Д. Статья, 2017.

составляют открытия, методы, гипотезы и предположения. Стратфордианцами всё это собиралось и копилось три века в вариорумах – фолиантах, где представлены, по возможности, взгляды всех шекспироведов прошлого. А сегодня излагается в предисловиях и комментариях к переизданиям полного Шекспира, а также в многочисленных статьях и монографиях, печатных и электронных, заполняющих интернет. Антистратфордианцы разъединились на сегменты, тяготеющие к тому или иному претенденту на роль Шекспира, и в этих сегментах тоже накоплен интересный и ценный материал. Во всемирной сети между шекспироведами всех толков ведётся бурная полемика, по ходу которой изредка всплывают новые факты.

Антистратфордианцы называют стратфордца *Шакспер*: так писалась его семейная фамилия, и он сам подписывался только ею (или чем-то похожим). Стратфордианцы в 18-м веке писали сперва *Шекспир* (по титульным листам пьес), потом стали писать для точности *Шакспер*. Но с конца 19-го века употребляют для стратфордца и его родни только фамилию *Шекспир*, чтобы в сознании читателей прочно слились автор шекспировских пьес и лондонский актёр из Стратфорда, хотя никто никогда в Стратфорде (да и лондонские друзья-актёры) не называл этой фамилией ни его самого, ни его родню. Мы будем в дальнейшем стратфордца называть *Шакспер*, наших претендентов на авторство – *Шекспир*, сохраняя, однако, написание *Шекспир* в цитатах традиционных шекспироведов.

В ортодоксальных вариорумах и монографиях, собраны по возможности все точки зрения, всё, что когда-то было нарыто неутомимыми искателями. Из этой бесценной сокровищницы всевозможных событий и фактов ортодоксы-биографы, составители и комментаторы собраний шекспировских произведений и по сей день черпают готовые сведения, публикуя всё новые биографии и комментированные издания, добавляя собственные гипотезы и толкования. Необходимо учитывать, что изначально, в 18-м веке и первой половине 19-го, убеждённость изыскателей в авторстве стратфордца была искренней, основанной на совсем ещё скудных сведениях о его хозяйственной деятельности и ближайшем окружении. Они не сомневались, что их понятие о человеке-Шекспире покоится на твёрдом основании, уверенные, что со временем будут найдены документально подтверждённые факты, проливающие свет на его гениальную личность. И занимались, главным образом, научными исследованиями его текстов (18-й – век просвещения). Результаты их трудов до сих пор представляют научную ценность.

Еретики, конечно, тоже пользуются этой сокровищницей, порой находя в ней здоровые зерна, уже пустившие корни и давшие ростки, из которых медленно, но неотвратимо растёт древо нового шекспироведения. Это естественный, диалектический путь человеческого познания мира.

Ортодоксальное шекспироведение

Сейчас ортодоксальное шекспироведение находится на стадии схоластического толкования шекспировских произведений – новые гипотезы зиждутся не на фактах, а на предыдущих предположениях, становятся всё изощрённее, хитроумнее, но при этом всё менее отвечают требованиям логики и здравого смысла. И всё дальше уходят от смысла и текстов шекспировских произведений. Шекспироведы этого толка делятся на биографов и учёных-текстоведов. Те и другие тоже имеют свои подразделения, разница между которыми сводится лишь к степени игры воображения и логичности. Ещё одна черта современного шекспироведения – всякое новое толкование должно быть безопасно для незыблемости авторства Шакспера. Опасение пошатнуть стратфордца, осознанное или подсознательное, не даёт покоя всем ортодоксальным шекспироведам. Приведу примеры.

Биографии

Не так давно вышла в свет книга американского профессора Стефана Гринблатта, столпа нынешнего шекспироведения, «Свобода Шекспира» («Shakespeare's Freedom»). Гринблатт – и биограф, и исследователь-толкователь. Уильям Нидеркорн, крупнейший публицист, бывший редактор «Нью-Йорк Таймс» в статье «Бард-Евангелист» (Nieder Korn William, The Bard Evangelist. Интернет), пишет: «В своей книге, в последнем эссе «Шекспировская анатомия», Гринблатт цитирует строку из 111-го сонета (он составляет пару со 112-м сонетом): «На имени моём клеймо» («my name receives a brand») и объясняет её: «Имя Шекспир уже во время жизни самого драматурга стало тем, что мы называем сегодня 'бренд'¹ Его использовали тогда в целях рекламы, чтобы покупатель раскошелится. Было выгодно, прибегнув к обману, подписывать именем Шекспира пьесы, которых он, вне всякого сомнения, не сочинял; и этот успех, как он сам говорит в сонете, равносителен позорному клейму на его имени». <...> Но, как известно, никакой другой драматург того времени не плакался, что на имени его клеймо позора потому де, что оно обрело известность. <...> Не очень-то хорошо, что «клеймо» учёности Гринблатта ныне так популярно. Но ещё хуже, что уже целое поколение студентов, а то и больше, учатся подобным образом толковать литературные произведения».

Объяснить «клеймо позора» и вызванное им страдание, тем, что несколько чужих пьес неоднократно печатались с фамилией Шекспир на титульном листе, – не только схоластика, но и абсурд. Идут на такое от безысходности, поскольку в рамках господствующего понимания авторства разумного толкования этих сонетов не существует. Общепринятое толкование подробно изложено Кэтрин Данкен-Джоунс в третьем Арденском издании сонетов. Вот что она пишет: «Автор винит судьбу в том, что она обрекла его влачить жизнь публике напоказ, и это роняет его в её глазах, он умоляет юного

1 Английское *brand* имеет несколько значений: клеймо; клеймо позора, выжженное на лбу или руке преступника; марка товара.

друга пожалеть его и наложить любое наказание, какое тот пожелает. <...> В сонете часто прочитывают ссылку на его профессию актёра-драматурга».¹ Фраза «На имени моём клеймо» («My name receives a brand»), по мнению К. Данкен-Джоунс, объясняется тем, что имя автора критика злобно поносила, или даже отметила клеймом позора, которым клеймят преступников. Хотя (и Данкен-Джоунс это знает) нет никаких свидетельств, что Шекспира критиковали, да ещё так хлётко.

Привожу для ясности исходный текст сонета 111, а также подстрочник и перевод Маршака.

Итак, сначала английский текст:

O, for my sake do you with Fortune chide,

The guilty goddess of my harmful deeds,

That did not better for my life provide

Than public means which public manners breeds.

Thence comes it that my name receives a brand,

And almost thence my nature is subdued

To what it woks in, like the dyer's hand:

¹Цит. по: Shakespeare's Sonnets. /Ed. By K. Dunkan-Johnes //The Arden Shakespeare, third series. L., 1997, P. 111.

Pity me then and wish I were renew'd;

Whilst, like a willing patient, I will drink

Potions of eisel 'gainst my strong infection;

No bitterness that I will bitter think,

Nor double penance, to correct correction.

Pity me then, dear friend, and I assure ye

Even that your pity is enough to cure me.

Подстрочник:

О, я прошу тебя, кори Фортуну,

Виновницу моих злосчастных дел —

Ей вздумалось меня определить

В казённый дом, где улучшают нравы.

И вот на имени моём клеймо,

И поддалась почти моя натура,

Тому, чем занята, себя заляпав,

Как писарь руки. Пожалей меня,

Возобновления желай и верь,

И буду, как послушный пациент,

Пить уксус от губительной заразы;

Любую горечь я приму как мёд,

Любое покаянье, чтоб поправить

Уж правленое. Пожалей меня,

И знай, мой друг, лишь этим исцелюсь!

И перевод Маршака:

О, как ты прав, судьбу мою браня,

Виновницу дурных моих деяний,

Богиню, осудившую меня,

Зависеть от публичных подаяний.

Красильщик скрыть не может ремесло.

Так на меня проклятое занятие

Печатью несмываемой легло.

О, помоги мне смыть моё проклятье!

Согласен я без ропота глотать,

Лекарственные горькие коренья,

Не буду горечь горькою считать,

Считать неправой меру исправления.

Но жалостью своей, о милый друг,

Ты лучше всех излечишь мой недуг.

Этот перевод, как нельзя лучше, показывает, абсурдность ситуации, какую читают сквозь строки сонета стратфордианцы. Для них «public means» – «общественное подаяние», то есть кассовые сборы, идущие в карман актёров, главным образом, актёров-пайщиков, иными слова – сцена, на которой подвизался актёр Шакспер. Он, автор сонетов, знает, что «работает» в таком месте, где рождаются общественные нравы (which public manners breeds) – распутство и нежелание трудиться. И с горечью ощущает, что его актёрское занятие – позорное пятно на его имени. В самом деле, разве не позор служить тому, что постоянно в массовом масштабе развращает народ. Каждый день в Лондоне, начиная с двух часов, в нескольких театрах давались представления; самый большой из них, «Лебедь», вмещал до трёх тысяч зрителей. Представления шли несколько часов. Стоячие места под открытым небом стоили одно пенни, эта часть зрительного зала называлась двором, зрителями тут были подмастерья, шулеры, сводники, проститутки, всякий пришлый люд, между ними сновали разносчики платной снеди и питья. На трёхъярусных галереях располагалась чистая публика, джентльмены приезжали сюда в поисках амурных приключений. Возвращавшихся домой зрителей зазывали к себе хозяева борделей, расположенных неподалёку от общедоступных театров. Протестанты и пуритане, нарождающаяся буржуазия, считали театр притоном, злчным местом, скопищем всевозможных пороков. Так что для них актёрство, действительно, было недостойным, может, даже позорным занятием. К примеру, Филипп Хенслоу, крупнейший театральный предприниматель, был к тому же и владельцем борделей.

Красильщик скрыть не может ремесло.

Так на меня проклятое занятие

Печатью несмываемой легло.

О, помоги мне смыть моё проклятье!

Так, по мнению стратфордианцев, их Шекспир относился к игре на сцене и, возможно (замечают они), к профессии драматурга. Но сами-то актёры так не думали. Ведь и они были нарождающейся буржуазией. Не бездельничали, заводили семьи, строили для себя постоянные подмостки, заботились о привлечении зрителей, делили прибыль. Но человек более тонкого душевного склада должен был более болезненно воспринимать активную неприязнь того класса, который, лет через сорок свершит в Англии буржуазную революцию, уничтожит все значные места, где предавались всякого рода игрищам. Таким, считается, и был автор сонетов 111 и 112. Он жаждет исправиться, вернуться к изначальному природному состоянию, в этом ему поможет только одно – жалость дорогого друга. И он трижды просит, чтобы тот пожалел его. При этом согласен на любое лекарство, самое горькое, не боится любого покаяния.

Так видят ситуацию стратфордианцы. Правда не все, есть те, кто полагает, что, пожалуй, чересчур, приписывать автору сонета столь болезненное ощущение позора только из-за отпущенной ему судьбой профессии актёра.

А теперь вообразим жизненную ситуацию, какая могла бы стоять за подобным толкованием сонета. Актёр Шакспер, которому уже перевалило за тридцать, очень страдает, судьбой ему уготована позорная актёрская профессия, и он ищет утешения и спасения у дорогого друга графа Саутгемптона.

Датировка каждого сонета – дело безнадёжное. Точно можно сказать только, что сонеты уже существовали к 7-му сентября 1598 года, а после мая 1609-го не написано больше ни одного сонета.

Напоминаю, мы рисуем стратфордианскую ситуацию. Поэма «Обещанная Лукреция» издана в 1594 году. Посвящение Саутгемпτονу в ней, по мнению одних исследователей, показывает (при сравнении с посвящением к «Венере и Адонису» 1593 года, оба подписаны *Уильям Шекспир*), что за год автор поэмы и молодой граф весьма заметно сблизилась (Шёнбаум), другие считают, что это не столь очевидно (Чемберс). Так или иначе, сонет 111 свидетельствует об очень большом сближении. Таких интонаций в посвящении к «Лукреции» нет. В 1595 году появляется первый документ, который говорит о том, что в декабре 1594 года Шакспер – полноправный участник в труппе лорда-камергера (драматург Шекспир пока ещё прямо никем не помянут). К декабрю 1594 года, судя по посвящениям, Шакспер знаком с графом уже года полтора (Джон Д. Уилсон считает, что дольше, не опираясь при этом ни на какие документы). Других свидетельств, кроме посвящений, нет. К этому времени графу 21 год, он один из самых блестящих юных аристократов при елизаветинском дворе. Шаксперу – 30 лет и 8 месяцев. Мог ли Шакспер, о котором абсолютно ничего неизвестно, кроме того что он актёр самой успешной труппы

и, возможно, автор двух поэм, посвящённых Саутгемптону, послать ему в 1695-м подобный сонет? Нет, конечно. Но отношения продолжали развиваться, и со временем стали такими, что актёр, которому опостылело актёрское ремесло, обратился к графу за помощью с мольбой о спасении. Но рассчитывать на помощь графа он мог лишь постольку, поскольку сам своими пьесами давал ему добрые и мудрые советы и даже поучал – деликатно, по-доброму, но твёрдо (мнение Уилсона). И, разумеется, отношения должны были быть душевно очень близкие (сонет 112). Как ему виделась помощь со стороны графа? Ведь он просил исцелить его от воздействия актёрства, причастности к сцене. Что он имел в виду, упоминая в сонете 111 горькие лекарства и виды покаяния, которыми граф якобы мог его исцелить? Возможное объяснение: труппа лорда-камергера приезжает к графу в замок Тичфилд, и граф, наверное, может, по мнению Шакспера, помочь ему сбросить с себя актёрское платье и войти в круг молодых аристократов, друзей графа Эссекса и воспитанников Бэкона. Уилсон полагает, что он, и правда в этот круг вошёл – вошёл на равных; и три друга (лорд Стрейндж, граф Эссекс и граф Саутгемптон), сблизившись с ним и приняли поучения благодаря его лёгкому, благородному характеру, уму и таланту. Именно так описывает ситуацию Уилсон. При этом свою биографию Шекспира он называет «Biographical Adventure» («Биографическое приключение»), объясняя в первой главе, что эти его идеи опираются лишь на глубокое прочтение пьес (комедий). За что и был сильно руган представителями традиционного шекспироведения, то есть своими же единомышленниками в вопросе об авторстве Шекспира. Но если считать, что в 111-м и 112-м сонетах Шакспер обращается к Саутгемптону, другого вывода сделать нельзя. Актёр Шакспер, немолодой по тем временам мужчина (скажем, это 1599 год), умоляет молодого аристократа, теперь уже самого близкого человека, пожалеть его и помочь снять позорное пятно с его имени. Вот какие слова сонета 111 позволяют сделать такой вывод.

«My armful deeds» (строка 2) – «дурные мои деяния» (у Маршака в родительном падеже). «Deeds» прочитано и стратфордianцами и Маршаком как игра на сцене.

«...public means which public manners breed» (строка 4) – «Зависеть от публичных подаяний». *Public means* понимается как «деньги, получаемые от зрителей». Судьба, виновница его страданий, не нашла для него ничего лучшего, чем существование за счёт посетителей театра – места, где *public manners breeds* понято как «портятся общественные нравы». Такое понимание было бы возможно, если бы не слово *breed*. Оно многозначно, словарные значения – вынашивать, создавать новые виды растений, выводить новые породы, обучать, образовывать, порождать, но значения *портить* оно не имеет. А ведь это ключевая строка, именно это нанесло клеймо позора на имя Шакспера. Потому и толкуют её как указание на профессию актёра. Так что прочесть эту строку как указание на профессию актёра – большая натяжка, но главное – беспочвенная.

Текст, однако, легко понимается, если подумать, какие институты в обществе содействуют улучшению нравов. Ясное дело – школы или тюрьмы. Но тут речь идёт о таком месте, которое считается позорным. Поэтому скорее всего речь идёт о тюрьме. В словосочетании *public means* слово *public* употребляется в первом словарном значении – всё, относящееся к государству. Преступники в тюрьме живут на казённый (государственный) счёт, это перенос значения, метонимия; а «*which public manners breeds*» – сатира. И отсюда подстрочник:

Ей [Фортуне] вздумалось меня определить

В казённый дом, где улучшают нравы.

Но Шакспер никогда не сидел в тюрьме, и потому шекспироведы даже не заикаются о возможности такого толкования, хотя где-то у кого-то оно мелькнуло, но тут же было отвергнуто.

Стало быть, во избежание абсурдных объяснений, надо поискать человека (возможного автора), которому всё-таки довелось пожить в тюремном застенке. Из существующих главных претендентов только двое провели небольшой срок в Тауэре – граф Ратленд и сэр Генри Невилл, оба участники заговора Эссекса. Мы давно уже выбрали Ратленда.

Перечитаем строки 6 и 7: «...my nature is subdued / To what it works in ...» – «... на меня проклятое занятие / Печатью несмываемой легло». Этот перевод фактически поэтический пересказ, поскольку смысл сонета почерпнут не из текста, а из предвзятого, и потому ошибочного толкования. «Моя натура подчинилась тому, в чём ей пришлось действовать» – опять пресловутая английская многозначность, которую можно толковать очень широко. Да, можно понять и так: Шакспер по натуре был человек нравственный, религиозный, а ему пришлось жить среди актёров, играть на сцене, якшаться со зрителями всякого сорта, и он замарался. Это его тяготило отчаянно, он верил, что спасти его может лишь «дорогой друг» граф Саутгемптон, и он слёзно молил об этом. Поскольку Шекспиром считается актёр Шакспер, слово *work* понимается в прямом значении – совершать какую-то работу: чего тут мудрить, речь идёт о работе в театре, то есть игре на сцене. Но сказано-то – действовала (работала) натура, внутренняя суть человека, а не человек из плоти и крови.

А вокруг графа Эссекса по своим орбитам вращалась троица друзей – граф Бедфорд, граф Саутгемптон, граф Ратленд. Родились в один день, 6 октября, Саутгемптон – самый старший, затем – Бедфорд, и самый младший – Ратленд. Какое-то время он видел и слышал их глазами и их ушами. И попал под сильное их влияние, поддался воздействию мятежных друзей. Да и как он мог отказать в помощи другу и отчиму любимой жены графу Эссексу, которому (он верил в это) ближайшее окружение королевы грозило смертью! Хотя насилие его натуре было противно. И в восстании Эссекса он участвовал не по убеждению (читайте его письмо из Тауэра двоюродному деду), его терзает отчаяние, что он так страшно запятнал имя своего высокородного семейства. И пишет письма королеве, прося у неё прощения, умоляя вернуть его ко двору, чтобы он мог поцеловать её царственную руку. Королева мало к кому относилась так милостиво, как к Ратленду, и он чувствовал себя перед ней виноватым. Но тут (впрочем, как всегда) она долгое время была непреклонна. И простила его за день до своей смерти, так что граф Ратленд, не успев повидать её, повиниться. Он вернулся ко двору в Лондон, когда на троне был уже новый король, которым и был обласкан. Переживания графа, связанные с восстанием Эссекса, нашли отражение в его пьесах и сонетах.

В строке 12 не переведено «to correct correction». А это важное словосочетание. И красивое. Как его перевести полноценно – ума не приложу. Оно ведь значит, что надо вернуть его натуре, поддавшейся обстоятельствам, её истинную сущность.

Окончание последней, 14-й строки – *your pity is enough to cure me* – Маршак переводит: «Но жалостью своей, о милый друг, / Ты лучше всех излечишь мой недуг». В этих двух строках звучит просьба о жалости, обращённая к другу, правда, интонация очень сильная. Но автор трижды просит, чтобы самый близкий человек пожалел его. И это навело меня на мысль, что сонет обращён не к Бэкону, как мне казалось по аналогии с сонетом 112, а к своей жене, Елизавете Сидни. Скорее всего, он писал оба сонета в Тауэре одновременно, один – жене, другой – учителю Бэкону. В 111-м сонете он молит о сострадании и готов принять самое горькое лекарство (здесь намёк на уксус с жёлчью, который дали Иисусу, распятому на кресте). В 112-м – просит Учителя втолковать ему, в чём ложь и зло и в чём истина. Перечитала последние двадцать восемь сонетов, и эта мысль нашла подтверждение. В сонетах 132, 140, 142, где мучения любви ещё не достигли грани безумия (но в 140 уже говорится, что отчаяние может в безумие перерасти), автор, обращаясь к любимой, взывает к жалости (в сонете 143 называет её *the proud heart*, а себя – *slave*, то есть рабом её гордого сердца). Вот строки 11 и 12 из сонета 142:

Root pity in thy heart, that when it grows,

Thy pity may deserve to pitied be.

Подстрочник:

Посей же в сердце жалость, вырастет

Она, заслужит, чтоб её жалели.

Отношения графа Ратленда и его жены, дочери знаменитого поэта и военачальника сэра Филипа Сидни и падчерицы графа Эссекса, крестницы королевы, были очень сложные. Требуется психологическое исследование с привлечением архивных материалов, писем того времени, ранних комедий Шекспира («Много шума из ничего», «Укрощение строптивой», «Два веронца», «Сон в летнюю ночь»), трагедии «Ромео и Джульетта», сонетов, пьесы «Троил и Крессида». А также книг, исследованных И. М. Гилюновым: это так называемый «Честерский поэтический сборник» (реквием по чете Ратлендов) и «Славься Иисус, Царь Иудейский» Эмили Лэйниер. Отрывки из последней книги даны далее, в поэтической рубрике журнала.

Ещё более поразительна, чем сочинения Гринблатта, книга Грэма Холдернесса «Девять жизней Уильяма Шекспира», вышедшая в Англии в декабре 2011 года (Graham Holderness, «Nine Lives of William Shakespeare»). Это очередная и надо думать, не последняя, биография великого барда.

В предисловии главных редакторов ко «Второй волне» (новой серии книг в «Континууме»), посвящённой «Девяти жизням», сказано следующее: «Мы начинаем со страстей в нынешней критической литературе, как они фабрикуются и применяются в отношении Шекспира. Наши книги прямо исходят из фундаментального опыта утраты и восстановления себя в искусстве. Это, однако, не обязательно имеет отношения к одиночеству экзистенциализма. История отдельной личности всегда связана с другими семейными историями, большими или малыми, общими всечеловеческими преданиями, религиями. Вместе с тем, эти истории уникальны, не сводимы к универсальности. И вот тут-то литература перестаёт претендовать на патентованную объективность и начинает

писать истории собственного сочинения. Шекспир сегодня! – всеобщий клич безотлагательной поддержки в защиту торжества эстетики. Клич этот приветствует как модель эстетического восприятия искусства новую, внезапную встречу с произведениями, которая привносит личностные, зачастую удивительные контекстуально-ассоциативные императивы. Иными словами, это – исходный принцип, утверждающий, что искусство в равной мере субъект и объект, оно менее всего представляет собой скопление художественных фактов, и более всего устремляет взор на потрясающую воображение личность, одну или несколько личностей. Случившаяся в таком духе встреча с шекспировскими пьесами – неизбежно сугубо личная. Прибавим: сегодня многие учёные критики посвящают себя Шекспиру, а именно, поставляют все больше информации о постоянно возникающих моментах новых соприкосновений с его пьесами. Такой момент, фактически, – внезапное открытие, повторяющееся снова и снова, опять и опять, всякий раз, когда Шекспир переживается свежим взглядом или впервые. Ибо на самом деле он остаётся, уже давно, самым важным современным писателем, более всех исполняемым и читаемым и, вместе с тем, самым незабываемым. Таким образом, эта книга не столько о Шекспире сегодня – сколько о том, что его жизненность меряется причастностью ко всем великим событиям. Она о вечном, непреходящем бытии его произведений».

Без такого культурологического вступления издавать новую книгу Холдернесса было бы опасно. Вдруг читатель не примет это новое соприкосновение с Шекспиром и не станет её читать. Ведь, фактически, книга представляет собой собрание кочующих из одной биографии в другую немногочисленных фактов, преданий, гипотез (Холдернесс их называет, спекуляциями), плюс новеллы, сплетённые искусно, иногда с вызывающей скабрёзностью и всегда с привкусом иронии, направленной в адрес коллег-биографов. Посему редакторы постарались учёным языком доказать, что в ходе культурной эволюции наступило время любого насилия над великими произведениями искусства. Теперь главное в культуре не они, а воспринимающий субъект: зритель, читатель, слушатель. Их восприятие – вот истинная ценность искусства, вот что сейчас пленяет критиков, каким бы диким и непристойным оно ни было. О творце либо известно всё, либо мало, либо ничего. Всё возможное о нём уже сказано или придумано. Что теперь делать критикам? Ничего не остаётся, как побуждать адресата к новым восприятиям (и не стесняться публиковать их), а затем, с вымученным энтузиазмом, разъяснять психо-социо-семантико-лингвистическую суть самоновейшего феномена. Тут уж поле для самовыражения немереное. А Шекспир самый благодатный для этого повод. О его личной и творческой жизни ничего неизвестно – что хочу, то и ворочу.

А за всей этой постмодернистской беспардонной схоластикой до сих пор осязательно живёт в волнующих мистическим образом произведениях гениальный поэт. Он вывернул в них самого себя наизнанку – для собственного вразумления и в назидание другим, но вывернул (почти всегда) не так откровенно, как Бен Джонсон, а посредством точных, но дальних аллегорий, что умел так искусно делать. Поселял своих героев, один из которых

он сам, в далёкие времена или страны. Если бы не шоры мифа, застывшие глаза ортодоксальным шекспироведам, его жизнь, сердце, душа, ум давно бы открылись людям и способствовали бы ещё более углублённому пониманию человеческой природы и мироздания. Ключи к этому имеются – письма, стихи, пьесы, книжные издания с высказываниями его современников (и потомков, таких, например, как Джон Бенсон). Надо только с б'ольшим доверием относиться к этим свидетельствам. Кроме того, не все ещё архивы разобраны, необходимо искать не под фонарём, а там где темно; находки уже стали появляться, в частности портреты из архивов аристократического семейства, кровными узами связанного с графом Саутгемптоном.

То, что мне известно о графе Ратленде из архивов герцога Ратлендского и найденных к сегодняшнему дню материалов, рисует образ, который не могу не сравнить с Пушкиным. Почитайте хотя бы стихи, сочинённые нашим 17-летним поэтом, обращённые к Горчакову и следующие за ним. С каким трепетом взирал Пушкин на открывающуюся перед ним жизнь, прощаясь с лицеем. С каким восхищением описал красоту, мягкость, знатность, ум своего лицейского друга. Пушкин провидел его и своё будущее, и не ошибся – Горчаков прожил долгую, достойную и счастливую жизнь. В этих стихах нет ни капли, ни крупицы зависти. Пушкин уже тогда ощущал мощь своего поэтического дара: «Бессмертие души я променял бы на бессмертие моих творений» – сказано в следующем стихотворении, и это в семнадцать лет. А его последние стихи – «Из Пиндемонта» и переложение молитвы Ефрема Сирина! Пушкинская поэзия (да и проза) отражает его личностную сущность. Мы ведь многое о нём знаем, хотя, к сожалению, не всё. Его жизнь и творчество подтверждают постулат, сформулированный ещё Львом Толстым – божественный поэтический дар, искренность, ум, благородство в жизни и помыслах – вот что делает писателя великим. А Шекспир как личность все ещё для нас Мистер Икс, хотя загадка его личности не может не таиться в его произведениях.

Самым большим подспорьем в этой ситуации могла бы стать разгадка авторства шекспировского наследия. У зарубежного «еретического» шекспироведения, убедительно отрицающего авторство Шакспера, нет кандидата, которого нельзя было бы с лёгкостью опровергнуть. В этом главная его уязвимость. Мы предложили ещё одну гипотезу – двойное авторство. До моих зарубежных коллег она ещё не дошла. Знал её только Джон Мичелл, недавно ушедший из жизни. Он был её сторонником. Прежде всего, эта гипотеза даёт ясный и логический ответ самой каверзной особенности шекспировского наследия: прижизненным первым кварто, тексты которых сильно расходятся с текстами пьес, опубликованных в 1523 году в Первом Фолио (например, «Ромео и Джульетта» или «Генрих V»). И протопьесам, предшественницам пьес шекспировского канона (два «Короля Джона»).

Интересно, что д-р Джонсон в середине 18-го века доказывал, что Шекспира (Шакспера) уже можно причислить к гениям. Об амбаре с зерном, где Шакспер прятал зерно от голодных соседей, Джонсон ещё не знал. Из всех елизаветинских поэтов и драматургов гением назван только он один. Таким образом, автор шекспировских произведений был отнесён к особой плеяде деятелей мировой культуры – плеяде гениев. Это обязывает, и творчество Шекспира с этим гармонирует. Из его произведений, если читать не предвзято, возникает образ истинного гуманиста, приверженца вечных ценностей и поэта божьей милостью. Но современное шекспироведение, вместо того, чтобы вчитываться в смысл шекспировских пьес и стихов, с доверием относиться к немногим бесспорным свидетельствам современников (Джозефа Холла и Джона Марстона, например) и заново пересмотреть жизнь автора шекспировского наследия (к чему призывал профессор Тревор-Рупер, крупнейший английский историк 20-го века), силится и дальше доказывать, любыми способами, что авторство принадлежит представителю нарождающейся буржуазии со всеми присущими ей свойствами характера – жадной обогащения любыми средствами, своекорыстным интересом, отсутствием сострадания. Сегодня главный теоретический посыл стратфордианцев – пьесы и сонеты Шекспира не могут служить подспорьем в разгадке его личности, всё это гениальные литературные упражнения на потребу театра и читателей. Ведь гений – это чудо, он способен сверхмощным поэтическим даром и воображением сочинить что угодно, ведомый заказом зрителя и литературной модой. В самом деле, объяснить феномен Шакспера-Шекспира можно не иначе как, прибегнув к нездешней силе – чуду гениальности.

А это сильнейший стимул для всякого рода литературных псевдооткрывателей, использующих неразгаданность Шекспира как питательную среду для собственных фантазий. Всё новые авторы хотят явить себя через «Шекспира». И предисловие к книге Холдернесса даёт им зелёный свет. Так что холм, под которым сокрыт истинный Шекспир, продолжает расти. Так работает миф.

Уильям Нидеркорн, разумеется, не мог не откликнуться на «Девять жизней Уильяма Шекспира». И на сайте «The Brooklyn Rail» появилась его убийственная статья, которая, как сказано в коротеньком предисловии к ней, «возможно, положит начало Великому идеологическому сдвигу взглядов на Шекспировский вопрос, чего давно ожидают антистратфордианцы». Называется статья: «Graham Holderness. Nine Lives of William Shakespeare (Continuum 2011)».

Несколько предварительных слов. Книга Холдернесса состоит из девяти глав. Каждая включает четыре раздела: «Факты», «Традиция», «Спекуляции», четвёртый представлен изящной словесностью. Будучи романистом и поэтом, Холдернесс каждую «Жизнь» завершает собственным рассказом, тематически к ней привязанным. Их канва –

обработанные его фантазией эпизоды из широко известных произведений великих писателей («Путешествия Гулливера» Свифта, «Прощай оружие» Хемингуэя и других), разумеется, на мотивы жизненных ситуаций Шекспера. Сделаны рассказы литературным профессионалом. И все они – ирония в адрес коллег по традиционному шекспироведению, сочиняющих жизни Шекспира. Холдернесс пишет: «каждая биография сплетает факт и традицию в спекулятивное произведение, которое представляет собой, по меньшей мере, частично, вымысел» (at least partly fictional).

Сам Холдернесс не сплетает факты и вымысел, как Стефан Гринблатт в книге «Will in the World», хотя именно Гринблатт является для него, по его же словам, «существенным подспорьем»: факты и предания подаются в одних разделах, художественный вымысел в других. Таким образом, «Девять жизней Шекспира» – шаг вперёд в допущении вымысла в шекспировских биографиях. Здесь вымысел – не предположения, гипотезы, объясняющие тёмные места, скажем, в сонетах Шекспира, не фантазии в сослагательном наклонении. Новая внезапная встреча с Шекспиром возбудила в Холдернесе творческий порыв, и он «дал ход привычке милой» – сочинил несколько рассказов разного жанра, детективного, эротического, социально заострённого, на мотив немногих бытийных шекспировских ситуаций. Но Шекспир, страдающий, любящий, то весельчак, то мизантроп, не понимающий себя, ищущий утешения друга, который единственно способен успокоить смятение его ума и души, этот-то Шекспир здесь не при чём, из этих выдумок Холдернесса мы ничего нового не узнаем. Зато для читателя умело сделанные рассказы, приложенные к давно известным биографическим фактам и легендам, – неожиданное развлечение, и, разумеется, вполне допустимое: это же дань новой реальности в искусстве, постмодернистскому отношению к его объектам и субъектам.

Приведу несколько отрывков из статьи Нидеркорна:

«Три главы посвящены «Любви Шекспира». <...> Третья история вдруг оказалась весьма неожиданной и прискорбной. Речь в ней идёт о Смуглой леди сонетов. На этот раз основа сюжета – роман Эрнеста Хемингуэя «Прощай оружие». Его любовная интрига превратилась в подробно [прибавим, и омерзительно.– М. Л.] изложенные сексуальные отношения главного героя с чёрной медсестрой, чьи инициалы W.S. Прецедент уже был – «Nothing Like the Sun», роман о Шекспире Энтони Бёрджесса, в котором Смуглая леди – чёрная проститутка. Но это, однако, не оправдание для показной расовой терпимости, которая, таким образом серьёзно скомпрометирована. Профессора, объясняющие студентам сонеты Шекспира с помощью подобных нелепых фантазий, в лучшем случае, без царя в голове».

В рассказе, пристёгнутом к девятой главе (подражание Свифту), Эдвард, рассказчик, оказавшийся на острове, где живут бардонианцы, «объясняет Д-ру Периклу, главе бардонианцев, что на острове есть люди, которые даже позволяют себе сомневаться, сам ли Шекспир написал пьесы, полагая, что их, возможно, написал кто-то другой».

Д-р Перикл улыбнулся, обещав об этом подумать, и отпустил его. Однако ночью Эдвард проснулся и увидел, что его хижину окружила группа молодых людей. «Я мгновенно понял, что меня хотят схватить и арестовать как богохульника и еретика».

Заканчивая статью, Нидеркорн пишет: «В этой ослепительной сатире [a dazzling satire] много восхитительных мест. Я не испорчу конца, если скажу, ведь на самом-то деле новшество это сродни тому, чего стоит бояться как огня любому прозелиту, вступившему на стезю профессионального поклонения Шекспиру – не дай бог посеять подозрительное сомнение в Барде».

А примером того, как искажённо толкуют единичные факты, относящиеся к началу драматургической деятельности Шекспира, могут служить первые несколько страниц 11 главы «Пьесы, чума и покровитель» из книги Шёнбаума «Краткая биография Уильяма Шекспира». Не поленитесь, почитайте их, книга переведена на русский язык и есть в Интернете. Как ловко использует Шёнбаум одно единственное свидетельство о постановке исторической хроники «Генрих VI, первая часть» (без указания автора) для доказательства, что к этому времени были написаны все три пьесы о Генрихе VI и возможно даже к где-то рядом «Ричард III». То есть, что Шакспер к этому времени уже задумал и написал свою гениальную историческую четверологию. Это подано так, что в памяти читателя предположение Шёнбаума о том, что к 1592 году 28-летний Шакспер уже известный и талантливый драматург, отложится как очень и очень вероятный факт. И скоро, под влиянием дальнейших глав, гипотеза станет как бы истинной. А ведь эта биография считается (об этом можно везде прочитать) одной из самых умных, примерных и убедительных соединений ничтожного количества фактов о жизни Шекспира с его драматическим и поэтическим творчеством.

Феномен *Шакспер-Шекспир*

В 1977 году издательство Оксфордского университета (Oxford University Press) издало биографию Шекспира «William Shakespeare: a compact documentary life». В статье, опубликованной в «Washington Star» (цитата из неё приведена на последней странице суперобложки), директор Фолджеровской библиотеки называет автора монографии Сэмюэла Шёнбаума (Samuel Schoenbaum) выдающимся биографом Шекспира: «Его книга – наилучшее чтение даже для тех, кого не очень глубоко интересует нынешним состоянием жизнеописания Шекспира». Но написана эта книга так, что даже самый

придирчивый, критически мыслящий читатель, прочитав её, ни на секунду не усомнится, что стратфордский Шакспер – действительно автор шекспировского наследия. Достигается это несколькими приёмами. Во-первых, книга изобилует достоверными подробностями, относящимися к быту и хозяйственной деятельности жителей провинциальных английских городков, лондонских театров, окружения Шакспера. Причём стратфордское окружение подано так, что не сомневаешься – его всегда окружали досточтимые и образованные люди. Во-вторых, когда приводятся их письма, где Шакспер упомянут Шакспер (а их два-три, и все касаются финансовых дел), текст даётся не сплошь, а выборочно: совсем уж неуважительные сведения опускаются, а факты, подтверждающие, что Шакспер был заимодавцем, объясняются в оправдательном тоне. К счастью, эти письма можно прочитать в других биографиях. В третьих, Шакспер, его отец Джон Шакспер, его жена, дети, братья, все называются фамилией *Шекспир*, хотя во всех стратфордских документах их фамилии пишутся *Шакспер*. Так, глава 5 называется «Духовное завещание Шекспира», и первые её слова: «Если Джон Шекспир [John Shakspeare, отец Шакспера] написал своё завещание ...» (с. 45). А со следующей страницы начинается фрагмент из его духовного завещания (пять глав, взятые из статьи Мэлоуна «Исторический обзор английской сцены», источник указан: «Пьесы и поэмы Уильяма Шекспира, том 1, часть 2», 1790). Четыре главы – четвертая, девятая, двенадцатая и четырнадцатая – начинаются словами: «Пункт. Я Джон Шакспер... [Shaksper]». И такая подмена происходит на протяжении всей книги Шёнбаума – в документах член семьи назван «Shaksper» или разновидностью этой фамилии (например, «х» вместо «ks»), а в повествовании именуется «Shakespeare». Чтобы у читателя и сомнений не было – драматург и поэт Уильям Шекспир и стратфордский мещанин и лондонский актёр Уильям Шакспер – один и тот же человек.

А. Дж. Пойнтон в своей книге «Человек, который никогда не был Шекспиром» приводит рядом два документа – регистрации в стратфордской церкви Святой Троицы крещения и смерти Шакспера (Глава 3. Шакспер – любимое семейное имя, с. 11). В первом документе младенец на латыни назван «Уильям сын Джона Шакспера» (Shakspeare). А во втором усопший именуется «Уилл. Шакспер, джент.» (Wil. Shakspeare, gent). Главу завершает список имён всех близких родных Шакспера, упомянутых в документах о крещении, смерти, бракосочетании (данные взяты из книги Э. Л. Чемберса «Уильям Шекспир: исследование фактов и проблем», в двух томах, Кларендон Пресс, 1930). В списке двадцать шесть имён и фамилий. Девятнадцать из них – Shakspeare; 1 раз – Shakespeare (регистрация о смерти брата Шакспера, тоже актёра, сделана в Лондоне); и четыре разных варианта: Shakspeare – 1 раз; Shaxspere (мать и сестра Шакспера) – 2 раза; Shaksper – 1 раз; Shackspeare – 1 раз. Пойнтон, инженер, физик и профессор университета, был приглашён выступить на конференции в защиту стратфордца. Охотно согласившись, он как учёный решил сперва вникнуть в проблему авторства Шекспира. Стал собирать факты и документальные свидетельства и был потрясён. Он обнаружил то, что о чём писал лет 40 назад видный английский историк Тревор-Рупер: нет ни одного неопровержимого доказательства, ни одного бесспорного факта, подтверждающего авторство стратфордца. И Пойнтон написал книгу, которая доказывает в ироническом

ключе, что стратфордианцы совершили тяжкий грех – украли у стратфордца имя и навязали ему жизнь другого человека, автора шекспировских пьес и сонетов. У книги есть подзаголовок: «Украденная жизнь Уильяма Шакспера» (*The Theft of William Shakspeare's Identity*). В книге много интересного. Цель книги – не открыть истинного Шекспира, а показать, что сегодня так много известно о шекспировском времени и так тщательно изучено творческое наследие великого поэта, драматурга и мыслителя, что пора вплотную заняться Шекспировским вопросом. С тем, что Шекспир был великий поэт согласны все. Но какая чудовищная личность встаёт из современных ортодоксальных биографий Шекспира! Не довольно ли принижать его выдающиеся познания, психологизм, гуманистическое мировосприятие? Обращать в расчётливого, целеустремлённого накопителя, который даёт займы под тройное поручительство, а с городских властей родного городка требует возмещения расходов – 20 пенсов, (1/12 фунта) на гостившего у него проезжего священника¹.

Джеймс Шапиро говорит, что Шакспер-Шекспир был не хуже своих состоятельных сограждан – обычная практика первоначальных накопителей капитала. Но Шакспер был ещё и ростовщик, это к нему они обращались, как к займодавцу, в крайней нужде, хотя и тревожились об условиях сделки.

В те далёкие годы (конец 16-го века), когда ростовщичество считалась низким и отвратительным занятием, о его несовместимости с поэзией писал поэт и драматург Роберт Грин в предсмертном послании своим друзьям по перу. Послание названо «Давнишний друг Р. Г. желает джентльменам, которые тратят талант на сочинение пьес, лучшего занятия и мудрости, дабы остеречь их от постигших его бедствий» (*To those Gentlemen his Quondam acquaintance, that spend their wits in making Plays, R. G. wisheth a better exercise, and wisdom to prevent his extremities*)).

Абзац, где находятся знаменитые слова «вóрон-выскачка», заканчивается такими словами (их, кстати сказать, нет ни в одной популярной биографии Шакспера-Шекспира – речь-то прямо идёт об отношении драматурга Грина к ростовщикам): «Я знаю, что самый домовитый из всех вас [драматургов] никогда не станет ростовщиком, а самый добрый из них [актёров] никогда не станет искать вам доброй сиделки. Так что ищите себе лучших хозяев, ведь жалко, чтобы столь редкие умы служили таким грубым мужланам». («I know the best husband of you all will never prove an Usurer, and the kindest of them all will never seek you a kind nurse: yet whilst you may, seek you better Masters; for it is pity men of such rare wits, should be subject to the pleasure of such rude grooms»). Вспомним ещё «Венецианского купца», а в поэме Томаса Овербери «Характеры» (кон. 16-го или самое начало 17-го в.) есть и «Дьявольское отродье-ростовщик»² («A Devilish Usurer»).

1 См.: А. J. Pointon. *The Man who was Never Shakespeare*. P. 55.

Грэм Холдернесс, английский профессор, писатель и шекспировед в чудовищной, на мой взгляд, биографии Шекспира, написанной фактологически точно, в главе «Шекспир – бизнесмен» пишет: «...письмо Адриана Куини читается как прозрачное предупреждение: выудить из Шекспира [Шакспера] деньги всё равно, что выжать кровь из камня, так что возвращайся с деньгами, если сможешь».¹

Тогда за ростовщичеством только-только начали признавать экономическую ценность (Фрэнсис Бэкон, «Опыты», № 41, «О ростовщичестве») В этом эссе Бэкон приводит презрительное отношение к ростовщичеству, вот его мнение: «Ростовщик нарушает первую заповедь, данную человечеству после грехопадения, – “в поте лица своего будете есть хлеб свой”» (библейскую цитату Бэкон даёт на латыни). Вместе с тем, он говорит и о пользе: «нет сомнения, что большую часть торговли двигают молодые купцы за счёт заимствования под проценты, так что если ростовщик потребует деньги обратно или перестанет ссужать их, то торговля очень скоро замрёт». Бэкон предлагает узаконить процент роста денег, предлагая не больше 8-ми процентов. Отец Шакспера ссужал деньги под 10, а иногда и под 20 процентов. За что бывал даже судим. В Англии это – годы позднего Ренессанса, когда в недрах феодального общества уже складывались новые экономические отношения; недавно узаконенное ростовщичество постепенно развивалось, и, в конце концов, легло в основу нынешней банковской системы. А теперь стало уважаемым и прибыльным занятием. Это ещё одна причина, почему так силен сегодня миф о Шекспире-Шакспере. Современное шекспироведение смотрит на ту, ещё рыцарско-феодальную, эпоху сквозь собственные исторические очки победившего финансового капитализма.

И зарубежные, да и наши ортодоксы не считаются с отсутствием фактов, подтверждающих правоту их утверждений. Психический склад Шакспера-Шекспира в биографической монографии И. О. Шайтанова определяют два слова – *gentle Shakespeare*. И образ этот выписан органично и непротиворечиво на протяжении всей книги. Таким видит Шайтанов автора шекспировского наследия под действием пьес, поэтических обращений к Шекспиру и общепринятой концепции авторства. Вот что читаешь на странице 154: «Именно в это время складывается его образ у современников – *gentle Shakespeare* (курсив Шайтанова; буквальный перевод – «благородный и мягкий Шекспир» – М. Л.), тем более заслуживающий внимания, что тогдашний круг его обитания мало располагал к благородству и благонравию». Это 1592 год, но тогда об актёре Шакспере и драматурге Шекспире никто ещё ничего не знал, и нет ни одного факта, подтверждающего, что в то время происходит рождение образа *gentle Shakespeare*. В том

2 См.: Sir Tomas Overbury, Characters, 1614.

1 Цит. по: Graham Holderness. Nine Lives of William Shakespeare, 2011. P. 78.

же духе описана и хозяйственная деятельность Шекспира в Стратфорде, которую, если опираться на документы, мягкой и благородной не назовёшь.

Вот как о ней говорит Джеймс Шапиро: «Чего только не писали о Шекспире [Шакспере] и солоде в 19-м веке! Викторянцы, как видно, плохо представляли себе каждодневную жизнь в графстве Уорикшир 16-го века. *Если смотреть на финансовую деятельность Шекспира сквозь их очки, он покажется алчным буржуа* [здесь и дальше курсив мой – М. Л.]. Хранение большого количества солода – яркий пример такой аберрации. Нельзя оценивать поступки людей, вырвав их из культурного контекста. В Стратфорде-на-Эйвоне, где производство солода было тогда главной хозяйственной отраслью, все, у кого *имелся амбар и немного свободных денег, скупали зерна, сколько могли*. Запасы солода у Шекспира были не самые большие, десяток горожан, в том числе школьный учитель, имели больше в своих амбарах. Стратфордцы, имевшие вес в обществе, протестовали, когда правительство ввело *запрет на утаивание излишков зерна*, и послали в свою защиту петицию, где говорилось: “в нашем городе нет никакой другой коммерции, поэтому с незапамятных времён наши дома приспособлены именно к ней, и слуг мы нанимаем только для этой цели”. Понятное дело, *ими руководил своекорыстный интерес*, но говорили они сущую правду. <...> *Это не оправдывает чету Шекспиров, тайно хранивших солод, когда их соседи, уорикширские бедняки, голодали* <...>. Если Шекспир был “торговцем зерна”, как тогда стали его называть, кто из стратфордских жителей среднего класса им не был?»¹

Иллюстрация этого факта имеется в пьесе Бена Джонсона «Всяк выбит из своего нрава». В ней есть персонаж Солиардо. Джонсон называет его шутком, прообраз его – Шакспер. У него имеется брат, он, как две капли воды, похож на одного из шапировских стратфордцев, которые тайно хранили «в своих амбарах солод, когда их соседи, уорикширские бедняки, голодали»².

Сторонники ортодоксального шекспироведения прибегают к различным средствам, защищающим их позиции. Одно из них – не придавать значения свидетельствам, дошедшим до нас из шекспировской эпохи. Так они отмахиваются от содержащихся в пьесах Бена Джонсона прямых намёков на Шакспера и Шекспира. Джонсон, современник и поэтический соперник Шекспира, хорошо их знал. А его пьесы – кладёзь всевозможных сведений и фактов, проливающих свет на те далёкие времена.

1 Цит. по: James Shapiro. *Contested Will*, 2010. P. 67.

2 Там же.

Мы перевели четыре отрывка из пьесы «Всяк выбит из своего нрава» («Every man out of his Humour», 1599). Многие исследователи согласны, что в ней, в образе Солиардо, Джонсон осмеял Шакспера. Отрывок с братом Солиардо переведён с купюрами. Пьеса написана для сцены, зритель хорошо знал осмеиваемых персонажей, и эмфатическое усиление не только не мешало зрителю, а ещё более веселило. На нынешней сцене представление, перенасыщенное эмоционально окрашенными словами в отношении героев, которые узнаваемы только специалистами, будет утомительно и даже скучно. Поэтому кое-что пришлось выкинуть. Текст не потерял от этого целостности, и пропуски не ощущаются.

Джонсон любил начинать пьесы с «Характеров персонажей». Вот что он говорит о Солиардо (Sogliardo по-итальянски значит *filth* – отбросы, грязь): «Солиардо, всесветный шут, брат Сордидо, но его заморозило звание джентльмена, и он им стал, правда, пришлось заплатить денежки. Не упускает случая поучиться курить табак, обожает самоновейшие причуды. И чувствует себя наверху блаженства в компании, где над ним потешаются». И это, по мнению стратфордианцев (правда, не всех), Бен Джонсон говорит о Шекспире, написавшем к тому времени все исторические хроники, почти все комедии и «Ромео и Джульетту».

В первой сцене первого действия разговор ведут Малисенте (Злопыхатель, прообраз – сам Бен Джонсон), Карло Буффоне и Солиардо. Вот отрывок из этой сцены:

Солиардо. Кто я, по-вашему, сэр?

Малисенте. Один из любимчиков фортуны.

Карло. (*В сторону*) Другими словами, дурак. Если выразиться точнее.

Солиардо. Любимчик фортуны! Что ты хотел этим сказать, друг?

Малисенте. Проще говоря, ты из тех, кто живёт не своим умом.

Солиардо. Своим умом! Нет, сэр, это я презираю – жить своим умом. У меня, скажу вам, есть кое-что.

Второй отрывок – смешная сценка во дворе собора св. Павла, в ней участвуют лорд Пунтарволо (по-итальянски «летающее острие», то есть «Потрясающий копьем», Shake-speare) и простолудин Солиардо, только что купивший за деньги герб и ставший джентльменом. Обратите внимание, у того и другого имени итальянские корни. В предисловии «Характеры персонажей» Джонсон говорит о Пунтарволо: «Тщеславный рыцарь, перелагающий на английский свои итальянские путешествия» (Граф Ратленд вернулся из двухлетнего путешествия по Европе осенью 1597 года, большую часть времени провёл в Италии). Вот разговор лорда Пунтарволо и шута Солиардо:

Солиардо. Благодарение Богу, могу теперь подписываться «джентльмен». Гляньте-ка, вот мой патент с гербом. Шутка сказать, стоило мне тридцать фунтов.

Пунтарволо. Очень красивый герб, превосходно придумано, и с оружием.

Солиардо. Уж конечно! Да и цвета не хуже, хоть чей герб возьми. А как вам нравится, сэр, его маковка?

Пунтарволо. Я не совсем понимаю, что она означает.

Солиардо. Что вы, сэр, это же ваш вепрь стоймя, только без головы.

Пунтарволо. Вепрь без головы... какая прелесть. <...> Хорошо бы к нему девиз «Не без горчицы». («Every Man out of His Humour», act 3, sc. 1)

«Не без горчицы» – бесспорная аллюзия на герб Шакспера, девиз на котором «Не без права». Почти никто против этого не возражает. Стало быть, прообраз Солиардо – Уильям Шакспер, стратфордский уроженец, то есть, по мнению стратфордианцев, великий Шекспир.

Из этой сцены мы узнаём, что Шекспир (а для нас Ратленд) и Шакспер, актёр труппы Бербежда, были знакомы. Они встречаются ещё раз, у ворот замка Пунтарволо. Главная мишень сатиры Джонсона – его поэтический соперник Пунтарволо. Джонсон осыпает насмешками его изысканную самовлюблённую речь, неумеренную любовь к собакам и кошкам. Приведу образец того, как говорит Пунтарволо (*обращается к джентльмену, стоящему у ворот его замка*): «Сэр, я желал бы, чтобы вы, соизволив прибыть сюда, остановились для вящего удовольствия в моём доме, стоящем на холме Муз и наслаждались моими садами – садами Гесперид». Замок графа Ратленда стоял на холме в окружении дивных садов. Верх герба графов (теперь герцогов) Ратлендских украшен павлином. Так что слова Солиардо «ваш вепрь» относится не к гербу Ратленда, здесь «ваш» имеет не конкретное значение, а обобщающее – «как у вас, аристократов». Вепрь украшал гербы Фрэнсиса Бэкона, сэра Филипа Сидни, графа Оксфорда.

В двух последних отрывках осмеивается брат Солиардо. Особенно досаждал шекспироведам викторианской эпохи найденный тогда документ, удостоверявший, что Шакспер тайно хранил большой запас зерна, когда его земляки голодали. То есть ничем не отличался от своих состоятельных сограждан. Бен Джонсон в своей комедии живо описал эту традиционную коммерцию стратфордцев. У Солиардо, прообраз которого, как уже говорилось, стратфордский Шакспер, есть брат Сордидо. Солиардо, знакомя брата с одним аристократом и как бы извиняясь, говорит: «Мой брат, сэр, не получив образования, смахивает на дурня, грубого мужлана». Это он в пьесе копит зерно, чтобы торговать им по запредельной цене, когда случится неурожай и голод. Бен Джонсон так его характеризует в описании персонажей: «Мерзопакостный простолюдин, чьё любимое занятие читать на досуге календарь погоды. Он счастлив, когда засуха или льют дожди. И у него только одна молитва – пошли, Боже, голод; в урожайный год Сордидо льёт слезы. Вот сокращённый перевод двух отрывков из этой комедии:

Акт 1.

Входит Сордидо с календарём погоды в руке.

Сордидо. Вот радость-то, вот удача! Спасибо моим звёздам. Ха-ха-ха! В этом году сеять не буду. Давай-ка глянем, какое ожидается лето. Июль... 20, 21, 22 – ветер и дождь. Удача! 23, 24, дождь и ветер. Отлично! 25 – дождь, опять хорошо. 26, 27, 28 ветер и дождь – лучше не может быть. 29 – возможен дождь. Возможен! Не очень-то хорошо. 30 и 31 – ветер, и ведро. Ведро? ещё хуже.

*Смотрит погоду в августе. Опять удача:
дожди, грозы, с молниями и громом.*

Сордидо. Спасибо, спасибо, мой добрый ангел. Никогда в жизни не было более удачного вложения. Чудесная книга! Стоит гроши, а для меня нет ничего дороже. В ней моя жизнь, кровь и плоть, сила и счастье! Благословен день, когда я купил её. Будь счастлив тот, кто сочинил её, и тот, кто мне продал. Отдохни пока моя книжица, и будь мне так же верна, как и я, счастливчик, буду тебе верен.

[Спустя какое-то время]:

Входит слуга.

Слуга. Простите, господин, пришёл чиновник с приказом, подписанным всеми начальниками *[не прятать зерно]*.

Сордидо: Их подписи жгут меня как огнём! Отравленные пилюли! Но я не так-то прост. Что мне их приказы и предписания! Велено везти зерно на рынок, не прятать дома. Ждите, как же! Не будь у меня амбара, ларей, погребов, я бы повёз. А так и не подумаю. Говорят, бедняки голодают. Ну и пусть, мне-то что? Пчёлы не обязаны кормить трутней и бездельных стрекоз! Попрошайки ленивые, распутные лгуны, бродяги, которым сил девать некуда, выставляют себя бедняками, чтобы дураков разжалобить. Порождение тучных лет, рождаются, как по жару змеи в куче навоза. Дешёвые годы только тем и славны. А тощие, скудные, зато здоровые, времена очищают землю от скверны и пожирают всех этих гадов.

Слуга: Ох, господин, смотрите, чтоб какой бедняк не услышал вас.

Сордидо. А чего мне бояться?

Слуга. Донесут на вас.

Сордидо. Их доносы для меня, что твой плевок вон для той горы. Гадюки, только и умеют, что шипеть. А мне-то что! Я сижу в своём доме, смеюсь, довольный собой, готов

прыгать до потолка. Мешки у меня полны, амбары от зерна ломятся. Иди-ка, парень домой, зови сюда батраков с цепями.

Слуга уходит.

Сордидо . Начну колосья молотить не медля.

Под землю, в погреб спрячу урожай,
Соломою покрою закрома.
Опорожню амбары, спрячу солод
В земельку добрую. Обыскивать
Придут, увидят – пусто. Клевета!
И чтобы убедить в моей нужде,
И заглушить стозевную молву –
Ведь будут всё же лаять под окном –
На ярмарку я буду часто ездить,
И самой лучшей покупать пшеницы,
Как будто для себя, своей семьи.
А дома-то запасы возрастут!
Я выгоду тройную получу
В те золотые дни, что обещала
Мне золотая книга. А пока
Я не продам ни колоска, скорей
Повешусь. Заломлю в неурожай
Цену любую. Сами будем есть
Бобы, ячмень. А бедные пустьдохнут.
Пути, что к благоденствию ведут,
Быть подлыми не могут никогда.

Уходит.

В третьем акте, сцена вторая, Сордидо опять появляется:

Входит Сордидо с верёвочной петлёй на шее.

Сордидо. Ох, ох, ох, Господь милосердный, погода стала такой неучливой! Бедняки зажили как господа, алчность моя не ввергла их в голод и нищету. Закрома у меня полны, а сам я в унынье, их же лари пусты, а им хоть бы что. Меня кошмары по ночам терзают, зато они рады радёшеньки. Видно, пришла пора кресту нести на себе плоть и кровь, раз кровь и плоть больше не может тащить свой крест. Эти звездочёты – жулье! Вот и доверяй им! Один обещает ливень, а на небе солнце. Другой сулит гром и грозу, а за окном тишь, да благодать. Наглые каналы, человек поставил на кон своё состояние! Подлые небокоптителы, чума на вас! Годитесь лишь на то, чтобы дрыхнуть, напялив ночной колпак. А ещё зовётесь ведунами учёными! Где же ваш легион бесов? Скажу перед смертью, не стесняясь, я и то вас учёнее...

Карабкается на дерево и привязывает к суку петлю.

Сордидо. А вдруг кого-нибудь осчастливит моя смерть? Кто-то попользуется моим золотом? Ну, уж нет, этому не бывать. Я и живой никого к золоту не подпускал. А умру, мой дух будет караулить его. Оно далеко спрятано, ад и то к небу ближе. Куда я и вознесусь.

С этими словами Сордидо прыгает с дерева.

Входят один за другим пятеро или шестеро крестьян.

1 крестьянин. Ахти боже мой, страсти какие! На помощь! На помощь!

2 крестьянин. Что там такое?

1 крестьянин. Человек повесился, скорей помощи снять.

2 крестьянин . Повесился! Большой грех, надо его к судье тащить.

3 крестьянин . Что тут происходит?

4 крестьянин . Что случилось-то?

2 крестьянин . Да вот человек противозаконно порешил себя. И, как я мыслю, должен за это ответить.

Перерезают верёвку и снимают повесившегося.

5 крестьянин . Должен-то должен. Если, конечно, сможет.

1 крестьянин . Смотрите-ка, он вздохнул, приходит в себя.

Сордидо . Ох!

5 крест . Хорошо, что мы шли этой дорогой, сосед.

Сордидо . Ох!

1 крестьянин . И если бы я не перерезал верёвку...

Сордидо . Перерезал?! Горе мне! Погибель!

2 крестьянин . Вот-те на! Да ты б без этого помер.

Сордидо . Ах, ты, сукин сын, голь перекатная. Если б не торопился, развязал бы, а то перерезал, да ещё пополам. Вот беда-то!

1 крестьянин . Свят, свят, да ведь это змей подколодный Сордидо. Вот не везёт бедному люду. Такого душегуба спасти!

2 крестьянин . Кто ж тебя проклял, раз все, кому не лень, тебя проклинают?

3 крестьянин . Вынуть такого мерзавца из петли!

4 крестьянин . Пусть отсохнут руки у его спасителя.

2 крестьянин . Пусть и в него вселится дух отчаяния, пусть и он на себя руки наложит.

5 крестьянин . Нет спасения тому, кто такую погань спас!

Сордидо . Клеймят меня, бранят, поносят!

Делами я чужой среди людей.

Им ненавистна жизнь моя!

Вот что представляли собой добропорядочные стратфордцы того времени. Шапиро обвиняет викторианцев в том, что они «плохо представляли себе каждодневную жизнь в графстве Уорикшир 16-го века. Если смотреть на финансовую деятельность Шекспира сквозь их очки, он покажется алчным буржуа». Но сам-то он смотрит сквозь очки современного финансового капитализма: ничего зазорного в алчном стяжательстве нет, это норма социальной жизни. Но как явствует из пьесы Бена Джонсона, тогда эта черта характера нарождающегося класса другим слоям общества была отвратительна.

Фрэнсис Бэкон, один из величайших умов человечества писал: «Идолы [заблуждения – *М. Л.*] и ложные понятия, которые уже пленили человеческий разум и глубоко в нём укрепились, так владеют умом людей, что затрудняют вход истине...». Один из четырёх идолов – идолы пещеры, которые «суть заблуждения отдельного человека... Происходит это или от особых прирождённых свойств каждого, или от воспитания и бесед с другими, или от чтения книг и от авторитетов, перед какими кто преклоняется...».

А чуть раньше читаем: «Пусть на время [люди] прикажут себе отречься от своих понятий и пусть начнут свыкаться с самими вещами»¹. Самая пора вернуться к пьесам Шекспира и вникнуть в их содержание, отрёкшись от ложных понятий.

Ирония судьбы заключается в том, что Бэкон, разработавший теорию человеческих заблуждений (в её основу положены взгляды философа 14-го века Роджера Бэкона), сам явился прямой причиной величайшего в мире культурного заблуждения.

Научные взгляды зарубежных шекспироведов

Вышеприведённые примеры – показатели состояния нынешнего шекспироведения за рубежом. Интересно развиваются и научные взгляды. Остановлюсь на одной проблеме, предварительно отметив, что споров среди исследовательской братии не меньше, чем среди биографов.

В 18-м веке и первой половине 19-го, до появления Шекспировского вопроса, исследователи текстов (текстологи, источниковеды, толкователи тёмных слов и речений) стремились к поиску истины без задних мыслей, и, конечно, спорили, иногда слишком горячо, отстаивая только своё собственное мнение.

На стыке 19-го и 20-го веков, когда баталии между правоверными и еретиками, достигли особого накала, все учёные шекспироведы, прежде чем поведать о своём открытии или гипотезе, уже взвешивают, осознано или подсознательно, как бы не нанести удара по национальной святыне, обожествлённому Барду. Вопрос решается так: 1) если находится что-то новое, но опасное, оно публикуется в малодоступных изданиях и тут же замалчивается, или 2) если оно как-то проскользнуло во все биографии, толкуется предвзято (подтасовывается) в поддержку стратфордца, правда, в научных изданиях всегда в сослагательном наклонении.

1 Цит. по: Фр. Бэкон. Соч. в 2 т. М.: «Мысль», 1972. Т. 2., с. 18, 19.

Вот пример первого отношения к найденным «опасным» фактам. Один исследователь записных книжек того времени (*commonplace books*) нашёл тетрадь, записи в которой по содержанию делятся на две группы, первая часть – конспект сочинения известного математика того времени на латыни, а вторая – выписки из хроники Шекспира «Генрих IV, часть I». Выписки следуют ходу действия пьесы, касаются отношений между королём-отцом и принцем-сыном (будущим Генрихом Пятым) и отредактированы. Например, в совете сыну, как относиться к отцу-королю, слово *king* (король) исправлено на *queen* (королева).

Эта находка – сенсация, до сих пор не найдено ни одной подобной записи того времени с отрывками из пьес Шекспира. Исследователь написал подробную статью о своей находке. И предупреждает заинтересованных читателей не делать поспешных выводов о том, кто мог бы так редактировать текст Шекспира. Именно, редактировать, поскольку всем, кто в курсе тех давних английских дел, первым, конечно, придёт на ум Фрэнсис Бэкон. Он в конце 90-х годов 16-го века постоянно давал советы мятежному графу Эссексу, как вести себя с королевой. Это знают все историки и бэконоведы.

Я нигде никогда не встречала упоминание об этой находке, её замолчали напрочь. Попалась мне эта статья случайно. Я ждала в Фолджере, когда принесут из хранилища очередную старинную книгу, ходила вдоль книжных полок левой стены главного читального зала и увидела на нижней пять небольших томиков – собрание статей обо всех исследованных к тому времени «*commonplace books*». Взяла их, и во втором томе нашла статью о редактировании «Генриха IV, ч. I». Открытие было сделано давно, не менее тридцати лет назад. О нём, насколько мне известно, никто никогда не упоминал. И, разумеется, ничего не было предпринято, а ведь надо было немедленно сличить почерки людей, близко стоящих с одной стороны к математике, с другой к Шекспиру с текстами этой записной книжки. И, прежде всего, с разными вариантами почерков Бэкона. И, конечно, с почерком Ратленда, но он вряд ли кому пришёл бы в голову. Так и осталось забытым это грозное для стратфордианцев открытие.

То же с Томасом Кориэтом. Как будто и не было этого удивительного тома, подаренного всем членам королевской семьи, а в томе, подаренном наследному принцу Генри, рисунки даже раскрашены акварельными красками. Король Яков очень смеялся, читая панегирики. Среди авторов панегириков был Лайонел Крэнфилд, позже важный государственный деятель. Тогда же он был «бухгалтером» Кориэта. Его архивы до сих пор не разобраны, они хранятся в Государственном архиве, в отделе *Historical Manuscript Comission*. А он-то о Ратленде знал многое.

Более подробно о нём и его связи с Шекспировским вопросом мы расскажем в отдельной статье, содержащей поразительный пример того, как происходит вынужденное «подтасовывание» при объяснении документальных свидетельств, не укладывающихся в рамки мифа.

И примеров таких много. Имеется два вида предвзятых мнений – сознательные (исследователь понимает, что его гипотеза не имеет фактической основы, но, по суровой необходимости, на ней настаивает) и неосознанные (толкователь свято верит в правоту своих утверждений, в том, что они основаны на непреложных фактах, ведь другого-то объяснения просто не может быть). Примером последних толкователей может служить Стенли Уэллс, возглавляющий лондонский Фонд места рождения Шекспира (Shakespeare's Birthplace Trust) почтенный, любящий и знающий Шекспира профессор, уже очень немолодой. Внедрение высосанных из пальца предположений происходит следующим образом. Сначала высказывается некая мысль, рождённая на основе сомнительных, кое-как натянутых фактов. Затем сплачивается группа поддержки, ищутся предвзятые подтверждения, закрываются глаза на документы, не согласующиеся с мертворождённой идеей. И, наконец, объявляется, хоть и в сослагательном наклонении, как единственно возможное, а потому верное, объяснение неразгаданного феномена. Так появляется новая гипотеза. Критерием служит количество её сторонников. И чем их больше, тем увереннее они в своей правоте.

Но с течением времени такая гипотеза подвергается критике со стороны единомышленников и противников, она отодвигается за задний план и появляется либо совсем новое объяснение загадке, либо вспоминается стародавнее предположение, почему-то позже отвергнутое. Ничего не стоит на месте. Именно в таком состоянии находится ортодоксальное шекспироведение начала 21-го века. Сейчас пересматриваются положения, считавшиеся венцом творческой мысли прошлого столетия. Пример этому – новое отношение к «пиратским» изданиям шекспировских первых кварто, так называемых «плохих кварто». Плохое кварто (a bad quarto) – это текст, предположительно надиктованный актёрами, когда-то игравшими соответствующую пьесу, и каким-то образом попавший в руки нечестных издателей (Томас Пейвиер, Уильям Джаггард). Гарольд Дженкинс, прибавляет, что такой «текст ориентирован на сценическое исполнение, и не имеет прямой связи с рукописью автора». Плохие кварто сильно отличаются от текстов Первого Фолио 1623 года.

Хотя, казалось бы, эта гипотеза сейчас доминирует, но уже появились и её критики. Альберт Уейнер, комментатор Первого («плохого») кварто «Гамлета», пишет, что гипотеза восстановления по памяти «ненамного старше автомобиля». Важно отметить, что нет ни одного факта, даже малейшего намёка, что актёры таким способом когда-нибудь восстановили текст хоть одной пьесы. Сегодня новое поколение стратфордianцев

критикует эту гипотезу, которую Дженкинс считал величайшим достижением шекспироведения 20-го века. Смягчаются и резко критическое, даже грубое отношение критиков к издателям и типографам, которые были не только почтенными, но и образованными людьми. Это смягчение поведёт к тому, что будут более тщательно исследованы жизнь и культуртрегерская деятельность членов гильдии печатников и издателей, замечательного учреждения елизаветинского эпохи.

Трудно сказать, кто именно прибегает к уловкам в защиту Шакспера, сознавая, что это уловки, а не строго логический вывод. Но то, что происходит сознательное замалчивание, – неоспоримый факт, говорящий о нечестных методах отстаивания истины.

Подводя итоги сказанному, констатируем: сегодняшние биографии либо топчутся на месте, либо представляют собой плод фантазии авторов. В последнем случае авторы проецируют на Шакспера события собственной жизни или просто фантазируют, иногда виртуозно. Теоретическое осмысление поразительного феномена «гений Шекспира» ничего нового не открыло. В самом конце прошлого века стали поговаривать о возвращении в пьесы Шекспира голоса других авторов. Это критика главной идеи шекспироведов 20-го века – шекспировские пьесы написаны одним автором. Poleмику начал ещё доктор Джонсон в 18-м столетии, резонно заметив, что и у гениальных писателей имеются неудачные места, абсолютно всё идеальным просто не может быть. Сегодня эта мысль дала толчок новому витку схоластического теоретизирования.

Вот вкратце, каково ныне положение в стане зарубежного ортодоксального шекспироведения.

Шекспироведение в России

Шекспироведы и у нас делятся на стратфордианцев и антистратфордианцев.

Несмотря на то, что уже более ста лет не было найдено ничего нового о частной и творческой жизни Шекспира, и имеется несколько солидных биографий великих шекспироведов (сэра Эдмунда Чемберса, сэра Сидни Ли, профессора Джона Довера Уилсона, Сэмюэла Шёнбаума), постоянно выходят всё новые биографии. У нас в России это – «Шекспир» И. О. Шайтанова, очень полезная книга как справочник обо всём, имеющем отношение к лондонскому актёру и стратфордскому мещанину Уильяму Шаксперу и драматургии того времени. К сожалению, высказывая предположения и гипотезы, автор порой не использует сослагательное наклонение.

В 1612 году содержатель дешёвой гостиницы и борделя Джордж Уилкинс, вместе с Шакспером, участвовал в качестве свидетеля в деле «Беллок против Маунтджоя». Маунтджой несколько лет не отдавал за дочерью обещанного приданного. Шакспер, не один год снимавший у него комнату, помогал сладить бракосочетание дочери и подмастерья Беллока, и был вызван в суд как свидетель вместе с Уилкинсом (судебные документы найдены в начале прошлого века). Этот Джордж Уилкинс опознан Игорем Шайтановым как драматург и поэт, сотрудничавший с Шакспером на литературном поприще. А зарубежные шекспироведы говорят об этом лишь как о желаемом предположении и всегда употребляют сослагательное наклонение. Тогда, действительно, был писатель и драматург с тем же именем и фамилией. Но его сочинения выдают в нём высоко нравственного человека. Тогда как свидетель Уилкинс известен тем, что бил ногами беременную женщину. Зато хорошо знал, что такое бордель, и потому, утверждает Шайтанов, с таким знанием дела писал о нём в «Перикле», будучи соавтором Шекспира. А вот зарубежные шекспироведы считают, что это, скорее всего, разные люди, хотя были бы рады признать, что хозяин борделя и хулиган писал «Перикла» вместе с Шекспиром. Дело в том, что вторая рука в этой пьесе очень заметна. Книга Шайтанова – не научное издание, а научно-популярное, рассчитанное на массового читателя. А таких случаях принято сослагательное наклонение не употреблять. И потому, читая книгу учёного шекспироведа, читатель воспринимает сообщаемые им сведения за истинную правду. И для него автор непристойных сцен в «Перикле» – драматург, и вместе хозяин борделя, жестокий и мерзкий, а «gentle Will» пишет в ней нравственные и целомудренные сцены. История этой пьесы гораздо сложнее, там был ещё прозаический «Перикл» того же времени. Её автор тоже Уилкинс, и она ещё более целомудренна и поэтична в соответствующих местах. Это ещё одна загадка шекспировского наследия, ведь пьеса не вошла ни в Первое Фолио, ни во Второе, хотя при жизни Шекспира неоднократно печаталась под его именем. Первый раз «Перикл» появился как часть шекспировского канона в Третьем Фолио (1664), уже после буржуазной революции, при полной смене исторических декораций в Англии – и при дворе, и в жизни всего народа.

А недавно вышла биография Шекспира («Шекспир, весь мир театр, автор Билл Брайсон») в переводе с английского. И в ней, разумеется, ничего нового о Шекспире нет. Зато категорически утверждается, что «он [Шекспир] владел французским, свободно итальянским (или кто-то помогал ему, поскольку в его текстах много итальянских фраз), к тому же «Отелло» и «Венецианский купец» повторяют сюжеты итальянских произведений, ещё не переведённых на английский» (с. 142). Автор пьес языками, конечно, владел. А вот насчёт Шакспера в этом отношении ничего не известно. Существует предположение, что Шакспер жил какое-то время в доме графа Саутгемптона, где домочадцем и преподавателем итальянского был Джон Флорио, автор первого итальяно-английского словаря. Он, дескать, и научил Шакспера итальянскому. Но всерьёз это предположение никто не принимает, тем не менее, Билл Брайсон сообщает читателю как факт знание Шакспером французского и итальянского языков. И русский читатель поверит этому, ведь в пояснении к своей книге Брайсон, дважды упоминающий, что мы совсем мало знаем о личности Шекспира, пишет: «Моя идея проста: я решил разобраться,

сколько мы можем узнать и действительно знаем о Шекспире, изучая архивные документы».

Такие слова убеждают доверчивого читателя, что все утверждения этого биографа покоятся на архивных документах. Но нет ни одного архивного документа, который бы объяснил, где, у кого, когда Шакспер учился итальянскому и французскому. Над этой загадкой учёные разных стран бьются уже не одно столетие, а Билл Брайтон решил её, не задумываясь. Биография вышла на русском языке в юбилейный год Шакспера, её будут читать и верить печатному слову. А это подлог – преднамеренный или от слепого убеждения, трудно сказать, но одно бесспорно, сообщать о чём угодно именно как о факте, не имея на то документального подтверждения, нечестная игра. Книга Брайсона написана легко, увлекательно, переводчик это передал. Тем опаснее предположения, поданные как истина в последней инстанции.

Общее впечатление от выходящих в нашей стране книгах о Шекспире двойное. С одной стороны читатель может узнать что-то для себя новое, но вместе с тем имеются досадные оплошности. О шекспировской биографии Шайтанова мы уже говорили. Но вот беру 5-й номер журнала «Иностранная литература» за 2014 год, целиком посвящённый Шекспиру, и читаю первую вводную статью от составителя Т. Казавчинской. Начинается она так: «”Если есть писатель, ставший смертным Богом, так это Шекспир” – утверждает Гаролд Блум. В 18-м веке к тому же выводу пришёл доктор Сэмюэл Джонсон, первый комментатор Шекспира». Второе предложение дважды не соответствует истине. Первым комментатором пьес Шекспира был на самом деле известный английский поэт первой половины 18-го века Александр Поуп. Он издал в 1723–1725 годах полное собрание пьес Шекспира в нескольких томах, в нём и были первые комментарии к шекспировским текстам. Следуя нравственным понятиям своего времени, он отредактировал пьесы, убрав из них непристойности, совершенно уверенный, что они написаны не Шекспиром, а вставлены, скорее всего, актёрами. Правда, изъятые строки он поместил отдельно в виде приложения. А Сэмюэл Джонсон в блестящей статье для собрания пьес Шекспира, изданного в 1750-х, не обожествлял Барда, а впервые возвёл его в гении.

Что касается брайсоновской биографии Шекспира, и там есть оплошность. «М-р» переводится как «мистер», а тогда нашего «мистера» ещё не было. Интересно, что «М-р» употреблялось и в значении «господин», даже к высокопоставленным особам. Королева Елизавета, обращаясь к французскому послу, назвала его однажды «М-р», что не обидело и не унизило его. Так называл себя и Фрэнсис Бэкон, пока не стал, уже в правление Якова I, сэром. Есть и ошибка: стихотворение Шекспира «Феникс и Голубь» названо «Феникс и Голубка». В. Левик прекрасно перевёл это загадочное стихотворение, но ошибся в названии. В поэтическом сборнике Честера, реквиеме по графу и графине Ратленд, как это доказал Гилилов, Феникс – женщина, а Голубь – мужчина.

Судя по тому, как в прошлом году отмечали 400-летие со дня смерти Шакспера, наши ортодоксальные шекспироведы не знают, какие баталии сейчас идут вокруг Шекспировского вопроса, особенно в Англии, да и в Америке. Или знают, но прибегают к фигуре умолчания.

Но есть и отрадные явления.

ШЕКСПИРОВСКИЙ ВОПРОС

М. Литвинова. Современное состояние шекспировского вопроса¹

Сегодня надо честно сказать, что великого драматурга Уильяма Шекспира мало кто действительно знает. Учёный мир традиционного шекспироведения накопил, конечно, огромные знания, касающиеся шекспировских текстов, источников, параллельных мест, истории елизаветинской сцены, драматургов, пьес и поэзии того времени. За что огромное ему спасибо. И при всём том осталось несчётное количество нерешённых вопросов, а живая, творческая личность Шекспира по-прежнему шлёт со страниц пьес и сонетов нерасшифрованные позывные.

Сколько изодранных мнений, противоположных и взаимоисключающих, высказаны людьми, досконально знающими тексты шекспировских произведений! Нет на земле ни одного писателя, о котором так много писалось и говорилось. И в каждой монографии, предисловии, комментариях повторяются одни и те же великие имена, писавшие о Шекспире с начала XVIII века на протяжении следующих трёх веков. И вот печальная правда: о человеке Шекспире, его чувствах, художественных замыслах, друзьях, читаемых им книгах, датировке написания произведений ничего достоверно не известно. Всё – предположения, догадки, обоснованные и необоснованные, и нередко противоречащие логике и здравому смыслу. Воистину прав был Сенека, писавший тысячелетия назад, что идущих проторёнными путями даже исследователями назвать нельзя. Им никогда не открыть истины. Почти каждое предисловие к пьесам начинается с того, что именно эта пьеса представляет для комментатора особые трудности – столько она представляет нерешённых загадок.

Разноголосица мнений, логические неувязки в традиционных, зачастую противоречивых, гипотезах читателям и зрителям неведомы. Они доверчиво читают бесконечные биографии Шакспера, в которых либо кое-как увязывается содержание пьес и сонетов с его жизнью, либо прямо говорится, что никакой связи нет, шекспировское наследие – это литературные упражнения, дань литературным веяниям и течениям (книга 2010 года «Contested Will», автор – James Shapiro). Читать же Шекспира без особой надобности не читают даже интеллектуалы – знатоки в других областях. И часто удивляются, когда говоришь, что от Шекспира не осталось ни одной строчки – ни письма, ни записной книжки, ни рукописи. При том, что от других писателей того времени, как показало исследование Дайаны Прайс, осталось многое. В руках исследователей всего

1 © Литвинова М. Д. Статья, 2017.

шесть подписей, кое-как выведенных на документах корявыми буквами, и ни одна из этих подписей не прочитывается как «Shakespeare».

Поскольку традиционное шекспироведение считает стратфордца Шакспера Шекспиром, то всё оно сосредоточено на истории его семьи, окружении, театре, сцене, драматургах того времени. И многое из этого прошлого встаёт как живое. Подробно изучены и все его произведения, что представляет собой надёжную опору для дальнейших исследований. Но сам Шекспир – все ещё огромный знак вопроса.

Вследствие всего этого в середине позапрошлого века возникло сомнение, а был ли Шекспиром стратфордский мещанин и лондонский актёр Уильям Шакспер. История возникновения Шекспировского вопроса хорошо известна. Его родоначальницей была американская писательница и преподаватель литературы Делия Бэкон, женщина недюжинного ума и познаний. Она не была потомком философа. Судьба её трагична, иначе не могло и быть – что могло ожидать женщину 19-го века, которая в одиночку восстала против сложившегося – бетонной прочности – воззрения! Но уже после её смерти, в 1886 году, в Англии было создано Бэconiанское общество. Его участники, последователи Делии Бэкон, считают, что Шекспиром был Фрэнсис Бэкон. Сегодня в мире существуют ещё Оксфордианское общество, Марлеанское и Дарбианское. Есть сторонники и графа Ратленда, а недавно появился новый претендент, сэр Генри Невилл. На его стороне принц Филипп, муж королевы Елизаветы Второй.

Для англичан авторство Шекспира – болезненный вопрос. Начиная со второй половины 18-го века, Уильям Шекспир – британская национальная святыня. И тем не менее сегодня даже среди англичан имеется небольшая группа влиятельных и знаменитых людей, которые относят себя к «обоснованно сомневающимся». Несколько лет назад создана международная организация «Коалиция авторства Шекспира» («Shakespeare Authorship Coalition», или SAC). её президент внук знаменитого английского писателя Ивлина Во, Александр Во, – писатель, поэт, музыкант. Коалиция издала «Декларацию обоснованно сомневающихся» («Declaration of Reasonable Doubt»). На её сайте можно найти много интересных и ценных сообщений о том, что происходит в сегодняшнем шекспироведении, какие ведутся сражения. Известно, что среди противников и сомневающих были и прежде великие имена (Набоков, Марк Твен, Фрейд, Вальтер Скотт, Бисмарк, Генри Джеймс, Чарльз Чаплин и многие другие). Сегодня это известные режиссёры и актёры, хорошо знающие пьесы Шекспира, писатели, историки, юристы, психологи, вузовские преподаватели. Так режиссёр и актёр Марк Райленс в предисловии к книге о сэре Генри Невилле говорит: «В конце 80-х, играя Гамлета и Ромео в Королевском Шекспировском центре в Стратфорде-на-Эйвоне, я вдруг стал сомневаться, что пьесы, особенно поэзию, мог написать актёр, известный под именем «Уильям Шекспир». Это была большая неожиданность для меня самого. Но скоро мне пришлось, к огорчению,

столкнуться с последствиями моего нового понимания Шекспира. Меня поразило, что друзья, знакомые и даже посторонние люди стали относиться ко мне как к еретика. Я стал для них чем-то вроде религиозного отступника! Меня так назвала даже газета «Таймс», ни много ни мало. Постепенно я перестал говорить об этом и оспаривать другие взгляды. Я был вполне доволен уже тем, что мой скептицизм научил меня более широкому пониманию Шекспира, более полному восприятию его ума, красоты его пьес и сонетов, их тайны. Я прикоснулся к сокровенной сути их создания, не ограничивая себя какой-то одной теорией». Райленс приветствует появление нового претендента, подчёркивает, что некоторые факты, в ней приведённые, подтверждают гипотезу авторов.

«Книга, действительно, содержит интересный фактический материал [писано в одной из моих статей]: подробности восстания Эссекса, характеры и поступки людей, его окружающих, связь содержания пьес с английскими и европейскими событиями. Словом, фон, на котором произрастало шекспировское творчество, дан так исторически точно и живописно, что ещё раз убеждаешься: Стратфордец не мог быть автором произведений, в которых столько ссылок на событийную канву того времени. Но вот что знаменательно. Все эти эпизоды, встречи, происшествия, в значительной степени относятся и к графу Ратленду [круг знакомых, путешествие по Италии, участие в заговоре, Тауэр], который был не только знаком с сэром Генри, но вместе с ним томился в застенках «Белой Башни» [сэр Генри Невилл был в дальнем родстве с Фрэнсисом Бэконом, да и в очень дальнем, но кровном, родстве с графом Ратлендом]. В книге нет документальных свидетельств, что сэр Генри был причастен к литературе, писал стихи, пьесы, был хоть как-то связан с подмостками. Что касается Ратленда, то сегодня, благодаря Дамблону, Гилилову и последним исследованиям, всему этому есть документальные подтверждения. Интересно, что в архивах герцога Ратленда хранится много стихотворений, песен того времени, среди них мужская песня из «Двенадцатой ночи» и длинное стихотворение, посвящённое пиру в таверне «Митра», где присутствовали многие литературные и другие знаменитости того времени (кроме Бена Джонсона). А главным действующим лицом был Томас Кориэт, то есть, как доказал Гилилов, наш граф Ратленд.

На одном из выпусков сайта «Коалиции авторства Шекспира» можно прочитать, что думал об авторстве Шекспира крупнейший современный английский историк, Хью Р. Тревор-Роупер, профессор кафедры истории Оксфордского университета, теперь уже покойный. Для него с Шекспиром было не все ясно, он писал: «...это приводит в отчаяние и почти невероятно... В самом деле, он жил при полном свете дня в хорошо изученный период английского Ренессанса, при королеве Елизавете и короле Якове I... а после его смерти был подвергнут величайшему научному исследованию, какого не знал прежде никто. И, тем не менее, этот самый великий англичанин, после столь всеохватных поисков, и по сей день балансирует на грани тайны, так что даже его личность все ещё подвергается сомнению» (Из «What in a name», Réalités, November 1962).

А недавно Александр Во нашёл в архиве оксфордского колледжа Крайстчерч письмо Тренора-Роупера о Шекспире Чарлтону Огбурну (одному из главных оксфордianцев) от 21 февраля 1981 года. Вот из него отрывки: «Мнение моё таково: имеющиеся в нашем распоряжении свидетельства того, что пьесы и поэзия были написаны Уильямом Шекспиром из Стратфорда, слабы и неубедительны... нет ни одного строгого доказательства, связывающего этого человека при его жизни с шекспировским наследием; приобщение его к подобному человеку представляется, очевидно, неправдоподобным. Неубедительно и посмертное приобщение как к Первому Фолио, так и к стратфордскому памятнику, поскольку тут же возникают законные вопросы относительно издания и мотивации Первого Фолио и первоначального вида памятника. Все более поздние высказывания, связывающие этого человека с шекспировскими произведениями, также вызывают множество подозрений, включая и поэтические послания Бена Джонсона. В общем и целом, я считаю, что свидетельства об этих связях – шаткие, слабые и неубедительные. Нет ни одного доказательства, которое нельзя было бы отвергнуть, найдись другой человек, авторство которого подтверждалось бы неопровержимыми доказательствами... При таких условиях, когда существуют правомерные сомнения, думаю, самое лучшее было бы вернуться вспять и начать сызнова исследовать проблему, отбросив предвзятые мнения. Я еретик в том смысле, что допускаю – проблема авторства, действительно, существует... И не удивлюсь, если откроются свидетельства, которые перечеркнут ортодоксальное толкование Шекспира».

Мнение об авторстве беспристрастного историка, всю жизнь имевшего дело с поиском бесспорных свидетельств, воссоздающих былое, имеет решающее значение для Шекспировского вопроса – этот вопрос *должен* стоять на повестке дня человечества. У ортодоксального шекспироведения нет ни единого чистого доказательства причастности Стратфордца к шекспировскому наследию. Оно держится на двух китах: Первом Фолио (1623) и стратфордском памятнике (приблизительно 1621). Но на титульном листе Первого Фолио (первое полное собрание пьес) изображён портрет (с помощью гравировальной техники), у которого два правых рукава, символизирующих две правых пишущих руки, значит, к пьесам причастны два человека. А на поэтическом сборнике с сонетами Шекспира (1640) левая рука, на которую натянут второй правый рукав, занавешена плащом, это значит, что поэтическое наследие принадлежит одному человеку.

Вот эти портреты.

(1) Портрет-гравюра

Мартина Друсauta

на титульном листе

Первого Фолио (1623).

(2). Портрет-гравюра

Уильяма Маршалла

для поэтического сборника «Poems:

Written by Wil. Shake-speare. Gent.»

(1640).

Что касается памятника, его история напоминает детективный роман, изначально он имел иной вид (чему есть документальные свидетельства), но постепенно, на протяжении веков, кто-то поменял ему цвет, лицо и исходный мешок с шерстью, и не один раз. Вот почему, у нынешнего магистрального шекспироведения, действительно, нет ни одного неоспоримого доказательства. Всё, заявляемое как биография Шекспира, – гипотезы, предположения, выдумки.

А недавно было опубликовано всего лишь третье научное возражение «еретикам» – книга «Оспариваемый Уилл» Джеймса Шапиро, профессора нью-йоркского Колумбийского университета. Студентка Московского государственного лингвистического университета Алёна Буколова-Ронская для своей выпускной работы взяла отрывок из Эпилога к этой книге. Мы публикуем из неё несколько отрывков, сначала из перевода текста Шапиро, потом из теоретической части.

Перевод отрывков из Эпилога, приложенного к «Оспариваемому Уиллу»¹

История Шекспировского вопроса, изложенная на страницах этой книги, представляет собой длинный пролог к его нынешнему более сложному состоянию. От XVIII века мы унаследовали немало идей о литературном творчестве, в особенности, интерес к художественным произведениям как к способу самовыражения и самоанализа. Современное состояние этих идей (оно, помимо всего прочего, отличает литературу Нового времени от литературы раннего Нового времени) оказало формирующее влияние на многих наших крупнейших писателей, чья жизнь отражается в их творчестве наглядно и неоспоримо. Справедливости ради следует отметить, что проза и поэзия многих лучших писателей прошлого столетия (назову лишь некоторых: Конрад, Пруст, Лоуренс, Джойс, Вулф, Кафка, Плат, Эллисон, Лоуэлл, Секстон, Рот, Кутзее²) были глубоко автобиографичны. Нас очень волнует связь между жизнью писателя и его произведением, и мы всегда ищем её в последней книге любимого автора. За последние лет десять интерес к жизни писателей только возрос. Университетские программы литературоведения и списки бестселлеров свидетельствуют, до какой степени распространёнными стали у нас псевдоисповеди.³

1 © Буколова-Ронская А. И. Перевод части главы «Эпилог» из книги Джеймса Шапиро «Оспариваемый Уилл; Кто написал Шекспира?» с английского языка на русский с переводоведческим комментарием. Выпускная квалификационная работа (бакалавриат). М.: МГЛУ, 2016. *Курсивом даны мои комментарии.* – М. Л.

2 Джон Максвелл Кутзее, часто также Кутси (*John Maxwell Coetzee*), род. в 1940 г., в [Кейптауне](#), южноафриканский писатель, критик, лингвист. Лауреат Нобелевской премии по литературе (2003).

3 Цит. по: Буколова-Ронская А. И. Перевод части главы «Эпилог» из книги Джеймса Шапиро «Оспариваемый Уилл; Кто написал Шекспира?» с английского языка на русский с переводоведческим комментарием. Выпускная квалификационная работа (бакалавриат). М.: МГЛУ, 2016. С. 8.

[По мнению Шапиро, это одна из причин повышенного интереса к окутанной тайной жизни Шекспира и желания хоть как-то воссоздать её, глядя в его произведения. Тем более, что для многих великих писателей их жизнь была мощным источником если не сюжетов, то подробностей для их произведений. Но с Шекспиром это не так, уверяет Шапиро. Его произведения не уходят корнями в его жизнь. Таков был его гений: занимаясь одним (обычными для того времени повседневными хозяйственными делами мелкого буржуа), он с помощью мощного воображения творил гениальные гуманистические сочинения, не имеющие даже самого малого отношения к его жизни в быту, чувственному мировосприятию. Документально доказано, что Шакспер был, как и отец, ростовщик, купил у короны право взимать налоги, копил зерно, не продавал бедным соседям, ожидая голода ради большей прибыли. Шапиро всё это подробно описывает. И объясняет, ведь у всех стратфордских буржуа, его друзей и приятелей, были именно такие ценности, отличные от наших. Да, уникальный был гений, единственный в истории человечества. И нечего искать связь между жизнью Шакспера и его сочинениями].

Но этот отказ от поисков автобиографичности в произведениях Шекспира, – продолжает Шапиро, – не удовлетворил современного читателя, жаждущего совсем другой биографии Шекспира, которая больше бы соответствовала общепринятому понятию литературного самовыражения.

Смена тысячелетий ознаменовалась возрождением взглядов, которые не появлялись в магистральном шекспироведении с Викторианской эпохи. <...> этому взгляду дал добро ведущий американский шекспировед Стивен Гринблатт, издав книгу «Уилл в мире», имевшую огромный успех. Гринблатт прямо говорит: «Главным побудительным мотивом заняться исследованием жизни Шекспира было моё глубочайшее убеждение, что его пьесы и поэтические произведения многим обязаны не только чужим сочинениям, но и тому, что было пережито его душой и телом, что он познал сам». Вместо того чтобы заняться поисками исторических предпосылок, породивших эти взгляды, он все свои силы бросил на то, чтобы из дошедших до нас сочинений Шекспира извлечь события его жизни. Полученные, можно сказать, из первых рук, они дают неслыханные возможности понять чувства поэта, его устремления и беспокойства. По мнению Гринблатта, Шекспир «положил всё, что ему было отпущено судьбой – низкое социальное положение, сексуальность, религию – на алтарь служения

искусству... Даже горечь и растерянность перед жизнью, вызванные потерей сына, стали для него эстетическим ресурсом».¹

[И Шапиро пеняет своим коллегам стратфордianцам – М. Л.]:

Чем чаще будет учёное шекспировское сообщество писать об автобиографичности шекспировских произведений, тем более легитимными будут взгляды тех, кто отрицает авторство Шекспира. И каждый новый шаг в этом направлении будет провоцировать наших противников к ещё более спекулятивным заявлениям. <...>²

Бесспорно, он был слишком искусным писателем и не мог преобразовать факты своей жизни в ту грубую и неудобоваримую мешанину, в которую нас вынуждают поверить сторонники автобиографичности – как правоверные шекспироведы, так и еретики. По этой причине и потому ещё, что мы почти ничего не знаем о его личностном опыте, для нас до сих пор остаётся тайной, где у него в произведениях отражено то, что он мог бы пережить сам. И, скорее всего, даже для тех, кто хорошо его знал, завеса тайны была приоткрыта лишь самую малость.³

[Очень важное высказывание. Сочинённые истории об авторстве Оксфорда и Марло или о жизни Шакспера, вычитанной в сонетах, действительно, представляют собой «грубую и неудобоваримую мешанину». (Правда, подобное нельзя сказать ни о взглядах бэконianцев или невиллианцев, но и этих претендентов на авторство Шекспира легко положить на обе лопатки. С Бэконом совсем просто: писать стихов он не умел. А о сэре Генри Невилле нет никаких свидетельств, что он имел хоть какое-то отношение к литературе, а о нем многое известно). В этом отрывке мельком высказана весьма важная мысль: «Даже если Шекспир иногда и обращался к личному опыту, сочиняя сонеты и пьесы – не сомневаюсь, что такое бывало с ним – я никогда не поверю, что сейчас хоть кто-то может с уверенностью указать, где именно это пережитое отражено. [...] для нас до сих пор остаётся тайной, где у него в произведениях отражено то, что он мог бы пережить сам». [И утешает себя]: «... скорее всего, даже для тех,

1 Там же. С. 10–11.

2 Там же. С. 14.

3 Там же. С. 17.

кто хорошо его знал, завеса тайны была приоткрыта лишь самую малость». Значит, в произведениях Шекспира всё-таки отражена его жизнь, признает Шапиро, только где – найти сложно, слишком хорошо всё завуалировано. И продолжает укорять своих коллег]:

Я могу легко понять, почему учёные шекспироведы, придающие огромное значение автобиографичности, уклоняются от дискуссий <...> не потому ли эти шекспироведы игнорируют своих противников (однако не игнорируют, когда поливают грязью), что разделяют их слепую веру в тесную взаимосвязь литературы и жизни в куда большей степени, чем готовы признать. А ведь они сами её и породили. Пойми они это, им пришлось бы повторить слова Просперо о Калибране: «Признаю, это порождение тьмы создано мною». Думаю, пришло время по-иному ставить вопрос в нашей полемике: не «кто написал произведения Шекспира?», а «возможно ли постичь через них его религиозность, эмоциональную и сексуальную жизнь?». ¹

[Итак, Шапиро предлагает сегодня не спорить об авторстве, а перейти к исследованию сложнейшей литературоведческой, психологической и философской проблемы – психология творчества гениального, или на грани гениальности, писателя (но не бумагомарателя). А пока вопрос об авторстве оставить в покое. О творчестве писателя лучше самих писателей не скажешь. Вот как писал об этом Л. Н. Толстой в письме А. И. Пытину (от 10 января 1884 г.), работавшему над биографией только что ушедшего из жизни Тургенева:

«Очень сочувствую вашей работе и очень интересуюсь ей. Я ничего не пишу о Тургеневе, потому что слишком многое и всё в одной связи имею сказать о нём. Я и всегда любил его, но после его смерти только оценил его как следует. <...>. Главное в нём – это его правдивость. По-моему, в каждом произведении словесном (включая и художественное) есть три фактора: 1) кто и какой человек говорит? 2) как? – хорошо или дурно он говорит, и 3) говорит ли он то, что думает, и совершенно то, что думает и чувствует. Различные сочетания этих трёх факторов определяют для меня все произведения мысли человеческой. Тургенев прекрасный человек (не очень глубокий, очень слабый, но добрый хороший человек), который хорошо говорит всегда то самое, что он думает и чувствует. Редко сходятся так благоприятно эти три фактора, и больше нельзя требовать от человека, и потому воздействие Тургенева на нашу литературу было самое хорошее и

¹ Там же. С. 15–16.

плодотворное. Он жил, искал и в произведениях своих высказывал то, что он нашёл, – все, что нашёл»¹.

Толстой был сам гениальный творец, талантливый, умный, и сострадающий. И он в этом теплом отзыве о Тургеневе высказал свой взгляд на сочинения, которые трогают сердце человеческое: в истинном писателе должны сочетаться талант, любовь, доброта и правдивость, другим словом – искренность. Это, на мой взгляд, лучший ответ Джеймсу Шاپиро. Писатель должен говорить то, «что думает, и совершенно то, что думает и чувствует...». Только тогда, когда наилучшим образом сходятся эти три фактора (талант, искренность, доброта), рождается истинно художественное произведение. В Шекспире-Шакспере такого сочетания не было. Может, именно поэтому, уже многое зная о его жизни, Толстой так отрицательно относился к Шекспиру. Опираясь на своё понимание психологии гениального творчества, он не мог отнести к истинно великим писателям, тех, кто пишет совершенно не «то, что думает и чувствует», и чьи жизненные цели и поступки расходятся с нравственным посылом произведений. Толстой таким произведениям верить не мог и видел в них лишь отсутствие правдивости, а, значит, фальшь. И на каком бы языке он не читал «Короля Лиры», он никогда бы не признал эту великую трагедию истинно великим произведением. И не услышал её главной мысли: «Нет в мире виноватых» (слова Лиры в четвёртом действии в переводе А. В. Дружинина второй половины XIX века), но пусть даже ты и не виноват в дурных деяниях, как бастард Эдмонд, ты все равно будешь – роком, провидением, судьбой – наказан.

Этих отрывков достаточно, чтобы стала ясна позиция главных представителей ортодоксального шекспироведения: не искать биографических фактов в произведениях Шекспира, ибо найти их нельзя, а лучше окунуться в психологию гениального творчества. Ввиду огромного количества вопросов, до сих пор не решённых, касательно всех произведений Шекспира, принять это предложение Шاپиро невозможно. Надо искать ответы. А истину ищут на неисхоженных путях. Перейдём к теоретической части выпускной работы Алёны Буколовой-Ронской. Печатаем её первую часть почти целиком].

1 Цит. по: Л. Н. Толстой. Собр. соч. в 22 т., М.: 1984. Т. 19 и 20. Письма, с. 27–28.

Об эпилоге книги Дж. Шапиро «Оспариваемый Уилл: Кто написал Шекспира?»¹

Книга «Оспариваемый Уилл» относится к стилю гуманитарной публицистики, в данном случае полемической, она рассчитана на широкий круг читателей.

Как пишет И. Р. Гальперин, отличительной чертой публицистического стиля является «воздействие на читателя или слушателя с целью убедить его в правильности выдвигаемых положений или вызвать в нём желаемую реакцию на сказанное не столько логически обоснованной аргументацией, сколько силой, эмоциональной напряжённостью высказывания, показом тех черт явления, которые наиболее эффективно могут быть использованы для достижения поставленной цели» [Гальперин 1958, с. 405]. Все эти черты присущи выбранному нами тексту.

Для жанра полемической публицистики характерны ирония, сатира, сарказм, риторические вопросы, образные средства и различные средства выражения эмоций.

Шапиро – горячий защитник традиционного шекспироведения. Как известно, защита бывает разная. Шапиро прибегает к тактике нападения. Его идиостиль отличается при этом вежливой сдержанностью, сдобренной, правда, изрядной долей иронии. Он нигде не переходит на брань, что весьма редко у тех, кто пишет об инакомыслящих шекспироведах. Взять хотя бы Сэмюэла Шёнбаума, который в оскорбительных выражениях осмеивает Делию Бэкон в своей книге «Жизни Шекспира». Шапиро же пишет о ней с почти сострадательным уважением. Тон и манера критики показывают его желание вести диалог со своими противниками как бы на паритетных началах. Ведь его противники – Фрейд, Марк Твен, Генри Джеймс. Он пытается объяснить их девиацию личностными и психологическими свойствами характера. Шапиро нигде не прибегает к сарказму, но сквозь весь текст слышится его высокомерно-снисходительное отношение к антистратфордианцам.

У него, как уже сказано, есть ещё и второй противник – коллеги по магистральному шекспироведению, те, кто прочитывает в произведениях Шекспира факты его биографии.

1 © Буколова-Ронская А. И. Общая переводоведческая характеристика текста. // Перевод части главы «Эпилог» из книги Джеймса Шапиро «Оспариваемый Уилл; Кто написал Шекспира?» с английского языка на русский с переводоведческим комментарием. С. 41–44.

Их Шапиро укоризненно упрекает в том, что они своей уверенностью в автобиографичности творчества Шекспира льют воду на мельницу стратфордianцев.

В своей книге Шапиро ведёт со всеми активную полемику. Она тенденциозна, логически не всегда выдержана. Случается, что Шапиро подгоняет факты под свою теорию, отчего аргументы его зачастую недоказательны. Читая его книгу, убеждаешься, что автор действительно эрудит. Он ссылается на многих авторов – и нашего времени, и прошлых веков, проявляя обширные познания, мысль его работает изошрённо. И это придаёт вес его аргументации. Он прилагает огромные усилия, чтобы убедить читателя в собственной правоте.

Джеймс Шапиро до такой степени увлечён историческими аналогиями, что даже допустил в полемическом пылу фактическую ошибку. Он пишет, что Джайлз Флетчер, дипломат и третьесортный поэт XVI века, сочиняя любовные сонеты, очень многое заимствует из латинской поэзии, особенно из книги Джироламо Анджелиано «Три самых изящных поэта», тогда как «Три самых изящных поэта» – не произведение Анджелиано, а название поэтического сборника (1582 г., Париж). В нём были опубликованы любовные элегии трёх поэтов: Анджелиано и ещё двух итальянцев, пишущих на новой латыни (Joanns Secundus, Michelle Marullo). Этот сборник вышел в свет первый раз во Флоренции в 1512 году, именно из него и заимствовал Флетчер.

Шапиро иногда упоминает только то, что помогает ему выстраивать аргументацию. Так, он исказил личность исторического персонажа Генри Каффа, представив его совершенно иным человеком, нежели тот был на самом деле. Он пишет о нём как о «косном схоласте», который «понятия не имел о психологии личности». А ведь Генри Кафф, филолог и друг графа Эссекса, ученика Фрэнсиса Бэкона, принимал участие в заговоре 1601 года и погиб мученической смертью. Может, он и был плохим психологом на наш современный взгляд, но уж «косным схоластом» он точно не был.

Кое-где автор переходит на разговорную речь – обращается к читателю напрямую, стараясь установить с ним более тесный контакт. Для публицистического стиля характерна также образность, вошедшая в речевой обиход, и эмоциональные элементы языка. Выразительных средств автор использует не много – в основном это эпитеты: *terrific*, *stodgy*, *spellbinding*, *elegant*. Шапиро использует и метафоры, они, как и подобает публицистическому стилю, стёрты, и «берутся из общего языкового фонда выразительных средств» [Гальперин 1958, с. 406]: *come up empty-handed*, *gave the seal of approval*, *come full circle*, *search in vain*. Встречаются также клише – ещё одна характерная особенность публицистического стиля: *At one point or another*; *For all we know*; *It's fair to say that*; *For one thing, for another*.

<...>У этого текста есть и особая трудность. Вопрос авторства Шекспира для Джеймса Шапиро – не просто дело чести, он не просто поборник истины. Как крупнейший представитель традиционного шекспироведения он обязан защищать Великого Барда. И он иногда прибегает к негодным средствам, например когда сравнивает Шекспира с современным писателем, никогда не бывавшим в Китае и написавшим об этой стране абсолютно достоверный роман, пользуясь Интернетом и Британской библиотекой (с. 273 текста оригинала). Это сравнение, мягко говоря, смехотворно. И переводчику, если он не разделяет его убеждений, приходится следить, чтобы его рукой водило не его собственное мнение, а мысли и намерения автора, как бы критически он к ним ни относился.

Таким образом, чтобы окончательно настроить себя на интонации автора, надо было не только сделать стилистический и грамматический анализ текста, но и вникнуть в суть полемики, более полутора веков ведущейся вокруг Шекспировского вопроса. И, конечно, занять ту или иную позицию. Помогли этому доводы самого Шапиро – настолько они были в этой книге неубедительны.

От редакции

С большим удовольствием публикуем эти отрывки из работы студентки Московского государственного лингвистического университета. Алёна получила за неё высшую оценку. Работа показывает, что в России Шекспировский вопрос уже изучается в стенах одного из старейших и уважаемых вузов – Московского государственного лингвистического университета (бывшего Института иностранных языков имени Мориса Тореза).

К истории шекспировского вопроса

С. Дамблон: Шекспир – это лорд Ратленд¹

Более столетия назад в Париже вышла монография, ознаменовавшая новый этап в шекспироведении, которая называлась «Lord Rutland est Shakespeare» (1912). Это было внушительное (в 2-х томах) исследование профессора истории европейской литературы Брюссельского университета Селестена Дамблона. Книги Селестена Дамблона до сих пор не известны русскому читателю. А в них содержатся сведения, до сих пор не упомянутые ни одним современным исследователем Ратленда. Например, тот поразительный факт, найденный сэром Сидни Ли, учёным, оперирующим только неопровержимыми фактами (свои предположения он всегда сообщал читателю в сослагательном наклонении), что сэр Роджер Мэннерс, **лорд** Ратленд, «обязался ходатайствовать перед Геральдической комиссией о получении **Джоном Шакспером (John Shaxper)**, отцом Уильяма Шакспера, скромного дворянского звания». Перевод уже сделан Л. О. Гуревичем, президентом Союза переводчиков России, осталось найти издателя. С добавлением новых открытий, сделанных после первой публикации книг Дамблона, истина, в конце концов, возобладает, и мир обретёт истинного автора так называемого «шекспировского наследия».

Итак, мы представляем вниманию читателя предисловие и отрывок из первой главы 2-томника «Шекспир – это лорд Ратленд».

Перевод Леонида Гуревича.

Предисловие

Представляя собой полное и решающее единство, эта книга будет продолжена второй, уже законченной: обе печатались в брюссельском «Petit Bleu» с 4 апреля по 23 сентября 1911 года, всего вышло 169 выпусков под общим названием «**Шекспир – это лорд Ратленд**». Три главы (две последних переработаны) впервые были опубликованы в 1909 году в парижском «Grande Revue». Опираясь, впервые, на строго хронологический метод и углублённый анализ, нынешнее издание должно, прежде всего, окончательно развеять миф о стратфордском **Шакспере (Shaxkper)** или **Шарсбере (Shagsbere)**. Тем не менее, реальный автор «Гамлета» – лорд Ратленд – появляется на сцене в двух первых главах и весьма часто во всех остальных. Но даже первой главы достаточно, чтобы переубедить объективного читателя, хорошо знакомого с обширной шекспировской и бэкониянской литературой.

1 © Гуревич Л. О. Перевод предисловия и первой главы; комментарии. Вступительное слово М. Литвиновой, 2016.

Заметим, что публикация в «Grande Revue» вызвала повсюду, даже в Америке, неожиданные и сочувственные отклики уважаемых и знающих лиц. Об этом мы ещё скажем во второй главе.

Исключительная важность решения шекспировской проблемы не вызывает сомнения, прежде всего, в странах, где известно, что **И**скусство есть высшее проявление **Ж**изни, что всё ему подчиняется, как **О**тносительное **А**бсолютному. К тому же, наше открытие, имеющее фундаментальный характер, вполне совпадает с новым этапом в литературе, этапом идеализма, которому предстоит заполнить собой и этот век, и последующие: недаром **Ламартин** сказал, что мир ещё молод. С появлением наследников **Флобера** и **Золя** улетучится зловредная тряси́на, позорящая сегодня литературу.

Этих строк достаточно, чтобы выявить двойное значение нашего исследования. Впрочем, мы ещё вернёмся к этой теме в книге, которая вскоре появится под названием «Автор Гамлета и его мир». В ней будет изложена и опровергнута бэконская гипотеза, в какой-то мере способствовавшая нашему сенсационному открытию, объяснена уникальная загадка заговора **Эссекса (Essex)**, в котором активно участвовал и Ратленд, мотивы его вынужденного инкогнито, основательно и подробно раскрыто его великое творчество со всеми его неслучайными загадками, под хитроумно выбранным псевдонимом бывшего мясника из Стратфорда. Уже начало этой книги представляет собой, помимо прочего, беглый обзор всех этих вопросов.

*Селестен Дамблон,
Брюссель, июль 1912 года.*

Глава первая **Проблема в целом**

Величайшее имя нашей литературы, можно даже сказать, всей литературы.

Генри Холлэм

Больше ничего не читаю, кроме Шекспира, перечитал его всего. Это чтение даёт мне новые силы, свежее дыхание делает лёгким, как будто стоишь на вершине горы. По сравнению с этим удивительным человеком всё кажется мелким и незначительным.

*Гюстав Флобер
(Письма к Жорж Санд)*

Необычайная притягательность так называемого «шекспировского» вопроса. – В чём суть вопроса об авторстве величайшей в мире драматургии, чем отличается она от гомеровской? – Шекспировская библиография. – Почему современники и следующие поколения ничего не заподозрили? – Неожиданный интерес к автору «Гамлета» в эпоху возрождения Романтизма: исследования Мэлоуна (Malone) и его последователей. – Первые сомнения и рождение бэконизма после 1850 года. – Аргументы сторонников Бэкона. – Почему и как наше внимание привлёк лорд Ратленд. – Лишь биография Ратленда полностью согласуется с хронологией и персонажами «шекспировских» произведений.

«Шекспировский» вопрос не перестаёт волновать знатоков, да и всех тех, кого неумолимо притягивает могучая и во многом загадочная личность автора «Сна в летнюю ночь» и «Короля Лира».

Может ли кто-нибудь равнодушно читать, даже в наших, не всегда точных, переводах (некоторые не дотягивают до оригинала, а другие частенько его приукрашивают), очаровательные поэмы «Венера и Адонис» и «Обесчещенная Лукреция», полные загадок сонеты и несравненный веночек из 36 комедий и драм, начиная с «Напрасных усилий любви», через двух «Генрихов IV», «Как вам это понравится?», «Гамлета», «Макбета» и «Отелло», не говоря об остальных двадцати пяти, и кончая «Бурей»? Даже в кощунственных либретто некоторых опер по мотивам этих пьес (например, опера «Гамлет», нечто вроде каминной мозаики, положенной на музыку Амбрузом Томасом), все равно остаётся кое-что от гениального замысла.

Дадим волю воображению, свободному, многогранному и, тем не менее, вполне естественному, собрав воедино произведения Корнеля, Мольера и Расина, и вот тогда получим некоторое представление о творчестве, до сих пор приписываемому Уильяму Шаксперу. Этот автор величав, как Корнель, к месту комичен, как Мольер, такой же нежный и страстный, как Расин. Хотя его величие, остроумие и нежность имеют другую природу. Генрих Гейне, которого, как известно, нелегко было привести в восторг, находил у этого автора лишь один недостаток – он был англичанин! В нём столько широчайшего гуманизма, сколько во всех гомеровских поэмах. Временами его героизм достигает высот героизма Эсхила, его вдохновение спорит с вдохновением Аристофана. Он универсален, как Данте Алигьери, хотя и по-своему. С философской точки зрения, душа Гёте не менее загадочна, чем его.

Испытав муки **Паскаля**, он сумел выразить их словами столь же кратко и глубоко. Его озарения не уступают озарениям красноречивого **Рубенса** и необъятного **Виктора Гюго**. Он изумляет так же часто, как и **Рембрандт**; ощущает природу так же божественно, как и **Рёйсдал**. Его юношеская «Венера» и его «Венецианский купец» могут соперничать с полотнами **Тициана**.

У нас нет никаких сомнений в правоте вышесказанного, ибо во франкоговорящих странах знают его недостаточно. Конечно, идеальным было бы чтение на его восхитительном родном языке. Виктор Гюго замечательно сказал, что Франция сначала сопротивлялась ему, причём чисто инстинктивно, подобно младенцу Юпитеру, срыгивающему молоко козы Амалфеи. Не потому ли, что переводили его с предубеждением, придерживаясь определённой литературной, точнее социальной, традиции?

Эдмонд Мэлоун, скончавшийся в 1812 году, положил начало научному шекспироведению. И сейчас, когда в Англии множатся, если это ещё возможно, захватывающие дух исследования, шекспировский вопрос обретает новую актуальность. Итак, правда ли что **Уильям Шакспер** из Стратфорда-на-Эйвоне был автором драматургического наследия, каковым его считают до сих пор?

По сей день остаются нерешёнными два фундаментальных вопроса литературы: гомеровский и шекспировский. Нужно ли напоминать, что ставятся они совершенно поразному?

Гомеровский вопрос был поднят или, скорее, вновь поднят во Франции **аббатом д'Обиньяком** в его «Академических гипотезах» в 1674 году; в Англии **Ричардом Бентли** в 1723 году и **Робертом Вудом** в 1770 году, а затем в Германии – во «Введении к Гомеру» – **Фредериком-Августом Вольфом** в 1795 году. А потом, на протяжении всего XIX века, продолжилось его активное обсуждение. Как известно, вопрос этот формулировался так: на самом ли деле «Илиада» и «Одиссея» принадлежат **Гомеру**? И, вообще, могут ли эти две замечательные поэмы принадлежать одному и тому же автору? Заметим, что с этим вопросом можно познакомиться по объёмистой «Истории греческой литературы» **Альфреда и Мориса Круазе**, по замечательному учебнику **Нажотта** и по недавней книге **Мишеля Бреала** «Чтобы лучше знать Гомера».

Так называемый шекспировский вопрос, который мы исследуем в этой книге, отличается от гомеровского. Совершенно точно установлен факт существования Уильяма Шакспера, родившегося в Стратфорде-на-Эйвоне в 1564 году, умершему в 1616-м. О его

жизни свидетельствуют достаточно точные, хотя и скудные, сведения; напротив, сведения о Гомере – туманные, стародавние, сомнительные. Но был ли на самом деле Шакспер творцом «театра Шекспира»? Не был ли он просто подставным лицом? Не были ли у настоящего автора (или у авторов) причины скрывать своё имя, поручить скромному актёру взять на себя компрометирующее авторство шедевров?

Так называемая шекспировская библиография потрясает своим объёмом: 4000 документов (книги, статьи, публикации, рукописи официальных документов, и т. д.), которые хранятся, прежде всего, в Британском Музее и в Бодлеанской библиотеке Оксфордского университета. Нет сомнений, что никакая другая великая библиография (например, **Данте или Вольтера**) не может сравниться с шекспировской.

Поначалу трудно поверить в историю с подставным лицом, как и в то, что правда обнаружилась лишь три века спустя. Но очень скоро мы убедимся, что это действительно так. Впрочем, придётся поверить в то, что подобная мистификация возможна и в наше время.

А разве не удивительно, что Шакспер, проведший последние пять лет своей жизни в Стратфорде, в относительном благополучии и бездействии, даже не потрудился подготовить к печати полное собрание «своих» пьес, которое увидело свет в 1623 году, через семь лет после его смерти. Этот факт, заинтриговавший историков литературы и труднообъяснимый в случае Шакспера, легко объясняется благодаря нашему открытию.

После смерти Шакспера, почти полвека спустя, многие любознательные и образованные люди, в частности, **викарий Уорд, Обри, Роу**, не говоря уже о запутанной и особняком стоящей истории **Лестранжа**, собрали ряд подробностей о жизни человека, чьё «творчество» все более выделялось на фоне его многочисленных соперников, даже таких замечательных, как **Марло, Кид, Флетчер, Бомонт, Мессенджер, Уэбстер и особенно Бен Джонсон**. Но никто из них даже не догадывался, да и не мог догадаться, об истине. Кто тогда мог её разглядеть? Тем более, что свою роль сыграли два важнейших факта, идущих в одном направлении и помешавших зародиться сомнениям в XVII веке и в начале XVIII века.

Это, прежде всего, пуританская реакция против театров, многие из которых были закрыты с 1641 года и до 1658 года (смерть **Оливера Кромвеля**), а также влияние французской неоклассической литературы во времена **Драйдена, Конгрива и Поупа**. Шакспер не соблюдал, и даже, как говорили, не знал правила классической трагедии, принятые тогда в Англии, а именно, **соблюдение** единства времени и места,

несовместимость комического и трагического. Впрочем, это ни в коей мере не удивляло его поклонников: ведь этот необразованный гений так мало учился, посещал лишь начальную школу Стратфорда. Следует ли напоминать читателю о том, что в то время к биографическим исследованиям относились не слишком требовательно?

В XVIII веке был опубликован лишь ряд критических работ (Роу, Поуп, **Теобальд**¹, **Хамнер**, **Уорбертон (Warburton)**, **Джонсон**, **Кейпел**, и др.), которые зачастую сопровождалась краткой и несколько запоздалой биографией, написанной в 1709 году Николасом Роу. Её считали вполне достаточной.

Но к концу этого века, когда романтизм с **Жан-Жаком Руссо** и поэмами **Оссиана–Макферсона** постепенно захватил всю Европу, вытесняя подражателей античности, автор «Гамлета» постепенно превращается во всеобщего идола. Именно тогда появились **Мэлоун** с **Гарриком**, **Лессинг** в Германии, аббат Прево, Лаплас и Летурнер во Франции, а вскоре за ними **Кольридж**, **Босуэл**, **Гете**, **Шлегель**, **мадам де Сталь**, **Стендаль** и другие. Эдмонд Мэлоун потратил 35 лет на то, чтобы составить хронологию так называемого шекспировского творчества, и на поиски в архивах в надежде обнаружить неизвестные факты из жизни его автора.

Впрочем, результат этих поисков оказался весьма скромным – время было упущено. Однако и этого хватило, чтобы множество мелких открытий, сделанных последователями Мэлоуна, тщательное изучение найденных документов породили первые сомнения. Заметим, что в эту эпоху оба уже упомянутых правила классицизма считались пережитками, а предпочтение отдавалось широкому и свободному искусству английского театра. Первое сомнение было высказано в 1848 году консулом **Джозефом Хартом** в его «Романтике парусов», а вскоре (1857) заявлено мнение, что настоящим автором был современник Шакспера, великий философ, лорд-канцлер **Фрэнсис Бэкон**, лорд Веруламский и виконт Сент-Олбанский (1561–1626). **Уильям Генри Смит**, **мисс Делия Бэкон**, **Натаниель Холмс**, **мадам Генри Потт** и, в наши дни, **Эдвин Рид** в его «Бэкон и Шекспир» (Бостон, 1902) были главными защитниками этой ошибочной, но во многом близкой к истине гипотезы. Одно лишь противопоставление **Бэкона** и **Шакспера** насчитывает почти триста книг, брошюр и статей. Гипотеза эта была очень запутана известными теориями господина **Игнация Доннели**, **мадам Гэллап**, **Дернинга–Лоуренса (Durning–Lawrence)** и других, утверждавших, что Бэкон применил в Фолио 1623 года специальный шрифт, чтобы запрятать в тексте пьес сведения, ключ к которым предстояло искать потомкам. Наконец, в последние годы появились труды троих более умеренных бэконистов: **Ч. Аллена**, **Уэбба** и **Бомпаса**. С 1885 года бэконисты издают

¹Теобальд (Theobald) Людовик — английский писатель начала 18 в.; известен своими разысканиями о Шекспире; напечатал «Shakspeare restored» (1726).

ежеквартальный журнал и имеют своё общество. Ещё одна, менее известная и малочисленная, группа сомневающих выдвинула кандидатуру знаменитого покровителя литераторов графа Генри Ризли Саутгемптона. Они тоже иногда приближаются к истине, ведь есть немало доводов в пользу того, что Саутгемптон – автор «Тита Андроника», «Короля Иоанна» и «Перикла», появившегося только во втором Фолио (1632).

В последние годы бэконянцы стали, кажется, сдавать свои позиции. Однако проделанная ими колоссальная работа, побудившая и стратфордианцев напрячь силы, не была напрасной. Все их по-своему уникальные исследования, дискуссии, споры выявили сегодня очевидный для непредубеждённых людей факт: ни Шакспер, ни Бэкон не могли быть авторами бессмертной драматургии! В этой ожесточённой борьбе обе стороны обескровили друг друга, подобно двум волкам из басни, от которых и клочка не осталось.

И вновь предстояло искать автора.

Мы искали его долго, не впадая в отчаяние, ибо самый поиск был захватывающим – в отличие от алхимиков, фанатично и бесплодно искавших секрет производства золота. Нам же удалось, в конце концов, увидеть, как божество выходит из тьмы, в которую добровольно погрузилось ровно 300 лет назад! Никогда ещё не было и едва ли состоится подобное сенсационное открытие в магическом мире литературы и искусства. Автором пьесы «Конец – делу венец» был Роджер Мэннерс Пятый граф Ратленд (Roger Manners de Rutland), родившийся в замке Бельуар (Лейстершир) в 1576 году и скончавшийся в 1612 году в возрасте 36 лет, подобно Рафаэлю, Ватто, Моцарту и лорду Байрону.¹

Имя графа Ратленда, которому ещё предстоит занять своё место, долго и по понятным причинам не принадлежавшее ему, среди величайших имён, которыми гордится человечество, знакомо историкам, изучавшим эпоху Елизаветы I и Якова I. Но он затерялся, подобно многим тогдашним покровителям культуры, в пёстрой толпе знаменитостей этой необыкновенной эпохи, когда европейское Возрождение достигло своего апогея. В одной только Англии было тогда больше двух сотен поэтов, писателей,

¹ Хотя С. Дамблон здесь не совсем точен (Ратленд прожил 35 лет 8 месяцев и 20 дней), трудно удержаться и не добавить в этот ряд нашего Пушкина (*примеч. пер.*).

эрудитов и философов! (См.: Натан Дрейк (Nathan Drake) «Шекспир и его время», 1817.) Никогда до сих пор ни одна страна не знала подобного расцвета культуры! Да и сегодня в этой плеяде, помимо таких учёных как Кэмден (Camden), Харрисон (Harrisson), Стоу (Stowe), выделяются пять имён: сэр Филип Сидни (Philip Sidney), автор восхитительной «Аркадии», ушедший совсем молодым в 1587 году (его дочь Елизавета Сидни в 1599 году вышла замуж за истинного автора «Гамлета»); Эдмонд Спенсер (Edmond Spenser), романтический автор аллегорической «Королевы фей», удивительной поэмы, вдохновившей, 40 лет спустя, величественного Мильтона (Milton); Фрэнсис Бэкон (Francis Bacon), стоявший у истоков современной науки; Бен (или Бенджамин) Джонсон (Benjamin Jonson), учёный и потрясающий драматург-сатирик, автор «Лиса», «Алхимика» и многих других комедий; и Роджер Мэннерс Ратленд – самый великий из них. Рядом с этими пятью именами сверкает ещё дюжина других: Лили (Lyly), Кид (Kyd), Лодж (Lodge), Пиль (Peele), Роберт Грин (Robert Greene), Марло (Marlowe), Томас Нэш (Thomas Nash), Флетчер (Fletcher), Бомонт (Beaumont), Мессенджер (Massinger), Уэбстер (Webster), Бэртон (Burton), Чапмен, и другие. В целом, 123 писателя и драматурга этой эпохи оставили огромное количество произведений во всех жанрах.

Не забывая о своих великих, Англия трепетно «эксгумировала» в недавно закончившемся XIX веке всё, что осталось от этого громадного и богатейшего литературного некрополя. Но если многим поэтам и писателям посчастливилось выйти в свет в добротных изданиях с солидными комментариями, в которых порой освещалась и шекспировская тема, то судьба многих других драматургов, в том числе и очень интересных, была зачастую менее удачной: многие пьесы, которые не были напечатаны, не сохранились. И таких было две трети! Так, из 36 пьес Мессенджера известны лишь 18; от Уэбстера до нас дошли 9 из 15 пьес; и лишь 25 из 220 пьес, в которых принимал участие Хейвуд!

Понятно, что графу Ратленду нетрудно было спрятаться в этой литературной суете, которая к тому же постоянно росла за счёт знатных покровителей искусства, некоторые из которых и сами были не прочь преуспеть на этом поприще; не следует забывать и о том, что при жизни великого драматурга свет увидели лишь 18 пьес, их издавали небольшими томиками (ин-кварто), частично анонимно, частично под псевдонимами Shakespeare или Shake-speare. Да ещё, вопреки общепринятому мнению, лишь 11 из 18 опубликованных пьес были поставлены, чаще всего в частных театрах!..

Как и всем, кто изучал елизаветинскую эпоху, мне достаточно часто встречалось имя графа Ратленда среди знатных меценатов – Сидни (Sydney), Сэкил (Sackville), Берли (Burghley), Кэри (Carey), Саутгемптон (Southampton), Пемброк (Pembroke), Рэли (Raleigh), Эссекс (Essex) и другие. Но моё внимание на нём не задерживалось. Он всё ещё маячил лишь на заднем плане, возникал лишь мельком. Например, в знаменитой таверне

«Русалка», где собирались поэты, аристократы-любители поэзии, актёры. Но никто в Англии, во Франции, в Германии даже не пытался вывести его из тени, и скоро мы увидим почему.

Какое-то время бэконская теория оказывала на нас всех прямо-таки пугающее воздействие. Не раз в своих докладах об авторе «Комедии ошибок» на заседаниях литературных обществ в некоторых городах Бельгии я говорил, что эта теория, скорее, развенчивает, чем убеждает. Ну, как можно верить после открытий бэконцев в Шакспера? Впрочем, по нашему мнению, кандидатура лорд-канцлера Бэкона тоже вызывает возражения, казавшиеся нам неопровержимыми. Бэконская концепция, хоть и приближает к истине, но всё же ведёт по ложному следу.

Почувствовав уникальную загадку, мы подвергли ещё раз исследованию, впрочем, весьма кратковременному, ныне оставленную теорию, приписывающую авторство графу Саутгемптон и, как уже было отмечено, тоже недалёкую от истины: в самом деле, Саутгемптон был сначала близким другом Ратленда, а потом, после женитьбы на Элизабет Вернон, стал его родственником. Наше внимание привлёк и Уолтер Рэли – знаменитый путешественник, чьё литературное творчество не очень известно за пределами Англии; а затем, также не особенно удачно, и другие персонажи, в частности, неуловимый Ричард Барнфилд (Richard Barnfield), одна из поэм которого чем-то напоминает сочинение «Венера и Адонис» Ратленда.

Чтобы разрешить т. н. шекспировский вопрос, необходимо было соблюдать три условия.

1. Изучить обширную библиографию, накопившуюся в течение трёх веков, особенно за последние 125 лет, и детально изучить антитезу Шакспер – Бэкон.
2. Не делать фундаментальной ошибки, объяснимой и обычной в Англии, к тому же представляющей собою единственный существенный пункт, в котором сходятся бэконцы и стратфордцы: и те, и другие слишком далеко относят дату сочинения первых произведений, публиковавшихся начиная с 1592–1593 годов, хотя есть немало фактов, свидетельствующих об их издании сразу или почти сразу после их создания, как в случае комедии «Напрасные усилия любви». К числу этих произведений относятся: первая версия первой части «Генриха VI» (позже переделанной, как и вторая часть), увидевшая свет в 1592¹ под названием «Первая часть Вражды между домами Ланкастеров и Йорков»; небольшие поэмы «Венера и Адонис» и «**Лукреция**», опубликованные в 1593 и 1594 годах, а также комедия

1 Речь идёт о «Генрихе Шестом, вторая часть», опубликованном впервые анонимно в 1594 г.

«Напрасные усилия любви», написанная в 1596 году и опубликованная в 1598 году (на титуле: «пересмотрено и дополнено»). Эти четыре произведения, если ограничиться здесь только ими, выдают юный возраст автора. Именно поэтому стратфордианцы и бэкониианцы дружно, хотя и не приводя никаких доказательств, не считаясь с найденными нами фактами, относят их *написание* на более ранние даты, будучи не в состоянии признать (по их мнению, справедливо), что юношеское произведение, подобное «Первой части Вражды между домами Ланкастеров и Йорков» (1592), не могло быть создано гениальным человеком в 28 лет (Шакспер) или 31 год (Бэкон).

3. Полагать, исходя из вышесказанного, что автор «Гамлета» не мог быть ни Шакспером, ни Бэконом, и что должен был быть моложе их; убедиться в этом, исходя из самой природы его тщательно изученного творчества, особенно неисторических хроник. И, наконец, убедившись, что он не фигурирует в числе 123 известных писателей, выйти на верный след с помощью какого-нибудь решающего свидетельства.

Таковы три условия решения шекспировской загадки.

—

В начале 1908 года, перелистывая подборки журналов в Палате представителей, я обнаружил в «The Nineteenth Century and After» от 1906 года удивительную статью «Будущее шекспировских исследований». По иронии судьбы эта статья, которой суждено было вывести нас на так долго искомый след, принадлежит перу сэра **Сидни Ли (Sidney Lee)**, одного из самых эрудированных нынче стратфордианцев и наиболее непримиримого, по нашему мнению, антибэкониианца. Со свойственной ему осведомлённостью Сидни Ли рассматривает в ней недавние незначительные открытия, интересующие лишь знатоков проблемы. Но две вещи в этой статье буквально ошеломили меня: анализ документов, недавно обнаруженных Комиссией исторических манускриптов, руководимой **Генри Максвеллом-Литом**, директором Британского государственного архива («Publics Records»), в замке Бельвуар – фамильном замке **Ратлендов**; и, особенно, анализ неизвестного текста, приписываемого некоему автору господами **из Пэл-Мэл Плейс**.

—

В этом тексте снова упоминается Ратленд! Читаем в нем, что в 1613 году – год спустя после смерти Роджера – его младший брат и душеприказчик **Фрэнсис Ратленд** уплатил Уильяму Шекспиру 44 шиллинга золотом за «импрессу» [impressa – эмблема со стихами] и столько же **Ричарду Бёрбеджу (Richard Burbage)** за рисунок. Бёрбедж, великий актёр, что-то вроде **Мунэ-Сюлли (Mounet-Sully)** своего времени, был художником-любителем.

Но что, собственно, делали «Шекспир» и Бёрбедж в Бельвуаре, этом замке, весьма удалённом на север от Лондона и Стратфорда? И почему сэр Роджер Мэннерс, лорд Ратленд, обязался, как следует из статьи сэра Сидни Ли, ходатайствовать перед Геральдической комиссией о получении **Джоном Шакспером (John Shaxper)**, отцом Уильяма Шакспера, скромного дворянского звания, о чём было столько споров?

Нам сразу же захотелось узнать больше о Ратленде. Но его биографии, которая бы всё объяснила, обнаружить не удалось, ни строчки о нём даже в самых последних сведениях в энциклопедии, тогда как биографий **Эссекса, Саутгемптона, Сесилия, Рэли** и многих других хоть отбавляй. Ратленд предстал некой смутной тенью, упоминавшейся лишь в немногих специальных работах.

Он пожелал остаться неизвестным по вполне понятным причинам, о которых речь впереди: его семья и потомки неукоснительно исполняли его волю. В работах по истории английской литературы, например, у **Эдмонда Госса (Edmond Gosse)** или у **Гарнетта (Garnett)** его имя отсутствует. Напрасно его искать и во Франции, например, в трех книгах у **Мезьера (Mézières)**, у **Тэна (Taine)**, у **Огюстена Филона (Augustin Filon)** и даже в большой «Литературной истории английского народа» **Жюссерана (Jusserand)**. Никаких следов и во французских исторических словарях: **Нисерона (Niceron)**, **Шофпье (Chaufepié)**, **Морери (Moréri)**, **Бейля (Bayle)**, **Феллера (Feller)**, **Керара (Quérad)**, **Буажолена (Boisjolin)**, **Хофера (Hoefler)**, **Мишо (Michaud)**, **Дезобри (Dezobry)**, в **Ларуссе (Larousse)**, **Буйе (Bouillet)**, **Ваперо (Varegeau)**, и др. Есть лишь генеалогия семейства Ратлендов с датами рождений и кончин, с краткими пометами: воин, посол, политический деятель.

Такое же или почти такое же молчание в английских словарях, которые удалось достать в Бельгии и в Париже.

Наконец, я обратился к «Словарю национальных биографий», монументальному труду в 63 томах, который издавался между 1885 и 1903 годами и был посвящён только британцам. Целая армия эрудитов собрала в нём множество сведений, почерпнутых из самых разнообразных подлинных документов, из частной переписки, и т. д. Там удалось обнаружить целый ряд до сего времени неизвестных биографий, хотя и не очень подробных.

Именно там удалось найти несколько набросков биографии Роджера Мэннерса, графа Ратленда. Со всеми ссылками эта биография занимает всего лишь колонку с половиной, написанную **Арчибальдом** – невольным первым биографом автора «Гамлета».

Но и этого было достаточно: с первого же взгляда всё стало ясно! Для любого, кто знаком с персонажами и хронологией т. н. шекспировского наследия, совпадение с жизнью автора было полным и захватывающим.

The apparition comes...

These hands are not more like!

Hamlet, act I, sc.2.

Явилась тень. Я помню короля:

Так схожи две руки.

*Гамлет. Пер. Лозинского, изд.
«Искусство», М., 1960, т. 6, с. 21.*

Поспешим, однако, предупредить возможные возражения по этому поводу. Если г. Арчибальд до такой степени приблизился к истине, даже не подозревая об этом, то единственно по причине грубейшей ошибки, общей для стратфордианцев и бэконянцев, считавших, что первые произведения великого поэта появились, якобы, раньше 1590 года, даже 1585 года!

Даже герой «Золотого жука» **Эдгара По** не пришёл в такое волнение, когда расшифровал свою дворянскую грамоту. Нам удалось несколько расширить биографию автора, ознакомившись с трудами **Уинвуда (Winwood)**, **Берча (Birch)** и других, но, главным образом, благодаря рассмотрению всех сторон вопроса с новой точки зрения. Это была долгая и сложная работа, результаты которой будут изложены в этой главе. Они позволят убедиться в том, что и в целом, и в частности биография таинственного поэта и его бессмертное творчество согласуются во всём, даже при наличии некоторых неизбежных лакун они не противоречат друг другу.

И в этом нам предстоит убедиться.

Роджер Мэннерс, Пятый граф Ратленд, родившийся 6 октября 1576 года, потерял своего отца **Джона** в 1588 году. Его мать, **Елизавета Чарльтон**, послала его учиться в Куин-колледж Кембриджского университета, где он выделялся, подобно лорду **Байрону** в 1805 году, своим талантом и слишком ранними страстями. В 1596 году, двадцати лет отроду, когда он уже анонимно опубликовал первые версии двух «Генрихов VI», весьма неловкие ученические сочинения, и под псевдонимом «**Шекспир**» две небольшие поэмы «Венера и Адонис» и «**Лукреция**», он был послан с письменными инструкциями **Фрэнсиса Бэкона** в Падуанский университет. Туда он добирался через Париж, где двор **Генриха IV** вдохновил его на создание «Напрасных усилий любви», и через Швейцарские Альпы. В Италии он заболел, а потому провёл там всего полтора года в Падуе, Вероне и Венеции (запомните эти три названия!). В 22 года он вернулся в Англию и поступил в юридическую корпорацию-университет Грейз-инн (Gray's Inn, 1598). Даже не будучи очень прилежным студентом, он стал одним из самых образованных людей своего времени, увлекался литературой и музыкой, был одарён исключительным воображением. Поначалу удивлялись, у нас есть этому доказательство, что он ничего не создал в это время, потом уже не думали об этом. Его щедрость была равна лишь его храбрости, и весь его характер, импульсивный и острый, был соткан из эфемерной весёлости, быстро сменявшейся приступами трагической меланхолии.

Эти черты **Роджера** последовательно проявляются в Бироне из «Напрасных условий любви», Бассанио из «Венецианского купца», Ромео, Бенедикте из «Много шума из ничего», в Жаке из «Как вам это понравится», в Гамлете, в Бруте из «Юлия Цезаря», в Просперо из «Бури», как черты **Гете** в Вертере, Германе, Фаусте и **Тассо**, а **Оноре де Бальзака** в Рафаэле, Балтазаре Клаасе, Альберте Савари, и т. д.

Ратленд участвовал в нескольких войнах, женился в начале 1599 года, как мы уже говорили, на **Елизавете – дочери сэра Филипа Сидни**, её овдовевшая мать позже вышла замуж за его друга **Эссекса**, фаворита королевы, который был старше Роджера на 9 лет. Королева назначила Роджера управляющим Шервудского леса, где были написаны пьеса «Сон в летнюю ночь» и замечательная драматическая пастораль «Как вам это понравится», чьи знатные персонажи, собравшиеся в лесной чаще, и удивили, и сбили с толка стратфордианцев, впрочем, они повсюду, куда ни глянь, были сбиты с толку! К несчастью, Эссекс, разочарованный и попавший в немилость по возвращении из похода в Ирландию, вовлёк его в роковой заговор 8 февраля 1601 года, подготовке которого Ратленд, беззаветно преданный дружбе, содействовал такими драмами, как «Ричард II» и «Юлий Цезарь», изобилующими восхищёнными и, одновременно, обидными для королевы намёками. После провала авантюры, в которой участвовали больше двух сотен дворян, **Роберт Девере граф Эссекс (Robert Devereux Essex)** и другие аристократы поднялись на эшафот. Заступничество семьи Ратленда и штраф в 30 тысяч фунтов стерлингов помогли ему добиться помилования. **Саутгемптон**, третий лидер заговорщиков, был заключён в Тауэр и оставался там до смерти **королевы Елизаветы** в марте 1603 года.

Ратленд пробыл долго под домашним арестом в старом замке Аффингтон у своего дяди¹, свои переживания этого времени он передал в первом «Гамлете», созданном в 1602 году.

Едва став королём, **Яков Стюарт I** освободил Саутгемптона и выказал благосклонность Ратленду, поручив ему посольскую миссию – поздравить **Кристиана IV** по случаю рождения сына: отсюда второй «Гамлет», частично измененный: теперь в нём доминирует атмосфера Дании, которая совсем не ощущается в первом «Гамлете»... Этот окончательный или почти окончательный вариант «Гамлета» был создан в 1604 году. Мы говорим почти, так как в громадном посмертном издании 1623 года, в котором впервые были собраны все шекспировские пьесы, он появился в слегка изменённом виде.

Вскоре после шедевра «Отелло» (пьеса будет опубликована отдельным изданием гораздо позже) и, вслед за ним, «Меры за меру», бессмертный Роджер, расширяя грани своего гения, приветствовал самым изысканным комплиментом приход короля Шотландии

1 Двоюродного деда. – Примеч. пер.

на трон Англии и подчинение Ирландии, посвятив трижды коронованному потомку **Банко** чисто шотландскую и странно чудовищную драму «Макбет».

В следующем году (1607) увидел свет выдающийся «Король Лир» – ещё одно благодарное посвящение. Его гений, чрезмерно возбуждённый испытаниями и признанием, стремительно взлетал к недоступным высотам, воздвигая высочайшие вершины мировой поэзии. **Король Яков** последовательно назначал его управляющим в Беквуд Парк, в Грэнсем, в Менсфилд, где он создал, помимо потрясающей драмы «Антоний и Клеопатра», произведения, в которых по вполне понятным причинам проявляется его любовь к лесам, как в «Цимбелине» и в «Зимней сказке». В конце 1611 года, за несколько месяцев до смерти, которая постигла его в июне 1612 года, он сочинил поэтическое завещание – «Бурю», воспоминание о своём кратком пребывании на Азорах, о чём даже не догадывались стратфордианцы. Впрочем, по поводу этой пьесы существует немало более или менее хитроумных предположений...

Его славная могила, как и могилы всех **Ратлендов**, находится неподалёку от замка Бельвуар, в деревне Боттесфорд (Лестершир).

В силу сугубо личных причин граф Ратленд с большой осторожностью возвращался в несколько подозрительном тогда мире театров, а затем, ещё до заговора **Эссекса**, воспользовался подставным именем. Причины эти не исчезли и после воцарения Якова. Ратленд и, главным образом, его семья сочли, что тайну раскрывать пока ещё рано. Здоровье его часто подвергалось испытаниям, а смерть застигла в дороге, в том самом городке Кембридже, где он учился! Вскоре покинула мир и прекрасная женщина, с которой Ратленд связал жизнь, и которая была, вероятно, его помощницей, в дальнейшем мы попытаемся определить, в какой мере. Во всяком случае, **Бен Джонсон** утверждает, что её поэтический талант был равен таланту её отца – **Филипа Сидни**, замечательного автора «Аркадии» и «Защиты поэзии». Ратленд убедительно передал её черты в образах Порции в «Венецианском купце», Беатрисы в «Много шума из ничего», и т. д. И, наконец, Ратленд сделал то, о чём даже не подозревали стратфордианцы: вывел на сцену в качестве персонажей многих своих друзей. **А сам Шакспер**, приоткроем здесь карты к **живейшему** изумлению читателей, – рыцарь Джон Фальстаф!

И это вполне понятно, ведь никогда ещё в анналах литературы не было такой удивительной истории, такой неожиданной загадки, такой тщательно охраняемой тайны.

Подобное поразительное стечение обстоятельств и объясняет, наконец, всё.

Остальное совсем просто, осталось несколько незначительных тёмных пятен, но сомнений уже нет.

Становится ясным прежде всего то, что не давало и по-прежнему не даёт покоя критикам: посмертное издание Фолио 1623 года, осуществлённое довольно-таки своеобразной группой лиц и гильдией печатников. Эти люди, которых едва ли интересовал некий Шакспер, были верными друзьями семьи Ратленда. Они без особого шума выполнили пожелание покойного. Его брат Фрэнсис и, разумеется, Саутгемптон руководили всем, оставаясь в тени. Издание должно было обойтись в копейчку. Надо ли напоминать, что Джон Хемминг (John Heming) и Генри Кондел (Henry Condell) были всего лишь подставными именами, и что уже сам Мэлоун, немало удивившись, распознал руку Бена Джонсона в обоих предисловиях, подписанных ими? Не становятся ли более понятными в свете нашего открытия «заказные» стихи Бена Джонсона и другие стихи, следующие за его предисловиями? Наконец, не лишне также напомнить, что это издание посвящено не только Уильяму Герберту, графу Пемброку, как и сонеты, опубликованные в 1609 году, но и его брату Филиппу Герберту графу Монтгомери, кузенам Ратленда¹.

Ещё более понятным становится *постоянное расхождение* между персонажами и хронологией драм, с одной стороны, и тем малым, что известно о жизни Шакспера, с другой. Сначала он помогал по дому своему почти разорённому отцу, затем освоил профессию мясника, в 18 лет Уильям Шакспер женится, потом, несколько лет спустя, бежит из Стратфорда, присоединяется к группе авантюристов и, следуя давней традиции, которую мы ещё исследуем и *которую все стратфордIANцы предпочитают замалчивать*, объявляется, хотя и не сразу, в Лондоне, где сторожит лошадей, возможно у входа в какой-то театр, в лошадях он, сын землепашца, знал толк. Затем, будучи человеком умным, жизнерадостным, умеющим держать язык за зубами, жадным до денег, возможно развлекавшимся сочинением буриме, хотя и был неграмотным, служит в качестве «callboy» (вызывал актёров на сцену), третьестепенным актёром или, скорее, простым шутом; затем вдруг, неожиданно, ни с того ни с сего обогащается, получает, как и его отец (вскоре увидим за что!) малозначительное дворянское звание. Затем возвращается в Стратфорд к своим двум дочерям, одна из которых даже не умеет читать, живёт там последние 5 лет, не имея в доме ни *единой книги*. И ни одним словом не упоминает в этом затерянном городишке о якобы своих пьесах (о причинах этого мы вскоре узнаем!), о которых никто там не знал и не интересовался, и он, естественно, не заботился об их издании. Шакспер безжалостно преследует своих земляков за незначительные долги, и в 52 года умирает, по всей видимости, от несварения желудка, в чем, впрочем, нет ничего позорного.

¹ Здесь Дамблон неточен: это кузены графини Елизаветы Ратленд. – М. Л.

Тщетно стратфордианцы пытаются отбиться от множества упрёков, которые не прекращаются из-за их замалчивания вышеприведённых фактов: незнание Шакспером языков, тогда как пьесы бесспорно свидетельствуют, что их автор знал греческий, латынь, итальянский и французский; так называемые подписи, о которых речь пойдёт дальше; его портреты и многое другое. Ни один автор – поэт, художник, музыкант – не породил столько противоречий; кроме того, по крайней мере начиная с Мэлоуна, с Бэконянцев и особенно последние 30 лет, любой непредубеждённый, объективно мыслящий человек чувствовал, что за всем этим таится огромная тайна, необыкновенная и завораживающая.

Теперь понятно, почему сторонники **Шакспера** пытаются без всяких оснований отнести появление первых пьес к 1585 году, хотя и вынуждены признать, что помимо начальных отроческих версий обоих первых «Генрихов VI», которые датируются уже 1592 и 1593 годами¹, ни одна пьеса не была опубликована раньше 1597 года. А та, что вышла в свет в 1598 году (с указанием о переработке!) – «Напрасные усилия любви», была явно юношеской, хотя в то время Шаксперу было уже 34 года, **Бэкону** – 37, а **Ратленду** – только 22! Сколько же нужно было придумать гипотез, истратить бумаги на то, чтобы согласовать – затея совершенно напрасная! – оба этих неоспоримых факта! Лишь установление личности подлинного автора объясняет всё – и самым простейшим образом. Так, подлинный, искрящийся итальянский колорит «Двух веронцев», «Ромео и Джульетты» или «Венецианского купца», а потом и «Отелло» и «Венецианского купца», вполне убедительно подтверждается знанием Ратлендом хотя бы тех итальянских городов, в которых он побывал. А его якобы ошибки, связанные с морским портом Мантуя, и другие, которые объяснялись невежеством Шакспера, наоборот свидетельствуют, как недавно и совершенно случайно доказал г. **Эдвард Салливан**, об отличном знании места!..

Что касается пьесы «Напрасные усилия любви», в которой выведен Бирон–Ратленд при французском дворе **Генриха**, никого уже больше не удивляет присутствие в ней друга короля **герцога Дю Мэна**. Ведь они помирились уже в 1595 году, когда Генрих отрёкся от протестантизма, причём это позволяет уточнить дату появления пьесы – 1596 год, когда в Париже находился и сам Ратленд, опубликовавший эту пьесу (причём с пометой – «с исправлениями») в 1598 году, то есть после своего возвращения в Англию! Теперь стратфордианцы не смогут больше постоянно (и совершенно произвольно!) датировать эту красивую комедию 1591 годом, добавляя при этом кокетливо, что Шакспер не ведал о том, что в 1591 году Дю Мэн и Генрих IV воевали друг с другом. Здесь напрашивается ещё одно интересное для читателя замечание: начальные версии двух первых вариантов «Генриха VI» были лишь ученическими набросками, позднее автор переработал их, добавив третьего «Генриха VI». Отсюда сенсационное открытие: дело не только в том, что действие остроумной и поэтической комедии «Напрасные усилия любви» происходит в Париже, но и в том, что автор «Гамлета» начал писать её в Париже!..

¹ Скорее 1593–1594 годами. – *М. Л.*

Вот всё и объясняется. Отличительными и неизменными чертами творчества Ратленда являются аристократический юмор и манеры, совершенно естественное поведение в мире королевских дворов, сочетание (не очень обычное в ту пору) политики и юриспруденции, удивительные познания в морском деле, достаточно глубокое знакомство с миром современных наук. Почти все эти миры не только неведомы Шаксперу – они были вообще недоступны ему. Шедшая по ложному пути старая критика была вынуждена изобретать аргументы в защиту Шакспера, иначе мыслящая и объективная публика просто не желала бы её слушать. Ещё одна характерная черта, по-своему уникальная и неизвестная во всей литературе: частое обращение к образам, метафорам и сравнениям, свободно заимствованным из языка соколиной охоты. В самом деле, среди многочисленных драматургов того времени, принадлежащих к высокородной знати, только Ратленд занимался этой дорогостоящей охотой. Недаром пословица утверждала, что сокольный дорожке любовницы!

Этим объясняется буквально всё, хотя, разумеется, есть аспекты и скрытые детали, о которых мы не упомянули в этом общем обзоре. Почти вся Англия воспротивилась бэконской версии, и не только потому, что ощущала её сомнительность, но и потому, и об этом тоже следует сказать, что не хотела видеть, как два её великана сольются в одном. И потому также, что в конце своей жизни **Бэкон** совершил ошибку, впрочем, позже сильно преувеличенную, которая была лишь лёгким пятном на солнце его славы.

Отныне заботы, обиды, тревоги такого рода теряют свой смысл. Англия сохранила двух своих современников-гениев, а подлинный автор «Гамлета» – **Роджер Мэннерс Пятый граф Ратленд** – вполне успешно приходит на смену скромному актёру.

Отныне уже не в Стратфорд-на-Эйвоне будут стекаться литературные пилигримы, но в Боттесфорд, расположенный ближе к той замечательной части древней островной Англии, где жили также лорд **Байрон** и поэты «озёрной школы», неподалёку от знаменитого Шервудского леса, освящённого легендой о Робин Гуде, которого прославил **Вальтер Скотт** в «Айвенго»! И уже в этом году можно будет отметить там третье столетие со дня смерти самого великого, самого многообразного и самого живописного из всех драматургов!

Дж. Мичелл: Кто написал Шекспира?¹

За рубежом имеется несколько книг, посвящённых претендентам на авторство шекспировского канона. Существует на эту тему и огромный материал в Интернете. Из трёх известных книг об этом две написаны стратфордianцами (Гибсон и Шапиро) и одна сомневающимся в авторстве (Мичелл). Мне довелось встречаться с Шапиро, переписываться и говорить по телефону с Мичеллом. Шапиро, профессор Колумбийского университета, был любезен, подарил свою книгу и написал моей подруге, американской журналистке Колет Шульман, что поле сражения открыто для всех и что мне тоже найдётся место на этом поле. Надо сказать, что он знает мою идею о двух правых руках в портрете Шекспира на титульном листе Первого Фолио, он назвал её, в присутствии своего коллеги Д. С. Кастана *очень красивой* и посоветовал написать об этом статью. Но это было в 90-е годы, тогда ещё сражение за рубежом не достигло такого накала, а Шапиро ещё не написал книги, в которой дал критическую отповедь Марку Твену и Зигмунду Фрейдю. Тогда он мог позволить себе либеральное отношение к своим противникам.

Джона Мичелла, автора книги «Кто написал Шекспира?», заинтересовала моя идея, его беспокоило только, что Ратленд не был известен как поэт, и об этом нет никаких свидетельств. Тогда ещё книга И. М. Гилилова не была переведена на английский язык, и Мичелл ничего не знал ни о Честерском сборнике, ни о «Кориэтовых нелепицах», которые, как показал Гилилов, доказывают, что Ратленд был истинным и очень ценным поэтом. Взгляд Мичелла на авторство отличается от взгляда Дамблona. Дамблон был абсолютно уверен, что Шакспер не мог быть Шекспиром, а у Джона Мичелла иная идея. Он писал что цель его книги не доказать авторство, а убедительно показать, что все главные претенденты имеют право называться Уильямом Шекспиром, автором шекспировских пьес, пьес и сонетов. Даже Шакспер, который принимал в театре пьесы от некоего джентльмена и подготавливал их для постановки на сцене. Но все же автором и движущей силой этой хитроумной затеи, был, по его мнению, Фрэнсис Бэкон, а Роджера Мэннерса, пятого графа Ратленда Мичелл считал всё же самым подходящим кандидатом. Вот как он заканчивает свою книгу: «это всего только одна история [участие Шакспера – М. Л.]. Но имеется ещё много других, некоторые весьма привлекательны, их авторы первоклассные учёные и просто творцы мифов. И нет никакой возможности доказать, что одна из них совершенно ошибочна, а другая абсолютно верна. Единственно верный ответ захотевшему знать, кто написал Шекспира, таков: это идеально задуманная тайна, опасная, как наркотик, но погружение в неё – очень стоящее занятие».

Далее следует часть главы 7 «Графы и прочие» (*Earls and Others*) из книги Джона Мичелла.

1 © С. Бражников. Перевод отрывка из гл. 7. Вступительное слово М. Литвиновой. М., 2017.

Перевод Сергея Бражникова.

Ещё один граф

Бэкон, Оксфорд, Дерби – нужно ли продолжать? В качестве альтернативы Уильяму Шекспиру каждый из них имеет достаточно характеристик, чтобы привлечь твёрдых и убеждённых последователей. В конце концов, вполне возможно, либо появится некое свидетельство, которое подтвердит одного из этих кандидатов, либо Шакспер укрепитя как неоспоримый обладатель завидного титула.

Это вызывает громкий протест в континентальной Европе. Французские, немецкие и бельгийские авторы имеют каждый своего собственного претендента в Шекспиры. Мы не можем закрыть этот список, не выслушав самой убедительной версии из всех – Шекспиром был Роджер Мэннерс, Пятый граф Ратленд. Затем есть ещё один граф – Генри Ризли Саутгемптон; а ещё сэр Уолтер Рэли и Кристофер Марло, и вслед за ними целая толпа других кандидатов, у одних имеется кое-что важное в их пользу, про других можно лишь сказать: «а почему бы и нет?». Шлюзы отворены, поток смывает свидетельства, добытые бэкониянцами и прочими «еретиками», и всё, что казалось заслуживающим доверия, пущено по течению. Настало время для людей неторопливых, с холодным умом. Поскольку у Роджера Мэннерса тоже есть убеждённые и уважаемые с научной точки зрения сторонники, их доводы наряду с доводами остальных должны быть рассмотрены.

Если у Оксфорда есть его Лоуни, а у Дерби – Лефрейн, то у Ратленда есть его Дамблон. Селестен Дамблон, изучая авторство шекспировских текстов, прочёл 5 тысяч томов. Он был уроженцем Льежа, который и представлял в Палате депутатов Бельгии, и был профессором французской литературы в Брюссельском университете. После своего подвижнического чтения и путешествий в Англию, Италию, Францию и Данию по стопам Роджера Мэннерса он опубликовал в 1912 году книгу «Лорд Ратленд это Шекспир», а двумя годами позже – книгу «Автор “Гамлета” и его окружение». Они содержат всё известное и мыслимое о Ратленде и очень серьёзные основания считать Ратленда Шекспиром, но, конечно, сегодня не могут быть последним словом науки в этом вопросе.

Не были они и первым словом. Первым ратлендианцем был Бурхард Геррман, писавший под именем Питера Алвора. В «Новом Евангелии от Шекспира», он пришёл к заключению, что Ратленд был автором шекспировских комедий, авторство же исторических хроник и трагедий отвёл Саутгемптону. Первое заявление в пользу Ратленда, как автора всех произведений Шекспира, было сделано Карлом Бляйбтродом в предисловии к его пьесе «Настоящий Шекспир», опубликованной в 1907 году. В 1909-м последовала «Разгадка шекспировского вопроса», а в 1923 году Бляйбтрой вернулся к

этому предмету в книге «Тайна Шекспира», к тому времени эта концепция была уже хорошо разработана. Книги о Ратленде были опубликованы в Германии, Бельгии и других европейских странах, а также в Америке – как Северной, так и Южной.

Роджер Мэннерс, пятый граф Ратленд

1576 год, 6 октября. Родился в замке Бельвуар, старший сын Джона, пятый граф.

1587 год. Поступил в Квинз-колледж Кембриджа, а позже в колледж Тела Господня (или Корпус Кристи). Учился там на протяжении семи лет.

1588 год, 21 февраля. Смерть отца. Роджер наследовал обширные, но обременённые долгами поместья в Центральных графствах и на севере Англии. Оформлена королевская опека под патронажем лорда Берли, чьи обязанности опекуна по большей части взял на себя Фрэнсис Бэкон.

1595 год. Получил отпуск для путешествия за границу, но весной этого года умерла его мать, так что большую часть года он провёл в Бельвуаре, управляя поместьями. Осенью отправился в Нидерланды.

1596 год. Поездки во Францию, Германию, Швейцарию и Италию. 28 марта того же года поступил в Падуанский университет.

1597 год. Вместе с Эсексом отправился в морскую экспедицию к Азорским островам.

1598 год, февраль. Поступил в Грейз-инн на юридическое отделение.

1599 год, апрель. Принял участие в походе Эсекса в Ирландию. В июне того же года был отозван из Ирландии. Отправился в Бат лечить распухшие ноги. Осенью женился на Елизавете, единственной дочери сэра Филиппа Сидни, которой было 15 лет. Брак оказался бездетным.

1600 год, июль. Отплыл в Нидерланды с графом Нортумберлендом, чтобы помочь голландцам в борьбе с испанцами.

1601 год, 8 февраля. Заключён под стражу в Тауэр; ему угрожает смертная казнь за участие в восстании Эссекса. Дал признательные показания и был оштрафован на 30 тысяч фунтов. Шестого августа того же года освобождён под поручительство своего двоюродного деда Роджера Мэннерса, сквайра Аффингтона. Началась судебная тяжба с лордом Росом по поводу фамильных поместий, которая продолжалась до конца его жизни.

1602 год, весна. Ратленду позволено вернуться в Бельвуар.

1603 год. Король Яков посетил Бельвуар, с удовольствием посмотрел пьесу Джонсона, освободил Ратленда от уплаты штрафа и назначил его лордом-лейтенантом Линкольншира. В июне того же года отправлен послом в Данию, чтобы принять участие в крестинах наследника короля. Посетил Эльсинор. В декабре того же года участвовал в приёме короля Якова в Уилтон-хаусе.

1605 год. Принимал короля Дании в Лондоне.

1612 год, 26 июня. Умер в Бельвуаре¹ после многолетней болезни. Похоронен в лейстерширской деревне Боттесфорд.

В отличие от целой когорты юристов, доказывавших, что Шекспиром был Бэкон, у ратлендианцев был всего один выдающийся юрист, и был этот юрист – русский эмигрант. Пьер С. Пороховщиков, судья санкт-петербургского Верховного суда, имевший немало других почётных имперских званий, после революции эмигрировал (имея на то основания) в Америку, где стал университетским профессором и активным ратлендианцем. Но он не был оголтелым защитником Пятого графа Ратленда. Не утверждал, что Ратленд написал всего Шекспира, Бэкону он оставил поэмы «Венеру и Адониса» и «Лукрецию», а сонеты – графу Оксфорду. По причинам, изложенным ниже, ранние пьесы Шекспира он также не подарил графу Ратленду. Его книга «Шекспир без маски» вышла в свет в 1940 году.

¹ Пятый граф Ратленд умер в Кембридже. – *М. Л.*

Последняя книга о Ратленде «Уильям Шекспир – псевдоним?» Клода Сайкса была опубликована в 1947 году. Она по-своему уникальна тем, что предисловие написано человеком, не разделяющим взгляды автора. В нём историк консервативного толка сэр Артур Брайент твёрдо стоит на ортодоксальных позициях, утверждая, что шекспировские пьесы написаны простым английским горожанином. И обещал съесть свою шляпу, если ему докажут обратное. Но джентльменство обязывает, и он пишет, что книга Сайкса «увлекательна, оригинальна и научно обоснованна».

Необычайным был и способ доказательства истинности Шекспира. Сайкс пригласил для этого Шерлока Холмса. Великий детектив взялся за новое для него дело и оказался первоклассным расследователем Шекспировского вопроса. Он прочитал все произведения Шекспира, исследовал елизаветинскую литературу, имеющуюся в Британской библиотеке, и отправился с репертуарной труппой по провинциям. Затем, пользуясь аллюзиями, рассыпанными в пьесах, посетил Италию и Данию. И наконец поехал в замок Бельвуар, семейное гнездо Ратлендов, где и объявил своё решение загадки, указав на портрет Пятого графа Ратленда.

Характерные черты Шекспира, которые, по прихоти Сайкса, Шерлок Холмс обнаружил в шекспировских пьесах, в общем, те же, что описаны приверженцами других кандидатов: Шекспир был придворный, богатый аристократ, знающий юрист и знаток античности, бегло говорил на итальянском и французском. Он был охотник, знал соколиную охоту, путешествовал по Франции, Дании и северной Италии, принимал участие в войнах и морских экспедициях, пережил на море сильнейший шторм.

Учился истинный Шекспир в Кембриджском университете. В доказательство этого ратлендианцы цитируют работу профессора Ф. С. Боаса «Шекспир и университеты», где сказано, что драматург знал словечки, которые были в ходу в его время только в Кембридже. Никому, кроме как выпускнику Кембриджа, не был известен доктор Джон Каюс, основатель колледжа Каюса, да и дела до него никому не было, а он под собственным именем появляется в «Виндзорских насмешницах». Это не очень большое очко в пользу Ратленда, который родился тремя годами позже смерти Каюса, умершего в 1573-м году. Тогда как граф Оксфорд, учившийся в Кембридже в 1564 году, по всей вероятности знал этого человека. А братья Бэконы, Фрэнсис и Энтони, поступили в кембриджский колледж Святой Троицы в тот самый год, когда Каюс умер, и могли бы, по меньшей мере, слышать о нём. Более значимы слова, произнесённые Полонием в «Гамлете» (акт 2, сцена 1):

Сперва узнай про *данскере* в Париже,

Кто как живёт, на что, и где жильё.¹
(Inquire me first what Danskers are in Paris;
And how, and who, what means, and where they keep.)

Слово «кеер», означающее «иметь стол и жильё», встречается более 10 раз у Шекспира, а Оксфордский словарь говорит, что его использование в этом смысле специфично именно для Кембриджского университета. Уильям Шекспир, который никогда не учился в университете, не мог бы так легко и непринуждённо использовать в пьесах кембриджский жаргон. Как не мог бы употребить и слово *данскере* – это самоназвание датчан, его мог применить только тот, кто был с ними знаком или побывал в их стране. Это главный довод в пользу Ратленда, в чьей жизни были и датчане и Дания.

В пьесах Шекспира имеется очевидная тенденция изображать двоих братьев, которые ненавидят друг друга. Психологи могут увидеть в этом подсознательное воздействие собственной биографии. У Шекспира было три младших брата, но нет никаких указаний на его личные отношения с ними; к тому времени, когда он составил своё завещание, все они уже умерли. У Ратленда тоже было трое братьев, и он был в очень плохих отношениях, по крайней мере, с одним из них. Его младший брат, сэра Оливер Мэннерс, был пьяница, мот и, что хуже всего, активный сторонник римских католиков. Он связался с иезуитами, был замешан в Пороховом заговоре и попытался вовлечь в него своего брата. После множества хлопот и денежных вымогательств Ратленд поставил крест на их ссорах тем, что конфисковал долю Оливера в родовом имении. Точно так же, как Оливер, старший брат в комедии «Как вам это понравится», обошёлся со своим младшим братом Орландо.

Селестен Дамблон, самый эрудированный из ратлендианцев, изучил все произведения Шекспира, и из каждой пьесы и стихотворения сделал выводы о темпераменте автора, его настрое и тех обстоятельствах, при которых они могли быть написаны. Все эти наблюдения он сопоставил с жизнью Роджера Мэннерса и обнаружил, что они полностью или в достаточной мере ей соответствуют. Тексты Шекспира бросали свет на жизнь Ратленда – и наоборот. Дамблон надеялся проследить маршруты, которые выбирал Ратленд для своих путешествий, и начал с замка Бельвуар, где обнаружил, что тамошняя библиотека хранит редкие книги, к которым, как известно, обращался Шекспир. Архивные записи показывают, что основная масса литературных источников Шекспира находилась в XVI веке в библиотеке Бельвуара.

Ещё один факт: в Бельвуаре фреска на потолке Салона Елизаветы представляет собой копию картины Корреджо «Ио и Юпитер». Она опознана как та самая картина, которая упоминается в Прологе к пьесе «Укрощение строптивой», в которой некий высокородный лорд переносит в свой замок пьяницу медника Слая и, прибегнув к

¹ Все цитаты из «Гамлета» в этом тексте переведены мной. *Примеч. пер.*

выдумке, внушает ему, что он настоящий владелец замка. Показывая ему роскошные произведения из своей коллекции живописи, лорд говорит:

Тебе покажем мы, как деву Ио
Сумел Юпитер захватить врасплох.
Всё точно нарисовано, как было.
(Пер. П. Мелковой)

А в Падуанском университете Дамблон сделал поразительное открытие. Во время своего путешествия по Италии Ратленд там учился, и в том же самом списке, куда занесено его поступление 28 марта 1596 года, есть имена двоих его сотоварищей, датских студентов Розенкранца и Гильденстерна.

По мере того как Дамблон по пунктам накапливал свои свидетельства, его аргументы в пользу Ратленда становились стройной системой взглядов. Но имелась одна серьёзная проблема. Узнав, на чём покоится исходное допущение, многие пренебрегли открытиями Дамблона, отказываясь даже вникать в них. Сторонники Ратленда, не имея никаких объективных доказательств, исходили из того, что мальчуган Роджер Мэннерс представлял собой весьма редкий тип вундеркинда.

Родившемуся в октябре 1576 года Ратленду было только 16 с половиной лет, когда вышло в свет первое произведение Шекспира «Венера и Адонис». Это означает, что он должен был написать его в возрасте 15-ти лет или около того. Считается, что к его 20-летию были завершены примерно 14 шекспировских пьес¹. Роджер Мэннерс определённо не тратил впустую юных лет, раз был до такой степени плодовит, и оказался не по годам ловок, сумев скрыть от взрослых и ровесников свои выдающиеся способности.

Столкнувшись с этим затруднением, Пороховщиков сдался и признал, что ранние поэмы и пьесы Шекспира, должно быть, написал кто-то ещё. Дамблон, однако, настаивал, что такое вполне может быть, а Шерлок Холмс, высказываясь через Клода Сайкса, с ним соглашался. Примеры детской сверходарённости хорошо известны и многочисленны. Ратлендианцы перечисляют их: Рафаэль, Бёрнс, Байрон, Чаттертон, сэр Филип Сидни, Виктор Гюго и, конечно, Моцарт, которому было только 14 лет, когда ему заказали первую оперу. Шекспир, кем бы он ни был, должно быть, развивался очень быстро, чтобы завершить то, что делал. В его время детям не давали особых поблажек, и они созревали

¹ Датировка написания шекспировских пьес до сих пор остаётся предметом учёных споров.— М. Л.

раньше, чем нынешние чада. Образование Ратленда, которое подпитывала огромная библиотека Бельвуара, было, скорее всего, исключительным, поскольку его приняли в Кембридж в возрасте 11-ти лет. Нет ничего невероятного, что «Венеру и Адониса» он написал в юном возрасте, это вполне похоже на правду. Многие критики считают эту поэму плодом юношеских страстей, внушённых классической темой.

Другие же критики, в частности оксфордianцы, настаивают на том, что ранние шекспировские поэмы были произведением зрелого гения. В отношении Шекспира никогда и ни в чём не было согласия. Наибольшее затруднение для ратлендианцев представляют сонеты, автор которых недвусмысленно описывает себя как пожилого человека¹. Ратленду же было только 22, когда Мерес засвидетельствовал, что шекспировские сонеты ходят по рукам и, по нынешнему общему мнению, сочинены несколькими годами ранее. Сайкс играет в привычную для теоретиков игру, настаивая на важности слова «mappers» в сонетах 85 и 111 и объясняя, что его кандидат, как и автор этих сонетов, был хромым, причём в двух смыслах: поскольку Ратленда мучили его распухшие ноги, и молва приписывала ему импотенцию. Эти доводы оскорбительны и никак не опровергают того факта, что автор сонетов, в пору их написания, по возрасту приближался скорее к сорока, чем к двадцати годам.

Однако кандидатуру Ратленда всерьёз воспринимали и некоторые более поздние и талантливые писатели-антистратфордianцы, усмотревшие его почерк, по крайней мере, в нескольких шекспировских пьесах. Джильберт Слейтер, будучи членом «Шекспировского магического круга», основанного А. Дж. Эвансом, отнёс Ратленда в одну из *Семи шекспировских* групп. Наибольшее доверия заслуживают те наработки Слейтера, которые выросли из его путешествий в Италию и особенно в Данию. Они представляют собой основные свидетельства в пользу Ратленда, и мы рассмотрим их ниже. Причём сквозь них проблёскивает множество менее значительных свидетельств, они слишком многочисленны, так что их можно привести разве что в качестве примера. Одно из самых впечатляющих свидетельств касается роли Ратленда в трагической истории графа Эссекса.

Эта история очень важна для вопроса об авторстве Шекспира в целом, поскольку в ней содержится единственно известный случай, когда этот вопрос был открыто поднят при жизни самого Шекспира. Случай этот имел место во время грандиозного дознания, проведённого службой государственной безопасности в связи с восстанием Эссекса. Шестого февраля 1601 года граф Эссекс собрал у себя дома на Темзе своих сторонников и соучастников заговора и убедил их пройти колонной по Сити, сплотить вокруг себя недовольных властью горожан и, возглавив их, свергнуть королеву или, как он излагал это

¹ Мичелл не учитывает, что третье десятилетие в то время считалось отнюдь не юным возрастом.— М. Л.

позже, попросить её поменять своих советников. Частью этого плана был подкуп его агентами актёров театра «Глобус» с той целью, чтобы они сыграли 7-го февраля, за день до намеченного восстания, пьесу Шекспира «Ричард II». Эта же пьеса, по-видимому, была исполнена тогда и в других частях Лондона.

Театр в то время пользовался популярностью как источник информации, и предполагалось, что эти постановки окажут немедленное воздействие на чувства лондонцев. Кульминация «Ричарда II» – низложение монарха, но эта сцена никогда не была представлена на подмостках. Отсутствовала она и в первом кварто этой пьесы, опубликованном в 1597 году. Королева и её цензоры сочли бы пьесу с такой сценой подстрекательством к бунту. <...>

Однодневный бунт был подавлен, Эссекс и его сторонники арестованы, пошли допросы, которые начались прямо с выяснения обстоятельств, сопровождавших провокационный показ «Ричарда II», где была сцена лишения короля короны и его смерти. Был допрошен ведущий актёр театра «Глобус» Августин Филипс, и его ответ, что спектакль этот заказали доверенные лица Эссекса, по-видимому, удовлетворил следователей. Во время суда над Эссексом и соучастниками заговора Фрэнсис Бэкон в качестве государственного обвинителя много говорил об этой провокационной постановке «Ричарда II». Эссекс и его сподвижники были приговорены к отсечению головы или к повешению, и никто никогда не упоминал больше об этом театральном скандале – кроме самой королевы.

В то же лето, просматривая записи, принесённые ей хранителем архива Тауэра, Елизавета увидела ссылку на Ричарда II и гневно воскликнула: «Ведь это я – Ричард Второй, вы что, разве не знали?» Архивариус ответил примирительно, имея в виду, скорее Эссекса, чем автора пьесы: «Тот, кто спровоцировал и пытался осуществить такую злобную выдумку, в высшей степени недобрый джентльмен, а он ведь, как никто, был осыпан милостями Вашего Величества». На что королева сказала: «Тот, кто забыл Бога, забудет и своих благодетелей. Эта трагедия 40 раз игралась в домах и под открытым небом».

<...> Есть основания предположить, что королева наверняка знала, кто написал «Ричарда II». Сцена низложения, хоть и была запрещена во время её правления и не публиковалась в тексте пьесы до 1608 года, считается частью изначального её варианта, так что этот автор был потенциальным нарушителем порядка. На титульной странице первого издания пьесы 1597 года имя Шекспира не значится, но в театре знали, что это работа Шекспира. И потому представляется чем-то из ряда вон выходящим тот факт, что Шакспер-актёр ни разу не был упомянут во время следствия по делу Эссекса, не был ни

арестован, ни допрошен. Никто не проявил интереса к автору, чья пьеса вызвала такой скандал и так разгневала королеву.

Это в высшей степени загадочно. Вывод антистратфордianцев таков: власти обошли вниманием Шекспира потому, что знали, что он не был настоящим автором этих пьес. Так кто же тогда им был? И почему с ним ничего не случилось? Но в этой загадке прояснилось одно обстоятельство. Единственным человеком, который, скорее всего, мог написать «Ричарда II», был Фрэнсис Бэкон. Эссекс или один из его сторонников были, несомненно, посвящены в тайну Бэкона, и наилучшим ответом на его обвинения, что это они подбили актёров сыграть перед публикой подстрекательную пьесу, стало бы уверение, что они не видели никакого вреда в постановке пьесы, написанной учёным советником королевы, выступившим на стороне обвинения!

На этот счёт имеются разные объяснения, например, что эту пьесу написал Марло, а его тогда уже не было в живых. Другая разгадка выдвинута сторонниками Ратленда. Шекспир, говорят они, на самом деле был всем известен, и он был наказан. Граф Ратленд играл второстепенную роль в трагической истории Эссекса. Он не входил в ядро заговорщиков. Они пригласили его участвовать в восстании в последнюю минуту, так как он был давним другом Эссекса и Саутгемптона. За это его заперли в Тауэре, и его казнь представлялась весьма вероятной. К счастью, у него был славный дядюшка, живший в сельской местности, но когда-то друживший с королевой. Этот замечательный джентльмен прибыл ко двору и убедил Елизавету, что все вздохнули бы с облегчением, если бы он увёз молодого мятежника к себе домой и оградил от ненужных треволнений. Ратленда отпустили на поруки, обязав выплатить огромный штраф в 30 тысяч фунтов. Позже его снизили, а в правление короля Якова и вовсе отменили.

Суровость наказания Ратленда не соответствует незначительности его проступка, особенно после того, как он свидетельствовал в пользу королевы и предал дружбу, дав показания против Эссекса и Саутгемптона. Объясняют, что как раз написание «Ричарда II» и было тем преступлением, за которое он едва не был казнён. Таким образом, настоящим Шекспиром был Ратленд.

Когда Ратленд находился в Тауэре, опасаясь за свою жизнь, Шекспир как раз и начал сочинять свои мрачные пьесы. Это совпадение весьма похоже на правду, и оно типично для жизненной истории Ратленда. История эта не простая, поскольку постоянно обрастает подробностями и должна быть изучена во всех её многочисленных деталях. Ратленд, как утверждают, написал Шекспира, поскольку всё, что известно о его жизни и личности, идеально соответствует тому, что прочитывается о нём в шекспировских пьесах. Итог подвёл Пороховщиков. «Факты говорят сами за себя. Эти пьесы идут вразрез

с жизнью Шакспера, но представляют собой безукоризненное отражение жизненного пути Ратленда».

Здесь необходимо процессуальное возражение, как сказал бы Бэкон. Бесспорно то, что жизнь любого кандидата в Шекспиры текла довольно сходно с жизнью Ратленда, что видели уже Пороховщиков, Дамблон и многие другие. Но важность этого обстоятельства постепенно сходит на нет, когда подробно исследуешь жизнь других кандидатов. Их объединяет одна общая черта – притязание на то, что их уважаемые личности и биографии соответствуют личности и биографии Шекспира, если выводить их из его произведений. Они до такой степени универсальны, что в них можно узреть множество самых разных людей со своим складом ума, биографией и жизненным опытом. В шекспировских пьесах отражена жизнь каждого претендента, а не только Ратленда.

Есть, однако, одно обстоятельство, которое отличает Ратленда от всех других предполагаемых авторов «Гамлета». Он на самом деле посещал Данию и замок Эльсинор.

Шекспир в Дании

Первое издание «Гамлета, Принца Датского» (Первое кварто) вышло в свет в 1603 году, а в следующем году появилось Второе кварто, исправленное и дополненное. Этот новый «Гамлет» опирался на более раннюю версию, но Шекспир добавил в неё характерные для Дании штрихи. Россенкрафт и Гильдерстоун, по орфографии Первого кварто, были фамильными именами двух хорошо известных в Дании семейств Розенкранцев и Гильденстернов. Молодые люди из обоих семейств учились в Виттенбергском университете, и Шекспир сделал их студентами-однокашниками Гамлета.

Шекспир должно быть слышал о замке Кронборг в Эльсиноре от кого-то, кто там побывал. Такой вывод сделал Ян Стефансон в журнале «Современное обозрение» за январь 1896 года. Как довод он приводит слова Гамлета из четвёртой сцены третьего акта «Вот два изображенья: вот и вот...», когда он показывает матери на портрет отца, покойного короля, и противопоставляет его изображению дяди-узурпатора. Сцена происходит в покоях королевы, но Стефансон увидел в ней аллюзию на известный цикл гобеленов, представляющий всех 111 королей Дании, которые висели в Рыцарском Зале замка Эльсинор.

За год, прошедший между публикациями Первого и Второго кварто «Гамлета», Шекспир многое узнал об Эльсиноре и датском дворе. В Первом Кварто управляющего двором звали Корамбис, а не Полоний, как во Втором Кварто. Полоний – это

латинизированная форма от Плённис, имени шведского семейства, которое традиционно служило датской короне. Слуга управляющего Монтано из Первого Кварто стал Рейнальдо (по-скандинавски Ранальд), безымянный Джентльмен приобрёл датское имя Озрик; королева, изначально Герута, была должным образом переименована по-датски в Гертруду. Ещё одно новое датское имя во Втором Кварто – имя хозяина гостиницы Йоган (Йорген). Двое придворных названы более точно: Розенкранц и Гильденстерн. Во Втором кварто и больше нигде у Шекспира появляется датское слово *данскере*, то же самое относится и к *крантам*, цветочной гирлянде, упомянутой священником во время похорон Офелии.

Начальная сцена «Гамлета» наводит на мысль о том, что Шекспир посетил замок Кронборг в Эльсиноре после того, как написал первую версию пьесы. В Первом Кварто нет никакой сценической ремарки, но во Втором Кварто это место, где стоит караул и где появляется Призрак, обозначается как «некое возвышение перед замком». По свидетельству Клода Сайкса, это возвышение, мощёный камнем пятачок, окружённый стеной с бойницами и устроенный поверх земляного вала, всё ещё можно видеть напротив замка Кронберг. Оно охраняется часовым, и местные жители знают его как Аллею Призрака.

Автор Первого Кварто очевидно не понимал, что в Дании нет гор, поскольку в конце начальной картины Горацио говорит:

Но гляньте, утро в рыженьком плаще
Шагает через тот вон горный пик.

Постояв на возвышении в Эльсиноре, Шекспир, должно быть, увидел свою ошибку. Но он также увидел, как можно исправить эти строки: на шведском побережье, через пролив, там, где восходит солнце, он заметил один высокий холм, Карлкулле. Так что во Втором Кварто Горацио высказывается куда точнее:

Но – чу! – рассвет, что в рыжий плащ одет,
Бредёт в росе на тот восточный холм.

Теперь становится возможным установить личность автора «Гамлета», переписавшего изначально версию для второго издания 1604 года. Это должен быть человек, впервые побывавший в Дании во второй половине 1603 года, посетивший Эльсинор и принятый в королевском замке. Ратлендианцам опознать его было нетрудно. Якову Первому вскоре после его вступления на престол понадобился посол в Данию, где вот-вот ожидалась крестина наследного принца. На церемонию была отправлена большая английская делегация, главой её Яков назначил графа Ратленда, ему же было поручено вручить датскому королю Орден Подвязки.

Одной из причин назначения, быть может, была та, что у Ратленда были знакомые датчане, в том числе те молодые люди благородного происхождения, вместе с которыми он учился в Падуе. Розенкранц и Гильденстерн наверняка должны были присутствовать на крестинах. 28 июня 1603 года посол и его свита отправились по морю в Эльсинор и через 9 дней прибыли туда. Король Кристиан Четвёртый принимал их в Эльсиноре и беседовал с Ратлендом на итальянском – единственном языке, которым они оба владели. Через два дня они отправились на церемонию в Копенгаген.

Вариант «Гамлета» 1604 года содержит интересные, точно подмеченные черты датского двора – и шведских телохранителей короля, и пьяные застолья, каждый тост которых сопровождался артиллерийским салютом. После крестин английская делегация вернулась в Эльсинор, и её разместили в замке Кронборг. Датский король и придворные тоже отправились туда, и начался пьяный кутёж, скоро перешедший все границы. Это вывело Ратленда, как и Гамлета, из душевного равновесия, и, выждав для приличия день-другой, он принёс извинения и раньше срока отправился на родину. На обратном пути корабль едва не попал в ужасный шторм, как в пьесе, и Ратленду пришлось высадиться в Скарборо, а вовсе не в Грейвсенде, откуда начиналось путешествие.

Повторюсь вслед за Дамблором, Сайксом и другими сторонниками Ратленда, которые постоянно подчёркивают, что граф Ратленд всегда оказывался в нужном месте и в нужное время, что делает именно его автором шекспировских произведений. Датский эпизод – самый сильный пункт в пользу Ратленда, и он, конечно же, весьма впечатляет. Опираясь на эту сильную позицию, несколько исследователей отвели ему место в определённой группе людей, совместно создавших тексты Шекспира. Можно также предположить, что он делился своими приключениями с Уильямом Шакспером; или, быть может, Шакспер сам когда-то бывал в Дании. Английские актёры в его время совершали туры в эту страну. Среди скудных фактов биографии Шакспера нет ничего такого, что исключало бы возможность его путешествий в Данию, Италию и куда-либо ещё. Он даже мог отправиться в Эльсинор в 1603 году в составе делегации Ратленда.

Шекспир, который ездил в Италию

Шестнадцать шекспировских пьес или отдельных сцен по месту действия относятся к Италии. Отчасти это объясняется тем, что Шекспир брал сюжеты из старых произведений, в которых действие разыгрывалось в Италии, но, перелицовывая их, он добавлял некие детали, говорящие о том, что у него были и собственные познания об этой стране. Шекспироведы, которые знали Италию, часто приходят к выводу, что автор «Венецианского купца», «Отелло», «Зимней сказки», «Двоих веронцев» и других пьес, должно быть, и сам там побывал, поскольку его осведомлённость касательно итальянской речи, манер и топографии, по их словам, безупречна. Никаких путеводителей, из которых

он мог бы почерпнуть эти сведения, не существовало, так что если Шекспир не путешествовал по Италии, то, наверняка, ему сообщал их некто, хорошо знавший страну.

Доктора Карла Эльзе, издателя «Ежегодника шекспировского общества» в Германии, очень часто цитируют как специалиста по предполагаемым путешествиям Шекспира, логически вытекающим из его пьес. В одном из «Эссе о Шекспире» за 1874 год он подчёркивает реалистичность итальянских сцен. В пьесах нет никаких свидетельств, что их автор знает Стратфорд, а между тем в северной Италии – в Вероне, Падуе, Болонье, Флоренции, Пизе и особенно Венеции – ему как будто всё абсолютно знакомо. Эльзе был слишком осторожен, и прямо не заявил, что Шекспир путешествовал по Италии, но он заложил те основания, благодаря которым другие учёные пришли к этому выводу. Ценными оказались и его собственные впечатления.

В «Венецианском купце», например, Шекспир замечательно передал местный колорит, удивительно точно им подмеченный. Вся эта драма насыщена неподражаемой, истинно итальянской атмосферой, дышит ароматом Италии, что, конечно, куда легче почувствовать, чем объяснить или проанализировать. Всё в ней настолько верно, настолько свежо, так соответствует природе, что, пожалуй, лучше не напишешь. <...> Сцена в Бельмонте при луне – это шедевр, недостижимый для поэтических соперников, он стоит куда выше чего бы то ни было, произведённого пером итальянца.

А оживлённая сцена обмена валют на венецианском островке Риальто на фоне гондол; эти виллы по берегам Brenty; эти «трагетты», или *трагетто* вместо парома; названия местностей и здешних семейств – все эти и другие детали создают замечательно точную картину старой Венеции, какой мог бы увидеть её англичанин.

Этим английским путешественником, который знал Венецию, который написал «Венецианского купца» и «Отелло», мог быть и Уильям Шакспер. Не существует никаких указаний на его занятия до 25 лет, поэтому нет оснований утверждать, что он не провёл какое-то время в Италии – в качестве ли актёра, торговца, тайного агента, слуги при знатной особе или кого-либо ещё. Его биографы, однако, не претендуют на эти возможные варианты, и сэр Сидни Ли тоже не видел в них необходимости. Он признавал, что Шекспир о городах северной Италии упоминает «часто и привычно», что он создал немало реалистичных описаний того, как итальянцы «живут и чувствуют». И всё же, на его взгляд, итальянским сценам Шекспира «не хватает той сокровенной тонкости, которая доказала бы, что он лично посещал эту страну. ... Он, без сомнения, на всю катушку использовал устные рассказы друзей-путешественников или книги, содержание которых умел усваивать и оживлять с редкостной силой».

В дополненном и исправленном издании своей «Жизни Шекспира» (1915) Ли признал сильную сторону доводов в пользу того, что Шекспир бывал в Италии. Он прочёл статью Эльзе и статьи своего коллеги доктора Саразина в «Ежегоднике»; а также статью сэра Эдварда Саливана «Шекспир и водные пути северной Италии» в журнале «Девятнадцатое столетие» за 1908 год. В них были представлены все доказательства в отношении пребывания Шекспира в Италии и даны ответы на все возражения, что высказывались на этот счёт. Но оставалась одна проблема. В биографии Уильяма Шекспира нет никаких указаний на то, что он пересекал государственную границу, и Ли считал, что он никогда этого не делал. Поэтому, заявил он, «аргументы д-ра Саразина и сэра Саливана остаются весьма туманными».

Ли, разумеется, не признавал, что существует какой-то Шекспировский вопрос; его исходной предпосылкой было то, что Шакспер из Стратфорда и Шекспир-драматург – одно и то же лицо. А так как Шакспер никогда не путешествовал, то и Шекспир не мог побывать в Италии. Вот почему Ли противоречащие этому свидетельства находил «туманными». Но затемняет дело как раз предубеждение стратфордианцев. Не будь этого предубеждения, никто не посмел бы опровергать того факта, что из шекспировских пьес возникает образ автора, который знал и любил Италию. И это ведёт к самому простому и очевидному выводу: эксперты правы, кто бы ни написал итальянские сцены – он, несомненно, жил и путешествовал на севере Италии.

Этот вывод не решает Шекспировского вопроса, но укрепляет право на авторство троих графов – Оксфорда, Дерби и Ратленда, которые все путешествовали по Италии. Оксфорд побывал там в 1575 году в возрасте 25 лет; Дерби был на два или три года моложе, когда проехал через всю Италию в 1584-м, а Ратленд поступил в университет в Падуе в 1596-м, когда ему было 19 лет отроду. Ни Фрэнсис Бэкон, ни его брат Энтони, насколько известно, никогда не были в Италии, но многие современные Шекспиру литераторы, включая нескольких претендентов на авторство, ездили туда и знали эту страну. Среди них были Нэш, Грин, Манди, Лили, Рич, Кемп, Дэниэл, и сэр Энтони Шерли. Таким образом, итальянский отбор лишь незначительно сужает поле кандидатов.

Существует одна деталь пребывания Шекспира в Италии, которая даёт подсказку авторства и выглядит особенно значимой. В «Зимней сказке» (акт 5, сцена 2) об жившей статуе Гермiony говорится, что это работа Джулио Романо (1498–1546), который как наследник Рафаэля стал главой римской школы живописи. Статуя описана в этой пьесе как «вещь, над которой много работал и которую заново изваял тот редкого таланта мастер-итальянец Джулио Романо, который с таким совершенством подражает природе, что, пожалуй, превзошёл бы её, будь у него в запасе вечность и способность вдохнуть жизнь в своё творение».

Когда-то комментаторы использовали этот отрывок для доказательства того, что Шекспир, по сути, не знал Италии и итальянского искусства, потому что Джулио Романо был известен как живописец и архитектор, но не скульптор. Однако прав оказался Шекспир. Надгробная плита Джулио в Мантуе, в церкви Сан Барнаба, давно исчезла, но надписи на ней были зафиксированы Вазари в его знаменитом труде об итальянских художниках, и в них сообщалось, что Джулио был мастером в трёх видах искусства – в живописи, архитектуре и скульптуре. Вазари напечатали на итальянском языке в 1550 году и перевели только в наше время. Следовательно, получается, что автор «Зимней сказки» узнал о Джулио как о скульпторе из подлинных эпитафий на могильных плитах в Мантуе.

Путешественник, которого настолько заинтересовал Джулио Романо, что он отправился на его могилу и обратил внимание на слова на плите, оказавшись в Мантуе, конечно, пошёл бы посмотреть знаменитую виллу Палаццо дель Те, построенную самим художником и наполненную его живописными полотнами и рисунками. Там были представлены грандиозные фрески, посвящённые Троянской войне. Лайонел Каст в статье, опубликованной в коллективном труде «Шекспировская Англия», распознал в этом произведении те подлинные фрески с изображением Троянской войны, которые Шекспир описал в «Обесчещенной Лукреции» (строки 1366–1456). Ортодоксы предостерегли Каста от умозаключения, что Шакспер побывал в Мантуе и своими глазами видел работу Джулио, поэтому он предположил, что ему кто-то о ней рассказал. Такую возможность никогда нельзя исключать, но фреска в «Лукреции» описана так обстоятельно и с таким обилием ярких подробностей, что гораздо естественнее предположить, что поэт самолично видел оригинал. Развить такое вдохновение, узнав о чём-то понаслышке, задача не из лёгких.

В «Укрощении строптивой» есть ещё одна аллюзия на итальянскую живопись <...>. В Англии единственной копией картины Корреджо «Ио и Юпитер» была роспись в замке графа Ратленда Бельвуар, поэтому, если Шекспир не был Ратлендом, то он, скорее всего, должен был увидеть оригинал в Милане. <...> Подлинник был выставлен во «Дворце каменных львов» между 1585-м и 1600-м годом – слишком поздно для того, чтобы его мог увидеть Оксфорд, но зато в этот отрезок времени в Италии побывали как Дерби, так и Ратленд.

Оксфордонец Лоуни проигнорировал это небольшое препятствие и разработал свежую версию о своём кандидате как авторе итальянских пьес Шекспира. Одним из протеже Оксфорда был Энтони Манди, плодовитый писатель, который ездил в Италию в 1578 году. Ездил он туда как бы студентом, но его тайным поручением было шпионить за англичанами-католиками в Риме. Одним из результатов его поездки в Италию стала «Комедия о двух благородных итальянцах», которая, возможно, легла в основу шекспировской комедии «Два веронца». Эта пьеса, написанная предположительно в 1590–

1592 годах, была одной из первых пьес Шекспира, а Лоуни считал, что Оксфорд написал её даже раньше, после своего возвращения из Италии, когда Ратленд был мальчиком.

С датами написания итальянских пьес Шекспира и с подходящей кандидатурой на их создание всё так запутанно, что вариант Стратфордца выглядит ничуть не хуже, чем любой другой. Сторонники Шакспера, пожалуй, чересчур поскромничали, отрицая, что он ездил в Италию. На такую мысль наводит жизненный путь Энтони Манди. Как и Шакспер, он был сыном торговца, который торговал в Лондоне тканями, и неизвестно, где он учился. Лет двадцати с небольшим он стал актёром и чем только не занимался: писал пьесы, рыцарские романы, баллады и памфлеты, организовывал театральные представления, но прежде всего работал на разведку в качестве антикатолического миссионера и тайного агента. Он сыграл большую роль в провокации по захвату и казни лидера иезуитов Эдмунда Кампиона.

Предполагают, что Манди сотрудничал с Шакспером в написании пьес и в театральном бизнесе. Их ближайшим компаньоном был Кристофер Марло, ещё один агент Секретной службы Уолсингема. Филипс и Китмэн в своей книге «Тайная организация Шекспира» (1994) привлекают внимание к тому, что Шакспер водил дружбу со шпионами и агентами, которые часто оказывались людьми его пошиба и его профессии, как например Энтони Манди. Поскольку Манди 25-ти лет отроду был послан шпионить в Италию, а позже с актёрской труппой объездил всю Европу, то нет ничего невероятного в том, чтобы Шакспер в том же возрасте проделал бы примерно то же самое. В этом случае Уильям Шакспер всё же мог путешествовать по Италии, где и почерпнул знание местных особенностей, которое обнаруживается в его пьесах.

НОВЫЕ ПЕРЕВОДЫ

С. Бражников. Первое кварто «Ромео и Джульетты», или Трагедия ошибок.¹

А мы всё ставим каверзный ответ
И не находим нужного вопроса.

В. С. Высоцкий. Мой Гамлет.

Первое кварто «Ромео и Джульетты» (1597) традиционное шекспироведение относит к числу так называемых плохих кварто. Изобретение термина *плохое кварто* оно считает едва ли не главным своим достижением в 20-м веке, мы же, сторонники концепции двойного авторства, видим в нём очередное свидетельство несостоятельности зарубежных и российских шаксперологов², анекдотичную попытку отмахнуться от того, чего они не понимают.

Их гипотеза – логический продукт игры на понижение. Если Шекспир это ростовщик Шакспер, то с его «творениями» могло произойти любое непотребство, вот и текст первого кварто «Ромео и Джульетты» якобы тайком от автора, по памяти составили актёры, игравшие знаменитую трагедию, и наделали в нём кучу ошибок. Предположение не только безосновательное, поскольку не имеет прецедентов ни тогда, ни сейчас, но и абсурдное. В самом деле, зачем уважаемому издателю платить целой труппе неграмотных

1 © Бражников С. И. Предисловие, перевод «Пролога» и первых пяти сцен; комментарии, 2017.

2 Называя так почтенных учёных мужей и дам, которые занимаются биографией и творчеством Шакспера из Стратфорда-на-Эйвоне, мы просто призываем их к точности. Ведь никто из них до сих пор не доказал, что этот человек является автором шекспировского канона. Их предположение, основанное на созвучии фамилий, не более чем гипотеза, которой они безуспешно пытаются придать хотя бы вид наукообразия.

актёров, когда есть как бы автор из того же сословия, с одной стороны, весьма охочий до денег, а с другой, сутяга, который за шиллинг удавится, если что.

Но если исходить из того, что текст Первого кварто написан не Шакспером, а другим, истинно гениальным пером (кстати, опубликован этот текст анонимно), то невольно ощущаешь в нём тонко замаскированную загадку. При внимательном чтении нельзя не заметить того, что бросается в глаза, а именно, необычной структуры Трагедии, её поэтико-прозаической организации. Шаксперологи вычислили, что почти 90 % пьесы составляют стихи, а на прозу приходится, соответственно, около 10 %. Так что даже с точки зрения шаксперологии, это самая поэтичная из шекспировских пьес.

Однако дальше арифметики стратфордианцы не пошли. Так, например, они не могут объяснить, почему все герои Трагедии говорят то стихами, то прозой. Почему их монологи, изложенные правильными стопами и метрами, вдруг сбоят и переходят в некоторых местах в прозу? Или почему явно ритмизированная речь, которую легко было бы представить в виде белого стиха (иные редакторы-стратфордианцы так и поступают, самонадеянно «улучшая» исходный набор 1597 года), набрана сплошным текстом, то есть как прозаический период? Ответ у шаксперологов на все эти вопросы, как шутил Высоцкий, *ужасно прост – и ответ единственный*: кварто подкачало, плохое, понимаешь.

Для меня как переводчика это были основные вопросы, потому что в этих особенностях текста чувствовался грандиозный замысел Авторов¹, то, что Пушкин называл гениальным планом произведения. Приступив к работе, я использовал для сравнительного анализа все доступные на сегодняшний день редакции английского текста и пять переводов «Ромео и Джульетты» на русский язык, стремясь, прежде всего, точно передать смысл и образную систему Трагедии и не слишком озабочиваясь формальной, как мне тогда казалось, стороной текста. То есть нарушал не только эквилинеарность, но и просодию стиха. Однако очень скоро интуитивно почувствовал, что так делать нельзя. Чем глубже я погружался в текст, тем больше возникало вопросов, без разрешения которых просто невозможно было двигаться дальше.

¹ Да, вслед за М. Д. Литвиновой я считаю, что Первое кварто, хотя и вышло анонимно, было написано двумя выдающимися драматургами: Бэконом (не только Автором, но и организатором проекта *Шекспир*) и Ратлендом (ведущим поэтическим пером проекта), который как раз в 1596–1597 гг. путешествовал и учился в Италии и, конечно же, добавил местного колорита в эту пьесу.

Вернувшись к началу, я стал точно воспроизводить структуру факсимильного издания Первого кварто, и постепенно пришло осознание того, что стихи и проза в Трагедии выполняют совершенно разные функции. Что, в общем, неудивительно, если вспомнить, что в эпоху Возрождения поэзию почитали как высший жанр словесного творчества. Оказалось, что поэтическая и прозаическая ипостаси текста, как и актёры, играют в пьесе свои отдельные роли, а взаимодействие этих ролей как раз и создаёт структуру и философию всего произведения, его мировоззренческий и даже нравственный посыл.

Суть предлагаемой читателю гипотезы в двух словах такова. Когда то или иное действующее лицо Трагедии говорит правду или заблуждается, но делает это предельно искренне, Авторы оформляют его речь как поэтическую; когда же герой сознательно лжёт или уходит от прямого ответа, или находится в состоянии аффекта и потому не может управлять своей речью, его высказывания оформляются прозой. Конечно, изоощрённая драматургия Авторов предоставляет нам массу пограничных случаев, когда не так-то легко определить, почему в том или ином высказывании герои переходят со стихов на прозу и наоборот, но тем интереснее находить им объяснения.

С другой стороны, эта гипотеза, с моей точки зрения, не только объясняет стилистику диалогов, полилогов и солилогов в пьесе, но и позволяет докопаться до истинной мотивировки поступков и слов героев, понять, кто чем дышит, осознать взлёты и ошибки действующих лиц, и через всё это выявить подлинный смысл Трагедии. Таким образом, мы получаем ключ к её разгадке.

Из-за недостатка места я не буду сейчас перечислять все те открытия, которые удалось сделать по ходу перевода, тем более что в этот выпуск «Столпотворения» вошли только первые 5 сцен, что соответствует одному акту при традиционной разбивке пьесы. Отмечу только, что благодаря этой гипотезе из факсимильного текста Первого кварто удалось вычитать¹ ряд важных для его понимания обстоятельств. Например, удалось установить истинный возраст Ромео, оказалось, что ему не 15 и даже не 16 лет, как почему-то решили шаксперологи, а 24 года, то есть на 10 лет больше, чем Джульетте, и это существенно меняет характер отношений между главными героями Трагедии. Кстати, почти такая же разница в возрасте (около 8 лет) была между графом Ратлендом и его будущей женой Елизаветой Сидни.

1 Хочу подчеркнуть, что для перевода мною был использован не отредактированный, а именно факсимильный текст Первого кварто, который приведён в Арденском издании пьесы. См.: *Romeo and Juliet* / Ed. by R. Weis. / Bloomsbury Arden Shakespeare. L., 2013. P. 343–417.

Подводя итог, я бы так определил значение первого кварто «Ромео и Джульетты» – это, несомненно, гениальный, тонко задуманный и уникально организованный текст с точно, как швейцарские часы, работающей драматургией. В этом тексте есть несколько опечаток, но нет ни одной серьёзной авторской ошибки. В то же время это, конечно, Трагедия Ошибок, которые проистекают из самой природы человека. Целый ряд действующих лиц знают что-то такое, что неизвестно (а многое так и остаётся неизвестным) другим. И эти лица действуют так, как будто только они обладают истиной в последней инстанции, не слыша и не понимая других, что и приводит к роковым последствиям. Ведь всю истину знает только Бог.

Видимо, в этом и заключается сверхзадача произведения, которую сформулировал, конечно, умудрённый в политической борьбе Фрэнсис Бэкон, а потом великолепно развил и облёк в поэтическую форму Роберт Мэннерс, пятый граф Ратленд. Результатом замечательного сотворчества стало то самое послание-предупреждение, сочинённое Авторами Трагедии для влиятельных современников, но не потерявшее практической значимости и художественного очарования и для далёких потомков, то есть для нас с вами.

Остаётся добавить, что до сих пор перевода на русский язык Первого кварто «Ромео и Джульетты» не было. В отличие от окончательной редакции пьесы для Фолио, которую переводили много раз, но, в силу изначально неверной установки на авторство Шакспера, так и не смогли прочитать.

ВЕЛИКОЛЕПНАЯ популярная Трагедия Ромео и Джульетта.

**Поскольку она часто (под бурные овации)
разыгрывалась перед публикой
труппой достопочтенного Лорда Хансдона.**

Лондон. Напечатано Джоном Дэнтером. 1597.

Пролог¹

1 *Пролог* трагедии – не более чем обозначение темы. В нём излагается *фабула*, то есть самый общий план некой истории, как правило, хорошо известной зрителю. *Сюжет* самой пьесы может в корне отличаться от расхожей *фабулы*, что и доказывает текст Первого кварто «Ромео и Джульетты». Отметим, кстати, несправедливость тех, кто упрекает Шакспера за то, что тот якобы заимствовал слишком много чужих сюжетов. Во-первых,

Два близких дома, знатных две семьи
(Арена действий – славная Верона)¹,
Сор мелких стычек на войну сменив,
Пошли путём кровавым, вероломным.
Но в тёмных чреслах роковых Домов²
Вдруг вспыхнули огни взаимной страсти.
Через какие горькие напасти
Прошла Детей³ чета из-за Отцов
(Вплоть до могил... о, ярости пята!),
Расскажет вам двухчасовой спектакль.
И если зритель будет к нам терпим,

Шакспер вряд ли вообще умел писать, а во-вторых, подлинные *Авторы шекспировского канона* заимствовали только *фабулы* чужих произведений, при этом *сюжеты* они всегда разрабатывали самостоятельно. *Здесь и далее комментарии переводчика.*

1 Как видно из оригинального текста, здесь и ниже в Прологе применены скобки, которые такой редактор Первого кварто как, например, швейцарский филолог Лукас Эрн почему-то исключил из своей редакции (см.: *The First Quarto of Romeo and Juliet*. Edited by Lukas Erne. New York: Cambridge University Press, 2007. P. 48). Здесь и далее переводчик по возможности придерживается изначального текста.

2 Заглавную букву пришлось ввести для того, чтобы подчеркнуть, что в этой строке речь идёт не столько о домах враждующих семейств, сколько о зодиакальных созвездиях, которые астрологи называют Домами. Это решение объясняется следующей строкой факсимильного текста, в которой говорится о том, что герои трагедии родились «под роковой звездой». Вообще, частотное употребление заглавных букв характерно для исходного текста Первого кварто.

3 Термин *Дети* здесь имеет не буквальный, а обобщающий смысл – в противовес *Отцам*, то есть подчёркивается фатальная зависимость молодого

Сторицей мы его вознаградим.

[1]¹

Входят двое Слуг дома Капулет.

[1-й сл.]: Слышь, Кнут², ей-богу, не нравится мне этот маразм.

2[-й сл.]: Ну да. Нарваться на марьяж³ — всё одно, что на дерьмо ступить.

поколения от поколения родителей. Что касается возраста влюблённых героев, то они, как показывает текст самой трагедии, отнюдь не ровесники друг другу и даже не погодки.

1 В факсимильном воспроизведении текста трагедии поначалу отсутствует какое-либо разделение на сцены и действия. Но примерно с середины издатель начинает применять орнамент для отбивки сцен. Поэтому переводчик даёт в квадратных скобках предположительную нумерацию сцен (но не актов).

2 Загадки пьесы начинаются с первой же строки первой сцены. В оригинале один слуга называет другого Грегори, но делает это всего лишь раз, и по ходу пьесы это имя нигде больше не встречается, что выглядит по меньшей мере странно. Но если это имя прочесть на латинский лад – *Грегориус*, – то оказывается, что у него есть нарицательное значение, а именно, *Пастух*. Кличка *Кнут* выбрана мной для большей экспрессии, она сразу погружает нас в атмосферу ненависти и вражды двух кланов, которую заявляет эта сцена.

3 Язык первой сцены – это язык площадей Вероны и по большей части *площадной* язык. Поскольку эта сцена написана прозой, можно предположить, что говорящие сознательно врут или неправильно оценивают

1: Зачем мандраж: коль в раж войду я, оттянусь по полной.

2: Покуда жив — оттягивай конец. Не давай себя окрутить.

1: Меня не тронь — я, шибко тронутый когда, бываю крут.

2: Что, правда? Сам ты свару не затеешь.

1: Собачья Свора со двора Мандегов¹ просто бесит.

сложившуюся ситуацию, будучи одной из заинтересованных сторон враждующих кланов. Речи их, мягко говоря, необъективны. Оно и понятно: на войне, как на войне. И всё же в «испорченном телефоне», который получается из-за того, что слуги плохо слышат друг друга, возникает некое подобие рифмы: *маразм–марьяж–мандраж–раж*,– и эта цепочка в целом точно описывает самую суть того, что происходит в Вероне. То есть не только отравленную атмосферу ненависти и взаимной подозрительности (*маразм*), но и унижительные для Ромео отношения с Розалиной (*марьяж*), а также недостойное поведение многих участников будущей трагедии (*мандраж*, *раж*). Уточним также, что выражение *нарваться на марьяж* – это интернациональное аргю; смысл словосочетания – быть обманутым и ограбленным проституткой.

1 В оригинале эта фамилия имеет написание *Montague*, то есть по-русски её надо бы транскрибировать как *Монтегью*. Первая часть её *Mont* означала тогда *холм (лобок) Венеры*, а вторая – *ague* – *лихорадку*. Всё вместе означает *болезненная похоть*. Чтобы отразить этот буквальный смысл фамилии, мне пришлось в уста хвастливого слуги слегка переименованное родовое имя враждебного клана.

2:Цепляет, значит. Ежели мужик, встречай лицом к лицу врага. А то тебя зацепят чуть – так драпанёшь, что пятки засверкают.

1: Псы попадались, мужиков – ни одного, ты глазом наблюдай, как у стены у ихней я займу местечко.

2: Ну вот, как есть слабак! По стенкам жмутся только слабаки.

1: Всё правильно. Я от стены как раз и отожду тех псов трусливых, а девок к стенке притараню; ты знаешь, у меня ого-какая становая жила!

2: Смекаю, в этой жиле рыбья кровь, и то, поди, играет не налим – сушёный хек болтается в штанах.

1: Я разыграю им того ещё тирана! Я первым делом их девиц возьму да оприходую тараном!

2: Девиц – тараном?!

1: А то! Попорчу Девочек собственным тараном, всем поломаю Целки – ну, усёк?

2: Не, пусть они секут тебя да чуют. А вот и двое со двора Мандегов.

Входят двое Слуг семейства Монтегью.

1: И что, ничуть не страшно, я тебя прикрою.

2: Я что ль боюсь? Поменьше твоего, глянь, я уж вынул.

1: Нет, надо, чтоб закон был на нашей стороне! Пускай они начнут, а мы в ответ. Я вот какую штуку предлагаю: пройду-ка мимо них, а палец, вот, большак, засуну в рот, они такое оскорбление вряд ли стерпят.

2: Лады, давай чеши и палец свой кусай, а следом я – и буду этак лыбиться на них.

1-й слуга Мон[тегью]: Ты на кого свой пальчик наострил?

1: Его я просто прикусил.

2-й слуга Мон[тегью]: Могу поспорить, нас имел в виду!

1: Я куснул свой палец, что, разве это незаконно?

2: Нет, закон не запрещает.

1-й Мон: А спорим, что ты нас в виду имел?

Входит Бенволио.

2-й Мон¹: Послушайте, что спорить, вон родич моего Хозяина идёт.

*Они обнажают клинки, появляется Тибальт, все сражаются,
на сцену выходят Князь, старик Монтегью и его жена,
старик Капулет и его жена, а также другие Горожане –
и разнимают их.*

Князь: Мятежники! Вам что – не дорог мир?!

Что ж, клином клин. Коль жизнь вам дорога,
Рукой кровавой бросьте в прах клинок!
Три диких свары из-за пустяков
Взорвали трижды городской уклад;
Отныне за подобную вину
Один лишь будет выкуп – ваша жизнь;
А нам известно, кто играл с огнём!
Теперь же с миром уходите все.
Ты, Капулет, пошли, пойдём со мной,
Ты ж, Монтегью, придёшь попозже, днём,
Чтобы узнать решение моё,
В наш старый Город, где вершим мы суд.
Всем остальным – ещё раз – разойтись!
Уходят.

Жена М[онтегью]: Скажи, Племянник, кто полез в пузырь?

Бенво[лио]: *Ведь был ты здесь, когда всё началось?*
Здесь были слуги наши, и врагов

1 В оригинале этот слуга обозначен просто цифрой 2, что вносит некоторую путаницу, потому что можно подумать, что фразу о родственнике хозяина произносит Кнут. Но последний относится к дому Капулетти, а Бенволио, появившийся в этот момент, это племянник старика Монтегью, так что Кнут не мог произнести эту фразу. *Здесь и далее явные опечатки исправляются переводчиком.*

Жена: И в бой рвались, когда я подходил.
А где ж *Ромео* бродит до сих пор?

Бен[волио]: Я рада, что он в наш не влез сыр-бор!
Синьора, в эту ночь, всего за час

Как солнца луч проник в окно небес,
Встревоженный, я от друзей ушёл
Туда, на склон, где роща *Сикомор*
Пустила корни в Западный отрог.¹
Вдруг вижу – сын ваш, в этакую рань!
К нему направил я стопы, но он
Опередил меня – и скрылся в лес.
Мне мой настрой понять его помог:
Милей мечтать, когда ты одинок, –
Побрёл я прочь, чтоб разошлись пути.
Мон[тегью]: Убрав причину, можно превозмочь

Бен[волио]: Настрой души, где воцарилась ночь.
Как, Дядюшка! причину знаешь ты?

Входит Ромео.

Мон[тегью]: Не знаю я, и средства нет узнать.

Бен[волио]: Скорей в сторонку: вон ваш сын идёт!

Сейчас узнаем, если не пошлёт.
Мон[тегью]: Пусть повезёт нам нынче услышать

¹ Пример точного знания Авторами веронской топографии. Конечно, сидя в Лондоне, невозможно угадать, на какой именно окраине Вероны располагается эта роща. Зато Ратленд, путешествуя по Италии, мог увидеть её своими глазами.

Бенво[лио]: Как на духу признанье. Правда, Мать?
С началом дня!

Ромео: Так юн он? Впрочем, пусть.

Бен[волио]: Бьёт девять.

Ромео: Да? На костылях тащусь.

Бен[волио]: Не мой отец отсель почти бежал?
Да, он. Но как ты крылья потерял?

Ром[ео]: Не их, но то, что падать не даёт.

Бен[волио]: Любовь.

Ро[мео]: Нет, не её.

Бен[волио]: Но что?

Ро[мео]: Я милости как воздуха лишён.

Бен[волио]: Ах, у любви, что с виду так мягка,

Ро[мео]: Жестокая и властная рука.
И ах, любовь, чей смутен лик, как сон,

Лишает воли нас: не писан ей закон.
Где бы поесть нам? Боже, здесь был бой?
Молчи, я слышал! Господи, зачем
Враждует тот, кто для любви рождён.
К чему разлад любви и лад вражды,
И всё, что родилось из пустоты!
О тяжесть взмаха, знатности тщета!
Свинцовый пух, дым яркий, жгучесть льда,
Нестройный хаос внешних совершенств,
Недужное здоровье, ясный бред,
Любовь моя, любви в которой нет.¹
Тебе смешно?

Бен[волио]: Скорее это плач.

Ром[ео]: О чём, родной?

Бен[волио]: Тебя, родного, жалко.

Ром[ео]: Брось, то любви изнанка.

Моя печаль как камень на душе,
Какой кладут, чтоб корни хмель пустил
На новом месте. Ты ж добавил гнёт
Своей печали, он меня сомнёт:
Любовь лишь дымка, вздохов фимиам,
Очисти её – от искр светло очам,
Взболтай – и волю дашь штормам
Из слёз влюблённых. Что она ещё?
Экстаз, услада и под горлом жёлчь. Прощай, Брат.²

Бен[волио]: Нет, пойду с тобой,

¹ *Господи, зачем... нет* – слова не мальчика, но мужа. Эта сентенция, характерная для Ромео, выдаёт в нём не только правоверного христианина, но и недюжинного философа-неоплатоника. Трудно представить, что так ярко и глубоко может мыслить 15-16-летний подросток, каковым считают Ромео (без каких-либо оснований!) практически все редакторы, шакспероведы и режиссёры, а с их лёгкой (ну, очень!) руки – так же считает и замороженный массовый зритель и читатель.

Ро[мео]: И знай, откажешь – причинишь мне боль.
Да брось! Пропал я, и меня здесь нет.

Бен[волио]: И ты не там *Ромео* ищешь след.
Скажи всерьёз, кого же любишь ты?

Ро[мео]: Мне что – стена это рассказать?

Бен[волио]: Не то чтоб... но, серьёзно, кто она?

Ро[мео]: Заставь страдальца смертный дать наказ.

Бен[волио]: Ему обман страшней, чем даже казнь.
Увы мне, Брат, я – женщину люблю.
Я так и думал: плоть тебя влечёт.

Ро[мео]: Ты метишь точно и стреляешь влёт...

Бен[волио]: За справной тёлкой вскачь летят бычки.

Ро[мео]: Промазал ты! И богу не с руки

Попасть Диане в щель, чьи ноги так легки
(Ещё быстрее ум, девичьей чести бронь),

2 Первый ритмический сбой у Ромео, который до сих пор говорил правильными стихами. Мне представляется, что в этом «дополнительном» определении любви Ромео неискренен или пытается быть циничным напоказ. И невольно переходит на прозу.

С игрушечной стрелой смешон ей Купидон.
Любовная осада – не по ней,
Она златой не примет в лоно дождь.
Жаль, с красотой роскошной, как на грех,
Навеки сгинет головной доспех.
Уходят.

[2]

Входят граф Парис и старик Капулет.

[Парис]¹: За ними, дескать, честный капитал,

Капу[лет]: И счёты старые меж ними. Жаль,
Но к делу: я могу заслать сватов?
Что мне добавить. Ту, что вам мила,

Парис: Не так давно мамаша родила.
Ей нет ещё четырнадцати лет.
Пусть дважды к лету повернёт зима,
Пускай в невесте зреет брачный смак.
Есть и моложе мамочки. Не так?

Капу[лет]: Бывает с браком слишком ранний брак.

*Парис, дерзай, ухаживай за ней,
Пойми, она поёт, я ж подпеваю ей.
Сегодня в старом стиле будет бал,
Я на него пока лишь тех позвал,
Кто люб мне; ты особо приглашён,
Твоим приходом буду я польщён.
Под скромным кровом сможешь ты узреть,
Как звёзды сходят на земную твердь,
Ночь обращая в день. Почуешь сил прилив,
Когда, зиме комолой наступив*

1 В исходном тексте этой сцены не указан первый говорящий, но из контекста ясно, что это Парис. Он, видимо, пересказывает слова Князя, которому приходится родственником, и в этих словах слышится оценка взаимоотношений кланов Монтегью и Капулетов.

На пятки, в прах разряженный Апрель
Над ней с восторгом засвистит в свирель.
Всё для тебя: и юных дев цветник,
И та, что превосходит остальных.
Поскольку среди прочих в эту ночь –
Ты приглядишься! – всех краше будет дочь.

Входит слуга.

Куда ты, братец? Ну-ка потрудишься:
По переулкам-улочкам пройдишь,
Сыщи мне тех, кто в списке этом есть,
И всем скажи, что, мол, окажут честь.

Уходят.

Сл[уга]: «Сыщи мне тех, кто в этом списке есть!» Поди пойми, кого вписали тут; мне б грамотеев, чтоб у них прознать, а то ведь это равно как сказать, Портной, мол, сам себя надень на Лапу обувную, Сапожный мастер – проглоти аршин портняжки, Художник бултыхнись к русалкам в сеть, Рыбак же пусть натягиват холсты – и ну макать в чернильницу перо!.. Не, шалишь: мне н'ужны грамотеи.¹

Входят Бенволио и Ромео.

¹ Текст этого монолога внешне оформлен как прозаический, что на первый взгляд опровергает мою гипотезу, поскольку Слуге вроде бы незачем что-то скрывать или фальшивить. Это так, и если бы он просто высказал ту мысль, что всякий человек должен заниматься своим делом, Авторы заставили бы его говорить стихами. Но Слуга не выдерживает этой логики, подменяя её рассуждением о характерных, по его мнению, особенностях сексуальных предпочтений Портного, Сапожника, Художника и Рыбака. Здесь мы видим комическое опрокидывание строгой логики. Кроме того, Слуга здесь говорит как язычник, что неприемлемо для Авторов, исповедующих христианство.

Бен[волио]: Брось, брат мой, пламя пожирает пламя:

Одну кручину замени другою,
Дай задний ход, верни удачи знамя,
Нагрянет горе – справишься с тоскою.
Пусть новый облик заразит твой взгляд –
И прежнего тотчас исчезнет яд.
Ромео: Вот Подорожник, лучше средства нет.

Бен[волио]: К чему?

Ромео: Ты же стёр ступню.

Бен[волио]: Ты шутишь, *Ромьо*, это бред?

Ром[ео]: Не бред. Но я опутан точно псих.

Да хуже – в клетке без еды сижу,
Лишь кнут, и дыба, и... Бог помочь, друг.
Сл[уга]: Как Бог даст. А вы можете читать?

Ром[ео]: Да, видно, мой удел – страдать.

Сл[уга]: Синьор, на буквы, верно, вы мастак, я ж – ни аза, прошу,
как на духу прочесть мне вслух, что ваши ведают глаза?¹

1 Стоило Слуге упомянуть Бога (с большой буквы) и отвлечься от своей заикленности на сексе, и вот речь его становится похожей на белый стих, в котором проскальзывают и рифмы. Считаю, что в реальном представлении здесь тоже звучали рифмы, поскольку в речи простонародья в конце 16-го

Ром[ео]: Ну, если мне язык знаком и буквы...

Сл[уга]: Скажите толком, будет шутковать.

Ром[ео]: Стой, старина, умею я читать.

Он читает Письмо.

*'Синьор Мартино и жена и дочери; юный Граф Ансельм и его красоти-
сёстры; Витрувио Почтенная вдова; Синьор Плаченцо и Племянницы его;
Меркуцио вместе с братом Валентином; мой дядя¹ Капулет, его жена и дочери; моя
прелестная Племяшка Розалина и Ливия; Синьор Валенцио и Кузен с ним Т
'ибальт²; Луцио и резвушка с ним Елена'.*

Сл[уга]: Тузы. Какие люди. Что – приглашены?

Ро[мео]: То есть потусоваться где-то?

века ещё не совсем отмерли «немые е». Поэтому, кстати, ошибочно мнение тех, кто считает, будто слуги и господа говорят в пьесе одинаковым языком. Нет, простолюдины и знать в пьесе говорят по-разному.

1 Видимо, недосмотр Авторов: в сцене бала старик Капулет назовёт своего родственника не дядей, а кузеном.

2 Здесь впервые имя *Тибальт* произносится вслух. Хочу обратить внимание читателя, что переводчик осознанно сместил ударение на первый слог в соответствии с английской традицией произношения этого имени.

Сл[уга]: Нет, прямо в дом.

Ро[мео]: В чей дом?

Сл[уга]: Хозяйский дом.

Ро[мео]: Ну да, ну да, мне б с этого начать.

Сл[уга]: Теперь я сам всё расскажу, как есть. Мой господин, богач известный Капулет, и коли вы не из дому Мандегов, тогда Господь вам в помощь, приходите и раздавите чарочку винца.

Бен[волио]: Ну и дела! Приглашена на пир

И *Розалина*, мук твоих предмет.
Пойдём туда, взгляни со стороны
На тех, кого тебе я укажу.
Пусть первые красавицы *Вероны*
Твою затмят, как лебеди ворону.
Ро[мео]: Когда бы очи истовой души

В такой обман поверили, их влага
Огнём бы полыхнула, порешив
Еретиков слепых для их же блага.
С тех пор как сотворён был этот свет
Её прекрасней не было и нет.

Бен[волио]:

Ой, брось! Ты знаешь лишь её красу,

Она и в этом, и в другом глазу.
Но если на Хрустальные весы
Я положу совсем другой красы
Достоинства, что озарят весь пир,

Ром[ео]: Едва ли не померкнет твой кумир.
Пойду с тобой: соблазн невелик,

Но предвкушаю *Розалины* шик.

[3]

Жена: *Входят жена Капулета и Мамка.*
Где дочь моя? Зови её ко мне.

Мамка: Звала уж, факт. Как то, что в десять лет была я целкой...
божьей тёлкой... нет – коровкой... Где же ты, Джулье-ет?

Джульетта: А? Что такое? Кто зовёт?

Мамка: Да матушка твоя.

Джуль[етта]: Синьора, вот и я. Что вы хотели?

Ж[ена]: Дело вот в чём. Няня, оставь нас ненадолго. Нам надо
посекретничать... А впрочем, нет, вернись, я вспомнила: тебе
послушать надо наш разговор; не первый год ты знаешь дочь мою.

Мамка: Ей-ей, и каждый годик с точностью до часа.

Жена: Ей нет ещё четырнадцати лет.

Мамка: Четырнадцать зубов поставлю на кон, хотя четыре лишь, к моей, скажу, надсаде, во рту осталось. Ну да, четыре-на-десять ей будет... А скоро ли медовый Спас¹?

Жена: Так, две седмицы да нечётный день...

Мамка: Чёт нечет – это надо докумекать, но я вам так скажу: в ночь на медовый Спас четырнадцать годков исполнится как раз. Она ж день в день с моей Сюзанной родилась – упокой все души Христианские Господь. О чём бишь я? да дочку взял уж Бог, а для меня она была – ну просто ах! Однако в ночь на Спас, я говорю, медовый четырнадцать годков Джульетте стукнет, и что пора ей замуж собираться, я очень даже помню. Так! Когда тряслась земля последний раз? Одиннадцать годов тому назад; и я не позабуду никогда, как от груди пришлось её отнять как раз в тот самый день; ещё полынью горькой натёрла я соски и помню как сейчас, мы с ней на солнышке сидим под стенкой голубятни, в ту пору мой сеньор и вы в отъезде были в Мантуе² – нет, всё же память какова! – но, говорю, когда сосок полынный отведала она, почуя горечь, глупышка титьки оттолкнула этак и выпала меж ними

¹ До сих пор русскоязычные переводчики произвольно трактовали эту дату как Петров день, чем вводили своих читателей в заблуждение. Дело в том, что в русской традиции Петров день приходится на 29 июня (по старому стилю), *Джульетта* же означает *июльская* (по-русски *Юля*), и дата её рождения должна приходится на июль. Мамка называет точный день: канун Праздника урожая (Lammastide). Этот праздник начинался у итальянцев с 1 августа. Таким образом, Джульетта должна была родиться накануне, то есть 31 июля. Поэтому переводчик остановился на первом медовом Спасе, который у нас, как известно, по старому стилю тоже приходится на 1 августа.

прям на землю. Тут голубятня как присядет – «Ох-х...» Я хватя дитя – и прочь, не чуя ног! С тех пор прошло одиннадцать годков: тогда могла уж Джулечка сама стоять на ножках, нет, клянусь распятием Христовым, она уже могла ходить туда-сюда таким манером, вперевалку! Ведь за день до того малютка рассекла себе надбровье, а мой муж на слово острый – Господь с его душой пускай пребудет – ещё тогда сказал: «Упала Джулинька на лобик? Не плачь, вот подрастёшь да поумнеешь – на спинку станешь падать, так, красотка?» И вмиг – могу святым поклясться духом! – малышка наша перестала плакать, и говорит ему серьёзно: «Так». Он вроде в шутку, а теперь выходит, что дело-то к тому у нас идёт; нет, право слово, хоть сто лет мне стукнет, а это буду помнить: «Так, красотка?» Как на духу, аж плакать позабыла, на мужа смотрит и кивает: «Так».

Джульетта: Ах, Няня, душка, хватит уж болтать!

Мамка: Как скажешь, на тебе Господня благодать, ты лучшая из всех, кого вскормила я, дожить бы только до того денёчка, как под венец пойдёшь – о том мечта моя.

Жена: Ты, Няня, прямо с языка сняла! Как раз об этом я сказать хотела. Признайся, дочь, не хочешь ли ты замуж?

2 Выходит, родителей Джульетты в тот день поблизости не было, они оказались... в Мантуе. В той самой Мантуе, куда потом сбежит изгнанный из Вероны Ромео. Здесь заложена роковая параллель: этот город приносит нашим героям одни несчастья.

Джульетта: Об этой чести я и не мечтала.

Мамка: О чести! А!? когда б не эта грудь тебя вскормила, так сказала б я, что ты, Джульетта, с материнским молоком всосала мудрость.

Жена: Да, девушка, но Благородный Граф Парис желает в Жёны взять тебя.

Мамка: Вот это муж, Синьора! Синьорина! один на целый свет: вощёный, без изъяну.

Жена: Вероны летней небывалый цвет...

Мамка: Не просто цвет, а прямо маков цвет!

Жена: Так что, Джульетта, люб тебе Парис?

Джульетта: Посмотрим, правда, есть в смотринах риск

Увлечься и запутаться в сетях.

Но я, надеюсь, в опытных руках.

Входит Дворовый¹.

¹ А вот и явление Шакспера народу. В оригинале это действующее лицо обозначено словом Clowne, то есть Клоун. Именно такую роль, видимо, отводили подлинным Авторы этому персонажу в своём проекте. Шакспероведы на все лады обыгрывают имя своего «гения» – Уильям, Вилл, – подчёркивая его добрую волю, доброжелательность, добродушие и т. п. О

Дворовый: Синьора, я за вами; стол накрыт, на кухне Мамку кроют почём зря, и всё кипит. Поторопитесь, надо поспешать, а я бегу к столу, чтоб услужать.²

[4]

Входят Ряженные, в том числе Ромео и Паж.

Ро[мео]: Что, нужно эту речь произнести

Бенволио: Иль так пройдем, потупив скромно взор?
Теперь не в моде многословный вздор.

Ром[ео]: Ни Купидон с повязкой на глазах,
Что так похож на пугало ворон
Живое и пугает только дам
Дикарским луком из цветистой дранки,
Ни под Суфлёра читанный Пролог –
Нам не нужны, чтоб уплатить за вход.
На свой аршин пусть судят-рядят нас,
Но пляс назначит цену – не базар.
Дай факел мне! Я нынче не танцую:

Мер[куцио]: Ступать мне тяжело, легче свет нести.
Мой друг, поверь, так нужно: потанцуй.

том, что нашего Дворового зовут, скорее всего, Вилл, и об истинной роли этого клоуна в драматургии событий, речь пойдёт в конце пьесы. Здесь же заметим только, что у этого имени есть и другой смысл: готовность услужить, быть на подхвате, угодливость.

2 Единственное за всю пьесу высказывание этого персонажа опять-таки набрано курсивом. Авторы дают *как-бы-автору* возможность иносказательно заявить, что экспозиция завершена, все узелки завязаны и с этого момента начинается настоящее движение пьесы.

Ром[ео]: Нет, *ты* поверь мне: все друзья в туфлях

На лёгких каблуках, моя ж душа
Растоптана свинцовой пяткой вдрызг.
Мер[куцио]: Слышь, дай футляр натянуть на лицо,

На маску – харю. Вещь! – и наплевать,
Что чей-то взгляд отыщет в ней изъян.
Ром[ео]: Мне – Факел, пусть бесстыжие шалуньи

Ступнёй дрочат бесчувственный камыш¹,
А я, как отчеканили отцы,
Свечу я *подержу* да посмотрю,
Привстав с одра, на древнюю игру.
Мер[куцио]: Нишкни', мышастый, рявкнул бы Констебль.

Твой конь, Одёр твой, по уши в дерьме
Любви пречистой – до колен увяз!
Мы пособим – и баста! Не дыми.
Ром[ео]: Нет, всё не так.

Мер[куцио]: Не надо тормозить,

И факелами небо зря коптить.
Цени порыв наш, ведь сухой расчёт
Из четырёх – три раза подведёт.
Ром[ео]: На бал пойти, конечно, хорошо,

Но надо ли.
Мер[куцио]: *Ромео*, что ещё?

1 В тогдашней Италии пол в приёмных залах богатых домов устилали циновками из камыша.

Ром[ео]: Сон видел я.

Мер[куцио]: Мне тоже снились сны.

Ром[ео]: О чём?

Мер[куцио]: Что толкователи – вруны.

Ром[ео]: Но всё правдивым выглядит в ночи.

Мер[куцио]: Ба! Леди Мэб в постель он залучил.

Бен[волио]: Мэб? Кто она?

Мер[куцио]: Кто – эта?.. Повитуха среди фей

Не больше ростом, чем яйцо Агата
Из перстня на персте у бургомистра,
При ней упряжка из мельчайших блох,
Чтоб ночью ездить по мужским носам.
В колёсах паутинки вместо спиц,
Кареты верх – из крыльев саранчи,
Гужи – из призрачных лучей Луны,
Хомут из ног сверчка, из уса – кнут,
А кучер – мухарь в сером сертучке
Росточком в половинку червячка,
Что у грязнули под ногтём живёт.¹
И скачет Мэб по прихоти своей:
На темя дролям – снится им любовь;
Льстецам по ляжкам – реверанс им в сон;

1 В те времена считалось, что у неряшливых людей под ногтями могут заводиться червяки.

По дамским губкам – поцелуй взасос,
Но за зловонный сладкоежек дух,
Чумой язвит их яростная Мэб.
Порой резвится в чреслах у Судьи –
Он спит и нюхает своё амбре;
А то прикатит к спящему Попу
И нос щекочет хвостиком свиным,
Тот в сладкой дрёме подношенью рад.
Когда она в лицо копытом бьёт,
Солдат во сне чужие глотки рвёт,
Таранит стены, обходя подвох,
И пьёт бездонный кубок в честь побед,
Вдруг «тррахх» над ухом – он спросонья скок!
Помолится, помянет мать и – спать.
И та же Мэб невинных дев кладёт
На спинку, чтоб поправилась осанка.
Всё та же Мэб, что по ночам лохматит гривы Лошадям
И сальные волосики нерях,
Их разбери – не оберёшься бед.

Ром[ео]: Мир, мир, оставь пустое.

Мер[куцио]: Речь идёт о снах,

Пустышках детских праздного ума,
Они фантазий вздорных кружева,
Тонки и невесомы, как эфир,
И переменчивы, как бриз морской,
Что мчит на север, где и летом лёд,
И вдруг спешит, на что-то осердясь,
Лицо подставить неге южных рос.

Бен[волио]: Идём, а то подует бриз, и на Ужин как бы нам не опоздать.

Ром[ео]: Я б не спешил: дурных последствий гроздь

Уже висит на звёздах роковых.
Песок из опрокинутых часов
Уже струится. Чую, близок срок,
Как из моей шкатулки мелочь – жизнь
Смерть-кредитор в уплату заберёт.
Но тот, кто правит парусом моим,
Пусть он ведёт. Что ж, Господа, войдём.

[5]

Капулет: *Входит старик Капулет с Дамами.*
Исполать вам, Господа, прошу вас!

Дамы, чьи ножки обошла Мозоль,
Те с вами круг пройдут. Что, Барышни,
Кто кавалеру нынче скажет *нет*?
У привереды, сто пудов, – Мозоль!
Что, угадал я? – Господа, прошу вас!
Побольше света, а столы – к стене,
Туши камины, чересчур тепло.
Глянь, гость незванный знает в танце толк!
Нет, сядь, сиди, Кузен мой *Капулет*,
Отгарцевали мы – что ты, что я.
Когда был наш последний маскарад?
Куз[ен]: В Успенье Девы будет тридцать лет.¹

Капулет: Нет, меньше срок, нет, меньше срок –

Считай от свадьбы у *Лученцо*;
Сейчас скажу, лет двадцать пять назад
На *Троицу* как раз был скок-поскок.²
Куз[ен]: Нет, раньше, да их сыну больше лет!³

1 Кузен Капулет обозначает конкретный период времени, прошедшего от какого-то события. Это сигнал, что нас опять ждёт какая-то загадка или откровение. Тем более, что этот персонаж «входит в кадр» только в сцене бала-маскарада и больше не участвует в пьесе.

2 Старик Капулет уточняет: событие произошло на 5 лет позже и это событие свадьба у какого-то Лученцо, где они с Кузеном веселились в масках. Опять возникает новое имя – Лученцо. Зачем? И кто бы это мог быть?

3 Кузен упорствует, упоминая при этом какого-то сына Лученцо. Кто этот сын? Уж не Ромео ли? Но тогда Лученцо – это имя его отца, то есть старика

Кап[улет]: Не веришь? Только зря не трать слова:

Три года лишь, как он вступил в права.¹
О как прекрасна юность, как пьянит!
Ром[ео]: Что там за Леди блещет, как брильянт,

На сто карат обогатив Партнёра? Затмив собой унылый
свет лампад!
Так камень яркий веселит наш взгляд,
В ночи сверкая в ухе Эфиопа.
Краса такая вызывает ропот:
Как белоснежный Лебедь средь Ворон
Так эта Леди исторгает стон
Её подружек. Кончен менуэт,
Коснусь ладошки – улучу момент.
Любил ли я до этих пор? Увы,
До этой ночи я не знал любви.
Тиб[альт]: Акцент *Монтекки* в голосе звучит.

Эй, паж, рапиру мне! Как этот раб
В личине Грека к нам пробрался в дом!
Смеётся он над нашим торжеством,
Наш род достойный основал не грек:
Убить его, считаю я, не грех.
Ка[пулет]: Что это значит? Что бурлишь ты так?

Монтегью. Получается, что 25 лет назад Монтегью и Капулет были дружны. А почему бы и нет, ведь Пролог начинается словами «Два близких дома» (в оригинале сформулировано ещё определённое: «Two household friends»).

1 Старик Капулет явно более сведущ в отношении сына Монтегью: он помнит, что тот вступил в совершеннолетие три года назад, то есть ему сейчас 24 года. Таким образом, Авторы сообщают нам точный возраст Ромео, и это, конечно, исключительно важно, поскольку становится понятно, что перед нами разыгрывается отнюдь не история любви двух подростков, склонных к суициду.

Ти[бальт]: *Монтекки* в доме, дядя, он наш враг.

Ка[пулет]: Наглец сюда пробрался для того,
Чтоб опорочить наше торжество.
Ты о Ромео говоришь?¹

Ти[бальт]: Ну, да, *Ромео*, он наглец.

Ка[пулет]: Не тронь его, он по манерам джентльмен,

И откровенно хвалит город наш
Его за добродетель и за нрав.
И я за все сокровища *Вероны*
Не дам его бесчестить в этом доме.²
Так что нишкни, не замечай его;
Держись достойно и бровей не хмурь,
Не подобает в праздник букой быть.

Ти[бальт]: Нет, подобает, коль в гостях наглец,

Ка[пулет]: Не потерплю его.
Потерпишь, говорю я, ещё как!

Хозяин в доме разве ты – не я?
Ты не потерпишь? Боже, дай мне сил!
Ты при гостях устроишь мне скандал?

1 Вот и первое подтверждение нашим догадкам: старик Капулет мгновенно ориентируется в ситуации и сам называет имя Ромео в ответ на подозрения Тибальта.

2 Мало того, хозяин дома неожиданно тепло характеризует молодого человека из вражеского, казалось бы, клана и даёт понять, что не даст его в обиду в своём доме. Что бы это значило?

Ти[бальт]: Ну – Петушок, ну – перья распушил!
Но, дядя, это срам!

Ка[пулет]: Молокосос,

[Тибальт]: Тебе нахрап твой боком выйдет, да!
[Танцующим] Bravo, друзья мои. *[Тибальту]* Уймись.
[Слуге] Эй, паж, свечей, а то прибью, как мышь.
Нрав жёлчный я стерплю, но – из-под палки.

Я весь горю от этой перепалки.
Уйду, но тать, что до сладостей охоч,
Узнает горечь горшую, чем жёлчь.
Ром[ео, касаясь руки Джульетты]:

Когда рукой Паломника алтарь
Пятнаю я, сурово не вини:
Сгорают со стыда мои уста –
Готовы сгладить этот грех они.
Джуль[етта]: Паломник добрый, не вини ладонь,

Что молится, как может, на свой лад;
Ведь длань Святого жжёт, как уст огонь,
Паломника: язык касаний свят.
Ром[ео]: Считаешь, он заменит поцелуй?

Джуль[етта]: Да, Пилигрим, их поцелуй – молитва.

Ро[мео]: Краса святая, не разочаруй –

Джу[льетта]: Вели устами на тебя молиться!
Безмолвен лик святой, хотя и благ,

Ро[мео]: Тогда замри, пусть уст свершится брак.¹

Так! С губ моих твои убрали грех.

Джу[льетта]: Теперь он мой – твой грех. Что, скажешь – нет?

Ро[мео]: О, этот грех мне слаще прочих всех,

Верни его!

Джу[льетта]: Ты знаешь этикет.

Мамка: Сударыня, вас мама кличет.

Ром[ео]: А кто же мама у неё?

Мамка: Вам надо бы жениться, молодой человек, мать её – хозяйка дома, в ней три угодья: ум, добро и добродетель. Я дочь её вскормила – ту, с которой вы общались. И так скажу вам: кто её ухватит, тот огребёт тяжёленьку кубышку с монетой звонкой да со щёлкой узкой.

Ром[ео]: Что, *Капулет*²?! О тягостный расклад:

1 Этой строкой заканчивается первая часть диалога Ромео и Джульетты, оформленная Авторами в виде сонета. После чего Ромео целует Джульетту (что само по себе не считалось предосудительным в те времена), и они начинают новый сонет, который, однако, обрывается после первого четверостишия вмешательством Мамки.

Мой хлеб насущный в закромах врага.
Ка[пулет]: Нет, господа, не стоит уходить,

Мы за десертом сможем поболтать...
Ему что-то шепчут на ухо.

Позвольте поухаживать: вот так...
Ну, что ж, благодарю вас, Господа.
Поверьте мне, когда бы не банкет,
Я час уже в кровати спал своей.
Эй, в спальню мне свечей!
Уходят [все, кроме Джульетты и Кормилицы].

Джуль[етта]: Скажи мне, няня, кто вон тот Синьор?

Мам[ка]: Сын и наследник старика Тиберью.

Джуль[етта]: А тот – сейчас выходит из дверей?

Мам[ка]: Сдаётся мне, молоденькой Петруччо.

Джуль[етта]: А тот вон, что ни с кем не танцевал?

Мам[ка]: Не знаю, кто.

Джуль[етта]: Поди узнай, как звать и кто таков.

2 В исходном тексте стоит: «Она Монтегью?» – явная описка, видимо, механически перенесённая из рукописи в набор. Джульетта, разумеется, носила фамилию *Капулет*.

Женат? Что ж, станет гробом мне альков.
Мам[ка]: Он из Монтегов, звать его Ромео, у вашей вражины он
сын всего один.

Джуль[етта]: Одну любовь дала одна вражда,

Застав врасплох и не желая ждать.
Ты чудо и чудовище, любовь,
Как чуждую могу любить я кровь!
Мамка: А, что? О чём?

Джуль[етта]: Пустое, няня, так, стишок один мне кто-то нашептал во
время танца.¹

Мамка: Пойдёмте, вас ожидает мать, я буду вас сопровождать.

*Уходят.*²

1 Интересный пограничный случай. Ответ Джульетты набран прозой, потому что, отводя внезапное подозрение Мамки, она лукавит, но в то же время её фраза, по сути, правильное двустышие, потому что, если вспомнить, что на балу Ромео начал с Джульеттой общаться катреном сонета, получается, что она говорит Мамке чистую правду.

2 Этой сценой заканчивается условный первый акт Трагедии. Весь текст первого квартета «Ромео и Джульетты», вероятно, будет опубликован этим летом.

Поэтическая рубрика

М. Литвинова. Сонеты Шекспира-Ратленда¹

Сонеты Шекспира постоянно переводятся – и мастерами перевода и любителями. Сейчас обычно читаются переводы Маршака, Финкеля, Степанова, Микушевича, выходят они и отдельными изданиями. Есть издания, где даны сразу несколько переводов, сделанных в прошлом и позапрошлом веке. Замечательно, что многие сонеты в разном исполнении кажутся переводом разных стихотворений, и то, что предисловия различно толкуют содержание всего цикла.

С. А. Степанов в книге «Шекспировские сонеты, или Игра в игре» пишет: «... эти сонеты писали ДВА поэта, а именно Роджер Мэннерс, 5-й граф Рэтленд² ..., и его жена, Елизавета Сидни, графиня Рэтленд...». И даёт свою версию событий, отражённых сонетами.

Иное толкование читаем в книге «Уильям Шекспир. Лирика», составитель которой С. Макуренкова полагает, что автор всех сонетов – Пятый граф Ратленд, но не пытается воссоздать отражённую в них жизнь: «Выхватывая таинственную фигуру Рэтленда из тени его бытовой биографии, Гилилов выводит на свет целый сонм призрачных существ, загадочных историй, необъяснимых совпадений, которые отныне и навсегда будут составлять неотъемлемый фон биографии Шекспира».³

1 © Литвинова М. Д. Статья, 2017.

2 Правильная передачи фамилии графа на русский язык, конечно, Ратленд, поскольку по-английски она пишется Ruthland, а гласная *u* в закрытом слоге, как известно, звучит как верхнее краткое *a* и даже отдалённо не напоминает наше э обратное.

3 Цит. по: Шекспир У. Лирика: сонеты, поэмы, монологи. – М.: Изд-во ЭКСМО-Пресс, 1999. С. 12.

Главная мысль этих авторов «Шекспир – это Ратленд», восходит к знаменитой книге И. М. Гилилова «Игра об Уильяме Шекспире, или Тайна Великого Феникса» (1997), которая, в свою очередь, ориентирована на книгу Дамблона.

А небольшая книга «Сонеты Шекспира», изданная «Азбукой», предлагает их читателю в традиционном толковании, мол, автор – стратфордский мещанин, актёр и сопайщик театра «Глобус» (а также, добавим от себя, ростовщик и откупщик) Уильям Шекспир. В предисловии излагается ортодоксальный взгляд на авторство Шекспира, на содержание сонетов, на то, кто в них «Смуглая леди», кто «Белокурый друг», кому посвящены сонеты. Автор предисловия признает, что разделяет точку зрения большинства шекспироведов.¹

Эта книга побудила меня поговорить об этике переводчиков и издателей. Дело не в толковании сюжетных линий сонетов. Никому не возбраняется иметь свою точку зрения. Но эта книжка, вышедшая тремя изданиями, – билингва. В ней даётся английский текст, подстрочник и переводы разных авторов. Можно было бы приветствовать это издание, если бы переводчики и, конечно, издательство, не допустили непростительной ошибки. Подстрочник, как известно, даётся для читателей, не знающих иностранного языка. И потому он должен быть абсолютно точный, дословный, не отступающий от текста оригинала, ни на йоту не искажающий мысль автора. В этом же издании сонетов он не просто неточен, но и неверен, и ошибка не от промаха, незнания, а в защиту переводческого толкования смысла сонетов. Чтобы доказать свою правоту, давая подстрочник, составители и частично переводчики этой книжки внесли исправления в авторский (шекспировский) текст. И убеждают читателя в бисексуальной ориентации автора сонетов. Книга издавалась несколько раз, её с удовольствием читают: как же, в ней есть подстрочник, можно с уверенностью представлять себе жизнь поэта, отражённую в его стихах! Заключается ошибка в следующем. Известно, что в английском языке глаголы прошедшего времени, в отличие от русского языка, не имеют формально выраженного указания на пол. Мы говорим, «Анна читала», но «Коля читал». Тогда как в английском – «Ann loved» и «Nick loved» английский глагол не указывает на половое различие. У Шекспира почти в 50-и сонетах пол ни лексически, ни грамматически не выражен; разумеется, и подстрочник должен сохранить их нейтральный смысл.

Именно эта особенность английского языка и породила разногласия: кому посвящены большинство шекспировских сонетов – мужчине или женщине? Первые полтора года читатели были уверены, что сонеты обращены к женщине. Позже, когда был найден экземпляр издания сонетов 1609 года, с лёгкой руки Мэлоуна (английского

1 См.: William Shakespeare: Sonnets / Уильям Шекспир. Сонеты. – СПб.: Изд-во «Азбука», 2015.

шекспироведа на рубеже 18–19-го веков) возникло понятие, что первые 126 сонетов Шекспир посвятил мужчине, Белокурому другу, а начиная с 127-го по 152-й – Смуглой леди. Правда, не все согласились. Ситуация и правда скандальная. Великий Шекспир, судя по комедиям, обожатель прекрасного пола, а по трагедиям – иногда и женоненавистник, но всё в рамках нормальной плотской любви, воспеваящий в прекрасных стихах любовь мужчины и женщины, стал вдруг и бисексуалом и страстным гомосексуалистом.

В наше время гуманной толерантности нетрадиционная ориентация Шекспира воспринимается с удивлением, но спокойно, а феминистки даже гордятся своим смелым, объективным смакованием этого факта. И автор подстрочника во всех сонетах, где по-английски пол грамматически не выражен, позволил себе его выразить его, и сонет оказался посвящён мужчине. В русских сонетах – и это в подстрочнике! – Шекспир страстно любит Белокурого друга, безумно его ревнует, разлука с ним мучительна. Такой подстрочник – предательство автора, который и защитит-то себя не может. Невыраженность пола должна быть в подстрочнике обязательно сохранена. Для читателя этого издания сонетов Шекспир, бесспорно, существо нетрадиционной ориентации. При этом у него ещё жена, которая рождает ему детей – известно из биографии Шакспера – и любовница, «Смуглая леди». Он ревнует её к Белокурому другу, которого тоже любит без памяти, это ведь и так следует из сонетов. А если немного усилить такое восприятие исправлением оригинала – какая беда. Но беда-то в том, что это прочтение сонетов – дело позднее, и оно было чисто субъективным. Так начался поток шекспировской бисексуальности, который мощно подхватывает всё новых покорных ему пловцов. Так вот преподносят Шекспира нашему читателю составители сборника, которым собственное мнение важнее, чем правдивый, беспристрастный, буквальный пересказ сонетов на родном языке.

Сонеты представляют собой цикл из 154 стихотворений. Их объединяет сюжет, отражающий какие-то события и отношения определённых людей. Это – Автор, Смуглая леди, Поэт-соперник, Белокурый друг. Большая часть сонетов написана кровью сердца; поэт, не таясь, сообщает читателю сугубо личные подробности своих отношений со страстно любимой женщиной, с любимым, но неверным другом и с поэтом-соперником.

Как пронизательно когда-то заметил замечательный английский поэт Вильям Вордсворт (1770–1850), в сонетах «Шекспир раскрыл своё сердце». Но стоит только связать традиционное восприятие этого поэтического дневника с жизнью Стратфордца и проникнуть в его сердце, получается какая-то чертовщина.

История появления сонетов

Первый раз сонеты упоминаются в 1598 году в книге Фрэнсиса Мереса «Сокровищница умов» («Palladis Tamia») как «сладостные сонеты, распространяемые среди близких друзей». Какие это сонеты, приходится лишь гадать. А через год, в 1599-м, выходит поэтический сборник «Страстный пилигрим У. Шекспира». В него вошли два сонета Шекспира, которые в первом полном издании 1609 года стоят под номерами 138 и 144. Сонетов всего 154, таким образом, нумерация 1609 года не отражает времени их написания.

Повторю, полностью сонеты опубликованы в 1609 году. Одновременно с ними выходят два варианта пьесы «Троил и Крессида». «Троил и Крессида» и сонеты обличают одно и то же – вероломство любимой женщины – с одним и тем же горестным и гневным накалом. Одновременное появление этих книг с одним и тем же личностным мотивом вряд ли случайно.

Второе издание сонетов появилось на свет спустя 31 год, их издатель – Джон Бенсон. Сонеты – часть поэтического сборника, куда вошли стихотворения и других поэтов, а также несколько панегириков, один принадлежит родственнику Ратленда Леонарду Дигтсу, панегирик этот очень длинный и полон восторженных похвал. К сборнику приложен портрет Шекспира, гравюра Маршалла. Портрет есть и в Первом Фолио, гравированный Друсаутом. Эти два портрета – единственные достоверные изображения Шекспира. Портреты перекликаются. Гравюра Маршалла – зеркальное отражение портрета Первого Фолио, с небольшими изменениями. Под ним стихотворение Джона Бенсона, его первые слова: «This Shadow...». Второе значение «Shadow» – «зеркальное отражение». Подписано стихотворение – «I. V». В Первом Фолио к портрету приложен стих Бена Джонсона, он подписан – «B. I». Два зеркальных отражения – портрета и имени – не случайное совпадение. В них очевидно заключено зашифрованное послание. На портрете Друсаута, предваряющем собрание пьес Первого Фолио, на правую и левую руку натянуты правые рукава – на левую, естественно, задом наперёд. Разумеется, это гравюра. Но это и портрет. Гравирование для того и вошло в моду, что оно множило портреты. Аллегория ясна: пьесы написаны двумя правыми руками, то есть, двумя авторами. На портрете Маршалла из поэтического сборника Джона Бенсона одна рука, именно та, на которую в первом портрете задом наперёд натянут правый рукав, задрапирована плащом. А правая держит лавровую ветвь – символ поэтического дара. Стало быть, стихи и поэмы писаны одной рукой. Этот портрет открывает книгу с шекспировскими стихами, значит, у поэтических произведений Шекспира только один автор. Из этого следует с большой долей вероятности, что Джону Бенсону была известна жизненная подоплёка сонетов. Поэтому он изменил нумерацию и, значит, она, да и весь сборник, заслуживают тщательного изучения.

Джон Бенсон до сих пор мифическая фигура, известно только, что на протяжении пяти лет – с 1635 года по 1640-й – он издал около 20 книг, причём почти все авторы принадлежат шекспировскому окружению. Это Джон Флетчер, Бен Джонсон (две книги переводов и собственных произведений, никогда прежде не издававшихся: маски, поэзия), Уильям Довенант, Томас Нэш, Джон Форд, Джон Уэбстер. Среди остальных книг – Джон Колет (1466–1519), главный английский христианский гуманист, проповедник, лектор, друг Эразма Роттердамского; Джон Оуэн; Роберт Саутуэлл, религиозный поэт, казнённый в 1592 году (в 1929-м причислен к лику мучеников), чьё главное произведение «Жалоба св. Петра» и опубликовал Бенсон. Остальные несколько книг всё в том же религиозном духе. Список этот, бесспорно, свидетельствует, что издатель Джон Бенсон, кто бы ни скрывался под этой фамилией, был человек благородных помыслов, высокообразованный, знавший лучших писателей недавнего прошлого, гуманист и поклонник Колета и Саутуэлла. И называть изданный им поэтический сборник Шекспира «бесстыдно пиратским и вводящим в заблуждение» и несправедливо и просто невежественно. Чтобы судить о чём-то, надо знать историю – и знать её не поверхностно. Нынешних шекспироведов не устраивает иная нумерация сонетов, отличная от сборника 1609 года. А ведь стоило бы подумать, почему уважаемый издатель, да ещё с такой странной фамилией, внёс в свою книгу целенаправленные поправки – уж он-то, наверняка, знал про Шекспира гораздо лучше и больше, чем те, кого отделяют от великого Барда целые столетия. И он, конечно, понимал, что делает. Ни одна из книг, изданных Джоном Бенсоном, никому не даёт право назвать его нахалом, портящим авторский текст из собственной прихоти. Невозможно поставить на одну доску честных гуманистов Возрождения и нынешнюю пишущую братию, для которой понятие чести – пустой звук.

В сборнике Бенсона 1640 года, как уже сказано, сонеты расположены в ином порядке, чем в кварио1609 года. Ряд сонетов шестого и седьмого десятка, и те, где мужской пол выражен грамматически, и те, где не выражен, перенесены Бенсоном в самое начало, за ними следуют первые шестнадцать сонетов 1609, посвящённые мужчине (по мнению многих исследователей, графу Саутгемптону).

Таким образом, Джон Бенсон воссоединил ранние сонеты, обращённые к Белокурому другу. В «Сонетах» 1609 года встречается по одному разу «sweet boy» (108) и «lovely boy» (126). Бенсон исправил «sweet boy» на «sweet love», сонет 126 выбросил и в нескольких местах обращение к мужчине сменил на обращение к женщине. Два цикла сонетов, изданные на протяжении 30 лет, отличаются друг от друга тем, что второй цикл не оставляет никаких сомнений – все любовные сонеты обращены к женщине.

Современное шекспироведение, как уже сказано, заклеило этот сборник. Во всех ортодоксальных исследованиях Джон Бенсон назван беспринципным издателем, позволившим себе бессовестно исказить тексты великого Шекспира. В факсимильном

переиздании «Сонетов» 1609 года (L. Noel Douglas, 1926) в кратком предисловии сказано: «The second edition of the Sonnets 1640 corrupts both the text and the arrangements of the poems» («Второе издание сонетов 1640 года искажает и текст, и расположение сонетов»).

Это несправедливое отношение, обусловленное предположением Мэлоуна, что первые 120 сонетов обращены к Белокурому другу, с веками росло. Но, скажите на милость, кто лучше знал, к кому обращается автор, – тот, кто издал сонеты всего лишь через 30 лет после первой их публикации, или Мэлоун, размышлявший над ними два столетия спустя? Заявив, что большая часть любовных сонетов посвящена мужчине, Мэлоун не касался сексуальной ориентации Шекспира. Просто вывел это умозаключение, обратив внимание на «sweet boy» и «lovely boy» и объединив стоящие рядом сонеты в одно смысловое целое согласно собственной фантазии.

Мэлоун оставил без внимания документально подтверждённый факт, что нумерация сонетов не соответствует хронологической канве событий. Чтобы понять сонеты, их связь между собой, надо соотнести их с жизненными событиями. Но Мэлоун не мог этого сделать, ведь Шекспир для него – стратфордский обыватель Шакспер, чья жизнь не увязывается с содержанием сонетов. А все последующие шекспироведы, ничтоже сумняшеся, приняли это как умозаключение добросовестного исследователя, работавшего на рубеже 18–19 веков и уверенного, что в ближайшие годы будут непременно найдены документы, которые прольют свет на творческую и личную жизнь Шекспира и прояснят все несообразности. Ничего не было найдено ни тогда, ни в последующие столетия. И Мэлоун не смог завершить биографию Шекспира, остановившись на его лондонской жизни. Но от своих выводов, касающихся сонетов, чисто умозрительных, Мэлоун не отказался.

Приблизительно в это же время выходят два поэтических сборника – «Английский Парнас» (1657, издатель Джошуа Пул) и «Тайны любви и красноречия» (1658, издатель Эдвард Филлипс). В них включены любовные сонеты Шекспира и все они обращены к женщине. «Подобно Бенсону, эти писатели издали сонеты в гетеросексуальном ключе», – пишет исследователь шекспировских сонетов Кэтрин Данкен Джоунс. – Филлипс, например, состряпал [cobble] из последних четверостиший, взятых из сонетов, посвящённых “прекрасному юноше” компиляцию и озаглавил её “Признание, обращённое к возлюбленной”». ¹ Эти фразы иллюстрируют ход мыслей современных шекспироведов. Мнение писателей, близких по времени к Шекспиру, идёт вразрез с сегодняшним ортодоксальным взглядом, ну что же, значит, они относились к сонетам с «чудовищным небрежением», как немного далее определяет Данкен Джоунс. В предисловии к сонетам

1 См.: Shakespeare's Sonnets /Ed. By K. Dunkan-Johnes //The Arden Shakespeare, third series. L., 1997. P. 72.

она пишет о бесконечном разное их толкований, датировки, кому посвящены, кто белокурый друг, какова сексуальная ориентация Шекспира. Она уверяет, что не мужчины, а только женщины (в результате сексуальной революции) могут верно истолковать мужскую сущность великого поэта.

И создаётся поистине чудовищный образ Шекспира. Оставив дома жену и троих детей, Стратфордец едет в Лондон; влюбляется (согласно сонетам) в прекрасного юношу, и у них начинается нежный и страстный роман. Но ветреный юноша обращает взор на другого поэта, стихи которого столь великолепны, что бедняга-автор не смеет с ним соперничать ни как поэт, ни как любовник (сонеты 78–87). Впрочем, автор опять безумно влюбляется, на этот раз в светскую даму – Смуглую леди. А Белокурый друг опять переходит ему дорогу, отчего автор безумно страдает. Сонеты этой группы полны отчаяния, горечи, попыток простить. Автор обвиняет в измене самых дорогих ему людей – прекрасного юношу и Смуглую леди (сонет 144).

Вот образ Шекспира, создаваемый ортодоксальным шекспироведением. Бисексуала-стратфордца обуревают великие страсти, между четырьмя любовниками отношения запутались, и автор, склонный к прощению, всегда страдающая сторона. Что ж, такие люди, наверное, бывают. И мы, уважая человеческие права, обязаны принять такого Шекспира – такой он родился, таким создан природой. И вполне вписывается в современный гуманный, толерантный менталитет. Но, во-первых, нет никаких свидетельств, что у Шакспера были страстные любовные отношения с особами, принадлежащими к высшему обществу. А, во-вторых, для писателей пятидесятих годов 17-го века автор сонетов страстно до безумия любил одну женщину – Смуглую леди.

Имеется одно знаменательное произведение того времени – трагедия «Бренноральт» поэта Джона Саклинга (1609–1542), изданная одновременно с «Сонетами» Бенсона в 1640 году. (Хронология чрезвычайно важна для понимания того, что действительно происходило в те далёкие годы.) Саклинг любил Шекспира, портрет Ван Дейка изображает его в полный рост с томом Шекспира в руке, открытом на трагедии «Гамлет». Героиня пьесы Ифиджиния говорит строками из сонетов Шекспира. К. Данкен Джоунс пишет: «Поразительно, что фактически все аллюзии, относящие нас к сонетам, встречаются в речах Ифиджинии, женщины, которая носит мужское платье, и не один день, а всю жизнь».¹

Посмотрим, не имел ли какого-то отношения и Саклинг к Ратленду. Джон Саклинг был племянник Лайонела Крэнфилда, его мать родная сестра Крэнфилда. А этот джентльмен – большой друг и даже бухгалтер всё того же Томаса Кориэта. И его

1 Shakespeare's Sonnets /Ed. By K. Dunkan-Johnes... P. 73.

панегирик есть в «Кориэтовых нелепостях». Полагаю, племянник мог многое знать о Кориэте-Ратленде. И вряд ли хоть кто-нибудь, знавший семейную драму Елизаветы Сидни и графа Ратленда – их брак был платонический – усомнился тогда, что прототип Ифиджинии, говорящей сонетами Шекспира и носившей мужское платье, – графиня Ратленд. Она была внучкой сэра Фрэнсиса Уолсингэма, министра внутренних дел королевы Елизаветы, которая называла его «мой мавр» – такой он был смуглый. Граф любил свою внучку до безумия, и, по словам Бена Джонсона, был очень ревнив. И Джон Бенсон, который, как мы видели, хорошо знавший жизнь и творчество писателей шекспировского времени, готовя к печати сонеты, позволил себе, во избежание кривотолков, внести некоторые поправки. А кривотолки всё же начались – через несколько столетий после издания сонетов. Их источник, как уже сказано, изданные в 1780 году сонеты с комментариями Мэлоуна, где он восстановил исправления Бенсона (все предыдущие издания выходили с его поправками): сонету 104 вернул «friend», а сонету 108 – «boy» (вместо «love»). И «she» Бенсона поменял на «he» 1609 года.

Пора восстановить истину и отбросить нападки на поэтический сборник 1640 года и его составителя Джона Бенсона. Пора забыть мнение Мэлоуна о том, кто адресат ста двадцати сонетов. Он верил, что Шекспиром был Стратфордец, оттого и ошибся. Ложные предпосылки всегда ведут к нелепым с точки зрения здравого смысла выводам. И ещё одно – архив лордов Крэнфилдов до сих пор не разобран, там наверняка хранятся документы, которые могли бы пролить свет на творческий путь Шекспира. Нынешний лорд Крэнфилд, кажется, не препятствует разбору его архивов.

Напомню ещё, что в пьесах Шекспира много юных героинь, переодетых в мужское платье, и выдающих себя за мужчин. Под этим углом зрения интересно перечитать пьесу Бена Джонсона, для которого главным поэтическим соперником был Шекспир, «Эписин, или молчаливая женщина» (конец 1609-го). Это почти самый конец творчества Шекспира. Один, без соавтора, он напишет ещё три пьесы, примирившись с жизнью, простив всех своих обидчиков, и последней, «Бурей», простится с волшебным даром, бросив в морские волны свою волшебную книгу, вернёт её стихиям. В «Эписине» Джонсон осмелел группу придворных дам, которые образовали в пику мужьям «женский колледж». И самая несносная из них – юная девица, готовая выйти замуж за некоего господина, идеал которого – «молчаливая женщина». Невеста, выйдя замуж, оказывается до ужаса говорлива. И не только. Под занавес обнаружилось, что это юнец, переодетый в женское платье. Придворные зрители отнеслись к пьесе очень неодобрительно, они многих узнали в ней. Все эти хронологические совпадения не случайны. Пьесы в то время были единственным способом для писателей высказать своё мнение о происходящем вокруг, ведь не было ни газет, ни журналов, ни, тем более, телевидения. Всё выливалось в пьесы. Так что пьесы того времени многое могут нам поведать, если, конечно, знать, что и кого в них искать. Совсем недавно был найден в архивах семейства, имевшего родственные связи с Графом Саутгемптоном (которому, по всей вероятности посвящён сонет 144), портрет

юной девушки в мужском платье. На обратной стороне есть надпись, подтверждающая, что портрет этот – женский. Сравнили портрет с одним из портретов Саутгемптона – лица очень похожи. И решили, надпись на обороте – ошибка, а портрет юного Саутгемптона. Это недоверие к свидетельствам прошлого – одна из главных черт магистрального шекспироведения. Необъяснимо – с их точки зрения – значит, враньё или ошибка! А, между тем, мы знаем из архивов герцога Ратленда, что Пятый граф Ратленд в 1598 году порвал помолвку со своей невестой, Елизаветой Сидни, и как раз тогда появляется 144-й сонет (его текст будет приведён в материале Ирины Ченцовой, посвящённом шекспировским сонетам). Правда, в марте 1599 года Роджер Мэннерс, Пятый граф Ратленд, и Елизавета Сидни обвенчались. Но счастья этот брак не принёс ни одной стороне.

Вспомним всё, что наслоилося на сонеты за прошедшие после Мэлоуна два с лишним века. Забудем Оскара Уайльда, который однажды написал: «...я сочинил новую теорию (рассказ «Портрет м-ра W.H.»), кто был тот чудесный юноша, которого так сильно любил Шекспир». Забудем и современное восприятие Шекспира, как бисексуала, чем так гордятся женщины-исследовательницы сонетов. К. Данкен Джоунс пишет: «Ни одно из 53-х критических исследований, описанных Роллинсом в 1944 году, не принадлежит женщине, а из 22-х (названных, но не анализированных) только 2 работы написаны ими. Но характерной особенностью исследований сонетов в конце 20-го века является высокий процент серьёзных, оригинальных работ, принадлежащих именно женской руке. Наверное, для женщин-читательниц есть что-то особенно привлекательное в замкнутом космосе “узкого пространства сонетов”. И, наверное, женщина, читая сонеты, способна участливо и вместе спокойно воспринимать мужской гомоэротический посыл, содержащийся в ста двадцати шести сонетах, который причинял и причиняет мужчинам столь сильный эмоциональный шок».¹

Такое восприятие шекспировских сонетов обличает печальную ступень, на которой находится нынешнее шекспироведение. Тексты Шекспира воспринимаются не как порождение могучего духа, таланта, человека великих страстей, творящего из опыта собственного тяжкого земного бытия. Тексты для шекспироведов – полигон, где они состязаются в изощрённости ума, строят неудобоваримые гипотезы, сиюсь решит накопившиеся загадки, коих легион, и создавая новые. А теперь ещё полигон стал полем борьбы феминисток. Бедный Шекспир! Не он волнует литературоведов, а собственные амбиции, желание блеснуть изощрённостью ума и фантазии. ОН же, ЕГО ЖИЗНЬ, ТВОРЕНИЯ – всего лишь материал для создания научной репутации, в худшем случае – надёжный источник материального благополучия.

1 Shakespeare's Sonnets /Ed. By K. Dunkan-Johnes... P. 83.

Содержание сонетов

Но пора вернуться к самым истокам, к содержанию сонетов, искать и находить куски мозаики, и выстраивать из них ушедшую жизнь во всем чудовищном великолепии человеческих страстей. Это ещё возможно – временное расстояние пока не столь велико.

Для нас аксиома – сонеты написаны одной правой рукой, рукой Роджера Мэннерса, Пятого графа Ратленда. В 1827 году Вордсворт в одном из стихотворений увещевает критиков не презирать сонетов Шекспира, ими он «отомкнул своё сердце». Так прочитал сонеты другой замечательный английский поэт. Мы с ним согласны и предлагаем читателю своё толкование жизненных событий, стоящих за шекспировскими строками. Ещё раз повторю, нумерация сонетов не соответствует хронологии событий, и сквозь них проглядывают пять лиц – сам Автор, Смуглая леди, Белокурый друг, Поэт-соперник и Фрэнсис Бэкон, опекун и учитель Ратленда, в первое десятилетие соавтор и, по-видимому, самый близкий ему человек.

Сонеты охватывают довольно длинный промежуток времени, начиная с 1591 года и кончая 1609 годом, через три года Ратленда не стало. Это восемнадцать лет. Сонеты, в сущности, охватывают чуть ли не всю творческую жизнь «Shake-speare», такое имя стояло на каждой левой странице первого издания сонетов (на страницах поэмы «Жалобы влюблённой», вошедшей в сборник, его нет). После выхода в свет «Сонетов» начинается новая полоса: трагедии ушли в прошлое, наступила пора примирения с жизнью, в эти три года написаны – «Зимняя сказка», «Цимбелин», «Буря». В переводе на чувства видишь такой ход их развития: отступило трагическое мироощущение, утихла безумная ревность, взяла верх участливость, и нахлынуло всепрощение – близится конец земного странствия. Чтобы понять, как отражаются в сонетах чувства автора и чем они вызваны (что, кстати, поможет выстроить и хронологический порядок сонетов), необходимо дать краткий очерк его жизни. Все бытийные события основаны на письменных свидетельствах – переписке, пьесах, документах, архивных материалах.

Ратленд родился 6 октября 1576 года, он старший брат в большой и дружной семье. Живут они в замке, далеко от Лондона, на севере графства Йоркшир. Отец – младший брат в роду графов Ратлендов. И хотя в жилах его течёт кровь Плантагенетов, ни ему, ни его сыну Роджеру не светит блестящая придворная карьера, какая выпала на долю его старшего брата, третьего графа Ратленда. Но небесный промысел распорядился иначе. В 1597 году умирает дядя Роджера, не оставив мужского потомства, а через год умирает и отец. И одиннадцатилетний отпрыск становится пятым графом Ратлендом, возглавив один самых богатых в то время аристократических домов Англии. До десяти лет ему и во сне не

снился такой поворот колеса фортуны. В детские годы он, наверняка, размышлял о своём месте в обществе, понимал ущербность своего положения, пример тому – незавидная доля отца в сравнении с высоким положением при дворе его старшего брата. Это не могло не наложить отпечаток на характер Роджера и на отношения с окружающим миром. По-видимому, именно этим объясняется униженность, которая слышится иногда в строках Шекспира. Но, думаю, и не только этим. У него был друг – первый красавец и герой придворных увеселений. И учитель, – по всеобщему мнению, человек величайшего ума и познаний. Роджер казался себе ниже их, друга – по физическим данным, учителя – по величию ума и таланта. Потом он будет знать себе цену, хотя несравненный поэтический дар всегда в себе сознавал. И, тем не менее, его мучили порой мысли о собственной ничтожности. Что, как известно, свойственно гениям.

В 11 лет его посылают учиться в Кембридж. Здесь он знакомится с графом Генри Ризли Саутгемптоном, который будет 10 лет его лучшим другом. Роджер на три года младше. Оба учатся в Кембридже, оба – дети короны. В ту эпоху, в подражание древним, дружба между мужчинами была в большой чести, доходила порой до экзальтации. Одиннадцатилетний мальчишка из далёкой северной провинции, живой, эмоциональный, с добрым, открытым сердцем, привязался до обожания к стройному красивому юноше, на плечи которого ниспадали белокурые локоны, в те годы всеобщему любимцу. По смерти отца опекуном Роджера станет Фрэнсис Бэкон, ему тогда было двадцать шесть лет. Но он ещё раньше обратил внимание на одарённого юношу – вместе с наставником сопровождал его в поездке из Кембриджа в Бельвуар на похороны отца. У Бэкона три подопечных, три юных графа – Ратленд, Бедфорд и Саутгемптон, все трое родились в один день, правда, в разные годы.

Летом 1591-го Роджеру нет ещё 15-и лет, он гостит у Саутгемптона, в замке Тичфилд, его фамильном гнезде. Этому имеются документальные свидетельства. Лорд Бэрли, их официальный опекун и дядя Бэкона (муж его родной тётки по матери), выказал желание отдать замуж свою внучку за Саутгемптона, богатого и титулованного дворянина. Саутгемптон не очень хочет жениться, ему только семнадцать. Но этого желает матушка; молодая вдова не имеет на сына влияния, и беспокоится, как бы своенравный красавец без строгой отцовской опеки не ступил на стезю порока – нравы при дворе были весьма распушенные. Шекспироведы уже давно пришли к согласию, что первые семнадцать сонетов посвящены графу Саутгемптону, белокурому юноше. В них автор изысканным слогом, обличающим знание не только поэзии сэра Филипа Сидни, французских и итальянских сонетов, сочинений гуманистов, но и Библии, уговаривает своего друга жениться. Участники тогдашних событий: юноши Генри и Роджер, мать Генри, Фрэнсис Бэкон и лорд Бэрли. Мать и Бэрли уговаривают Генри жениться, тот ни в какую не соглашается. Думаю, что Бэрли обратился с просьбой к своему племяннику Фрэнсису Бэкону воздействовать на упряма стихами. Бэкон пишет полтора десятка набросков, каждый содержит изящную мысль, образ, почерпнутые у различных европейских и

античных авторов. Так метафора в сонете 5 «..аромат цветущих роз – летучий пленник, запертый в стекле», [перевод Маршака] восходит к строке Филипа Сидни из «Новой Аркадии», строка 333. Встречаются прямые аллюзии на Аристотеля. И эти наброски претворил в красивые вирши Роджер, гостивший у своего друга. О его поэтическом даре Бен Джонсон заметил в одной из пьес, что стихи у него стекают с пера. Стало быть, эти семнадцать сонетов можно отнести к 1591 году. Читая и перечитывая последующие сонеты, в которых явно воспевается его друг, я подумала, что они, возможно, написаны около того же времени. Ратленд тогда боготворил Саутгемптона, а спустя два года посвятил ему поэму «Венера и Адонис». И мне вдруг пришло в голову посмотреть, куда Бенсон поместил эти сонеты. Взяла его сборник, и оказалось, что первый сонет 1609 года стоит у него под номером 14, а предыдущие тринадцать взяты из шестого и седьмого десятка 1609 года. Вот они (цифра арабская – 1609 год, римская – 1640-й):

I – 67. В этом сонете имеется указание на пол, Бенсон дал ему название «Хвала красоте» [«The Glory of Beauty»].

II – 68. Тоже хвала красоте, есть местоимение «he».

III – 69. Хвала красоте, но имеется и лёгкая хула, пол не выражен ни глаголом, ни местоимением.

IV – 60. Названо «Injurious Time», цитата из «Троила и Крессиды», пол не выражен, никаких любовных интонаций, только дружеское восхищение.

V – 63. Единственное стихотворение, которое я пока объяснить не могу. Казалось бы, оно относится к Елизавете, которая младше Ратленда на восемь лет, но в нем точно выражен пол: «his beauty». Бенсон включает его в группу сонетов, посвящённых Белокурому другу, но тот на три года старше Ратленда.

VI – 64. В стихотворении ключевое слово двух сонетов из 11 (строка 9) и 14 (строка 12). Слово это – «store». В нем восхищение, а не плотская любовь. Пол не выражен. Сонет явно тяготеет к первым семнадцати.

VII – 65. Автор воспевает красоту друга, называет его «my love», увековечивает своими стихами. Обычное в то время употребление слова «любовь» в обращении к мужчине-другу. Пол не выражен.

VIII – 66. Стихотворение попало сюда случайно, вместе с другими седьмого десятка. Оно относится ко времени работы над Гамлетом, или немного раньше, по настроению связано с мыслями, волновавшими Ратленда перед восстанием Эссекса. Есть его письмо из Тауэра кембриджскому наставнику Джону Джегону, теперь норичскому епископу, в нем он объясняет своё участие в восстании многочисленными обращениями к нему с просьбой положить конец захлестнувшему Англию злу.

IX – 53. Опять восхищение красотой, никакого намёка на плотскую любовь. Восхищение не только любовью, но и верным сердцем. Пол не выражен.

X – 54. Опять изысканная похвала красоте. Можно бы сказать, что пол выражен словом «youth». Но в пьесах «Тщетные усилия любви», «Мера за меру» и «Виндзорские проказницы» это слово относится к девушке. Саутгемптон, судя по сохранившимся портретам, был очень хорош собой.

XI – 57. Восхищённая дружба-любовь подростка к блестящему юному аристократу требовательна: автор называет себя «рабом своего сюзерена». Ревнует к тем, с кем тот проводит досуг.

XII – 58. Продолжение той же темы. Автор признается, что не смеет проверять, где и как развлекается его друг, он готов терпеливо ждать, но ожидание для него пытка. Бенсон вынимает эти сонеты из самой середины раннего сборника, где они соседствуют с обращёнными к женщине, и водворяет туда, где, по его мнению, им следует быть.

XIII – 59. Опять восхваление красоты, без намёка на плотскую любовь. Пол не выражен.

Все эти тринадцать сонетов объединены общими мыслями и чувствами. Восхищение красотой Белокурого друга; дружба-любовь, какую питают мальчишки к юношам, во всем их превосходящим, видя в них верх совершенства; огорчение из-за того, что другу интереснее проводить время в компании, более подходящей по возрасту. Никакого намёка

на физическую близость мужчины и юноши в этих стихах нет. В трёх сонетах имеется местоимение «он» (he).

Исследование первых тридцати двух сонетов в сборнике 1640 года показывает, как важно глубже вникнуть в нумерацию сонетов Джона Бенсона, принимая, конечно, во внимание тот факт, что он составлял свой сборник спустя двадцать восемь лет после смерти Ратленда. И потому не мог быть точно уверен в хронологической последовательности жизненных событий, отражённых в сонетах.

Остановимся вкратце на важнейших фактах жизни Роджера Мэннерса, пятого графа Ратленда после 1591 года. В 1593 и 1594 годах изданы поэмы «Венера и Адонис» и «Лукреция» с посвящением графу Саутгемпτονу, подписанным «Уильям Шекспир». В 1594 и 1595 годах выходят анонимные исторические хроники «Генрих VI», вторая и третья части, и «Тит Андроник», тоже без указания автора.

Весной 1595 года королева милостиво позволяет Ратленду отправиться в европейское путешествие. Но тут умирает его мать, и граф едет к себе в Бельуар, где занимается все лето хозяйством. Теперь он глава семейства, у него три брата и три сестры, он взваливает на себя заботу об их благосостоянии, и вся его жизнь свидетельствует, какой он был щедрый, любящий брат, а позднее и дядюшка. Осенью 1595 года Ратленд отбывает из Дувра в Европу. Закончилось путешествие в самом начале осени 1597 года. В Европе граф получил три письма от Эссекса, написанные для него Бэконом, в письмах – советы странствующим за границей. Один из советов – писать путевые заметки, что граф и делал с великим тщанием и удовольствием. Позже эти заметки вылились в книгу путешествий – «Кориэтовы нелепости». По возвращении Ратленд едва успевает присоединиться к военно-морской экспедиции на Азорские острова. Командует походом граф Эссекс, среди участников – Джон Донн. Сражение на море и на суше, шторма пополнили копилку жизненного опыта графа. В Лондоне Ратленд с головой окунулся в светскую жизнь, его друзья – Эссекс, Саутгемптон, Бедфорд. Эссекс женат на вдове сэра Филипа Сидни, у которой есть дочь, умница и красавица, Елизавета Сидни, крестница королевы. Ратленд знакомится с женой Эссекса и его падчерицей, с двоюродным братом Елизаветы, Уильямом Пемброком, и её тёткой Мэри Сидни Пемброк. Издаются одна за одной комедии, они отражают события, имевшие место в жизни Ратленда в последние годы 16-го столетия, и впечатления, полученные во время европейского путешествия, – действие в итальянских пьесах происходит только в тех городах, где побывал Ратленд. В 1598 году объявлена помолвка графа с Елизаветой Сидни. Очень скоро помолвка расстроилась, об этом известно из письма дядюшке Елизаветы. Но примирение состоялось, и в марте 1599 года Роджер и Елизавета муж и жена, как явствует из бухгалтерских книг Бельуара. Однако новобрачная отказалась разделить супружескую постель, и Роджер уезжает на континент с графом Нортумберлендом. По возвращении он пишет пьесу «Как вам это

понравится». Эта поздняя комедия отличается от других иронией и тоскливыми нотками. Настроение Ратленда нельзя назвать радужным: разбились розовые очки, которые до женитьбы крепко сидели у него на носу.

С 1597 по 1600 год выходит много пьес – комедий и патриотических хроник, под ними уже стоит псевдоним «Уильям Шекспир», причём фамилия часто пишется через дефис: «Shake-speare». А 8 февраля 1601 года случилось несчастное восстание Эссекса, в котором приняли участие граф Ратленд, три его брата, граф Саутгемптон, граф Бедфорд и много других знатных особ. Восстание было мгновенно подавлено, все участники отправлены в тюрьмы, главные заговорщики – Эссекс, Ратленд, Саутгемптон заключены в Тауэр. Эссексу отрубили голову – почётная казнь. Саутгемптону смертную казнь заменили пожизненным заключением. Ратленд отправлен в ссылку, в «коттедж» своего двоюродного деда Роджера Мэннерса. Страшной смерти подверглись многие друзья и знакомые Ратленда. Эти кровавые и «позорные», как считал сам Ратленд судя по его письмам, события (предать королеву!) и были тем рубежом, который так круто изменил его мировосприятие. Начался период великих трагедий, которые, как небо и земля, отличаются от пьес первого десятилетия.

В Тауэре Ратленд провёл несколько месяцев, после чего был сослан в холодный, неуютный старый «коттедж» двоюродного деда. В январе 1602 года королева позволила ему вернуться в Бельуар, но ко двору он по-прежнему не допущен, и, судя по его письмам, это причиняет ему сильные страдания. Он считает, что участием в заговоре опозорил своё имя и запятнал честь своего рода. Наконец счастливое известие, королеве угодно вернуть его ко двору. Он узнает об этом 21 марта 1603 года, а 23 марта королева скончалась.

На трон позвали короля Шотландии, Якова VI, впрочем, вопрос был уже давно решён в его пользу. По дороге в Лондон король остановился в замке опального вельможи, обласкал его и пригласил в Лондон на коронацию. Летом 1603 года Ратленд едет посланником короля в Данию, где проводит какое-то время в замке Эльсинор. В этом же году выходит трагедия «Гамлет», место действия трагедии – Дания, Эльсинор. В 1604 году выходит второе издание, почти в два раза длиннее первого, и в него внесены изменения, какие мог сделать человек, побывавший в этой стране и видевший Эльсинор своими глазами.

Начинается второе десятилетие творчества Шекспира. Выходят трагедия «Король Лир», драма «Троил и Крессида», пишутся, но не публикуются трагедии «Тимон Афинский», «Кориолан», «Отелло» (первая публикация ин-кварто 1622 г.), «Макбет», «Антоний и Клеопатра». В 1609 году издаются «Сонеты Шекспира», затем сочиняются,

ставятся, но не публикуются трагикомедии «Зимняя сказка», «Цимбелин» и «Буря» (последнее произведение Шекспира). В 1611 году увидел свет большой красивый том «Кориэтовых нелепостей». Всё это время Ратленд почти безвыездно проводит время в Бельвуаре, работает у себя в библиотеке, покупает много книг, подзорную трубу, вычислительные инструменты, у него в замке гостят труппы актёров, музыканты, гостеприимство его замечательно. Изредка он наезжает в Лондон и Кембридж.

В 1610 году жена его отослана жить в другой замок, и Ратленд посылает ей ежеквартально пенсioen – сто пятьдесят фунтов, большие деньги в то время. Но в конце 1610 года он уже ездит с графией на охоту. Он болен, иногда ездит по замку в инвалидном кресле, сам себя в письмах называет хромым. В ноябре 1611 года при дворе короля Яакова была сыграна «Буря».

В январе 1612 года Ратленд заказывает для своих работ «две маленькие серебряные пластинки с застёжками», такие пластинки прикреплялись к книжному переплету – книги тогда застёгивались. В марте графа поразил тяжёлый недуг, он едет в Кембридж, жены с ним нет. К нему приглашены лучшие медики, ухаживает за ним его брат Джордж [третий брат]. 26 июня здесь, в Кембридже Ратленд скончался, похоронен через месяц в Бельвуаре.

Спустя неделю после его смерти Елизавета Сидни, жившая в Лондоне, покончила с собой. Яд ей, по слухам, составил сэр Уолтер Рэли, томившийся тогда в Тауэре, где у него свой кабинет и лаборатория (так сказано в одном из писем того времени). Елизавета Сидни была похоронена рядом с могилой отца, сэра Филипа Сидни, в Соборе св. Павла.

Друзья простились с великим поэтом и его женой, издав поэтический сборник «Жалобы Розалинды или Мученик любви», автором которого был якобы поэт средней руки Роберт Честер. Хор поэтов просит в сборнике Аполлона сподобить их написать в честь друга достойные его памяти стихи. Это подробно исследовано И. М. Гилиловым.

Отражаются ли все эти добрые и недобрые события в сонетах Шекспира? 154 сонета занимают двадцать лет жизни Ратленда, в среднем семь–восемь сонетов в год. Но, конечно, писал он сонеты не каждый месяц, не каждые полгода. Они рождались под действием каких-то событий, счастливых и тяжких переживаний. В ту пору существовал обычай писать друзьям стихотворные послания, сохранилось много таких посланий Бена Джонсона, Джона Донна. И, конечно, поэты сочиняли целые циклы сонетов, посвящая их своим возлюбленным. Такой цикл написан сэром Филипом Сидни, отцом Елизаветы Ратленд, он оказал влияние на сонеты Шекспира. Очевидно, что и среди сонетов

Шекспира должны быть стихотворные послания друзьям и поэтические излияния, подсказанные любовью.

Исследователи-стратфордианцы не могут найти реальных прототипов, точно адресовать сонеты. Нет свидетельств, что Стратфордец был близок хотя бы с одним вельможей, хотя бы с одной придворной дамой. А поэты в то время имели дам-покровительниц, с которыми виделись, для которых сочиняли стихи. Если принять, что автор сонетов – придворный, то поиски адресатов существенно облегчатся. Надо лишь найти человека, чья жизнь наглядно сопрягается с сюжетной канвой сонетов. Уже краткая биография Ратленда показывает, что между содержанием сонетов и его жизнью много общего.

Остановимся на этом подробнее. Но прежде перечислим мотивы, заметные беспристрастному взгляду. Во-первых, пылкая дружба с юным красавцем-аристократом; во-вторых, нежная любовь к юной девушке. В-третьих, эти сонеты написаны совсем молодым поэтом: они полны искренних чувств, но, видно, что автор старательно выказывает умение писать сонеты. В четвёртых, есть стихи, где поэт оплакивает свою горькую участь, в чём-то винит себя, намекает, что находился в узилище, вернее сказать, это для нас намёк, а его современники знали правду, стоявшую за строками сонетов. В 5-х, есть три группы сонетов. Первая из них относится к концу 1597-го началу 1598-го года, это любовные сонеты юноши с чистым, доверчивым сердцем. Вторая и третья в чём-то похожи, и в этих сонетах автор с болью, гневом и великим страданием пишет о неверности возлюбленной.

Остановимся на 138-м сонете. Ратленд на 8 лет старше Елизаветы, и в сонете речь идёт о его возрасте, а не о старости. Елизавета считала себя взрослой барышней (ей 14), а жениха, хоть он и старше, неопытным юнцом.

Надо помнить, что Елизавета в её годы была умной, образованной и талантливой девушкой. Её отец – сэр Филипп Сидни, поэт, национальный герой и друг Джордано Бруно. Её мать дочь Фрэнсиса Уолсингэма, бежавшего от преследований католики Марии Тюдор-кровавой во Францию. Она была хороша собой, если похожа на отца, то смугла, дружила с французскими придворными дамами, после гибели мужа вышла замуж за графа Эссекса, друга сэра Филипа Сидни. При этом была здравомыслящая женщина, любящая свою дочь, это всё явствует из архивов герцога Ратленда. Есть документальное свидетельство, что Елизавета Сидни уже в 10 лет поражала окружающих своей необычной одарённостью и умом.

Так что, читая сонет 138, опубликованный в 1598 году, надо видеть перед собой эту пару – юную, но умную и талантливую гордячку и гениального поэта, влюблённого, доверчивого и благородного. Автор сонета пишет: «When my love swears that she is made of truth, /I do believe her, though I know she lies, /That she might think me some untutored youth, /Unlearned in the world's false subtleties». Вот подстрочник этих строк:

Моя любовь клянётся, что состоит из правды,

И я верю (хотя знаю, она кривит душой),

Что она может считать меня неопытным юнцом,

Неискущённым в светской фальши и лукавстве.

Маршак не перевёл четвертой строки, опустив важнейшую психологическую характеристику, дающую представление о личности автора – такой она может видеться со стороны. В 22 года Ратленд самоуверенно изображает себя искущённым в мирских и амурных делах. А невеста над его простодушием посмеивается, и он в ответ сочиняет этот изысканный сонет, в котором витиевато уверяет её, что и он шит не лыком. Маршак допускает ещё и логический сбой: «Я верю, хоть я вижу, как ты лжёшь, /Вообразив меня слепым юнцом...» – любимая лжёт, вообразив автора слепым юнцом!

М. Чайковский попытался перевести эту строку: «Что в свете я ещё не лицемерю». Но дело не в том, что он ещё не лицемер, он просто не умеет лицемерить, и никогда не сумеет. Надо полагать, Ратленд очень выделялся на фоне лукавой, злословящей черни. Несхожесть смущала его, но великие таланты искренностью и прямоотой всегда отличаются от своего окружения.

Посмотрим на эту ситуацию с другой стороны. Сонет 138 относится к 1598 году, Шаксперу 37, немалый возраст по тому времени, он практичен, расчётлив, знает, с какой стороны хлеб маслом намазан. А его возлюбленная Смуглая леди уверяет его, что он неопытный юнец, не от мира сего. С какой стати? Какая в этом игра? Британские комментаторы-стратфордianцы так объясняют смысл сонета: «В нём анализируется система взаимозависимого самообмана: автор притворяется, что его возлюбленная чиста, а

она притворяется, что он молод» (K. Duncan Jones). Толкование неверное, «is made of truth» здесь не значит «chaste».

В следующей строфе читаем:

И вот, суетно думая, что она считает меня юным,

Хотя знает, что мой возраст перешагнул самую лучшую пору,

Я просто верю её лживому языку:

И, значит, мы оба грешим против истины.

Из этого явствует, что автор корит возлюбленную не за неверность, а за то, что она может соврать, хотя и клянётся, что всегда говорит правду. Похоже, Елизавета действительно так над ним подшучивала, она видела его таким. Прочитав в этом свете весь сонет, понимаешь, автор хочет уверить любимую, что её представление о нем ложно. Таким изящным способом он старается внушить ей, что вовсе не таков, каким ей кажется. Это, конечно, ранний сонет, написанный в самый разгар сватовства, что заметно и в самой стилистике. Здесь и риторические вопросы, и хиазм в двенадцатой строке, и лексические повторы. И конечно он не ругает всерьёз ни себя, ни её, заканчивая в примирительном тоне: «And in our faults by lies we flatter'd be» – «и, согрешив – солгав, мы нашей ложью оба приукрашены». К этому сонету подстёгиваются сонеты 127, 128, 130.

Затем измена лучшего друга и невесты. В душевную жизнь Роджера вторгаются нотки мучительных сердечных страданий, он горяч, но отходчив, и замечает в себе, возможно, несправедливую, но очень сильную ревность. И появляются пьесы «Два веронца», никогда не поминавшаяся при его жизни, и «Сон в летнюю ночь».

Третья группа сонетов относится к более позднему времени. Тут опять является Смуглая леди, но страдает уже не обманутый жених, а обманутый муж. Об этом прямо

сказано в одном из сонетов, обращённых к поэту-сопернику (сонет 87). Значит, поэт-соперник был соперником не только на поэтическом ристалище, но и на любовном.

Вот собственно и все любовные темы. Нумерация сонетов не соответствует жизненной хронологии: сонетам, примыкающим к 138 и 144 (они впервые опубликованы в 1598-м), следует идти сразу после 27 сонета. А многие сонеты от 76-го и до 126-го должны составлять конец сборника. Стиль поздних любовных сонетов с их болью сердца отличается от ранних, хотя они полны схожих чувств. В них нет искусственной изысканности – боль обнажённого сердца изливается в прекрасные, но естественные стихи, без особых поэтических украшений. Безумная любовь, ревность, самоуничтожение, признание соперника более мощным поэтом – темы более поздних сонетов, – все эти чувства и послужили причиной появления в 1609 году сборника «Сонеты Шекспира». В этом развитии чувств, претворённом в поэтическое слово, отражается эмоциональная жизнь автора на протяжении двух десятилетий. 1609 год – такой же переломный год для поэта, как и 1601 год. К 1610 году кончается период трагического мироощущения. Наступает переосмысление всех отношений с окружающим его миром. И появляются пьесы последнего периода – «Зимняя сказка», «Цимбелин», «Буря».

Сонеты отражают историю человеческих чувств, жизнь сердца. Бытие человека полно всевозможных событий не сердечного свойства, и в сонетах их почти что нет. Но, конечно, самое страшное событие жизни Ратленда, восстание Эссекса, в них не могло не найти отражения: оно оказало катастрофическое влияние на его мировосприятие и миропонимание.

В феврале, восьмого дня, 1601 года произошло несчастное однодневное восстание Эссекса, в котором принял участие и граф Ратленд. В обращении к поданным королева Елизавета заявила – трое самых влиятельных вельмож королевства, граф Эссекс, граф Ратленд и граф Саутгемптон, восстали с оружием в руках против неё и страны. Граф Ратленд в обращении назван вторым. Восстание было мгновенно подавлено, заговорщики отправлены в тюрьмы, самые главные заключены в Тауэр. 27 февраля Эссекс казнён, Саутгемптон приговорён к пожизненному заключению, а Ратленд, пробыв в Тауэре несколько месяцев, был отправлен в ссылку. В сонетах эти страшные события не могли не отразиться. О тюремном заключении говорится в сонетах 107 и 111, о разлуке, вызванной роковым стечением обстоятельств, – в 36-м.

Известно, что во время судебного процесса участники давали признательные показания и рассказывали не только о своей вине, но и о вине своих сподвижников. Это относится и к Эссексу и к Ратленду. Он сам, судя по его письмам, считал своё участие великим для себя позором, он любил королеву – она всегда была особенно милостива к

нему. Но не мог он и не участвовать в заговоре. Эссекс – его друг и отчим обожаемой жены, Эссексу угрожают смертной расправой завистники при дворе и он, Ратленд, должен откликнуться на призыв о помощи. На допросе, а допрос проводили его друзья-придворные, он сказал, что главным подстрекателем был граф Саутгемптон. На вопрос Саутгемптону, почему Ратленд сказал это про него, Саутгемптон ответил, что не знает. И все же, думаю, он догадывался. Объяснение этому находим в 120 сонете. Современные комментаторы указывают на его смысловую связь с сонетами 33, 34, 35. Вот его подстрочник:

Теперь мне в помощь нанесённая обида:
Благодаря страданию, причинённому тобой,
Сейчас я голову в раскаянии склоняю,
Ведь плоть моя не бронза и не сталь.
Ты муки ада испытал, тебя моё
Злодейство потрясло, как и твоё меня.
И я, злопамятный, не жил и дня,
Не вспомнив мук, тобою причинённых.
Та наша ночь стенаний помнит,
Как сильно ранило меня злодейство,
И ты мне предложил бальзам. Бальзам
Для раненых сердец и я тебе дарю –
Покорно. Грех разменной стал монетой;
И расплатились мы теперь друг с другом.

Этот сонет, очевидно, написан уже после воцарения Якова I, освобождения Саутгемптона и возвращения Ратленда ко двору. А находясь в изгнании, он обращается к единственному человеку, который мог бы объяснить всем, как, почему он оказался замешан в заговоре, оказавшем на него сокрушительное воздействие. Это обращение – сонеты 111 и 112.

Шекспироведы полагают, что сонет 112 обращён к белокурому юноше, но по какому поводу – неизвестно. Что же такое мог сотворить автор? Он называет свой проступок очень сильными словами – «vulgar scandal stamp upon my brow» – на моем челе печать позора, «my shames» – мои постыдные дела, а в предыдущем сонете 111 «my harmful deeds» – мои вредоносные дела, «my name receives a brand» – на имя моё легло пятно позора.

Он в смятении, он всеми отвержен, даже друзьями, они злословят его. Он не желает никого слышать, и только его друг, с которым тесно связан смысл его жизни, может помочь ему понять, что в его «вредоносных делах» плохо и что хорошо. А в 111 сонете есть намёк и на то, что он брошен в тюрьму: «Судьба, виновница моих злых дел, не нашла для меня ничего лучшего, как отправить на казённые харчи, что исправляет общественные нравы».

Шекспироведы обычно уходят от прямого смысла, заключённого в этих строках, и видят в них намёк на то, что Шекспир был актёром, и, таким образом, жил за счёт общества. Толкования, идущие вразрез с общим смыслом сонета, объясняются тем, что Шакспер никогда не сидел в тюрьме, и в его жизни не было поступка, который мог бы вызвать столь отчаянные строки. Исследователей давно волнует, какое же страшное событие в жизни Шекспира повлияло на него так, что светлое мировосприятие сменилось на мировидение мизантропа, и он создал трагедии, полярные по тональности пьесам первого десятилетия его творчества.

В жизни Шакспера такого события не было. А вот Ратленд был заключён в Тауэр, одни друзья казнены; другие отвернулись от него – об этом мы читаем в «Тимоне Афинском». Но у него на воле был друг, умный, добросердечный, он очень хорошо знал его и от него не отрёкся. Этим другом был Фрэнсис Бэкон, его учитель и соавтор, именно ему, по всей вероятности, и посвящён этот сонет.

А теперь перейдём к последней теме сонетов. Кто был поэт-соперник? И что стоит за горькими, самоуничижительными строками. Остановимся здесь на одиннадцати сонетах – от 76 до 87.

Начнём с того, что в первом десятилетии 17-го века единственным серьёзным поэтическим соперником Шекспиру мог быть только Джон Донн. Это был поразительно талантливый поэт-новатор, чьи стихи резко выделялись поэтической формой, идущей вразрез с принятыми тогда канонами. Именно к нему, и никому больше, мог Шекспир обратиться такие строки:

Зачем мой стих не знает новизны
И так далёк от модных ухищрений?
Зачем я не беру со стороны
Приёмов новых, вычурных сравнений?
Перевод А. Финкеля, сонет 76, строки 1–4.
И ещё в сонете 80:
Как я слабею, зная, что другой,
Чьё дарование выше и мощнее,
В своих стихах восславил образ твой.
Перевод Финкеля, строки 1–3.

Шекспир (поэтический Шекспир-Ратленд) был, по словам Бена Джонсона, Звездой поэтов. И другие поэты, авторы поэтических восхвалений (среди них Джон Мильтон), опубликованных в Первом и Втором Фолио, считали его величайшим, несравненным поэтом. И он сам, разумеется, знал себе цену, так что его слова «чьё дарование выше и мощнее» действительно обращены к поэту огромного дарования. Тогда таким был только

Джон Донн. А это значит, что Донн был его соперник и в совершенно иной области – сердечной. Это – год 1609-й.

Попытаемся восстановить картину происходивших событий, приведших, в конце концов, к роковой развязке. Граф женат на Елизавете Сидни, женщине своенравной, очень красивой, интеллектуальной, и талантливой (всему этому есть документальное свидетельство). Он ревнивец, безумно любит жену, но брак их так навсегда и остался платоническим. Они живут в замке Бельвуар, изредка наезжают в Лондон. Потом восстание, потом снова Бельвуар и Лондон. Граф много путешествует, оставляя дома жену в одиночестве. Она проводит будни за книгами, пишет стихи, играет на музыкальных инструментах. Ни к кому другому, кроме неё, эти одиннадцать сонетов и ещё несколько с той же интонацией, обращены быть не могут. У графа другой любви нет.

Последние 5-6 лет жизни он почти все время проводит в замке. У него спазмы головы, отеки ног, и он пользуется иногда инвалидным креслом. Много работает в библиотеке, сочиняет трагедии, приводит в порядок путевые заметки десятилетней давности и пишет «Кориэтовы нелепости» – дневник путешественника. Кориэт – его новая маска. У него часто гостят друзья, друзья друзей и просто знакомые, заезжают труппы актёров и музыканты – это известно из бухгалтерских книг Бельвуара. Среди гостей мог быть и Джон Донн, щедрость и гостеприимство графа неслыханны.

Была ли в жизни Джона Донна великая, сокрушительная любовь? Да, была, утверждают исследователи его любовной лирики. Он полюбил – на беду себе, и не только себе, – замужнюю женщину, о которой возможно кое-что узнать из его песен и сонетов. Она была очень красива, не склонна к плотской любви и талантливая поэтесса. Таких поэтесс было тогда всего три, из них возлюбленной Донна могла быть только графиня Ратленд. Первая биография Донна была написана много лет спустя после его смерти. Написал её человек, знавший Донна во вторую половину его жизни, когда он был высоким духовным лицом, и потому почти все любовные стихи биограф относит к его жене – он преклонялся перед величием пастыря, каким Джон Донн был в последние семнадцать лет жизни. Кроме того, в разговоре с Драммондом в 1619 году Бен Джонсон обмолвился: все лучшие стихи Донн сочинил до двадцати пяти лет. Стало быть, они относятся к 1598 году, то есть писаны ещё до женитьбы. Но доверять этим словам Джонсона нельзя, почему, будет сказано ниже. Любовная лирика Донна тематически и стилистически делится на несколько групп. В одной из них звучит огромная, безысходная любовь. Предмет его страсти – замужняя дама. И сам он уже несколько лет женат.

Но вернёмся к Шекспиру, проследим развитие его чувств, как они отражены в указанных выше одиннадцати сонетах. В 76-м он называет любимую «sweet love»

(«сладчайшая любовь»), сонет насыщен любовью, как губка влагой. Она – его Муза, но он слегка встревожен, – его стихи «не блещут новизной», в них нет и «оборотов странных», они узнаваемы, потому что всегда посвящены ей одной. В следующем сонете Ратленд советует жене предавать свои мысли «чистым листам». Он говорит о будущих морщинках на её лице, которые напомнят о разверстой пасти могилы, о времени, которое, как тать, влачится к вечности. Заполняя пустые страницы детьми, рождёнными её умом, она лучше узнает себя, и чем чаще будет заглядывать в книгу, тем книга будет богаче.

Похожий мотив есть и у Донна. В «Прощании – о книге» он призывает возлюбленную написать «Анналы» любви. Послание сообщает нам, что его любимая – превосходный поэт. Оно длинное, написано причудливо, если не сказать манерно. Донн советует использовать «new made idioms» (сравни с шекспировским «new found method» из 76-го сонета). Сонет Шекспира изящен, глубок, лаконичен – от зеркала, отражающего морщинки, мостик элегантно переброшен к вечности. Сонет Донна – вычурная фантазмагория, изумляющая поэтической изошрённостью. Шекспир говорит возлюбленной, что написанная ею книга обогатит её ум, разовьёт воображение, а в поздние годы напомнит о минувшем – и все это в четырнадцати строках. У Донна другой посыл, он прощается с любимой, и чтобы отомстить судьбе-разлучнице советует написать историю их любви, обратившись к письмам, коих «myriad». И далее в 53-х строках идут рассуждения, что почерпнут из её книги «богослов любви», «законовед», «государственный муж», а «шифр её понятен будет лишь жрецам любви». Такие сложные витиеватые послания простым женским душам не пишут, они это не поймут и не оценят. Советую внимательно прочитать эту группу песен и сонетов Донна на английском языке, в них сердечные муки, скорбь, безысходность.

Эти же мотивы звучат во многих элегиях. Особенно сильны они в Элегии 15 «The Expostulation». Из неё ясно, что некий злодей их предал, выдав тайну его любви. Эту элегию, опубликованную сыном Донна в 1633 году (после смерти поэта), иногда приписывают Бену Джонсону – она найдена у него в архиве. Она и должна там быть: её послал Донн, именно Джонсона он подозревал в предательстве. Отзвуки этого мы находим в письме Джонсона Донну, в его пьесах «Дьявол выставлен дураком» и «Новая гостиница». У Джонсона есть элегия (17), где он, обращаясь к высокородной даме, просит у неё прощения за то, что выдал её тайну, есть и письмо, где он умоляет Донна вернуть ему дружбу. Стало быть, Донн из-за предательства друга расстанется с возлюбленной, их отношения, скорее всего, платонические, об этом свидетельствует стихотворение «Экстаз». Он действительно уезжает осенью 1611 года за границу, возвращается осенью 1612 года. В этом году в июне умирает граф Ратленд, а в августе кончает с собой Елизавета. Эти смерти потрясли Донна, он впадает в глубокую депрессию, которая закончится, когда он примет сан в 1615 году и станет великим проповедником.

Посмотрим, что чувствовал Ратленд, пока Донн осыпал Елизавету любовными посланиями. В 79-м сонете он соглашается: Муза его теряет силу, и должна уступить другой своё место: «*my sick Muse doth give another place*». Да, говорит он, ты так прекрасна, что «заслуживаешь более достойного пера». И тут же с изящной находчивостью критикует это перо. В 80-м усиливается самоуничижение: «Как я слабею, зная, что другой, / Чьё дарованье выше и мощнее, / В своих стихах восславил образ твой. / Я б тоже пел, но рядом с ним немею» (перевод Финкеля). И кончается сонет словами: «если он возьмёт верх, и меня отвергнут, самое ужасное будет в том, что причина бедствия – моя любовь». В 81-м сонете Шекспир говорит любимой: «так изящен и высок мой стих, что он станет памятником тебе до скончания века». Самоуничижение забыто, Шекспир называет свою поэзию «gentle» и «having virtue» – изящной, и обладающей нравственными достоинствами. Но уже в следующем сонете он опять поддается унынию, говорит, что её образованность и красота столь велики, что требуют новых, иных поэтических приёмов. И тут же тешит себя надеждой: пока другие упражняются в изощрённой риторике, «ты, истинно прекрасная будешь истинно описана в истинно ясных словах твоим истинно говорящим другом». За этим корявым подстрочником стоят истинно прекрасные шекспировские строки: «*Thou truly fair, wert truly sympathized, / In true plain words, by thy true telling friend*».

Особенно интересен 83-й сонет. Он потому, объясняет Шекспир, перестал восхвалять любимую, что она всей полнотой жизни доказала, – «поэтов перья коротки, её достоинств им не описать». И пусть она считает немоту его грехом. Но он делает доброе дело – молчанием не вредит её красоте, те же, кто «силится передать её – убивает». В одном её глазу жизни больше, чем могло бы быть в стихах обоих её поэтов. В 84 сонете продолжается соревнование между двумя поэтами, любящими одну женщину. То же и в 85. Но в 86-м снова звучит самоуничижение:

Его ль стихи, красой тебя пленив
И гордо распустив свои ветрила,
Во мне замкнули мысли, превратив
Утробу, их зачавшую, в могилу.
Перевод А. Финкеля.

А дальше идут такие строки: «Его ли дух, которого духи учили писать стихи, / Чья сила превосходит человеческие возможности, поразил меня насмерть?». В них не только похвала поэтическому дару поэта-соперника, но это и ссылка на стихотворение Донна «Божество любви» («*Loves Deity*»). Оно начинается так:

I long to talk with some old lovers ghost,
Who dyed before the god of Love was borne...

Подстрочник:

Я жажду поговорить с духом какого-нибудь древнего любящего,
Который умер задолго до того, как родился бог Любви...
Для поэзии Донна характерно обращение к загробному миру.

И вдруг в 87-м сонете Шекспир перестаёт бороться, отрекается от любимой, признавая своё поражение. Элегическое настроение передано женской рифмой во всех строках, кроме второй и четвертой – необычный приём для шекспировских сонетов. Он освобождает её от уз брака, они утратили силу. В самом деле, чем ему платить за обладание сокровищем. В нем нет ничего, равного столь бесценному дару. Она согласилась стать его женой, «не зная себе цены», а он принял её дар, не поняв этого, а брак, заключённый по недоразумению, недействителен. И Шекспир отпускает её домой, брак-то у них платонический. Возможно, он пришёл к этому решению, прочитав стихи Джона Донна, обращённые к Елизавете, особенно «Экстаз», где Донн объясняет в изящной поэтической форме, что для любящих сердец важна не только духовная близость, но и телесная:

Нам суть любви открыл экстаз,
Не требующий зова плоти, –
Он над телами поднял нас,
Дав наслаждение в полёте!
Перевод С. Степанова.

Далее идёт сравнение с фиалкой, продолжение даю в переводе А. Сергеева:

Но плоть – ужели с ней разлад?
Откуда к плоти безразличье?
Тела – не мы, но наш наряд,
Мы дух, они – его обличья.
Нам должно их благодарить –
Они движеньем, силой, страстью
Смогли друг дружке нас открыть
И сами стали нашей частью...
Так душам любящих судьба
К простым способностям спуститься,
Что б утолилась чувств алчба, –
Не то исчахнет принц в темнице...
Внимая монологу двух,
И вы, влюблённые, поймёте,
Как мало предаётся дух,
Когда мы предаёмся плоти.

Одни литературные критики полагают, что этим стихотворением Донн пытается соблазнить возлюбленную. Правда, уверяют, другие, вряд ли такое послание могло бы помочь делу. К. С. Льюис говорит: «Трудно себе представить, что стала бы делать любая чувствительная женщина, услышав такое приглашение к любви». А ещё один современный критик прямо сказал, в любви помогают не слова, а действия.

Эти мнения объясняются тем, что их авторы, во-первых, не знают, к кому обращено стихотворение «Экстаз», а во-вторых, не задумывались, что такое была тогда платоническая любовь. «Экстаз» обращён к женщине, жившей в платоническом браке. А Шекспир в коротеньком стихотворении «Плач», которое включено в поэтический сборник Роберта Честера «Жертва любви или Жалобы Розалины», пишет о целомудрии в браке: «Не бесплоден был, о нет, /Брак бездетный столько лет, – /То невинности обет». Перевод В. Левика красив, но неточен, дословно эти три строки звучат так: «Нет потомства /не из-за недуга, /это брак целомудрия». Граф Ратленд и его жена – оба поэты, дав «невинности обет», служили богу поэзии Аполлону. Одна из загадок. Если Шекспир – Ратленд, как мог он писать «Плач» о своей смерти. Но писал-то не Ратленд, а Бэкон, тоже имевший право на этот псевдоним. И воспользовался им в последний раз.

Но вернёмся к одиннадцати сонетам. На самом деле, сонет 86, где Шекспир говорит, что он не боится могучего стиха поэта-соперника, который ему нашёптывает потусторонний дух, и 87, которым Шекспир прощается с женой, разделяет некий промежуток времени. Отношения треугольника – Ратленд, Елизавета, Донн – развиваются. Ратленд уверен в измене жены. Сюда относятся почти все сонеты, идущие сразу после 87-го – вплоть до 96-го.

Далее частично идут те, что написаны гораздо раньше, в более спокойные минуты, после примирения, прощения и свадьбы. Среди них есть и обращение к друзьям, аллюзии на Тауэр. Не надо забывать, что стихи специально перетасованы и не соответствуют жизненной хронологии. Все это ещё предстоит тщательно исследовать в свете новых представлений о Белокуром друге, Смуглой леди и поэте-сопернике. Одно уже и сейчас ясно. Этот цикл сонетов кончается, если отбросить два последних сонета, на трагической, разрывающей сердце ноте.

Последние сонеты относятся ещё к первой любовной драме, когда соперником был граф Саутгемптон, Белокурый друг. И это не случайно. В 1609 году любовный конфликт ещё не разрешился, это произойдёт только в следующем году, когда граф опомнится, вернёт из изгнания обожаемую жену, раскается. И напишет «Зимнюю сказку» и «Цимбелин». И простит всех – свидетельство этому его последняя пьеса «Буря». А пока он ещё верит, что жена неверна ему, и что соперник – поэт, с чьими могучими стихами ему не тягаться. И он решается издать этот вопль души, присоединив старые сонеты и перемешав всё, чтобы случайный читатель прочитал их просто как любовную лирику; а посвящённый разделил с ним его страдания и обрушил гнев на его мучителей. Одновременно выходят «Ромео и Джульетта», напоминая начало любви, и «Троил и Крессида», где Крессида-Елизавету тыкают носом в её неблагоприятное поведение накануне замужества.

Сонеты, как известно, посвящены «М-г. W. Н.». Расшифровывают эти инициалы по-разному, большинство шекспироведов склоняются к мысли, что W. Н. это Уильям Герберт, граф Пемброк, один из «несравненных братьев», кому посвящено Первое Фолио. Похоже, что так оно и есть. В посвящении он назван единственным виновником этих сонетов. Действительно, если бы не Уильям Герберт, двоюродный брат графини Ратленд, примирения и свадьбы не состоялось бы, и не было бы сонетов.

Это далеко не всё, что заключено в сонетах. Они ждут углублённого психологического анализа. Но уже сегодня ясно, в них заключена история трагической любви гениального драматурга и поэта, человека тысячелетия – Шекспира-Ратленда.

Вот как толкуют сегодня 112 сонет.

1. Your love and pity doth th' impression fill,
2. Which vulgar scandal stamped upon my brow;
3. For what care I who calls me well or ill,
4. So you ore-green my bad, my good allow?
5. You are my All the world, and I must strive,
6. To know my shames and praises from your tongue;
7. None else to me, nor I to none alive,

8. That my steel'd sense or¹ changes right or wrong.
9. In so profound *Abysme* I throw all care
10. Of others voyces, that my Adders sense
11. To cryttick and to flatterer stopped are.
12. Marke how with my neglect I doe dispense.
13. You are so strongly in my purpose bred,
14. That all the world besides me thinkes y'are dead.

Поэтические перевод и толкование этого сонета будет дан ниже в небольшой интерлюдии Ирины Ченцовой. Здесь приведу подстрочник:

Любовь и сострадание твоё
Сотрут печать позора на моём челе;
Мне всё равно, зовут меня хорошим иль плохим,
Коль ты дурное объяснишь, а доброе похвалишь.
Ты для меня – Весь мир, я страстно жду
Из уст твоих грехи и доблести мои услышать.
Я всем чужой, и мне – чужие все, но неизменно
Добро и зло для совести моей стальной.²
В такую *Бездну* я швырнул все отклики свои

1 Некоторые комментаторы видят здесь не *or*, а *o'er*.

2 Возможное толкование: и потому моё окрепшее мировосприятие переменило понятия добра и зла. См.: Shakespeare's Sonnets /Ed. By

На глас чужой, что слух мой, как у Змея
Безухого, ни злобы, ни хвалы не чует.
Отвергнут я, но что мне до того, ведь ты
Так слился с самым смыслом моей жизни,
Что мёртвым кажется мне прочий мир.

Разница в его восприятии и толковании огромная.

«Сонет 112 представляется таким трудным, что, сколько ни вникай в его строки, полностью удовлетворительного объяснения им не найти. Особенно трудны строки 7, 8, 12, 13, 14.¹

И дальше: «В литературе очень мало найдётся произведений, где столь полно выражена отдача самого себя чужой воле и абсолютное ей доверие, как в этом сонете. Если и есть что-то подобное, так это – полнота мистического чувства, явленная во всецелой отдаче себя служению Богу. Действительно, утверждение «Ты для меня весь мир» находится на грани религии, почти что вызов. Ибо не слышна ли в этой всепожирающей преданности христианская вера в то, что единственный арбитр добра и зла – Христос? Возможно, глубочайшая бездна, куда поэт бросил все привязанности, есть бездна ада, так как, несомненно, в сонете имеется библейская аллюзия «змей безухий», ведь именно змей был причиной грехопадения человечества и изгнания из рая».

И ещё. «Строки 7–8. Эти две важнейшие строчки не имеют ясного смысла. Комментаторы вот уже два века пытаются их расшифровать».²

Автор этих слов чувствует обжигающий накал шекспировских строк, но не задаётся вопросом, на который исследователи уже три века не могут найти ответа – что причинило такие мучительные страдания Шекспиру (Shakespeare)? Но намекает, что не Саутгемптону обращены эти слова, а к Иисусу Христу, единственному «арбитру добра и зла».

К. Dunkan-Johnes... P. 334.

1 Цит. по: www.shakespearesonnets.com/sonnet/112

2 Там же. Copyright 2001-2014 © of this site belongs to Oxquarry Books Ltd.

А вот как скупно и прозаично объясняет смысл этой страстной мольбы к другу крупнейший шекспировед Кэтрин Данкен Джоунс в Арденском издании сонетов Шекспира: «Это прямое продолжение предыдущего сонета, развивающее мысль, что адресат уникален своей силой, способной зачеркнуть ошибки автора; более гиперболическое изложение того, что для автора нет никого ближе во всем мире, чем его друг».¹

Ортодоксальное шекспироведение полагает, что сонет обращён к белокурому юноше, но по какому поводу – неизвестно. Что такое мог сотворить автор? Он называет свой проступок очень сильными словами – «vulgar scandal stamp upon my brow» – на моем челе выжжена печать позора, «my shames» – мои постыдные дела, а в предыдущем сонете 111 «my harmful deeds» – мои вредоносные деяния и «my name receives a brand» – на имя моё легло пятно позора. Он в смятении, он всеми отвержен, даже друзьями, они – а это весь мир – злословят его. Он не желает никого слышать, и только его друг, с которым тесно связан смысл его жизни («my prigose»), может вразумить его, объяснить, было ли что-то хорошее в его «вредоносных делах».

Конечно, всё, что известно о Шакспере, не может даже намёком подсказать, что же на самом деле произошло в его жизни. Более чуткие и смелые шекспироведы слышат в этом сонете горькую, страстную мольбу, более осторожные, наверное, тоже слышат, но, излагая содержание сонета, приглушают его эмоциональный накал, иначе, непременно, возникнут неудобные вопросы, на которые нет ответа. Вроде такого, например: как мог обратиться с подобной мольбой к юному графу уже немолодой актёр, провинившийся в чём-то очень дурном? В то время, когда социальные перегородки между сословиями были очень крепки, подобных отношений между графом и актёром не было.

Да и не найдено никаких свидетельств, что Шакспер и Саутгемптон хоть как-то общались, при том, что Саутгемптон исследован как никто, и документов осталось немало. Имеется лишь два посвящения, подписанные *William Shakespeare* к поэмам «Венера и Адонис» и «Лукреция», опубликованных соответственно в 1593 и 1594 годах. Но эти свидетельства не считаются абсолютно бесспорными, так как к тому времени имя *William Shakespeare* ещё ни разу не появлялось на титульных листах выходивших тогда пьес.

1 Цит. по: Shakespeare's Sonnets. /Ed. by K. Dunkan-Johnes... P. 334.

И. Ченцова. Сонеты Шекспира как история Любви¹

От переводчика

Марина Дмитриевна Литвинова – шекспировед, переводчик, член Британского общества Фрэнсиса Бэкона и основатель Российского Бэкон-Ратлендианского общества при Союзе переводчиков России. В своих работах она убедительно доказывает, что все «тёмные пятна шекспироведения» исчезают, если допустить, что Shake-speare – это не фамилия, а псевдоним, за которым стоят два великих человека той эпохи: Учитель и Ученик, Философ и Поэт – сэр Фрэнсис Бэкон и Роджер Мэннерс, пятый граф Ратленд.

В своих переводах сонетов я руководствовалась именно этой концепцией (более того, без трудов М. Д. Литвиновой я бы не начала эту работу: содержание сонетов как бы скрывала завеса; «Оправдание Шекспира» внесло ясность). Сам автор строками сонетов убедил меня в правоте Марины Дмитриевны. Между фактами биографии графа Ратленда и сонетами Шекспира столько общего (добавьте сюда и пьесы), что объяснять это случайным совпадением было бы явной натяжкой. Сонеты писал, разумеется, один Ратленд (у Бэкона не было поэтического дара).

Историю любви, предательства, ревности, боли, отчаяния, написанную кровью сердца Великого Поэта, я постараюсь передать на русском языке. Итак, Shake-speare's sonnets, или

Сонеты Шекспира как история Любви (драматический этюд в пяти Актах, с Прологом и Эпилогом)

...make of my Love a storie.²

(Любви моей историю поведай.)

1 © Ченцова И. Предисловие и драматизированный перевод сонетов Шекспира; комментарии. 2017.

2 Цит. по: Литвинова М. Оправдание Шекспира: монография. – М.: Вагриус, 2008. Кроме указанной работы будет использована статья того же автора «Ещё раз о сонетах Шекспира», опубликованная в журнале «Столпотворение» № 14 (Москва, Русская школа, 2011).

Действующие лица сонетов Реальные участники событий

Уильям Шекспир, поэт	– Роджер Мэннерс, V граф Ратленд, Автор и лирический герой
Смуглая леди	– его жена, графиня Елизавета Ратленд, в девичестве Сидни – дочь поэта Филипа Сидни, падчерица графа Эссекса, крестница королевы Елизаветы.
Белокурый друг	– Генри Ризли, граф Саутгемптон
Поэт-соперник	– Джон Донн
Учитель и Наставник	– сэр Фрэнсис Бэкон

Пролог

Автор один на фоне занавеса.

Сонет 81

Мне ль суждено тебя похоронить
Или я раньше этот мир покину?
Но в памяти веков ты будешь жить,
А я исчезну и в забвенье сгину.
Бессмертье имя обретёт твоё,
Моё в небытие должно сокрыться;
Могила скромная – пристанище моё,
В глазах людей твой образ воцарится.
Мой нежный стих – твой памятник в веках –
Расскажет тем, кто после нас родится,
(Когда рассеется живущих ныне прах)
Всю жизнь твою, страницу за страницей.
Ты будешь жить – клянусь моим призваньем! –
На всех устах, где теплится дыханье.

Занавес раскрывается.

На сцене (по мере развития событий) появляются и уходят адресаты сонетов.

Акт I

Грёзы любви

«Возвратившись [в Лондон] из военно-морской экспедиции на Азорские острова, Ратленд с головой окунулся в светскую жизнь; его друзья – Эссекс, Саутгемптон, Бедфорд. Эссекс женат на вдове поэта Филипа Сидни, у которой есть дочь Елизавета – черноволосая красавица-смуглянка, деда которой королева в одном из писем шуточно величала «мой мавр»¹).

Входит Смуглая Леди.

1 «Столпотворение», № 14, 2011, с. 55.

Автор (Сонет 130):

Глаза Любимой не слепят, как Солнце,
И губы не алее, чем коралл,
И чёрный локон проволокой вьётся,
И снега не белей груди овал.
Узорной Розы – белой или алой –
Не нахожу я на щеках у ней,
И ароматов назову немало
Её дыханья легче и нежней.
Речам её с любовью я внимаю,
Хоть, право, звуки Музыки милей;
Где там парят богини – я не знаю;
Она же... просто ходит по земле.

Но, видит Бог, затмит она красавиц,
Которых лестью превратили в глянец.

В 1598 году объявлена помолвка графа Ратленда и Елизаветы Сидни.

Он счастлив.

Автор (Сонет 25):

Кто у судьбы почётом окружён –
Кичится титулом и жаждет славы;
Я для другого жребия рождён,
Я – подданный... иной державы.
Ведь фаворит всегда халиф-на-час:
Зависим от монаршего вниманья
Как лист от солнца. Но лишь свет угас,
И где – былая роскошь одеянья?
А воин, что в боях непобедим,
Что всем врагам внушал смертельный страх,
Но проиграет раз – всего один!
И позабыт, и обращён во прах.¹

В моей стране – я вечный фаворит:
Люблю, любим – и пусть любовь царит!

Избранница графа – не только умница и красавица. «Поэтическим талантом Елизавета не уступала своему отцу. Об этом пишет Бен Джонсон в посвящённом ей стихотворении», – рассказывает М. Д. Литвинова. Дед её по материнской линии, сэр Фрэнсис Уолсингхэм, был кем-то вроде министра иностранных дел у королевы Елизаветы. Он был очень образован, жил долгое время при Марии Тюдор, во Франции. Это можно найти в любой полной биографии Елизаветы. Его внучка, крестница королевы (есть основания предполагать) была похожа на мать Фрэнсес. А та, не исключена возможность, была смуглой в отца. Эти предположения не противоречат ни логике, ни здравому смыслу.²

¹ Намёк на Эссекса.

Характер у неё, правда, не сахар: горда, строптива, остра на язык. Но кого из влюблённых волнуют такие мелочи, как характер? Особенно, когда *всё стало вокруг голубым и зелёным*. А точнее, розовым. Как очки на носу.

Автор (Сонет 138):

Когда любимая клянётся, что не лжёт,
Я верю ей – хоть явно вижу ложь!
Да и во мне она как будто ждёт
Юнца, что на мякине проведёшь.
Доверчивость ей видится во мне,
Хоть знает, мне не так уж мало лет;
И лживость милой у меня в цене,
И в нас обоих правды нет как нет.
Зачем ей признавать, что лжёт она,
Иль мне – что не наивен и не юн?
Ведь правда напоказ в любви важна,
А возраст часто – самый главный вран.
Вот мы и лжём друг другу без конца:
Пускай игрой натешатся сердца.

Чем не Бенедикт и Беатриче («Много шума из ничего»)? Или Петруччо и Катарина («Укрощение строптивой»)? Перепалки, подколки, подначки... И все довольны.

Акт II

Гром среди ясного неба

Те же и Белокурый друг.

Автор (Сонет 144):

Любови две – в час добрый и недобрый
Как бы из мира духов мне даны:
Мужчина, светлым ангелам подобный,
И женщина – исчадьё сатаны.
Желая в ад меня низвергнуть, демон чёрный
Стремится ангела со мною разлучить,
Чтоб сделать козням дьявола покорным
И гордостью невинность развратить.
Падёт ли ангел мой и в беса превратится
Иль устоит – где взять ответ прямой?
Не с ними я. Во власти дьяволицы
В аду, наверно, гибнет ангел мой.
Наверняка узнаю, если ад
Исторгнет друга моего назад.

Двойное предательство, двойная измена – лучшего друга и любимой невесты. Чтобы почувствовать глубину отчаяния Ратленда, надо понять, кем для него был Саутгемптон.

2 См.: «Столпотворение», №14, 2011, стр. 59.

В одиннадцать лет Роджер лишился отца. И в одночасье оказался главой семьи, пятым графом – будущим членом Палаты лордов. И если в последнем можно рассчитывать на помощь королевы – и получить её (он, Бедфорд и Саутгемптон, тоже потерявшие отцов были взяты под опеку короны и отданы в обучение сэру Фрэнсису Бэкону), то с положением главы семьи нужно справляться самостоятельно. У него трое братьев и три сестры, он старший и должен о них заботиться. И хотя пока от него этого никто не ждёт, сам он наверняка примеривает уже свалившийся на него груз ответственности с первых дней.

В наш век повышенной урожайности на 40- и 50-летних подростков (обоёго пола), которые бегут от любой ответственности, трудно поставить себя на место Роджера, но тоска полусиротевшего мальчика по старшей мужской фигуре понятна даже нам. Саутгемптон старше на три года, благороден, статен, красив. Идеал мужественности.

Привязанность к нему Роджера сродни щенячьему восторгу, преклонению мальчика перед юношей.¹ Даже заподозрив измену, он сначала обрушился на невесту – она совратила небожителя! Истинное исчадьё ада. Немного поостыв, ревнивец вспомнил, что «исчадьё» неполных 15 лет, а «невинной жертве» – на добрый десяток больше. Теперь он упрекает друга, ведь это Саутгемптон советовал ему жениться, обещая безоблачное счастье. И он поверил, не ожидая подвоха.

Автор (Сонет 34):

Как мог ты ясный день мне обещать,
Чтоб я пустился без плаща в дорогу,
Где низких туч свинцовая печать
Твой облик затемняла понемногу?
Не думай, что пробьётся нежный луч
И от дождя мои осушит взоры;
Быть может, к сердцу подберёшь ты ключ,
Но разве есть лекарство от позора?
Твой стыд не утоляет боль мою,
Раскаянье не возместит потерю,
Мой крест при мне – и всю печаль твою
С обидою моей не соизмерю.

И все ж любовь жемчужинами слёз
Обиду смоем, что ты мне нанёс.

А Саутгемптону и впрямь стыдно. До слёз. Нет, уверяет он, измены не было. Ну, пофлиртовали немного – затмение нашло.

¹ Дружба их длилась годы. Она нашла отражение в комедии «Напрасные усилия любви». Это отметил ещё Джон Довер Уилсон в книге «Истинный Шекспир» (1932).

Автор (Сонет 33):

Мне доводилось видеть много раз,
Как утро ясное обнимет гор вершины,
А солнце – горнего величья глаз –
Позолотит и воды, и долины.
Иное утро выпускает вскачь
Упряжку безобразных чёрных туч,
И, бросив мир во мраке неудач,
Ползёт на запад посрамлённый луч.
Вот так и моего лица коснулся блик
Сиянья Солнца моего с рассветом,
Всего на час явился ясный лик
И в маске облака растаял где-то.

Но я любовь не омрачу презреньем:
У солнц, увы, случаются затмения.

Саутгемптон настолько расстроен, что теперь уже Ратленд уговаривает его так не убиваться: в жизни ведь всякое бывает.

Автор (Сонет 35):

Прости себя за то, что сделал ты:
Нет розы без шипов, реки без ила,
Червь гадкий точит нежные цветы,
Луну и Солнце туча заслонила.
Все люди грешны, и грешу я сам,
Подыскивая другу оправданье,
Когда целебный лью – на грех – бальзам,
Чтоб умалить преступное деянье.
Твой грех, поверь, я чувством оправдал,
(Взяв на себя Защиту по старинке),
А сам себе за иском иски слал...
Любовь и гнев сошлись на поединке,
И я, невольный соучастник битвы,
За вора милого готов слагать молитвы.

Итак, невеста оправдана, друг тоже прощён («Два веронца»). Так кто же тогда виноват? Он сам, разумеется. Это он ревновал на пустом месте, это ему поблазнило, это его «сон в летнюю ночь»: лесные духи нашептали, а он поверил.

Помолвка возобновлена. А в марте 1599 года Роджер и Елизавета сочетались браком. Теперь они муж и жена. Граф и графиня Ратленд.

Акт III

Без розовых очков

Сразу после венчания новобрачная объявила о нежелании вступать в супружеские отношения. Раздавленный известием, новобрачный незамедлительно уехал на континент.

Собратся с мыслями, прийти в себя, забыться. Или забыть. Забыть не получилось. Он по-прежнему любит эту женщину. Правда, теперь он видит не только её красоту, таланты и достоинства. Розовые очки разбились, иллюзии рассеялись. Открылась гордыня – как известно, мать всех пороков. Но это ничего не меняло.

Автор (Сонет 131):

Да, ты тиран – лукавить ни к чему:
Гордячки в красоте всегда жестокость ценят;
Но преданному сердцу моему
Ты всех сокровищ мира драгоценней.
Есть люди, что со мной заводят спор:
Мол, мук любви лицо её не стоит;
Не смею я им вслух давать отпор,
Но сам себя я клятвой удостою.
Нет, я не лгу, когда тебе я снова
И снова приношу любви обет;
Прильнув к плечам твоим, даю я слово,
Что чёрный – это мой любимый цвет.¹
Но я боюсь, не смолкнет клевета,
Пока в твоих поступках чернота.

Автор (Сонет 141):

По чести говоря, мои глаза
Прекрасно видят все твои пороки.
А сердце о любви спешит сказать,
Не замечая глаз моих упрёки.
И слух мой не пленяет голос твой,
И руки не хотят прикосновенья,
И все пять чувств – наедине с тобой –
На пиршество не жаждут приглашенья.
Но ум и чувства с сердцем не в ладу:
Ведь глупое – оно к тебе стремится,
Твоей гордыни – на свою беду –
В слугу, в раба готово превратиться.
Одна лишь в рабстве у меня отрада:
Тобой грешу, а боль – моя награда.
Смуглая леди уходит.

Акт IV

Между Сциллой и Харибдой

Восьмого февраля 1601 года происходит однодневное восстание графа Эссекса. Среди участников – Саутгемптон и Ратленд. Восстание жестоко подавлено. Эссекс казнён. Саутгемптон и Ратленд в Тауэре. Их ждёт суд. Ратленд даёт ложные показания против Саутгемптона, обвиняя его в подстрекательстве к мятежу. Видимо, старая обида не забыта

¹ Ср. с заявлением Бирона в «Бесплодных усилиях любви»: *Черна, да мне нужна».*

(особенно на фоне платонического брака подозрения ожили) и захотелось более уколоть друга. Получилось. Саутгемптон остаётся в Тауэре, а Ратленд... один на один со своим предательством. Ему назначена ссылка в отдалённый замок двоюродного деда, Саутгемптону – пожизненное заключение (которое, правда, оказалось относительно недолгим).¹

Автор и Белокурый друг.

Автор (Сонет 120):

Нам примириться суждено, я верю:
Ты был жесток, и я несчастным стал.
Страданьем тем вину свою измеря,
Теперь я сломлен – сердце ведь не сталь.
Моим предательством ты ввержен в ад,
Как я твоим – я эти муки знаю:
Ведь я, злодей, который раз подряд
То преступление твоё припоминаю.
Как в нашу ночь печальных откровений,
Когда я боль страданья пережил,
Слеза твоя мне стала утешеньем;
Пусть и моя – тебе прибавит сил.

Тот грех – как примирения залог:

Прости меня – тебя простить я смог!

Однако прежняя дружба, увы, не вернулась.

Белокурый друг уходит.

Но это ещё не все. Положение, в котором он оказался, терзает Ратленда. Он не понимает, как должен был поступить. Да и выбор невелик: кого предать – Эссекса или королеву? И он обращается к Учителю.

Входит Фрэнсис Бэкон.

Автор (Сонет 111):

Со мною вместе прокляни судьбу,
Толкнувшую меня на преступленье:
Получше не придумав что-нибудь,
Казённый дом дала для исправленья.
На имени моём лежит клеймо
Позора, разъедающего душу;
Его, как краску, ты один бы смог

¹ В 1603 г. Елизавета Первая скончалась, а король Яков Первый (сын казнённой Марии Стюарт) немедленно освободил участников заговора против убийцы своей матери.

Стереть, чтоб стал я чище, лучше.
Безропотный я буду пациент,
Любую горечь проглочу, не споря,
Хоть на двойную дозу дашь рецепт –
Лишь бы помог избавиться от хвори.
Но сострадание твоё, мой друг,
Лекарство лучшее от этих мук.

Как же надо было поступить? Он присоединился к Эссексу – и предал королеву. Причём дважды: как дворянин, нарушивший присягу (за что стал изгоем – все от него отвернулись); и просто по-человечески. Он ведь с детства был её любимцем, она утешала его, когда он потерял отца, всегда поддерживала. Да и он любит свою королеву. Но и бросить Эссекса он не мог! Друг, отчим любимой жены... Нет, только Учитель поможет разобраться. Только Наставнику поверит запутавшийся в себе самом Роджер.

Автор (Сонет 112):

И милость, и любовь твоя сотрут
Печать позора с моего чела;
Не важно, кем вокруг меня сочтут, –
Ты отличишь во мне добро от зла.
Ты – Весь мой мир: я верю лишь тебе,
Скажи мне сам – где доблесть, а где грех;
Мой скован разум. И в моей судьбе
Что мне другие? Умер я для всех.
Я превозмог влиянье слов чужих,
Хулу и лесть швырнул подальше, в *Бездну*;
Как Змей оглох, чтобы не слышать их;
Теперь – всё чуждо, пусто, бесполезно...
Настолько жизни смысл с тобою слит,
Что жизнь вокруг, как мёртвая, молчит.

У Наставника, разумеется, нашлись слова поддержки. Он сумел, соблюдая осторожность, передать Ученику весточку.¹

¹ Да, только Учитель поможет разобраться Ратленду в самом в себе. Открыть глаза на правду и ложь. И наставник ответил ему тайным посланием, подписанным именем слуги. Текст этого письма хранится в архиве герцогов Ратлендских. И содержание его, и стиль свидетельствуют, что слуга такой текст написать не мог. В нём подробности жизни при дворе, европейские события, словом, автор письма возвращает ссыльного в жизнь. Ратленд всегда внимательно следил за происходящим в Европе, об этом говорят его письма, существующие и сегодня. Письмо из Лондона пересыпано латинскими цитатами, это одна из примет авторского слога Фрэнсиса Бэкона. И в утешение автор послания шлёт Роджеру книжку. М. Д. Литвинова

Фрэнсис Бэкон уходит.

Но и это ещё не все. Его обожаемая жена тоже носит опозоренное им имя. Честь требует, чтобы он предоставил ей выбор – уйти или остаться. Делить с ним позор и судьбу государственного преступника или... Как он сам будет жить, если она выберет «или», он пока не знает. Но предложить обязан.

Входит Смуглая леди

Автор (Сонет 90):

Возненавидеть вправе ты меня,
Когда весь мир отверг мои деянья;
Но умоляю, не теряй ни дня,
Не оставляй на *после* расставанье.
Когда утихнет боль моих утрат,
Не целься в спину, нападая с тыла,
Не добавляй унылый дождь с утра
Тому, что буря в ночь наворотила.
Уйти захочешь – уходи сейчас,
Чтоб я на мелочи не тратил силы,
А сохранил на самый страшный час:
Когда судьба лишит навеки милой.
Тебя утратить – вот беда из бед:
В сравненье с этим горя просто нет.¹

Как нет и не будет больше лёгких, весёлых (иногда чуть непристойных) комедий. И вряд ли у кого возникнет вопрос, почему именно в этот период своей жизни Шекспир обращается к трагедиям – кровавым, мрачным, безысходным.

предполагает, что это текст давней пьесы «Гамлет», которую Бэкон готовит к изданию и которая скоро выйдет в виде «Первого квартета».

1 Разве не истинно шекспировский размах – *быть или не быть?* жить или не жить? Когда под ногами бездна, вряд ли на язык придёт столь привычное русскому уху *любит-не любит, плюнет-поцелует*. Нет, это не про Ратленда, не про Шекспира! И не написал бы Маршак (прекрасный поэт!) салонный романс, «Уж если ты разлюбишь, то теперь, /Теперь, когда весь мир со мной в раздоре», если бы знал подлинного Автора и его историю. А он-то думал про Стратфордца, у которого дома жена с детьми, в Лондоне – интрижка с какой-то смуглой леди, словом, наш пострел везде поспел. Вот и вышло: любит – не любит, плюнет – поцелует. А ведь в сонете даже слова *love* (любить) нет – с первой же строчки *hate* (ненавидеть).

Если, конечно, признать поэтическим Шекспиром Ратленда.

Акт V

И вновь любовный треугольник

Проходит несколько лет. Супруги ладят. Нет, брак их по-прежнему платонический, но они привязаны... даже любят друг друга – высокой духовной любовью! Два талантливых поэта.

Но тут появляется третий. Тоже поэт.

Входит Джон Донн.

У них с Ратлендом общая литературная работа, да и знакомы они давно – ещё с экспедиции на Азорские острова. А вот в Бельвуаре (замке Ратленда) Джон Донн впервые. Он входит, видит Елизавету... и теряет голову.

Она замужем, он женат.

Автор (Сонет 80):

Робею я стихи тебе писать:
Могучий дар твоё ласкает имя,
Язык мой заставляя замолчать
Отточенными рифмами своими.
Но в Океан величья твоего
Не только гордый бриг его стремится:
Мой ветхий чёлн – ничтожнее его,
Но возжелал в твою стихию влиться.
Протянешь руку мне – пройду волну,
Пока глубины вод он рассекает;
А нет – никчёмный чёлн пойдёт ко дну,
А бриг на солнце гордо засверкает.
 Не первенство его меня гнетёт,
А то, что гибель мне любовь несёт.

Да-да, Ратленд-Шекспир, не задумываясь, отдаёт пальму первенства в поэзии сопернику, искренне считая его более искусным мастером. Новатором. Нет, себе он тоже знает цену. Но где ему тягаться с Джоном Донном, который на ты с потусторонними силами?

Автор (Сонет 86):

Как парус гордый, не его ли стих,
Чтоб всею мощью пред тобой склониться,
Смог замыслы мои на нет свести
В зародыше – не дав на свет родиться?
Его ли дух, наученный писать
Ночными духами, как смертные не могут,
Мой бедный стих заставил замолчать?
О нет! не он! И не гостей подмога.
Дружки загробные пусть тешатся, опять
Своей учёностью его сбивая с толку;
Меня им не под силу запугать,
Не им хвалиться, что мой стих умолкнул.
Но если ты благоволишь ему,
Моим стихам рождаться ни к чему.

А вот в любви Ратленд уступать не собирается. Он уверен – никто другой не полюбит её, как он. Он видит, чувствует, понимает подлинную Елизавету... Главное – убедить в этом её.

Автор (Сонет 83):

Не замечал, чтоб ты нуждалась в гриме:
Для красоты в прикрасах нужды нет;
Перед чертами дивными твоими
Теряет красноречие Поэт.
Вот и моё перо в руке застыло,
Твоей живой любясь красотой,
Чтобы её природной жизни силу
Не умалить словесной пустотой.
Меня ты за молчанье осудила,
Хотя оно – мой подвиг, а не грех:
Ведь тот, другой, – готов свести в могилу
Твою красу, воспев её для всех.

Один твой глаз живее во сто крат
Всех слов, что два Поэта говорят.

Автор (Сонет 85):

Все Музы говорят наперебой,
Моя – в сторонке встала и молчит:
Поэтов хор сладкоголосый твой
Вокруг тебя восторженно звучит.
Душа тобою до краёв полна,
Но среди грома гимнов и речей
«Аминь!» – лишь смеет прошептать она,
Как недоучка вторя книгочею.
Тебя похвалят, говорю «Да, да!»
И в мыслях им вослед готов кричать,
Добавить восхвалений – но всегда
Моя любовь велит мне промолчать.

В других цени звон перьев золотых,
Во мне – молчанье помыслов моих.

А в свете уже ползут слухи. Граф отчаянно ревнует: его преследует кошмар – вдруг жена благосклонна к сопернику.¹ И он срывается, отправляет её в ссылку в один из своих отдалённых замков. При этом назначает баснословно высокое содержание и ... сам отвозит деньги.

Джон Донн тоже уезжает – на континент, оставив собственную жену на сносях. Ребёнок рождается мёртвым. Без него.

Джон Донн уходит.

А граф? Они с женой помирились, вместе охотятся. Он было снова сделал предложение супружества, снова получил отказ и... прозрел. «У него вдруг открылись глаза, – пишет Литвинова, – думаю, сработала эмпатия – участливое понимание чувств другого человека. Да, он великий поэт. Но он болен, обрюзг, подвержен вспышкам безумной ревности. Какую страсть он может пробудить в прекрасной молодой женщине? О какой плотской любви может идти речь, когда он ездит по замку в кресле-коляске? <...> Он видел, что и жена несчастна, разделил её боль, как свою...»² – и освободил от данных при венчании обетов. Она свободна, она ему больше не принадлежит. История Любви закончена.

Смуглая леди уходит.

Занавес.

Эпилог

Автор один на фоне занавеса.

Сонет 87:

Прощай! Ты слишком дорогою стала,
Чтоб я тобой владел. К тому ж теперь
Своих достоинств цену ты узнала –
Они на волю распахнули дверь.

1 Ратленд зря беспокоился. Судя по тому, как пылко Донн пытался убедить возлюбленную в стихах («Как мало предаётся дух, /Когда мы предаёмся плоти», пер. А. Сергеева, «Столпотворение, № 14, с. 70), Елизавета осталась верна себе: её привлекали нежные почтительные воздыхатели, а не страстные любовники.

2 Цит. по: Литвинова М. Оправдание Шекспира ... С. 226.

Порвались узы, что ты мне дарила:
Моих заслуг ведь нет в союзе том;
Мне нечем оплатить того, что было,
Верну патент – и я тебе никто.
Ты выбрала меня, себя не зная
Или меня приняв не за того;
Я дар твой драгоценный возвращаю:
Ты по ошибке принесла его.
 Во сне твоим был властелином я;
Уныла явь – нет больше Короля.
Уходит.

26 июня 1612 года Роджера Мэннерса, V графа Ратленда, Шекспира-поэта, не стало.¹ Умирал он в Кембридже, рядом был только его брат Джордж, третий сын в семье. А в августе того же года кончает с собой Елизавета, через неделю после похорон мужа.

Не только в пьесе его Джульетта не захотела жить без своего Ромео.

Выходит всё-таки любила?

¹ Ни единой шекспировской строки больше не появилось. После ухода из жизни Ратленда Бэкон ни разу не воспользовался общим псевдонимом *Shakespeare*.

Ремесло перевода

Евгений Бухин. Благочестивые сонеты Джона Донна¹

От редакции

Бухин Евгений Семёнович, поэт, прозаик, автор сборника повестей и рассказов «*Записки бостонского таксиста*» (2012) и поэтического сборника «*Сюрреализм с человеческим лицом*» (2013). Обе книги вышли в издательстве «Алетейя» (Санкт-Петербург) в рамках программы «Поэзия и проза русского зарубежья». Автор около 50 публикаций в журналах России, Украины и США, в том числе в России: «Новый мир», «Знамя», «Нева», «Север» и др.

Предисловие

Может возникнуть вопрос: почему я, не будучи профессиональным переводчиком, сделал перевод Благочестивых сонетов № 5 и № 10 Джона Донна. Идея эта возникла случайно из разговора с проф. Николаем Ярославовичем Ржевским (зав. кафедрой европейской культуры и литературы университета «Stony Brook», Нью-Йорк).

Сначала я сделал почти дословный перевод сонета № 10, но этот текст показался мне по-русски лишённым лирической прелести. Может быть, это случилось по той причине, что для меня Джон Донн в первую очередь проповедник, а затем уже поэт. Поэтому, не искажая мыслей оригинала, я позволил себе внести две-три вольности. Хотя Набоков утверждал, что «за это преступление надо подвергать жесточайшим пыткам, как в средние века за плагиат».

Этот перевод я показал проф. Марине Дмитриевне Литвиновой (Московский Лингвистический университет), которая предложила мне перевести сонет № 5. Я это выполнил, но вольностей уже не допускал.

Тут следует сказать, что традиционно английские сонеты переводят 5-стопным ямбом. Я же, не задумываясь – чисто интуитивно – использовал 6-стопный ямб. Но, оказалось, существует теория, которая обосновывает переводы английских сонетов именно так. В очередном номере журнала московских переводчиков «Столпотворение»

1 © Бухин Е. С. Предисловие и перевод сонетов Д. Донна; комментарии и приложения.

опубликованы новые переводы Шекспира, сделанные 6-стопным ямбом. Кто прав – не мне судить.

*Евгений Бухин
Бостон*

Из Джона Донна

Holy sonnet 5

I am a little world made cunningly
Of elements, and an angelic sprite;
But black sin hath betray'd to endless night
My world's both parts, and, O, both parts must die.
You which beyond that heaven which was most high
Have found new spheres, and of new land can write,
Pour new seas in mine eyes, that so I might
Drown my world with my weeping earnestly,
Or wash it if it must be drown'd no more.
But O, it must be burnt; alas ! the fire
Of lust and envy burnt it heretofore,
And made it fouler; let their flames retire,
And burn me, O Lord, with a fiery zeal
Of Thee and Thy house, which doth in eating heal.

Благочестивый сонет № 5

Я – малый мир. Сплетён причудливо как сеть
Из элементов всех и ангела души,
Но бесконечен грех, что ночи мрак прошил,
Мой мир из двух частей повинен умереть.
А вы, кто вне небес в бездонной вышине,
Знак новых сфер нашли в чертах иной земли,
Я новые моря приму в глаза мои,
Чтоб утопить мой мир, рыдая в глубине.
Иль водами промыть, коль потопить нельзя,
Иль в пепел обратить... Горит, увы, огонь,
Как прежде похотью и завистью разя,
Но пламя грешное задуй и урезонь.
Испепели, Господь, меня в Твоём огне,
Жар дома Твоего сулит спасенье мне.

Обмен мнениями с американским профессором о переводах Благочестивого сонета № 5

Дорогой друг, я решил продолжить дискуссию о Джоне Донне и заодно похвалить себя. Для начала скажу, что Ваш комплимент в адрес переводчика Савина я отвергаю. Это комплимент Джону Донну. Он начинается: «*I am a little world*», или «*Я есть малый мир*». По-русски «есть» заменим дефисом, и получится естественное начало перевода. Все переводчики (в том числе и я), не сговариваясь, так начинают.

Благодарю за ряд похвал в мой адрес. Например, вы пишете: «Что касается риторики и семантики, тут много передано очень близко: мне очень нравится *«похотью и завистью разя»*, возможно в силу интересной переключки с Пушкиным (*«то робостью, то ревностью томим»*). По-моему, *“let their flames retire”* — очень интересно и неожиданно передано как *«пламя грешное задуи и урезонь»*, с нетрафаретной рифмой *«огонь / урезонь»!* Или: *«world made cunningly»* - *«сплетён причудливо как сеть»*. Перевод хитрый, дерзкий и лексически яркий».

Может, хитрый, но всё объясняется просто – хотел убить двух зайцев. С одной стороны – сохранить слово *«cunningly»*, что перевёл как *«причудливо»*, а с другой – нужна была рифма *«сеть / умереть»* для очень важной четвёртой строки, которую стремился перевести дословно. Итак, Вы меня похвалили, но мне этих похвал недостаточно, поэтому дополнительно похваляю себя сам.

У Джона Донна в первом катрене есть слово *«Of elements»*. Это важное слово. По понятиям 17-го века мир состоял из четырёх элементов: земля и воздух, вода и огонь. Все три переводчика по неизвестной причине выбросили это слово. Мне удалось решить проблему почти дословно: *«Из элементов всех и ангела души»*. Следует заметить, что Джон Донн не даёт названия четырёх элементов, составляющих мир, потому что в 17 веке это было понятно каждому.

У Джона Донна в третьем катрене есть слово *«alas» (увы)*. Я слышу сокрушённый и безнадежный вздох живого человека. Опять все три переводчика выбросили злополучное *«увы»*. Возможно, оно не лезло в размер. Я решил проблему так: *«Горит, увы, огонь»*.

На этом останавливаюсь и даю, дорогой друг, Вам слово: «Но многое всё-таки не схвачено или искажено. Самое трудное место – вторая строфа, где недостаёт повелительного наклонения основного глагола: вместо просьбы *«pour new seas in mine eyes»* выходит, что поэт сам «примет в глаза» какие-то «новые моря», но всякая связь этих морей с «Тобой» (с Господом) утеряна».

Прочитав начало второго катрена, я встал в тупик: *«You which beyond that heaven...»* Кто эти непонятные *вы?* Проф. Литвинова объяснила мне, что это всего-навсего учёные астрономы, которые за привычным небосводом открыли новые планеты и где, по домыслу Джона Донна, должны быть новые моря. Он надеется, что эти водные массы, соединившись со слезами, может быть, утопят его грешный «малый мир». Я не вижу присутствия Бога в этом катрене. Это всего лишь абстрактное пожелание Джона Донна, и оно переходит в третий катрен. Но автор понимает, что от желаемого до действительного

далеко, и потому опять высказывает эмоциональное желание сжечь его грешный «малый мир»: *«But O, it must be burnt»*. И опять Бог в тексте пока не присутствует, но появляется знаменитое «Увы», которое другие переводчики выбросили, возглас слабого и бессильного человека. Заключительное двустишие, как всегда в английском сонете, словно грандиозный камнепад в горах. Вот тут только появляется всемогущий Бог. К Нему мольба отчаявшегося Джона Донна, но язык его произносит не жалкие слова, а использует псалом 69:9: *«And burn me, O Lord, with a fiery zeal of Thee and Thy house...»*. Тут следует сказать, что все три переводчика в заключительном двустишии споткнулись на выражении: *«Твоём и Твоего дома»*. Не лезло оно в размер и всё тут. В результате «Твой дом» исчез у всех и Божественные слова псалма испарились. Я решил эту проблему так: *«Испепели, Господь, меня в Твоём огне, / Жар дома Твоего сулит спасенье мне»*, и считаю это решение своим достижением.

Приложение к переводу 5-го сонета

Перевод А. Спарбера

Я – малый мир. Во мне – и дух, и зверь; –
Земля и высь сплелись в одном созданыи;
Но заразил их грех своим дыханьем,
И не уйти от смерти им теперь.
Вы, прорубившие сквозь небо дверь,
Где новых стран белеют очертанья, –
В глаза моря мне влейте, чтоб рыданьем
Я затопил поля своих земель.
Нет! – Этот мир уж не отмыть, похоже:
Он в копоти нечистого огня
Моих страстей. Задуй их пламя, Боже,
И в истинном огне сожги меня;
Я вижу, знаю: Твой огонь пылает; –
Огонь, что поглощая, – исцеляет.

Перевод Д. Щедровицкого

Я – микрокосм, искуснейший узор,
Где ангел слит с естественной природой,
Но обе части – мраку грех запродам,
И обе стали смертными с тех пор...
Вы, новых стран открывшие простор
И сферы, что превыше небосвода, –
В мои глаза, для плача, влейте воды
Морей огромных: целый мир – мой взор –
Смойте. Ведь потоп не повторится,
Но алчностью и завистью дымясь,
Мой мир сгорит: в нём жар страстей таится...
О, если б этот смрадный жар погас!
И пусть меня охватит страсть другая –
Твой огонь, что исцеляет, сожигая!

Перевод В. Савина

Я – малый мир; единство двух природ,
Земной и ангельской; на смерть обрѣк

Их обе чёрный грех, и близок срок,
Когда их ночь бескрайняя пожрёт.
Ты, созерцая новых сфер восход
С высот своих, облечь их сможешь в слог, –
Излей моря мне в очи, чтоб я мог
Лить слезы гнева; пусть мой мир зальёт,
Или очистит. Нет, пусть лучше он
Сгорит в пожаре; но, уже огнём
И зависти и похоти сожжён,
Он стал ещё скверней; обрушь свой гром,
О, Бог, и пусть меня Твой огонь спалит,
И, жаром пожирая, исцелит.

Holy sonnet 10

Death be not proud, though some have called thee
Mighty and dreadful, for thou art not so,
For those whom thou think'st thou dost overthrow,
Die not, poor death, nor yet canst thou kill me.
From rest and sleep, which but thy pictures be,
Much pleasure, then from thee, much more must flow,
And soonest our best men with thee do go,
Rest of their bones, and soul's delivery.
Thou art slave to Fate, Chance, kings, and desperate men,
And dost with poison, war, and sickness dwell,
And poppy, or charms can make us sleep as well,
And better than thy stroke; why swell'st thou then?
One short sleep past, we wake eternally,
And death shall be no more; death, thou shalt die.

Благочестивый сонет № 10

Смерть, мощью не гордись. Свой ужас хороня,
Склонились пред тобой и знатный и бедняк.
Дыхание твоё – лишь вечности сквозняк,
Других он не убил, так не убьёт меня.
В забвении и сне - твоё лишь отраженье,
Приятней их покой того, что даришь ты.
Здесь лучшие идут в провалы темноты,
То отдых их костям и почвы пополненье.
Прислужница Судьбы, царей и мужиков,
Союзница войны и сонмища болезней,
Мак опийный и чар дурман тебя любезней,
Огонь твой не силён, а спесь – вязанка дров.
Короткий сон пройдёт, ты вечность отопрёшь,
Где смерти больше нет. Там ты, о смерть, умрёшь.

Приложение к переводу 10-го сонета

Перевод С. Маршака

Смерть, не гордись, когда тебя зовут
Могучей, грозной. Жалкие слова!
Кого взяла ты – в вечности живут,
И навсегда моя душа жива.

Покой и сон – измученным приют.
И ты, о смерть, надеюсь, такова.
Ты лучшие земные существа
Освободить спешишь от рабских пут.
Слуга судьбы, злодеев, королей,
С войной, чумой в соседстве ты живёшь.
Но не гордись: как твой разящий нож,
Даёт забвенью мак, цветок полей.
Мы будем спать во гробе до зари
И вновь воспрянем. Ты же, смерть, умри!

Перевод М. Гаспарова

Смерть, не гордись, что тебя зовут
Страшной и мощной: ты не такова.
Те, кого тщеславишься ты попрасть,
Бессмертны, жалкая; и бессмертен – я.
Твои подобию, покой и сон,
Источают отрады, а ты – вдвойне;
Все лучшие наши спешат к тебе:
Ты – отдых плоти их и воля душе.
Над тобой – рок и случай, злодей и царь,
Дом твой – отравы, война, болезнь;
Но и мак и наговор усыпят нас верней,
Чем твой удар; так о чем же твоя спесь?
Ненадолго наш сон, а бдение – навек;
Там – не будет смерти: там – смерть тебе, Смерть.

Перевод Г. Кружкова

Смерть, не кичись, когда тебя зовут
Тиранкой лютой, силой роковой:
Не гибнут поражённые тобою,
Увы, бедняжка, твой напрасен труд.
Ты просто даришь временный приют,
Подобно сну иль тихому покою;
От плоти бральной отдохнуть душою
Охотно люди за тобой идут.
Судьбы, случайности, царей рабыня,
Ты ядом действуешь и топором,
Но точно так смежает очи сном
И опиум; к чему ж твоя гордыня?
Пред вечностью, как миг, ты промелькнёшь,
И снова будет жизнь; ты, Смерть, умрёшь.

**Анатолий Плево. Апология шестистопного ямба.
О методах решения синтаксической проблемы
сравнительной краткости английских слов
при переводе сонетов Шекспира¹**

Я вежлив с жизнью современной,
Но между нами есть преграда...

Николай Гумилёв

Требование Гумилёва сохранять размер оригинала
нуждается в уточнении и корректировке.
Корректируют его поэтическая традиция и дух
языка, который нельзя сломать через колено, не
сломав при этом самого важного в стихах.

Григорий Кружков

Проходя летом по центру столицы, я подумал: «Если бы во времена повального увлечения Америкой и мини-юбками кто-то сказал, что в России ещё войдут в моду сарафаны, его, наверное, подняли бы на смех. А как бы удивились переводчики середины прошлого века, узнав, что к его концу элегии Джона Донна будут переводить александрийским стихом! И всё же это факт: Бродский точно так и поступил».

Потребность в высоком стиле неистребима. И быть может, именно она лежит в основе шекспировской «сонетианы» – появления всё новых и новых переводов сонетов Вильяма Шекспира. В XX веке стихи великого английского трагика стали самым переводимым произведением иноязычной поэзии в России. Настолько, что у профессиональных переводчиков сообщение об очередном переводе сонетов Шекспира не вызывает уже никакого интереса.

И всё же их упорно продолжают переводить: инженеры и домохозяйки, студенты и пенсионеры, люди грамотные и не очень. Крупные издательства оградили себя от этой стихии переводами Маршака и Финкеля, которые продолжают издаваться как некий эталон, иногда с вкраплениями переводов Пастернака и других известных авторов. Однако число переводов продолжает расти – хотя уже и не столь бурными темпами, как в 1990-х годах.

1 © Плево А. Статья и перевод сонетов Шекспира.

В чем основная причина этого явления? Любовь к Шекспиру? Тщеславие? Или то, что при сравнении имеющихся переводов с оригиналом многими делается один и тот же вывод: несмотря на все усилия, содержание этих стихов до русского читателя в сильно урезанном виде? Относится это и к переводам Маршака, которые, по выражению Фадеева, «сделали сонеты Шекспира фактом русской поэзии».

По моему убеждению, одной из причин досадной неполноты многих переводов сонетов Шекспира стало то, что в XX веке было превращено в догму правило эквивалентности: соответствия числа стоп русского перевода числу стоп английского оригинала. Укоренению этой традиции в XX веке предшествовала интересная предыстория.

Хорошо забытое старое

Споры о том, всегда ли в пору русскому стиху одежды, сшитые по западной мерке, начались у самой его колыбели.

Так, в 1752 году В. К. Тредиаковский ополчился на А. П. Сумарокова за то, что тот в своих шестистопных ямбах употреблял дактилическую цезуру. Поскольку в немецких образцах этого размера употреблялась только ямбическая цезура, Тредиаковский считал, что и русские поэты «всемерно должны блюстись», чтобы поступать так же.¹ Ответ Сумарокова был замечательным: «Ето правда, — писал он, — что немцы редко не ямбами первое полустишие оканчивают, а причина тому, что у *них великое множество коротких слов, а у нас множество долгих*; и для того я чаще первое полустишие не ямбами оканчиваю, нежели немцы; однако я думаю, что и другие наших трагедий авторы того не убегают, да и убежать не для чего, а если бы в том кто и трудиться стал, кажется, чтоб труд сей был бесполезен, *чтоб чистые сыскивая к пресечению ямбы, терять мысли*».² Так ещё на заре русской поэзии наши предки указывали не только на важность освоения западных форм стихосложения, но и на необходимость их корректировки в связи с существенными свойствами русского языка. Как мы увидим далее, те же самые мысли высказывались и многими русскими поэтами-переводчиками.

1 См.: Тредиаковский В. К. Соч. СПб, 1849. Т. 1, с. 138.

2 См. Сумароков А. П. Ответ на критики. — В кн.: Сумароков А. П. Стихотворения / Под ред. А. С. Орлова. Л., 1935, с. 358 (зд. и далее курсив мой — А. П.).

Как мы увидим далее, те же самые мысли высказывались и многими русскими поэтами-переводчиками.

В 1822 году П. А. Катенин, переводчик Расина и Корнеля, высказал мысль о том, что для перевода иноязычной поэзии надо употреблять формы, приближенные к формам подлинников. Он писал: «У великих авторов форма не есть вещь произвольная, которую можно переменить, не вредя духу сочинения. Знаменитейшие из эпиков новых, Ариост, Камюэнс, Тасс, писали октавами... Язык наш гибок и богат: почему бы не испытать его в новом роде, в котором он может добыть новые красоты?» Но выступал ли при этом Катенин за копирование формы? Вовсе нет. Вот что он писал дальше: «Правда, затруднительно приискывать беспреестанно по три рифмы... И *никакой размер не стоит того, чтобы ему жертвовать в поэзии смыслом.* Но все сии неудобства исчезнут, если мы захотим употребить октаву, похожую на италийскую, и вкуче приноровлённую к правилам нашего стихосложения»¹ О сохранении формы подлинника при переводе стихов на русский язык писал в то время и П. А. Вяземский, переводивший Байрона. Но и Вяземский точно также оговаривался. Он писал, что переводчику следует делать это, «соображаясь со стихиями языка, который у него под рукою – настолько, насколько наш язык может приблизиться к языку иностранному, разумеется, опять, без увечья, *без распятья на ложе прокрустовом.*»²

То, что эти оговорки Катенина и Вяземского были не случайны, видно из дальнейшей истории стихотворного перевода в России, когда эксперименты с передачей размера оригинала стали производиться чаще. Сравнительная краткость английских слов, особенно там, где текст насыщен метафорами, ставила русских переводчиков перед дилеммой: «Жертвовать полнотой смысла ради размера, или наоборот?»

Суть этого вопроса была очерчена крупнейшим из переводчиков того времени П. И. Вейнбергом, переведшим девять пьес Шекспира. Указывая на причину того, почему в русском аналоге байроновского «Дон Жуана», переведённого Козловым, многое оказалось «исключено или сокращено», он писал: «Причина заключается в желании – все, что включено у Байрона в одну октаву, передать по-русски одною октавой, *желание, которое... в большинстве случаев представляется совершенно невыполнимым без ущерба*

1 Цит. по: Русские писатели о переводе: XVIII-XX вв. Под ред. Ю. Д. Левина и А. Ф. Фёдорова. Л., «Советский писатель», 1960.

2 Цит. по: Левин Ю. Д. Об исторической эволюции принципов перевода, в сб. «Международные связи русской литературы», М.-Л., 1963).

подлиннику... Мы знаем, что у Байрона октава придаёт рассказу прелесть и оригинальность; но уже лучше пожертвовать этой чисто внешнею особенностью, чем гораздо более существенным...» Вейнберг видел главную задачу перевода в точной и как можно более полной передаче содержания, и с этой целью почти в трети переведённых стихов удлинял строку перевода на одну и более стоп по сравнению с оригиналом.

В то же время обозначилась и противоположная точка зрения, которая со временем стала господствующей. Высказал её революционер Л. М. Михайлов, который писал о переводе «Фауста» Гёте размером оригинала: «Нам могут возразить, что в русском языке нет такой сжатости, как в немецком, и что-то, что в одном немецком стихе, часто не может вместиться и в двух русских стихах. Это кажется лишь с первого разу. Поэт, у которого в полном распоряжении язык, сумеет быть и сжатым и не отступить от подлинника».¹ Заметим, что последняя из этих фраз внутренне противоречива: ведь требование «быть сжатым» как раз и лишает переводчика возможности оперировать многосложными аналогами иноязычных слов, т. е. «полного распоряжения» ресурсами языка. Например, для перевода 1-сложного английского слова *red* в русском языке нет 1-сложных слов, но есть 2-сложные: *красный, алый* и 3-сложные: *багряный, пурпурный, червонный*. Ясно, что чем короче будет избираемый нами размер переводной строки, тем употребление многосложных синонимов будет трудней.

Не желая ограничивать себя в выборе изобразительных средств, поэты-переводчики XIX века В. Г. Бенедиктов, Ф. А. Червинский, В. С. Лихачев, Т. Л. Щепкина-Куперник, переводя сонеты Шекспира, написанные 5-стопным ямбом, увеличивали размер на одну стопу. «Подчеркнём объективный характер подобных отклонений, *продиктованных национальными особенностями русского литературного языка*, – пишет один из исследователей русской сонетианы Е. А. Первушина. – Давно отмечено, что русские слова имеют в среднем *большую* слоговую протяжённость, чем соответствующие английские, и одна строка 5-стопного ямба в английской поэтической строке вмещает гораздо больше лексических единиц, чем в русской».² Теоретически абсолютно верное замечание. Однако на практике в XIX веке сонеты Шекспира переводили так совсем не для того, чтобы достигнуть высокой точности перевода и дать высказаться автору, а для того, чтобы развернуть во всю ширь шестистопного ямба собственный творческий потенциал. Например:

1 Цит. по: Чуковский К. И. Высокое искусство, М.: Советский писатель, 1968.

2 Цит. по: Первушина Е. А. Сонеты Шекспира в России: переводческая рецепция XIX-XXI вв. – Владивосток: Изд-во Дальневосточного ун-та, 2010, с. 71.

Искусство сметено со сцены помелом,

Безумье кафедрой владеет. Праздник адский!

Добро ограблено разбойнически злом,

На истину давно надет колпак дурацкий.

(Сонет 66, пер. В. Г. Бенедиктова).

Стихи, бесспорно, замечательные. Однако такое переложение отличается от перевода так же, как фильм по мотивам от экранизации: ведь в оригинале нет ни сцены и помела, ни кафедры и ада, ни грабежа и разбоя, ни шутовского колпака. Поэтому с каждым новым опытом всё отчетливее вставал вопрос: а не правильней ли использовать при переводе именно те средства, которые избрал сам Шекспир? Поэтому наши переводчики легко расстались с традицией переводить сонеты Шекспира 6-стопником.

Пятистопная сонетиана

К началу XX века переводческая мысль в России была вполне подготовлена к тому, чтобы выдвинуть требование максимальной точности перевода. Рыцарь стихотворной формы Н. С. Гумилев в 1919 году выступил с решительным заявлением о том, что переводить следует, «точно соблюдая метр и размер подлинника»¹. В основе этого тезиса Гумилёва лежит абсолютно правильное наблюдение о том, что «у каждого метра есть своя душа». Поэзия облекается в тот или иной ритм не случайно, а в связи с эмоциональным наполнением стихов, и разные стихотворные ритмы обеспечивают разный настрой. Так, сонеты Шекспира не случайно написаны ямбом, и их адекватный перевод также не может не быть ямбическим.

Но вот с числом стоп дело обстоит сложнее. Как будет показано ниже, требование соблюдения не только метра, но и размера оригинала часто вступает в противоречие с

¹ См.: Гумилёв Н. С. Принципы художественного перевода – П., 1919.

другими требованиями адекватности перевода: верной передачи смысла, воспроизведения образов и лексики оригинала.

Первым, кто возвестил зарю перевода сонетов Шекспира «размер в размер», был Модест Чайковский, который «полагал необходимым не подчинять Шекспира *законам русской поэзии*». «Именно после переводов Чайковского 5-стопный ямб станет обязательным поэтическим атрибутом русской стиховой модели шекспировского сонета, унаследованной всеми последующими авторами»¹, – пишет Е.А. Первушина.

Советские теоретики перевода стали давать практикам соответствующие установки. В 1936 году К. И. Чуковский писал: «Известно, что в английском языке огромное большинство слов – односложные. В среднем каждое английское слово почти вдвое короче русского. Это фатально для языка, где крайм значит «преступление», бас – «омнибус», уи – «малюсенький», где фразы часто обходятся без соединительных частиц».² И делал вывод: «Нужно повсюду, *где только возможно...* вычёркивать *лишние* слова».³

Вывод вполне логичный: другого пути при переводе «размер в размер» с английского на русский нет. Но что, если перед нами оказывается английский стих, в котором *лишних* слов по сути нет, и выразить полноту смысла которого представляется *невозможным*? Сам Чуковский указывал на то, к каким потерям могут приводить эти сокращения: «При такой разгрузке нужно выбрасывать только лишнее, – повторял он. – Выбрасывать же, как ненужный балласт, такие важные элементы переводимого текста, какие выбрасывали, например, переводчики трагедий Шекспира, не рекомендуется никому ни при каких обстоятельствах, потому что... это приводит к прямому искажению подлинника».⁴ Шекспир упомянут здесь, конечно же, не случайно. «*Каждое* слово у него – картина», – сказал о плотности его строки поэт Томас Грей.

1 Цит. по: Первушина Е. А. Сонеты Шекспира в России... с. 149.

2 Цит. по: Чуковский К. И. Собр. Соч. в 15 т. Т. 3, М.: Терра – Книжный клуб, 2001.

3 Там же.

4 Там же.

Объективно перевод сонетов Шекспира «размер в размер» имеет свои преимущества: русский пятистопный ямб более похож на оригинал, он легче воспринимается. Первый можно сравнить с бригантиной, идущей к берегу на всех парусах. Зато второй я бы уподобил галеону, способному перевезти в трюме золото поэтической мысли. Несомненно, в XX веке «размер в размер» были сделаны переводы, ставшие украшением нашей лирики, в том числе некоторые сонеты Маршака. Но чем больше появлялось альтернативных переводов, тем яснее, на мой взгляд, становилось, что отказ от 28 дополнительных слогов поставил поэтов, пытавшихся адекватно передать полноту философской мысли Шекспира, в положение беременной, пытающейся влезть в свадебное платье.

Переводчики XX века, сталкиваясь с этой проблемой, писали о ней в статьях, посвящённых сонетам Шекспира.

Так, поэт Б. А. Кушнер, профессор математики Питтсбургского университета, писал: «Содержание шекспировской строки, как правило, не помещается в строке русского 5-стопного ямба. Переводчику неизбежно приходится идти на нелёгкие компромиссы, и, пожалуй, один переводчик отличается от другого скорее тем, что он не перевёл, нежели воспроизведёнными им чертами оригинала»¹ «"Если бы в строчке была ещё хотя бы одна стопа!" – нередко вздыхаешь, когда слова не умещаются в размер ямбической строки, которая всего-то 5-стопная, то есть состоит из 10 или 11 слогов, – писал поэт-переводчик В. К. Розов. – Я подсчитал, что в каждом сонете Шекспира в среднем 100–110 слов, у Маршака – 70–80. Потеря 30 слов – это утеря эпитетов, сравнений, метафор и многих других средств художественной выразительности. Как компенсировать эту утрату? – вот в чём вопрос».²

Анализу этой проблемы уделено немало места в статьях литературного критика В. А. Козаровецкого:

1 Цит. по: <http://berkovich-zametki.com/Avtory/Kushner.htm> (Кушнер Б. А. О переводах сонетов Шекспира.)

2 Цит. по: Розов В. Стоило ли ломать копьё? (см. предисловие к «Сонетам Потрясающего Копьём в переводах Вадима Розова»; ИА «Норма, Москва, 1998.)

«Сонеты Шекспира иногда рассматривают как некую философскую форму любовной лирики. Для него была важна именно непрерывность движения мысли. Краткость английского языка позволяла Шекспиру передавать это движение образами, укладывающимися в строфы и даже в строки. Попытки в переводе на русский, который в 1,5 раза «длиннее» английского, переложить сонеты Шекспира такими же «квадратами» неизбежно приводит к деформации словаря переводчика, заставляя его искусственно выбирать в основном короткие слова, которых в нашем языке существенно меньше, и к излишней деформации смысла там, где мысль не удаётся заключить в 4-х строчный период без потерь. Часто там, где у Шекспира два эпитета, в русском переводе остаётся один (а то и ни одного), а там, где Шекспир использует сложный образ, переводчик вынужден его упрощать, если не хочет загубить интонационную и речевую естественность стихотворения. Всё это не может не сказаться на общем облике перевода, и по-русски из-за этих ограничений размера и количества строк стихотворение неизбежно звучит и выглядит иначе, чем в оригинале, а любые требования буквальной точности выглядят смешными».¹ «Что же касается ныне забытой традиции переводить английский 5-стопный ямб 6-стопником,— замечает критик в другой статье,— то, кажется, она канула безвозвратно, хотя в прошлом было много удач именно на этом пути».²

Мятежный Бродский и непричёсанный Шекспир

«Новое – это хорошо забытое старое». Только согласиться с этим непросто – настолько довлеет над нами инерция XX века. Попытки внести коррективы в принцип эквиритмии воспринимаются рядом авторов исключительно как показатель безграмотности и лени.

Так, Александр Шаракшанэ, сделавший не очень добротные подстрочники и комментарии к сонетам Шекспира, пишет: «Нет никаких причин предпочесть в переводе шестистопный ямб, кроме одной: переводчик “не укладывается” в оригинальный размер, и самочинно меняет его, чтобы сделать перевод более лёгкой задачей».³ Но если перевод

1 Цит. по: <http://perevodchick-x.narod.ru/05.htm> (Козаровецкий В. А. Возможен ли перевод сонетов Шекспира?).

2 Цит. по: Козаровецкий В. А.. Сонеты Шекспира: проблема перевода или проблема переводчика? / Альманах «Поэзия», 1988, №50.

3 Цит. по: «Сонеты Шекспира в обучении студентов на факультете иностранных языков (английский язык)». Глава III. Сонеты Шекспира в курсе

английского пентаметра 6-стопным ямбом – удел «сачков», то в их число мы должны записать одного из крупнейших поэтов современности, Иосифа Бродского. Для перевода стихотворений Джона Донна «Шторм» и «Элегия на смерть леди Маркхэм», написанных пятистопным ямбом, он сознательно расширил размер на 1 стопу.

Зачем же ему это понадобилось – ведь шестистопник уже скинули «с парохода современности»? Причины, побудившие Бродского поступить так нестандартно, стали предметом исследования известного переводчика англоязычной поэзии Г. М. Кружкова. Размышляя над этим, он пишет, что Бродский совершенно неожиданно последовал Сумарокову, который таким образом перевёл в XVIII веке «Гамлета». В те времена, замечает Кружков, «это было вполне объяснимо как уже сформировавшейся в русском классицизме привычкой к александрийскому стиху, так и "теснотой" английских слов, не уместящихся при переводе в пяти стопах русского стиха».

Что ж, от привычки переводить шестистопником спустя 200 лет нас отучили. Вот только русский язык другим от этого не стал. И Бродский «переводит Донна "по-сумароковски". Как уже давно *не положено, не принято*».

«Как к этому отнестись?» – ставит вопрос Кружков, и, вместе с минусами такого решения разбирает его плюсы: «Разумеется, это даёт возможность полнее передавать содержание оригинала. Строка Донна чрезвычайно насыщена. К ней вполне применимы слова Пастернака: «Сжатость английской фразы — залог её содержательности, а содержательность — порука музыкальности, потому что музыка слова состоит не в его звучности, а в соотношении между звучанием и значением». На эту музыкальность в высшем значении слова с самого начала настроился Бродский.

Разумеется, он не первый решал подобную проблему. Все переводчики *Шекспира* (например) поневоле сталкивались со знаменитой лаконичностью английской речи, «позволяющей в одной строчке английского ямба охватить целое изречение, состоящее из двух или нескольких взаимно противопоставленных предложений» (Пастернак).

Для того, чтобы передать эту синтаксическую гибкость английского стиха, *Бродский решил пойти против установившейся традиции – ценою любых потерь сохранять размер и ритм английского пентаметра – и вернуться к уже архаическому методу замены его на шестистопник*».¹

«Теория перевода», §3. Критика переводов.

Как видим, причин для расширения стихотворного размера при переводе англоязычной поэзии на русский язык всё-таки немало. Если ставить перед собой цель не просто перевести общий смысл, но и удержать как можно больший объём авторских лексем, используя при этом в основном образы оригинала, этот приём может быть необходимым.

Следовательно, из правила эквиритмии допустимы *исключения* — не в той его части, которая относится к ритму, а в той, которая относится к числу стоп. Это не означает пересмотра правила в целом: ритмическая основа должна воспроизводиться потому, что она является частью содержания поэтического произведения. Но в любой науке есть исключения, которые помещаются рядом с самими правилами и, по сути, являются их неотъемлемой частью.

В заключение вниманию читателя предлагается ряд переводов сонетов Шекспира, выполненных мною с расширением размера оригинала на одну стопу.

Вильям Шекспир. Сонет 7

Глянь на восток: когда светило поднимает
Пылая, голову – с восторгом каждый глаз
Его величие и щедрость прославляет,
И взглядами служить торопится тотчас.
На холм небес оно взбирается, ступая
Подобно молодцу, что зрелости достиг,
И взоры делают поклон, сопровождая
Блистанье шествия его на высший пик.
Но с кручи, где его сломалась колесница,
Шатаясь, как старик, должно оно сойти,
И вдруг меняются все преданные лица,
И прочь глядят глаза от этого пути.
Вот так и ты, свой пик полуденный пройдя,
Бесславно пропадёшь, коль не родишь дитя.

Вильям Шекспир. Сонет 14

Я не у звёзд беру решительность суждений,
И всё ж, сдаётся мне, я знаю звёзд закон,
Хоть не сулю добра, иль роковых стечений
Всех язв и недостат, иль признаков времён,
Всех жизней не могу предсказывать события,
Гром, ливень, ураган я вмиг не укажу,
Хорош ли путь, князьям не буду говорить я
По куче признаков, что в небе нахожу.

1 Цит. по: http://magazines.russ.ru/nov_yon/2011/1/kr5.html (Григорий Кружков. Английский героический куплет в передаче И. Бродского).

Но я из глаз твоих, где звёзды неизменно
Сияют – выведаль о правде с красотой,
Что расцветут они, коль ты самозабвенно,
С любовью сбережешь в потомстве облик свой.
Иначе предскажу тебе я лишь позор,
И правде с красотой смертельный приговор.

Вильям Шекспир. Сонет 15

Когда внимаю я всему, что возрастает
До совершенства, но мгновенно сходит вниз
Со сцены мировой, где нам звезда внушает
И комментирует игру из-за кулис;
Когда людских ростков я наблюдаю всходы –
Как небо то живет, то заглушает их,
Как юность, возносясь на пьедестал природы,
К забвенью катится, с износом сил своих, –
Тогда в моих глазах твой день, как на арене,
В обилье юных сил стоит передо мной,
И соревнуется с гниением разоренье,
Стараясь извлять его в грязи ночной.
Дерусь со временем я за любовь твою:
Коса отнимет ветвь – а я опять привью.

Вильям Шекспир. Сонет 29

Когда, презрен людьми, у всех удач в опале,
О том, как миром я отвержен, одинок,
Я с плачем в небеса кидаю крик печали,
И, глядя на себя, шепчу: «Не слышит Бог»,
И быть хочу во всём похожим на другого:
Обилием знакомств, отличий, перспектив,
Иметь размах дельца, иль дар мастерового,
Сочтя ничтожным то, чем я богат и жив,
Бесчестя сам себя, внезапно вспоминаю
Я о тебе – и тут, как жаворонок, я
Из мира мрачных дум к вратам небес взмываю,
И гимн зари пою, за всё благодаря,
И так богат я, что венец любви твоей
Гнушался б поменять на троны королей.

Вильям Шекспир. Сонет 116

Мне браку истинных умов не подобает
Чинить препятствия; любовью я люблю
Не той, которая с изменой изменяет,
Иль прогибается, сводя себя к нулю.
О нет, любовь всегда незыблемо и цельно
Мне озаряет путь, как моряку звезда
В бушующих волнах, над качкой корабельной,
Над бурей гибельной она горит всегда.
Любви у времени не быть марионеткой,
Пусть розы губ и щёк подкосит серп жнеца –
Не побежит любовь за часовую стрелкой,

И неизменно пребудет до конца.
А если я неправ, как уверяют в этом –
Нет вечно любящих, и не был я поэтом.

Вильям Шекспир. Сонет 124

Когда б моя любовь от блуда родилась
Удачи ветреной и положенья в свете,
Со всем, что временно, она б тогда слилась
Как в сорняках сорняк, или цветок в букете.
Но не на случае она утверждена,
Помпезный блеск её ничуть не потрясает,
Не сбита с ног любовь и не покорена
Невзгодами – к чему нас время так склоняет!
Пред наглой ересью от страха не трясись,
Той, что политики часы арендовала,
Любовь моя, своей политики держась,
В теплицах не росла, в дождях не утопала.
Зову в свидетели вас, времени шуты,
Что живы для злодейств, мертвы для доброты!

Вильям Шекспир. Сонет 129

Мир, где растрочен дух, где стыд пустыней стал –
Вот похоти дела: так похоть вероломна,
Неправедна, в крови, как дикий каннибал
Неистова, груба, жестока, всевиновна.
В ней омерзение с усладою слилось:
Кто за приманкою гонялся безрассудно
И проглотил крючок – в отчаянную злость
И в сумасшествие повергнут страстью блудной.
Кто домогается, кто сластью завладел,
Кто упивается – все в крайнем заблужденье:
Вкус счастья у неё; вкусил – и горе съел,
И радостный мираж исчез, как сновиденье.
Всё это знает мир, но многие ль хотят
Узнать, как избежать небес, ведущих в ад?

Вильям Шекспир. Сонет 130

Не солнечны ничуть моей хозяйки взгляды,
И губок краснота кораллов не красней,
Буры снега грудей, и не кудрей каскады –
Лес чёрных проволок на голове у ней.
Я видел много роз дамасских, красно-белых,
Но на щеках её таких не вижу роз,
И сладостны духи, но я бы не воспел их –
Милей её душок, порою бьющий в нос.
Я болтовню её люблю, отлично зная
О том, что музыки куда приятней звук,
И поступи богинь не видел никогда я:
Лишь по земле стучит хозяйюшки каблук.
Однако, видит Бог, так редкостна она,
Что ложь сравнений ей нисколько не нужна.

Вильям Шекспир. Сонет 66

Молю, измученный, о смерти – о покое:
Людей достойнейших извечна нищета,
И в блеск разряжено ничтожество нагое,
И веры поправа бесславно чистота,
И честь, озолотясь, ведёт себя позорно,
И девство растлено так нагло в этот век,
И непорочные – с клеймом неправды чёрной,
И сила – под пятой влиятельных калек,
И у художества язык урезан властью,
И глупость важная в опеку ум взяла,
И ходит истина в юродивых, к несчастью,
И доброта в рабах – прислужницей у зла.
Хочу, измученный, навек предаться сну,
Но смерть оставила б любовь мою одну.

Вильям Шекспир. Сонет 146

Душа, земли моей греховной сердцевина!
Зачем, убогая, в объятья буйства впав,
Ты чахнешь внутренне и бедствуешь, картинно
И дорого свой дом извне размалевав?
Зачем такой ценой, с арендой краткосрочной
Отдельваешь ты ветшающий чертог?
Чтоб угостить своей избыточностью сочной
Червей-наследников? Таков её итог?
Тогда живи, душа, за счёт убытков плоти,
И пусть слуга, томясь, тебя обогатит,
Купи блаженный век, отдав часы заботе
О том, чтоб внутренне быть сытой – не на вид.
Объешь же ту, что всех привыкла объедать,
И сдохнет смерть, а мы – не будем умирать.

РАЗНОЕ

А. А. Малинов. Архитектура и Шекспир¹

Фундаментальное исследование И. М. Гилилова «Игра об Уильяме Шекспире, или Тайна Великого Феникса», стало бесценным источником обоснованного направления в поисках нестратфордианского шекспироведения. По версии Гилилова настоящим Шекспиром (в отличие от актёра Шакспера) были Ратленд и его жена Елизавета Сидни, они были «мастерами творческой конспирации», «бельвуарской четой – «Уильямом Потрясающим Копьём» (2, с. 512). В книге М. Д. Литвиновой «Оправдание Шекспира» (3) изложена иная версия: именно Фрэнсис Бэкон и Пятый граф Ратленд были авторами произведений, подписанных именем Shake-speare. Учитель и ученик, Френсис Бэкон и Роджер Мэннерс – «они были большие выдумщики» (3, с. 124) – каждый из них мог пользоваться общим псевдонимом.

Тема изучения архитектурных объектов во взаимосвязи с содержанием шекспировских произведений может дать интересные результаты. М. Д. Литвинова предоставила возможность автору статьи ознакомиться с удивительной книгой Томаса Кориэта, (4) о которой И. М. Гилилов писал в «Игре об Уильяме Шекспире...» и связал её с авторством Ратленда. Таким образом, Томас Кориэт, имя, стоящее на огромном томе путевых записок «Кориэтовы нелепости», – это ещё один псевдоним графа Ратленда. Благодаря этому открытию Гилилова становится ясно, что автор шекспировских произведений был отличный знаток истории архитектуры, европейской истории, истории театра.

Гилилов опубликовал в своей работе несколько иллюстраций из нескольких книг, так или иначе связанных с Томасом Кориэтом: 1. Титульный лист «Кориэтовых нелепостей»; 2. Текст «Роджер было имя...»; 3. Текст «Характеристика» Томаса Кориэта; 4. Титульный лист «Кориэтовой Капусты»; 5. Кориэт на гейдельбергской бочке. Гравюра У. Хоула; 6. Панегирик в честь Кориэта снабжённый нотами; 10. Титульный лист «Однокомбианского Десерта»; 11. Титульный лист книжки «Томас Кориэт приветствует Умы из столицы Великого Могола»; 12. «Портрет» Кориэта с надвинутой на нос шляпой; 13. Титульный лист «Трудов Джона Тэйлора, Водного поэта».

1 © Малинов А. А. Статья «Архитектура и Шекспир».

Кроме того, в «Кориэтовых нелепостях» имеются две великолепных по качеству старинных гравюры крупного масштаба. Это – 1) гравюра со схематическим изображением старинного амфитеатра (A Delineation of the Amphitheater of Verona) в Вероне, городе на севере центральной Италии, и 2) гравюра, изображающая «знаменитые страсбургские часы» в интерьере собора города Страсбурга (A True Figure of the Famous Clock of Strasburg). И обе они очень заинтересовали автора статьи, по специальности архитектора. Углублённое исследование каждой гравюры, каждого штриха ещё предстоит сделать. Принимая версию Гилилова об авторстве книги Кориэта (её автор – Ратленд), приходим к выводу, что Ратленд-Шекспир оставил нам и прозаический труд о путешествиях по городам различных стран Европы с прекрасным и удивительно грамотным описанием архитектурных объектов. Эти описания становятся ценным источником не только для истории архитектуры и искусства. Духовное содержание такого открытия ещё предстоит осмыслить, но то, что Шекспир был в Вероне, видел и описал тамошний величественный амфитеатр, поместил в свою книгу иллюстрацию, на которой изображён римский театр на берегу реки Адидже – становится предметом особого исследования. Одно можно сказать уже сейчас – Ратленда интересовали театры, он занимался их историей, подробно исследовал сохранившиеся древние руины и знал архитектуру.

Предметом исследования данной статьи стал описанный Кориэтом древнеримский амфитеатр с ярусами и скульптурами и сравнение его с существующим и поныне амфитеатром эллиптической формы в Вероне. Он стоит на берегу реки Адидже, в которую из труб, расположенных по краям амфитеатра, направлен сброс ливневой и дренажной воды с горы, где находится эта величественная постройка.

Древнеримский театр на берегу Адидже, бесспорно, займёт теперь одно из самых значимых мест в истории театральной архитектуры, в истории амфитеатров и театров.

Идентификация этого объекта не вызывает сомнения – совпадают геометрические признаки, архитектурные элементы и детали, форма театра, ярусная композиция.

В учебниках архитектуры периода Римской империи описаны многие подобные объекты: театр Марцелла в Риме, театр в Араузио в Галлии, Колизей, амфитеатр в ПUTEОЛАХ, амфитеатры в Капуе и Немаузе, великолепный амфитеатр в Вероне... Амфитеатр в Вероне был построен по образцу Колизея и имеет арену эллиптической формы, он «был сооружён из твёрдого раковистого известняка серого цвета с желтовато-красноватыми включениями» (с.с. 5 и 26). То, что Шекспир разместил в своей книге великолепную по художественным качествам иллюстрацию с видом театра, становится спустя более 400 лет ценным источником для графоаналитической работы по архитектуре

театра, его реконструкции. Мы видим единение мыслей великого поэта в тексте и изображения архитектурного памятника – римского театра. Исследователям творчества Шекспира открывается новая необычная грань сопоставления психологии поэтических образов и зрительных образов архитектуры театра в Вероне – руинированного, но прекрасного по градостроительному замыслу и пропорциям.

Историческая справка¹

Римский театр расположен в северной части Вероны у левого берега реки Адидже. Этот театр был построен во второй половине 1 века до нашей эры при императоре Августе, в период, когда застраивалась северная часть города у подножия холма Сан-Пьетро. На месте такого величественного памятника стали строить обычные дома. К счастью для туристов, в 18-м веке Андреа Монга, богатый житель Вероны, купил все эти дома, разрушил их и спас римский театр.

Благодаря раскопкам, начавшимся в XVIII в., почти утраченное здание возвращено из небытия, отреставрировано и сейчас в нем даются театральные представления. Над театром находится монастырь Сан-Джироламо. За долгие века своего существования театр был существенно повреждён и начиная со средневековья оставался фактически погребённым под жилыми постройками. Только в 1830 году здания, построенные на территории театра, были разрушены и были начаты работы по реставрации античной постройки. До наших дней от римского театра дошли лестница, несколько арок галереи и остатки сцены. С правой стороны от ограды находятся руины восточного входа с широкой лестницей, ведущей на верхние ярусы театра. К этому входу ранее подводил мост, разрушенный во втором веке. У западного входа, также снабжённого лестницей, расположен Каменный мост. Таким образом, театр находился в живописном месте, между двух мостов, и был окружён галереями и портиками. Его территорию украшали мраморные статуи. В области сцены было несколько сооружений, образующих кулисы, авансцену и сценическое пространство. Театр, ширина которого составляет 105 метров, сооружён с использованием естественного склона холма; только его боковые части опираются на стены. Во избежание размывания конструкции дождевой водой, по периметру театра была вырыта глубокая дренажная траншея. Зрительские места делятся лестницей на два сектора. В театре было несколько боковых входов, которые вели сразу на верхние места. Фасад театра состоял

¹ Составлена компиляционным методом по материалам, расположенным в Интернете, на сайтах туристических компаний.

из полуколонн и пилястр различных ордоров. Над театром разворачивались три террасы, которые вели на равнину с храмом (сейчас там возвышается замок святого Петра).

Благодаря исследованию Гилилова стало ясно, что прижизненное издание очень информативной и великолепно иллюстрированной книги Кориэта представляет собой бесценный источник неожиданных сведений по архитектуре шекспировской эпохи. К сожалению, книга до сих пор недоступна русскому читателю. Её необходимо перевести, сохранив чудесные иллюстрации, соотнести их в комментариях (где необходимо) с архитектурными объектами.

В процессе подготовки статьи преподаватель РГГУ С. З. Дягилева выполнила по нашей просьбе перевод фрагмента из текста Томаса Кориэта (напоминаю, опубликованного впервые в 1611 г.), который мы и приводим ниже.

Отрывок из путевых записок Кориэта¹

В величественном городе Верона следует посмотреть множество выдающихся античных и достопамятных монументов. Нигде в Италии, за исключением Рима, вы не увидите ничего подобного. Но самым великолепным из всех и заслуживающим особого внимания, является Амфитеатр, обычно называемый Ареной и расположенный в Юго-западной части города, где продают скот. И я мысленно переношу на это место картину процветания времён Римской Империи. Слово «амфитеатр» происходит из двух греческих слов. «Амфи» означает «около», а «театр» – «смотреть, обозревать», потому что с какого бы места человек в амфитеатре не смотрел, он всегда видит круглую и сферическую сцену. От театра амфитеатр отличается тем, что имеет круглую форму. А театр (согласно древнеримским строениям), имеет форму полукруга, выполненного в виде половины окружности или половины Луны. Образец указанного типа амфитеатров, которые строились древними римлянами в Риме и других местах Италии, был заимствован у афинян, которые первыми соорудили амфитеатр. Несомненно, здание, о котором я сейчас говорю, является самым изумительным творением людей:

*Non opus, at moles, qualem neque tota vetustas
Vidit, & haec atas non habitura parem²*

Оно достойно стихов, восхваляющих Эскуриал, знаменитый дворец-монастырь короля Испании. Это сооружение так восхитительно, что приводит в восторг всех чужестранцев. Я убеждён, что его красота не уступала своим совершенством знаменитому

1 © Дягилева С. З. Перевод отрывка из «Кориэтовых нелепиц».

храму Веспасиана в Риме, посвящённому Афине Палладе и, воспетому Иосифом Флавием. Все это было мне сообщено достойным уважения джентльменом из города Вероны; он считает, что строения, подобного их Амфитеатру, нет во всей Италии и даже в самом Риме. Я с ним согласен, но Амфитеатр в настоящее время в очень плохом состоянии. Главные его украшения разрушены или испорчены. В результате утрачено большая часть его древней красоты. Строитель его неизвестен, но принято считать, что он был возведён по приказу одного из римских императоров, хотя об этом нет никаких свидетельств ни в хрониках, ни в анналах, ни в древних исторических протоколах. Но Тореллас Сариана (Torellas Sariana), учёный муж, рождённый в Вероне, который написал несколько книг об античных памятниках своего города, нашёл некие свидетельства, позволяющие предположить, что Амфитеатр был построен императором Августом в сорок второй год его правления, в том же году, когда был рождён наш благословенный Спаситель. Если бы такое строение было возведено в Англии, то, полагаю, оно могло бы стоять, по меньшей мере, два миллиона наших фунтов, т.е. столько, сколько стоят десять наших кафедральных соборов. Здание построено из красного мрамора, отделка которого также требовала высокого мастерства. Строительство могло здесь быть так же дёшево, как в любой другой части Италии. На территории Вероны имелись мраморные каменоломни с разноцветным мрамором, белым, черным, красным и всяких других цветов. Амфитеатр был посвящён Янусу и украшен многочисленными орнаментами, свидетельствовавшими о его красоте в период процветания. Он был окаймлён двумя круглыми стенами, их наружная сторона была редкого великолепия. Но в результате войн с варварами – готами, гуннами (которые под предводительством Короля Атиллы грабили этот город) и лангобардами¹, от Амфитеатра мало что осталось. Мраморные плиты растаскивались для украшения частных домов или для других хозяйственных нужд. И использованные в отделке Арены плиты красного мрамора были исключительной красоты и искусной обработки. По тому, что осталось в наши дни от наружной стены, можно судить, насколько это было невиданное по красоте архитектурное сооружение. На сегодняшний день осталось три ряда арок, и каждый ряд включает в себя ещё три арки разной высоты, построенные одна

2Ни одному великому архитектурному произведению, какой бы ни было древности, что встречаются здесь, сегодня нет ни единого соперника. (*Лат.*). Кориэт (Ратленд) не давал в своей книге переводов латинских цитат, объясняя в предисловии, что латынь прекраснее английского языка, и ему не хотелось бы портить красоту написанного по-латыни. В одной трети панегириков их авторы подшучивают над тем, что Кориэт недостаточно владеет латынью и древнегреческим. *Примеч. М Литвиновой.*

1 Германское племя, возглавляемое королём Альбоином, который был королём лангобардов приблизительно с 560 по 572 год.

выше другой и поднимающиеся на удивительную высоту, по меньшей мере, на 150 футов, согласно моей оценке. Эти арки и величественные колонны из красного мрамора гармонируют со всем остальным великолепием. Самый высокий третий ряд, был и самым роскошным, с коринфскими статуями, расположенными между колоннами и арками. Каждая арка, а их всего семьдесят, имела две отдельные статуи, которых было возведено сто сорок две: каждая представляла собой особый орнамент. Все три уровня арок были выполнены в разных художественных традициях – коринфской, ионической и дорической. Кроме того, был и четвёртый уровень, венчающий самый верх строения. Все окна были без стёкол, их было 72, столько же, сколько арок, служили они для того, чтобы удобнее смотреть игры и представления. От наружной стены сегодня остался только небольшой фрагмент, три уровня трёх арок, о которых уже упоминалось; она раньше окружала все сооружение на расстоянии двадцати футов от внутренней стены. Внутренняя же стена в достаточно хорошем состоянии, хотя кое-где верхняя часть безобразно испорчена. Оставшихся арок точно семьдесят две, гуляя вокруг, я их сосчитал. Наружная стена имела три уровня арок, но теперь нет двух верхних ярусов, арки которых стояли точно одна над другой, и количество верхних арок соответствовало количеству нижних. Для большей красоты между каждой были размещены колонны из красного мрамора, основание которых делалось из того же материала толщиной пяти футов. Расстояние между каждой парой колон составляет шестнадцать футов. Нижние арки сейчас имеют самое низменное использование. В одних расположены конюшни, где держат лошадей и сено, в других находятся питейные заведения для бедняков, там продаётся вино и прочие повседневные товары. После того, как сооружение было изучено мною снаружи, человек, показывающий Амфитеатр чужестранцам, повёл меня внутрь. И не успел я вступить туда, как меня охватил неопишуемый восторг. Я лицезрел множество диковинных вещей, которые не могут не изумить иностранца. Там я увидел скамьи из красного мрамора (места для зрителей), расположенные восходящими рядами, их был сорок две, они шли, ряд за рядом, до самого верха. Но самые лучшие их украшения сотни лет растаскивались варварами, что привело к гибели восхитительной красоты этого строения. И вот джентльмены Вероны принялись ремонтировать и восстанавливать Амфитеатр. Работа длилась несколько лет. В возвращение утраченного были вложены большие суммы, обновлены были и мраморные скамьи по образцу бывших прежде. Сиденья, что по правую руку, стоят 60 тысяч крон, а по левую – 6 тысяч, как рассказал мне джентльмен из Вероны, водивший меня по Амфитеатру. Эти 66 тысяч крон, не являются, по моему, и пятидесятой частью издержек, которые были бы необходимы сегодня, если бы строение пришлось восстанавливать от фундамента. Можно предположить, что в наши дни на подобное строительство потребовалась бы несметная сумма; но, полагаю, что в те далёкие времена оно обошлось много дешевле. Джентльмены из Вероны стали украшать Амфитеатр новыми мраморными скамьями по причине того, что в праздники там часто устраиваются представления, например, рыцарские турниры и другие развлечения знатных людей, особенно в масленицу, в последний день перед великим постом, который соблюдается у них так же, как у нас в Англии. Слово «Карнавал» [(Carnival)] происходит от двух латинских слов, «саго» и «vale», что означает прощание со скоромной пищей, поскольку после этого дня итальянцы не едят пищи животного происхождения до самой Пасхи. Из вышеизложенного ясно, что сорок два ряда скамей в былые времена вмещали двадцать три

тысячи зрителей, так что на каждого приходилось для сидения всего полтора фута. Верхний ряд насчитывает сто шестьдесят три почётных места для зрителей и их отдыха: в середине сто мест, по бокам двадцать одно и сорок два. Каждое почётное место имеет десять футов в длину. Все открытое верхнее пространство полностью занавешивалось во время состязаний для защиты от палящего солнца, которое могло сильно раздражать людей. Внутренние галереи очень необычны, на лабиринты не похожи. У них три уровня и над каждым, один над другим, своды.

Я также осмотрел помещения для животных, с которыми сражались гладиаторы. В них имелось в одном конце несколько небольших отверстий для поступления свежего воздуха, что в латыни называется спиракулой. Зелёная сценическая площадка в середине сделана в форме яйца, уже с одной стороны и шире с другой, она очень похожа на водоём, виденный мной в одном из садов, я точно определил её длину и ширину. Теперь она разделена в самой середине чем-то вроде ограды и напоминает арену для рыцарских поединков в нашем Уайтхолле. На ней венецианские джентльмены и благородные мужи Вероны встречаются для отправления правосудия, тут же устраиваются и турниры. В древности здесь проводились для зрителей разнообразные представления, в основном бои гладиаторов или гладиаторов с животными.

Пер. С. З. Дягилевой.

Не правда ли, что даже этот небольшой фрагмент «Кориэтовых нелепиц» поражает не только образностью языка, но и точностью деталей и плотностью описываемых реалий? Стоит ли после этого удивляться, что великий Шекспир увековечил в «Двух веронцах» и «Венецианском купце» своих современников «the Venetian Gentlemen and Nobleman of Veron»¹, – знатных, образованных венецианцев и веронцев, которые не жалели денег на восстановление древних памятников, ремонтировали и берегли поразительные архитектурные сооружения. Упоминание об архитектурных сооружениях, настраивает читателя на масштаб места действия, точное соотношение масштаба личностей и пространственной среды. Арена Амфитеатра напоминает Ратленду «*арену для рыцарских поединков в нашем Уайтхолле*». А Уайтхолл – не что иное, как королевский дворец в Лондоне, где постоянно пребывало около тысячи придворных. Во времена Шекспира он был главной резиденцией английских королей с 1530 по 1698 год. В Уайтхолле находились площадки для игры в мяч и теннис, для рыцарских турниров и петушиных боев. Король Генрих VIII праздновал здесь свои свадьбы с Анной Болейн и Джейн Сеймур. В 1611 году в Уайтхолле прошла премьера шекспировской постановки «Буря»... Символично...

¹ Цитата из Кориэта – М. Л.

СТОЛПОТВОРЕНИЕ
№ 16, 2017
Научно-художественное приложение
к журналу СПР «Мир перевода»

Адрес редакции
119571; Москва, ул. 26-и Бакинских комиссаров,
д. 3, корп. 3, кв. 244. Тел. 8 (495) 433-55-06.

Компьютерная вёрстка
Подписано в печать 15.05.2017.
Формат 60x90/16. Печать офсетная.
Уч.-изд. л. 15,0. Тираж 200 экз
Заказ

.ООО «Русская школа»
Москва, Потаповский пер., д. 3, оф. 501
E-mail: newmillenium@mail.ru
Тел.: (495) 725-84-35

Отпечатано в ИПЦ «Маска», Москва, Научный проезд, д. 20, стр. 9
Тел./факс: (495) 510-32-98. E-mail: info@maska.su