

Владимир Косулин

«ДВА ДУХА, ДВЕ ЛЮБВИ ВСЕГДА СО МНОЙ...»

О тайнописи в сонетах Шекспира

Некоторые из мифов столь бессмысленны и нелепы по своему сюжету, что уже издалека можно услышать в них параболу, громко заявляющую о себе.

Ф. Бэкон

Еще менее он склонен был усматривать в сонетах некую философскую аллегория... Он полагал – как, собственно, и все мы должны полагать – что сонеты адресованы вполне конкретному лицу, некоему юноше, чей образ в виду тех или иных причин породил в душе Шекспира то безумную радость, то столь же безумное отчаяние.

О. Уайльд

Эти люди, плохо знающие предмет, вся ученость которых нейдет дальше известных общих мест, сводили смысл парабол к каким-то избитым общим истинам. (...) Мы же (...), оставляя в стороне всё лежащее на поверхности и очевидное, будем стремиться к более глубокому и более важному.

Ф. Бэкон

Одно из отличий гениального творения – а сонеты Шекспира, о которых здесь пойдет речь, относятся именно к таким творениям – многозначность, в силу которой это творение оказывается созвучным каждому из живших, живущих и тех, кто будет жить. Другими словами, каждый из нас, благодаря этой самой многозначности, имеет возможность спроецировать на произведение себя: свой образ мыслей, черты характера, устремления. Тем самым мы уподобляем себя автору, а автора – себе. Обратите внимание, предваряющие статью эпиграфы спорят друг с другом, и из этого

видно, как по-разному можно уподоблять себе литературные произведения. Справедливости ради, должен оговориться, что шекспировские сонеты в данном «диалоге» уподобляет себе не Оскар Уайльд, а Эрскин, персонаж его «Портрета мистера У. Х». Сам же Уайльд относится к искусству совершенно иначе, чему свидетельством один из его афоризмов, предваряющих «Портрет Дориана Грея»: "Во всяком искусстве есть то, что лежит на поверхности, и символ"¹. И Уайльд, и Бэкон приходят к одному выводу: в произведении искусства кроме лежащего на поверхности есть и нечто сокровище². Если же автор что-то скрывает, а скрывает он не от кого-нибудь, а от нас, читателей, то наша задача выявить сокровище, отгадать его.

Вот и попытаемся отгадать, что сокровище в сонетах Великого Барда.

Сразу же возникает вопрос. С чего начать? Может быть, их тайну приоткроет биография поэта?

Что не известно о нём. Дата рождения, учился ли он в школе (списки учеников не сохранились), какой профессии обучался: мясника, перчаточника или торговца шерстью, был Шекспир католиком или протестантом, где был и чем занимался в так называемые «утерянные годы» (период с 1576 или 1579 по 1588 или 1589 год), имя Шекспира обнаруживается среди имен актеров в 1594 году, но ничего неизвестно о труппах (или труппе), с которыми он работал до этой даты, список сыгранных им ролей дошел до нас опосредованно и неопределенно, то есть, фактически мы не знаем, какие роли он играл, мы не знаем, как он выглядел, ибо его портреты не похожи друг на друга, установление подлинности текстов, как и дат написания первых пьес Шекспира, затруднительно, мы не знаем, почему он не допускал публикации своих произведений, тем самым лишая себя определенного дохода.

Что известно. Шекспир не учился в университете, или другом высшем учебном заведении (списки студентов сохранились), но обладал энциклопедическими познаниями во многих областях человеческой деятельности – юриспруденции, философии, искусстве, литературе (так, для создания одного только «Лира» он использует «сведения, почерпнутые из «Хроник» Холиншеда, из «Королевы Фей» Спенсера, из «Зеркала Министратов» Джоржа Феррерса и Уильяма Болдуина, из анонимной драмы «Король Лир», из «Обличения примечательных папистских обманов» Сэмюэля Харснета и из «Аркадии» Филиппа Сидни»³); он в совершенстве

владел несколькими иностранными языками; из его произведений видно, что он завзятый путешественник; он был человеком того же уровня образования и культуры, что и Френсис Бэкон; потрясающее знание родного языка позволяло ему (к несчастью переводчиков) вести в своих произведениях тонкую словесную игру; в завещании Шекспира – довольно убогом при его-то словарном запасе – не содержится ни малейшего намека на его книги и рукописи; наконец, от Шекспира не осталось никаких рукописей кроме всё того же завещания и шести нескладных подписей⁴.

С одной стороны, всё перечисленное выше даёт нам представление о Шекспире, как о никогда, нигде и ничему не учившемся философе и интеллектуале. Стоп. Если создатель сонетов был обладателем величайшего интеллекта, то почему же они, сонеты, так тематически однообразны? Ведь несмотря на то, что шекспироведы насчитывают в сонетах более десяти тематических групп и подгрупп, таких групп, по сути, всего пять: а) сонеты, посвящённые белокурому другу; б) сонеты, посвящённые взаимоотношениям героя и белокурого друга; в) сонеты, посвящённые смуглой возлюбленной; г) сонеты, посвящённые взаимоотношениям героя и смуглой возлюбленной; д) сонеты, посвящённые запутанным взаимоотношениям героя, белокурого друга и смуглой возлюбленной. Кроме того, есть сонеты, не имеющие отношения ни к одной из перечисленных групп.

Те, кто усматривает в сонетах только отражение действительности, могут ответить, что Шекспир был влюблён, раздираем страстями, и ему было не до разнообразия. Возникает следующий вопрос: как мог поэт, раздираемый страстями, творить? По Пушкину такое невозможно, ведь пишет же он в «Евгении Онегине»: «Но, я, любя, был глуп и нем». Скорее всего, в случае с сонетами речь идет не о тематической ограниченности. Возможно, Шекспиром была найдена тема, раскрывать которую можно бесконечно, и автор получал бесконечное удовольствие от бесконечной игры ею. Вот что сам Великий Бард писал по этому поводу: *105-й сонет в переводе А. Шаракшанэ* (мы и далее будем использовать его подстрочные переводы):

Пусть мою любовь не назовут идолопоклонством,
и пусть мой возлюбленный не покажется идолом,

ведь все мои песни и хвалы равно
посвящены одному, поются об одном, всегда таковы и вечно
неизменны.

Мой возлюбленный добр сегодня, завтра добр,
всегда постоянен в *своем* дивном совершенстве;
поэтому мои стихи, обреченные на постоянство,
выражая *всегда* одно, исключают разнообразие.

«Прекрасный, добрый и верный» – вот все содержание *моих*
стихов;

«прекрасный, добрый и верный» – варьирую *это* другими
словами,

и на эти вариации тратится все мое воображение...

Именно из этого сонета видно, что для поэтов-гуманистов английского Возрождения “*поэтическое творчество было высоким занятием, упражнением ума, средством выражения мыслей и настроений в **изошрённой** (выделено мной – В. К.) художественной форме, и свои произведения они предназначали лишь для узкого круга знатоков поэзии. Она требовала эрудиции и подразумевала у читателей осведомленность в тонкостях стихотворства, эффекты которого были тщательно рассчитаны. Нужно было знать мифологию, устойчивые поэтические символы, трактовку разных тем другими поэтами, без чего ни идея, ни поэтические достоинства произведения не были ясными*”⁵.

С другой стороны, приведённые биографические данные ничего не говорят нам о личной жизни Шекспира. И тут, на мой взгляд, произошло следующее. Незнание биографии Великого Барда подтолкнуло знатоков и любителей шекспировского творчества к вычитыванию этой биографии из его сонетов, и вычитывая её подобным образом некоторые исследователи пришли к выводу, что автор придерживался нетрадиционной сексуальной ориентации. При этом было упущено из виду высказывание Великого Барда о том, что “*самая правдивая поэзия – самый большой вымысел*”⁶. Думаю, что, основываясь на этом высказывании и помня о философских устремлениях поэта, вполне допустимо предположить, что в основе его сонетов лежат

вовсе не факты биографии. Уверен, что Шекспир, взяв эпиграфом к «Венере и Адонису» цитату из Овидия: «Пусть помышляющие о низком любят низкопробным. Меня же прекрасный Аполлон ведет к источнику муз»⁷, пытался сориентировать читателя именно на философское осмысление своего творчества. В этом в силу своих возможностей я и попытаюсь разобраться.

Разговор о философии сонетов следует начать с поэм «Венера и Адонис» и «Лукреция», ибо в недрах этих поэм сонеты зарождаются.

В первой из них рассказывается о том, как Венера, не в силах удержать телесного трепета, домогается Адониса. (Её чувственные увещевания о продолжении рода, обращенные к юноше, ничем не отличаются от увещеваний лирического героя сонетов к белокурому другу.) Доводы её настолько красноречивы и убедительны, что Адонис еже готов сдать. И все же разум в нём побеждает, и юноше удается устоять под натиском чувств. Красочная эротичность поэмы только упаковка, в которую завернуты взаимоотношения Любви, Разума, Творчества, более подробная разработка которых будет осуществлена в сонетах. Финал поэмы трагичен: Адонис погибает, не познав женщины; отказавшись от неё, он, по сути, отказывается от продолжения своей собственной жизни. Но она, жизнь Адониса, продлевается совершенно иным образом – на его крови вырастает красно-белый цветок, который Венера называет сыном Адониса. Шекспировская трактовка мифа, возможно, самое первое образное описание сублимации.

На основании изложенного, думаю, мы вправе сделать следующий вывод. Существуют два пути к бессмертию Разума: первый – деторождение, продолжение человеческого рода, являющегося носителя Разума; второй – путь продолжения себя в оставленных художественных произведениях, которые во времена Шекспира также именовались детьми. По сути же, оба пути есть единый путь бессмертия человеческого Разума. О бессмертии, которое ему, Разуму, дают поэтические строки, и которое возможно только при условии продолжения человеческого рода, читаем в 18 сонете.

И смертная тебя не скроет тень –

Ты будешь вечно жить в строках поэта.

Среди живых ты будешь до тех пор.

Доколе дышит грудь и видит взор.

Обратимся ко второй поэме. Содержание «Лукреции» таково. Муж Лукреции Коллатин рассказывает Сексту Тарквинию (сыну царя Тарквиния Гордого) о красоте и добродетелях своей жены. Тот в отсутствие Коллатина проникает в его дом с целью овладеть красавицей. После того как его просьбы и угрозы в её адрес не возымели действия, он совершает насилие. Лукреция, рассказав о своем позоре мужу, убивает себя. Римляне же, возмущенные свершенным Тарквинием беззаконием, изгоняют его из Рима. По мнению А. Аникста, с которым трудно не согласиться, эта поэма *«как и «Венера и Адонис» представляет собой образец философской лирики. Как и в первой поэме, содержание составляют идеи, выражаемые посредством поэтических образных концепций»*⁸. Она *«имеет большое значение как декларация философских и политических воззрений автора»*⁹. Не меньшее значение имеет она и как декларация его творческих воззрений. Можно сказать, что трагический случай, описываемый в поэме, для Шекспира только повод прояснить их, и делает это он очень откровенно. Психологическую достоверность поведения только что подвергшейся насилию Лукреции прямо-таки взламывают её философские размышления о Времени и Случае. Дальше, ещё интереснее. Обесчещенная Лукреция вдруг решает рассмотреть висящую на стене, картину с изображением Трои. Процессу рассматривания и размышления посвящено аж 28 строк. Согласитесь, что женщине, раздираемой горем, нет никакого дела ни до философствований, ни до разглядывания живописных полотен. Что же заставило Великого Барда пойти против достоверности? Скорее всего, то, что было для него важнее психологической правды. И это важное мы находим в следующих строках, описывающих картину:

Воображенье властно здесь царит:

Обманчив облик, но в нём блеск и сила,

Ахилла нет, он где-то сзади скрыт,

Но здесь копьё героя заменило.

Пред взором мысленным все ясно было –

В руке, ноге иль голове порой
Угадывался **целиком** герой.

В них Шекспир раскрывает свой творческий метод. Название метода «тайнопись», и предполагает он сотворчество читателя, который с помощью собственного воображения из авторских недомолвок и намёков должен воссоздать целое. Тайнопись, по сути, есть неполная информация, а она по мнению Иосифа Бродского *«обладает своими достоинствами, поскольку обогащает воображение, интуицию (интуицию читателя – В. К.), у человека в воображении создаются представления о вещах, какими они могли бы быть»*¹⁰. Для Шекспира сонеты станут той площадкой, на которой он доведёт свой метод до совершенства.

Что до философских воззрений Великого Барда, то именно при чтении «Лукреции» становится понятным его толкование Зла. Носитель Зла Тарквиний есть по определению поэта «победный пленник», то есть победитель, пленённый чувством вины. Но Шекспир не был бы Шекспиром, если бы, говоря о Зле, способном на угрызения совести, не поведал о Зле, способном для достижения цели принимать обличье добра. Поначалу, вглядываясь в облик изображённого на полотне Синона, – обманщика, с помощью которого греки ввезли в Троию деревянного коня – Лукреция винит живописца в незнании жизни:

Синона образ ложен – в этом дело:
Дух зла не может быть в прекрасном скрыт!
Она опять всё пристальней глядит,
И, видя, что лицо его правдиво,
Она решает, что картина лжива.

Но внезапно эти размышления опрокидывает пришедшее ей на ум сравнение Синона с лишившим её чести Тарквинием, злодеем, также искусно скрывающим свою злодейскую сущность. Ведь, как и Синон

...дьявол, убеждённый и отпетый,
Он принял облик светлой доброты,

Так затаив всё зло в глубинах где-то,
Что трудно было распознать черты
Предательства, коварства, клеветы.

Здесь уместно привести еще две цитаты, из которых видно, как чёрное рядится в белое.

...Особенно опасны духи зла,
Принявшие обличье духов света.

«Бесплодные усилия любви»

Ведь в Писании сказано, что дьяволы являлись людям в образе лёгких и светлых Ангелов.

«Комедия ошибок»

Зло, рядящееся в одежды добродетели, конечно же, страшно, но ещё страшнее по Шекспиру Зло, уверенное в том, что именно оно и есть Добродетель:

Но прочь все мысли светлые ушли,
А чёрный замысел наглел всё боле,
Став палачом добра, и в этой роли
Так далеко в нём мастерство зашло,
Что в добродетель превратилось зло...

Из приведённых отрывков видно, как Шекспир сопрягает дьявола и зло с чёрным цветом, а добро со светом, то есть, светлым, то есть, белым. Памятуя, что чёрный и белый символизируют все противоположности, попытаемся выяснить, что ещё скрывает за ними Шекспир, кроме ангельского и дьявольского, кроме Добра и Зла. И попытаемся выяснить это с помощью сонетов.

«В основном сонеты складываются в лирическую повесть о страстной дружбе поэта с прекрасным юношей и не менее страстной любви к некрасивой, но

пленительной женщине... Есть, однако, отдельные сонеты, не связанные, ни с темой дружбы, ни с темой любви. Это просто лирические размышления поэта о разных жизненных вопросах. Эти сонеты кажутся более глубокими и более зрелыми, чем те, что посвящены воспеванию юного друга»¹¹. В этой цитате (кроме вызывающего сомнения словосочетания «страстная дружба») всё верно, если придерживаться традиционного – но условного – для шекспировских сонетов распределения на группы, и всё не верно, если этого распределения не придерживаться. И вот почему. Более глубокие и зрелые сонеты можно назвать сонетами философскими, так как героями их являются Жизнь, Смерть, Природа, Время.

Но кто решил, что сонеты о дружбе и любви менее глубоки, зрелы и философичны? Если мы говорим о цикле, то, как можно вести речь о том, что философские сонеты в этот цикл не вписываются? С таким же успехом можно утверждать, что в цикл не вписываются сонеты о дружбе и любви. Противопоставлять философские сонеты любовным, на мой взгляд, бессмысленно. (Например, к любовным или к философским следует отнести 66 сонет, который не обошли своим вниманием многие серьёзные поэты и переводчики? Думаю, что притягательная сила стихотворения заключена в пронизывающем его ощущении трагичности жизни, трагичности, которая скрашивается только любовью. Но эта “my love”, о которой говорится в оригинале, признаки какого пола она несет: мужского или женского; и вообще, человеческое ли это существо?) Гораздо целесообразнее попытаться понять, что их объединяет.

Помощь в этом могут нам оказать именно два “отдельных” сонета – 135-й и 136-й, которые, не имея отношения к смуглой леди, по чьему-то недосмотру попали в корпус сонетов, посвященных ей. Известно, что Шекспир ведёт в этих текстах игру, основанную на созвучии сокращенного имени “Will” (от William) и слова “will” (сильное желание, страсть, вожелание). Неоднократно используемое существительное «желание» придает сонетам эротическое звучание. Но «will», кроме того, что может иметь отношение к объекту сексуального желания, может быть переведено и как «отношение», «воля», «энергия», «велеть», «внушать» и «желание» в значении твердого – не сексуального – намерения. На мой взгляд, все эти значения имеют отношение к Разуму, и если вы замените «желание» любым из этих слов, то

получите совершенно другие сонеты, сонеты, в которых автор обращается к собственному Разуму¹².

Оказывается, сонетов, в которых автор обращается к самому себе не два, а гораздо больше. *«Первые полтора десятка сонетов обращены поэтом к другу, которого он снова и снова убеждает в необходимости продолжить себя в потомстве. Исследователи не исключают того, что эти и некоторые другие сонеты обращены поэтом к самому себе»*¹³. И в самом деле, нужно обладать неумемной фантазией чтобы, к примеру, в 10-м сонете усмотреть любовь автора к белокурому другу, а не обращение к собственному Разуму.

Стыдись, стыдись! Уж слишком беззаботно
И на себя глядишь ты и на свет.
Тебя все любят – сам скажу охотно, –
Но ты не любишь, в том сомнений нет.

Тобой владеет ненависть порою,
Но самый лютый враг твой – ты же сам,
И не хранишь, а собственной рукою
Ты разрушаешь свой прекрасный храм.

О, изменись, и изменюсь я тоже!
Неужто злу пристал такой дворец?
Душа красой с лицом пусть будет схожа,
И стань к себе добрее, наконец.

Меня любя, создай другого «я»,
Чтоб вечно в нем жила краса твоя.

Перевод А. Финкеля

О подобной любви и 36-й сонет, подстрочник которого сделан А. Шаракшанэ:

Позволь мне признать, что мы двое должны быть раздвоены,
хотя *две* наши неразделимые любви суть одно,
чтобы те пятна *позора*, которые лежат на мне,
я нес один, без твоей помощи.

В двух наших любовях – одна привязанность,
но в наших жизнях – разное зло,
которое, хотя и не умаляет единой любви,
крадет у любви драгоценные часы наслаждения.

Я, может быть, никогда больше не признаю тебя *при встрече*,
чтобы моя прискорбная вина не навлекла на тебя позор;
и ты публично не выказывай мне расположения,
чтобы оказанная мне честь не убавила чести у твоего имени.

Не делай этого; я люблю тебя так,
что, поскольку ты мой, и твоя репутация – моя.

Многие шекспироведы считают, что «Венера и Адонис», «Лукреция» и сонеты посвящены графу Саутгемптону.

Его милости ГЕНРИ РАЙОТСЛИ,
герцогу САУТГЕМПТОНУ,
барону ТИЧФИЛДУ

Ваша милость, я сознаю, что поступаю весьма дерзновенно, посвящая мои слабые строки вашей милости, и что свет осудит меня за избрание столь сильной опоры, когда моя ноша столь легковесна; но, если ваша милость удостоит меня своим благоволением, я сочту это высочайшей наградой и клянусь посвятить все свое свободное время и неустанно работать до тех пор, пока не создам в честь вашей милости какое-нибудь более серьезное творение. Но если этот первенец моей фантазии окажется уродом, я буду сокрушаться о том, что у него такой благородный крестный отец, и никогда более не буду возделывать столь неплодородную почву, опасаясь снова собрать такой плохой урожай. Я предоставляю свое детище на рассмотрение

вашей милости и желаю вашей милости исполнения всех ваших желаний на благо мира, возлагающего на вас свои надежды.

Покорный слуга вашей милости

Уильям Шекспир

Его милости ГЕНРИ РАЙОТСЛИ,

герцогу САУТГЕМПТОНУ,

барону ТИЧФИЛДУ

Любовь, которую я питаю к вашей светлости, беспредельна, и это скромное произведение без начала выражает лишь ничтожную часть ее. Только доказательства вашего лестного расположения ко мне, а не достоинства моих неумелых стихов дают мне уверенность в том, что мое посвящение будет принято вами. То, что я создал, принадлежит вам, то, что мне предстоит создать, тоже ваше, как часть того целого, которое безраздельно отдано вам. Если бы мои достоинства были значительнее, то и выражения моей преданности были бы значимее. Но каково бы ни было мое творение, все мои силы посвящены вашей светлости, кому я желаю долгой жизни, еще более продленной совершенным счастьем.

Вашей светлости покорный слуга

Уильям Шекспир

По прочтении этих посвящений возникают следующие вопросы. Почему мир возлагает на Саутгемптона свои надежды, а тот, в свою очередь, хочет облагодетельствовать весь мир? Почему Его светлость приходится крестным отцом шекспировскому творению? Почему ему принадлежит всё, что было и будет создано поэтом? О каком целом, полностью принадлежащем графу, говорит поэт?

Видимо, вы уже догадались, куда я клоню. Под маской Саутгемптона спрятан Разум. (А, может быть, это сам Саутгемптон, прячась под маской Шекспира, обращается к своему разуму?) Только при такой расшифровке посвящений становится понятно, что это Разум желает облагодетельствовать мир, а мир именно на него возлагает свои надежды; что именно он крестный отец созданного поэтом; что ему принадлежит всё, что было и будет создано Великим Бардом; что не только

творчество, то есть часть, но и поэт как целое находится в беспредельном подчинении у Разума. Удивительным образом эти посвящения перекликаются с 135-м и 136-м сонетами, о которых говорилось выше.

Посвящение, предваряющее сонеты, не менее странно и, на мой взгляд, неразрывно связано с посвящениями «Саутгемптону». Книготорговец Томас Торп посвящает их загадочному господину W. H. Перед читателями единственный в истории литературы случай, когда книготорговец осмелился посвятить кому-то чужие сонеты. Я склонен усматривать за всем этим игру, которую ведёт с читателем Уильям Шекспир. Перед вами посвящение и комментарий к нему, взятый из книги Жана-Мари и Анжелы Маген «Шекспир».

TO. THE. ONLIE. BEGETTER. OF.
THESE. INSVING. SONNETS.
Mr. W.H. ALL. HAPPINESSE.
AND. THAT. ETERNITIE.
PROMISED.
BY.
OVR. EVER. LIVING. POET
WISHETH.
THE. WELL-WISHING.
ADVENTVRER. IN.
SETTING.
FORTH.
T.T.

«Подпись Т. Т. – это книготорговец Томас Торп. Остальное сразу перевести невозможно и нужно обратиться к толкованию. Общая формула «благодарному искателю приключений в момент отправления» адресована Торпом таинственному лицу, обозначенному «Mr. W.H.». Торп желает ему «всё счастье и эту вечность, предсказанную нашим бессмертным поэтом». Поэтом может быть только Шекспир, чьи отдельные сонеты действительно с присущим им изяществом

предсказывают другу вечность, которую не сумели бы сохранить ни мрамор, ни бронза. Начало посвящения объясняет основание признательности Торпа к «Mr. W.H.». Он обращается к нему как к... и здесь начинаются сомнения английского читателя. И здесь же начинаются муки переводчиков. Две первые строчки неясны. Они могут означать либо «Единственному вдохновителю (следующие сонеты) Mr. W.H. все счастье» и т. д.; следовательно, «Mr. W.H.» – друг, которому адресовано большинство сонетов; либо «Единственному подателю (следующих сонетов) Mr. W.H. все счастье» и т. д.; значит, «Mr. W.H.» – тот, кто снабдил текстами книготорговца для публикации. Если двузначность умышленная и представляет игру слов, возможно «Mr. W.H.» обозначает одновременно и друга, и подателя текстов. Но двузначность не ограничивается этим, и «begetter», как мы только что видели, означающее либо «вдохновитель», «податель», может также иметь значение «создатель» сонетов, то есть сам поэт... Наконец, нужно добавить, что «onlie», которое мы перевели, как «единственный», может также означать «исключительный» или «замечательный»¹⁴.

Не правда ли, что только в одном случае – в случае, когда посвящение обращено к Разуму – все разночтения сглаживаются, ибо разум есть и единственный вдохновитель, и единственный податель, и единственный создатель, и именно этим он исключителен и замечателен. Кроме того, пожелание вечности Разуму не вызывает недоумения, а пожелание вечности смертному человеку – вызывает.

Первый же сонет, который является, как бы запевом цикла, соединяет воедино и «Венеру», и посвящения к поэмам, и сонеты.

Всегда мы от прекрасного созданья
Потомства ждем – пусть розой красота
Цветет, а увядать пора настанет –
Сияет снова с юного куста.
Но ты, с красою глаз своих повенчан,
Лишь свой огонь питаешь сам собой.
Средь изобилья ты на голод вечный
Обрек себя, жестокий недруг свой.

Ты – молодое украшение мира,
Глашатай вешних красок и цветов,
Но сам, скупец и вместе с тем транжира,
Себя в бутоне схоронить готов.

Не обездоль же мир, обжора милый,
Не подели себя с одной могилой!

Перевод А. Шаракшанэ

Вот ещё два сонета (первый в переводе А.М. Финкеля, второй – С. Я. Маршака) в подтверждение моих выкладок. Только при поверхностном чтении можно счесть, что посвящены они представителю рода человеческого.

31

Сердца, что я умершими считал,
В твоей груди нашли себе приют.
Царит любви в ней светлый идеал,
Друзей ушедших образы живут.

О сколько чистых надмогильных слез
Из глаз моих струил я много раз!
Но не навек любимых рок унес –
Они в тебе сохранены сейчас.

Храня в себе, ты воскресаешь их:
Возлюбленных угасших хоровод
Мою любовь собрал в сердцах своих
И всю ее тебе передает.

В тебе я вижу всех любимых мной,
Ты – все они, и я всегда с тобой.

Язычником меня ты не зови,
Не называй кумиром божество.
Пою я гимны, полные любви,
Ему, о нем и только для него.

Его любовь нежнее с каждым днем,
И, постоянству посвящая стих,
Я поневоле говорю о нем,
Не зная тем и замыслов других.

“Прекрасный, верный, добрый” – вот слова,
Что я твержу на множество ладов.
В них три определенья божества,
Но сколько сочетаний этих слов!

Добро, краса и верность жили врозь,
Но это все в тебе одном слилось.

Сонет 31 – развернутый тезис о том, что люди живы до тех пор, покуда жива память о них. И именно Разум хранит образы ушедших и любовь к ним. Что касается сонета 105 (уже данного в самом начале эссе в переводе А. Шаракшанэ), то Шекспир – это злостный гей, если споря с Белокурым другом, старается убедить сожителя в том, что тот даже и не кумир, а самый настоящий Бог. Но Шекспир – Великий Бард, если в божественном происхождении он старается убедить не любимого юношу, а Разум.

Но вернемся к размышлениям над символикой Белого и Чёрного. На мой взгляд, «мысли светлые», о которых говорится в «Лукреции», напрямую связаны с героем сонетов белокурым другом-Разумом. Противостоит же ему смуглая дама (в оригинале у дамы «цвет зла»), скорее всего, олицетворяющая темное божество по имени Любовь.

...Отныне пусть печаль в любви таится,

Пусть ревность рыщет в блеске по углам,
Начало в блеске, а конец затмится!
Да, пусть конец не будет светлым в ней,
Пусть горе будет радости сильней!..

... Дика в безумстве и глупа на вид,
Пусть юных старит, дряхлых молодит.
Пусть беспричинно всех подозревает,
Там не боясь, где повод к страхам есть,
Пусть жалость и жестокость сочетает,
Пусть в истину внесет обман и лесть,
Пусть искренность позорно извратится,
Пускай дрожит герой, а трус храбрится.
Пусть явится причиной войн и смут,
Отца и сына перессорив в доме...
Раздоры в ней рожденье обретут...

И все же Любовь, будучи черной, в сонетах 127 и 132 красива, а в сонете 131 её чернота светлее всего: *«твоя чернота светлее всего в моем суждении»*. А так как светлый Разум в ряде сонетов порочен, то можно предположить, что черное и белое есть и в том и в другом персонаже. Тут нет ничего удивительного, так как *«во всем чистейшем есть нечистый след»*¹⁵. Яркий пример смешения белого и черного видим в каждом из двух главных персонажей «Отелло». В белого Яго Шекспир помещает чёрную матрёшку, а в чёрного Отелло – белую:

Ваш темный зять
В себе сосредоточил столько света,
Что чище белых, должен вам сказать...

То, что мавр светел и простодушен, подтверждается и репликой Яго:

...Мавр простодушен и открыт душой.

Он примет все за чистую монету.

Водить такого за нос – сущий вздор.

Своё простодушие подтверждает и сам Отелло, с восхищением отзывающийся о своём интригане поручике: «*мой сторож чести*», «*этот малый кристальной честности и знает толк в вещах и людях*». В то время, как сам поручик без стеснения признаётся в своей черноте: «*я не хвалить привык, а придираюсь*», «*я по натуре склонен к ложным страхам*», «*повсюду в жизни чудятся мне козни*». Таково совмещение белого и черного в каждом из двух этих персонажей.

Не могу не поделиться ещё одним соображением. Возможно, борьба Яго с Отелло, который в трагедии носитель чуть ли ни божественного света, есть парафраз борьбы Иакова (Яго по-испански – Иаков) с Богом. Библейский Иаков мошенничал не меньше Яго: и на свет появился, используя брата, и отца обманул, и с Богом торговался, обещая ему в качестве отката десятину со всего, что Бог ему даст в будущем. Что для Иакова Бог, то для Яго – Отелло (господин):

Яго

Есть другие.

Они как бы хлопочут для господ,

А на поверку – для своей наживы.

Такие далеко не дураки,

И я горжусь, что я из их породы.

Главное же, что объединяет этих двух Иаковых – это комплекс неполноценности: оба они *вторые* – один обойден старшим братом-близнецом при рождении, второй обойден по службе.

В целом же чёрный Отелло в этой паре является олицетворением всепоглощающего чувства, Яго – с его самохарактеристиками, приведёнными на предыдущей странице, – олицетворением разума, что подтверждает и следующий момент. Шекспир обозначает его, Яго, как «ancient» Отелло, что в переводе означает не только «поручик», но и «знамя», «знаменосец». Знамя в свою очередь символизирует

войну, победу, завоевание. С одной стороны, эти значения дают дополнительную характеристику Яго. С другой – разве неугомонный Разум не ведет войн, не побеждает, не завоёвывает? Разве он не знаменосец, в конце концов? Кроме того, «ancient» переводится как «старик», «старец». Если параллель между «знаменосцем» и Разумом может показаться спорной, то едва ли можно оспорить то, что «старик» символизирует мудрость. То есть, Разум.

Свою задачу в борьбе с Отелло-Чувством Яго-Разум формулирует следующим образом: *«Если бы не было разума, нас заездила бы чувственность. На то и ум, чтобы обуздать её нелепости»*. В трагедии «Отелло» Разум, взявшись обуздывать Чувство, уничтожает и себя, и Чувство.

Но Великий Бард даёт и такой пример единоборства, в котором Белое и Чёрное, Добро и Зло, Разум и Любовь, проникая друг в друга, взаимно облагораживая и обезображивая друг друга, становятся одним целым. Этот пример находим в поэме «Феникс и Голубь».

Так слились одна с другим,
Душу так душа любила,
Что любовь число убила –
Двое сделались одним.

Всюду врозь, но вместе всюду,
Меж двоих исчез просвет.
Не срослись, но щели нет, –
Все дивились им, как чуду.

Так сроднились их черты,
Что себе себя же вскоре
Он открыл в любимом взоре, –
“Ты” – как “я”, и “я” – как “ты”.

И смешались их права:

Стало тождеством различье,
Тот же лик в двойном обличье,
Не один, а все ж не два!

Ум с ума сходил на том,
Что “не то” на деле – “то же”,
Сходно все и все не схоже,
Сложность явлена в простом.¹⁶

Трудно оспорить то, что в сонетах Великого Барда всё двоится, видоизменяется, всё покрыто тайной. На вопрос, зачем нужна тайнопись, Шекспир дает четкий ответ: «... Ум лишь хочет ярче ослепить, / Когда себя скрывает»¹⁷. Вот два ярко-ослепляющих сонета в переводе А. Финкеля, которые не только слепят, но и многое проясняют:

147

Любовь – моя болезнь, что все сильней
Тоскует по источнику страданий
И тянется к тому, что вредно ей,
Чтоб утолить нелепые желанья.

Рассудок врачевал любовь мою,
Но, увидав к себе пренебреженье,
Покинул нас – и вот я сознаю,
Что нет теперь от страсти исцеленья.

Рассудка нет – и мне спасенья нет.
Безумствую, покинутый, несчастный,
Слова мои и мысли – дикий бред
Ни к разуму, ни к правде не причастный.

Как мог я мнить, что ты светла, ясна?
Как ад, черна ты, и, как ночь, мрачна.

144

Два духа, две любви всегда со мной –
Отчаянье и утешенье рядом:
Мужчина светлый видом и душой,
И женщина с тяжелым, мрачным взглядом.

Чтобы меня низвергнуть в ад скорей,
Она со мною друга разлучает,
Манит его порочностью своей
И херувима в беса превращает.

Стал бесом он иль нет, не знаю я...
Наверно, стал, и нет ему возврата,
Покинут я; они теперь друзья
И ангел мой – в тенетах супостата.

Но не поверю я в победу зла,
Пока не будет он сожжен дотла.

В сонетах описана тупиковая ситуация, в которую герой загнан противоборством Разума и Чувства. Об этом тупике, следствием которого и является тематическое однообразие сонетов, мы говорили в начале. Причина однообразия – которое, по сути, является многообразием, – со всей откровенностью изложена в сонете 76 (перевод А. Шаракшанэ):

Почему мои стихи настолько лишены новомодного

великолепия –

Так далеки от разнообразия и быстрых перемен?
Почему я не обращаюсь, вместе с временем,
к новообретенным методам и странным сочетаниям?
Почему я пишу постоянно одно и то же, всегда одинаково,
и одеваю воображение в ту же знакомую одежду,
так что каждое слово почти называет мое имя,
обнаруживая свое рождение и происхождение?
О, знай, **любовь моя**, я всегда пишу о тебе,
и ты, и любовь – моя постоянная тема,
так что лучшее, что я могу, – это нарядить старые слова по-
новому,
тратя опять то, что уже потрачено,
Ведь солнце каждый день и ново, и старо,
так и моя любовь постоянно говорит то, что *уже*
сказано.

Обратите внимание, в этом сонете «**любовь моя**» (читай, Разум) и «**любовь**» – два разных персонажа. На мой взгляд, эти сонеты наиболее наглядно раскрывают смысл всего цикла: его лирический герой един в трех лицах – он есть Разум, Чувство, и герой, как таковой, в какие-то моменты принимающий то сторону Разума, то сторону Любви¹⁸, а в какие-то – пытающийся их примирить. Три этих персонажа являют собой единое целое – образ Человека. Отсюда, речь в сонетах идет о бесконечных противоречиях внутри Человека¹⁹. Если бы в свое время я более внимательно прочел «Ромео и Джульетту», мне бы понадобилось меньше времени и сил, чтобы прийти к этому выводу. С другой стороны, затратив меньше усилий на осмысление сонетов, едва ли бы нашел я в словах брата Лоренцо ключ к ним. Разве в его монологе речь идет не о тех же трёх ипостасях Ромео, находящихся в конфликте друг с другом. И обратите внимание, в приведённом ниже отрывке Любовь – это Земля, Разум – Небо:

Восстал ты против своего рожденья,
И неба, и земли: ведь **и рожденье**,

**И небо, и земля – в тебе самом,
Как три единства. Сразу все погибнет!
Стыдись! Стыдись! Позоришь ты свой образ,
Свою любовь, свой разум; ими щедро
Ты наделен, но сам, как лихоимец,
Не пользуешься всем, как подобает,
Чтоб совершенствовать всегда свой образ,
Свою любовь, свой разум. Образ твой
Лишь восковая форма, если ты
Отступишься от доблести мужчины.
Любовь твоя – лишь клятвопреступленье,
Коль ты нарушишь клятву и убьешь
Любовь, которую клялся лелеять;
И разум твой, что должен украшать
Твой образ и любовь твою, их только
Испортит неумелым обращеньем...**

Кроме того, строка «*И небо, и земля – в тебе самом*» тождественна строке из 144-го сонета «*Два духа, две любви всегда со мной*»²⁰. Со времён первой публикации сонетов, читатели и почитатели Шекспира, на мой взгляд, допускают серьёзнейшую ошибку: олицетворяют шекспировских персонажей с людскими существами. Для поэта же «мужчина» и «женщина» являются аллегорией утешения и отчаяния, чистого и нечистого, светлого и тёмного, ангела и демона, Разума и Любви, обитающих в лирическом герое:

У меня есть две любви, *дающие мне* утешение и отчаяние,
которые, как два духа, постоянно влияют на меня:
лучший из этих *двух* ангелов – это мужчина, по-настоящему
прекрасный [белокурый],
худший из духов – женщина цвета зла.
Чтобы быстро свести меня в ад, моя злая женщина

соблазном уводит моего лучшего ангела от меня
и желала бы совратить моего святого, чтобы он стал дьяволом,
искушая его чистоту своим нечестивым блеском.

И превратился ли мой ангел в злого духа,
я могу подозревать, но не могу сказать наверное,
но, так как они оба удалены от меня и дружны между собой,
я догадываюсь, что [один] ангел находится в аду [другого].

Но этого я никогда не узнаю, а буду жить в сомнениях,
пока мой злой ангел огнем не прогонит моего доброго.

Сонет 144, перевод А. Шаракшанэ

Оба «существа» являются и светлыми ангелами, и темными духами. То, что речь здесь идёт о внутренней борьбе, подтверждается и местоимениями «мой», «моя» – «*мой лучший ангел*», «*моя злая женщина*» – и тем, что последнее словосочетание буквально переводится как «*моё женское зло...*» (именно так трактует «*female evil*» А.

Шаракшанэ²¹). Удивляет, почему до сих пор исследователи, даже те, кто считает Фрэнсиса Бэкона человеком, прятаясь под маской Шекспира, не связали сонеты со следующими высказываниями английского философа: «*Параболическая поэзия – это история, выражающая абстрактные понятия посредством чувственных образов... Функция параболической поэзии... состоит в том, чтобы (как мы уже сказали) скрывать истинный смысл, особенно тех вещей, достоинство которых требует, чтобы они были скрыты от взоров непосвященных каким-то покровом; и именно поэтому таинства религии, секреты политики, глубины философии облекаются в одежды басен и аллегорий*»²².

Среди почитающих Шекспира есть люди, истово верующие в то, что в один прекрасный момент на сына зажиточного провинциального горожанина, разбогатевшего на изготовлении перчаток, торговавшего шерстью, мясом, зерном и солодом, снизошла божья благодать, в результате чего он в совершенстве овладел несколькими иностранными языками и стал обладателем энциклопедических познаний во многих областях человеческой деятельности – юриспруденции, философии, искусстве, литературе. После этого ему оставалось только рожать одно

за другим гениальные произведения. Но есть и раскольники, верящие в Шекспира, но не верящие в то, что он был сыном перчаточника. В связи с этим они предлагают разных Шекспиров на выбор, при этом каждый не замечает нестыковок в биографии выдвинутого им претендента, но обнаруживает такие нестыковки у претендентов, выдвинутых другими. Все почему-то упускают из виду следующее обстоятельство: если человек – гений, то он гений во всём, и если Великий Бард решил скрыть от шекспироведов и читателей свою биографию, то искать её в его произведениях бессмысленно: «Зачем /Искать того, кто найден быть не хочет»²³. Тут невозможно не упомянуть следующий момент. В 1612 году вышла в свет книга Генри Пичема «Британская Минерва», с которой Шекспир, конечно же, был знаком.



На эмблеме, выгравированной на титульном листе, рука с пером, выводит надпись: «Сотворенное человеческим гением будет продолжать жить в умах людей. Остальное же пусть умрет». Самого пишущего не видно – он спрятался за плотным занавесом. Не с помощью ли подобного «занавеса», перекрывающего тропинку к биографическому сору, пытался Уильям Шекспир сфокусировать внимание будущих исследователей на более глубоком осмыслении своих творений? Но исследователи неоторимы, и в силу этого не могут поверить, что под масками «белокурого друга» и «смуглой дамы» нет реальных людей²⁴. Им нет дела ни до высказывания Шекспира о том, что «самая правдивая поэзия – самый большой вымысел», ни до неспроста предпосланной в качестве эпиграфа к «Венере и Адонису» цитате из Овидия: «Пусть

помышляющие о низком любятся низкопробным. Меня же прекрасный Аполлон ведет к источнику муз».

* * *

Еще раз процитирую Александра Аникста, который считал, что *«поскольку порядок, в котором дошли до нас «Сонеты», несколько перепутан, содержание их яснее всего раскрывается, если сгруппировать стихотворения по тематическим признакам. В целом они распадаются на две большие группы: первые 126 сонетов посвящены другу, сонеты 127-154 – смуглой даме»²⁵ ... Есть, однако, отдельные сонеты, не связанные, ни с темой дружбы, ни с темой любви. Это просто лирические размышления поэта о разных жизненных вопросах. Эти сонеты кажутся более глубокими и более зрелыми, чем те, что посвящены воспеванию юного друга»²⁶*. Цитаты вызывает множество вопросов. Кто и на основании чего решил, что порядок перепутан? Если он перепутан, почему бы не восстановить порядок, задуманный Шекспиром? Если среди сонетов есть более глубокие и зрелые, не укладывающиеся в схему «белокурый друг – смуглая леди», не целесообразней ли и «друга», и «леди» уложить в схему этих глубоких сонетов? Ради чего Эдмунд Мэлоун разделил сонеты на две части, определив, что первые 126 сонетов адресованы Юному Другу, последующие 28 – Смуглой Даме? При таком распределении почему Белокурый Друг из сонета 95 ничем не отличается от Смуглой Леди из сонета 150? Был ли Великий Бард озабочен тем, чтобы содержание сонетов было легкодоступно широкой публике? Своим стремлением обеспечить эту доступность не разрушили ли исследователи шекспировского творчества единства, при котором противоречивому содержанию человеческой психики, раскрытому в сонетах, соответствовала противоречивая литературная форма? И т. д. В сборнике Роберта Честера «Жертва любви», в том самом в котором впервые была опубликована шекспировская поэма «Феникс и Голубь», опубликовано также большое собрание акростихов, озаглавленных «Песни Голубя». В «Песнях Голубя» *«поражает обилие шекспировских сравнений, метафор, отдельных слов и целых фраз, как будто сошедших на эти страницы из поэм и сонетов Уильяма Шекспира.*

Как и в сонетах Шекспира, здесь доминирует тема нежной любви-дружбы, определяющей, наряду с творчеством, смысл жизни поэта»²⁷.

Крупнейший специалист по английской поэзии Д. У. Найт «не мог не обратить внимания на странное смешение местоимений в некоторых акростихах: о Феникс говорится то “она”, то “он”, то же самое и о голубе. Некоторые эпитеты, характеризующие Феникс, кажутся более подходящими для мужчины, и наоборот, Голубь временами обретает черты своей нежной подруги, становится Голубкой! По этому поводу Найт замечает, что смешения родов так часты и так органически вписаны в контекст, что кажутся преднамеренными, выполняющими какую-то важную функцию»²⁸. Скорее всего, это сознательное смешение эпитетов и местоимений предпринято для того, чтобы дать картину нерасторжимого единства Голубя и Феникс. Можно допустить, что аналогичное соединение Разума и Любви в одно целое осуществлено и в сонетах.

И тут, на мой взгляд – взгляд непрофессионала – перед человеком, взявшимся за перевод сонетов Шекспира на русский, встает множество проблем и среди них – отсутствие во многих сонетах местоимений, что не даёт возможности определить, обращены сонеты к мужчине или к женщине. (Нет ли в этом элемента игры, которую Шекспир затеял с читателем?) Может быть, для того чтобы донести до читателя смысл и дух оригинала, сонеты при переводе стоит остраивать: там, где принадлежность персонажа к тому или другому полу не определена Шекспиром, не употреблять мужских и женских местоимений, или при характеристике одного и того же персонажа чередовать их, как сделано это в «Песнях голубя». Это с одной стороны, с другой – дела обстоят не так уж и плохо, если хорошие переводы доносят до нас те странности Шекспира, которым эта статья посвящена. Если же, через переводы, например, 66-го сонета, к читателю пробиваются только нетрадиционные взаимоотношения персонажей, и он не слышит в сонете обращения Разума к своей единственной любви – к Человеку, носителю этого Разума – то виноваты в этом не переводчики, загнанные в рамки жёсткой концепции, взломать которые чрезвычайно трудно, а те, кто сместил акцент сонетов с поэзии на физиологию. Изменения ситуации возможно с изменением концепции. Дело в том, что в работе над сонетами переводчики – хотят они того или не хотят – из множества значений, которые имеет в

английском то или иное слово, выбирают значения, укладывающиеся в концепцию Эдмунда Мэлоуна. Отказ от неё потребует от переводчиков изыскивать иные значения, в результате чего читатель получит совершенно неожиданные сонеты. Вот замечательный 105-й сонет в переводе А. Шаракшанэ.

Пусть мою любовь не назовут идолопоклонством,
и пусть мой возлюбленный не покажется идолом,
ведь все мои песни и хвалы равно
посвящены одному, *поются* об одном, всегда таковы и вечно неизменны.
Мой возлюбленный добр сегодня, завтра добр,
всегда постоянен в *своем* дивном совершенстве;
поэтому мои стихи, обреченные на постоянство,
выражая *всегда* одно, исключают разнообразие.
«Прекрасный, добрый и верный» – вот все содержание *моих стихов*;
«прекрасный, добрый и верный» – варьирую *это* другими словами,
и на эти вариации тратится все мое воображение, –
три темы в одной, что дает дивные возможности *для творчества*.

«Прекрасный, добрый и верный» – *эти качества* всегда
существовали поодиночке,
все три никогда не помещались в одном человеке.

Обратите внимание на последнюю строку: речь в ней ведется о *человеке*, хотя оригинал не дает оснований о нем – о человеке – говорить: «Which three till now never kept seat in one»: «Три никогда не помещались в одном». То есть речь в сонете идёт не о человеке. Исходя из мелоуновской группировки данный сонет посвящен неизвестному мужчине – «тайному возлюбленному» Шекспира. Но строчки «Прекрасный, добрый и верный» – *вот все содержание моих стихов*; / «прекрасный, добрый и верный» – *варьирую это другими словами*, в случае, если сонет обращен к Разуму, могут быть переведены иначе: «Справедливый (беспристрастный, незапятнанный, светлый), добрый и верный» – *вот все содержание моих стихов*; / «справедливый (беспристрастный, незапятнанный, светлый), добрый и верный» –

варьирую это другими словами. Такая же ситуация и со строками сонета 144: «*Which like two spirits do suggest me still:/ The better angel is a man right fair*». Переведённые как «лучший из этих двух ангелов – это мужчина, по-настоящему прекрасный [белокурый]» они превратятся в «лучший из этих двух ангелов – это мужчина, по-настоящему справедливый (беспристрастный, незапятнанный, светлый)». И определение «белокурый» в новом переводе, который, возможно, когда-нибудь будет осуществлён, придётся опустить: согласитесь, если «светлый ангел» и «светлый Разум» имеют право на существование, то ангел, или Разум, со светлыми волосами (белокурый), или со светлыми кудрявыми волосами (белокудрый) вызовут только улыбку.

Еще два произведения, выламывающиеся из гей-парада первых 126 сонетов.

Сонет 55

Ни мрамор, ни позолоченные монументы
государей не переживут этих могучих стихов,
но ты в них будешь сиять ярче,
чем запущенный камень, загрязненный неряшливым временем.
Когда опустошительная война опрокинет статуи
и распри уничтожат до основания труд каменщиков,
ни меч Марса не погубит, ни быстрый огонь войны не сожжет
живую запись памяти о тебе.

Вопреки смерти и беспамятной вражде
ты пойдешь вперед; хвала тебе всегда найдет место
в глазах всего потомства,
которое изживет этот мир до рокового конца.

Так, до Страшного суда, когда ты сам восстанешь,
живи в этих стихах и пребудь в глазах влюбленных.²⁹

(А. Шаракшанэ)

Знаете ли вы, как всё здесь изложенное увязать с Белокурым другом? Почему вопреки смерти и беспамятной вражде этот друг пойдёт вперед? Почему он восстанет

в день Страшного суда? Почему хвала ему всегда найдет место в глазах всего потомства? Ответы на эти вопросы появятся только в том случае, если мы на место адресата поставим Разум. Ведь тогда сам род людской есть «живая запись памяти» о Разуме, и он же, людской род, вопреки смерти и беспамятной вражде обеспечивает Разуму неудержимое движение вперед.

Невозможно поверить и в то, что Белокурый друг во плоти и крови согласно сонету 55 доживет до Страшного суда, и в то, что согласно сонету 59 этому молодому красавцу в 1609 году (год первой публикации сонетов) уже исполнилось 500 лет. Вероятно, героем 59 сонета является вечно молодой старик Разум, и именно этот сонет является ключевым при разгадке тайны всего цикла.

Если *в мире* нет ничего нового, а то, что есть,
было прежде, то, как обманывается наш ум,
который, в творческих муках, заблуждаясь, дает
второе рождение уже бывшему ребенку!
О, если бы архивы, озирая прошлое
хоть за пятьсот витков солнца,
показали мне твой образ в какой-нибудь древней книге,
написанной с тех пор, как впервые мысль была выражена в
письменах,
чтобы я мог увидеть, что древний мир смог сказать
об этом чуде – твоём сложении:
мы ли усовершенствовались, они ли были лучше,
или же кругооборот *всего сущего* ничего не меняет.
О, я уверен, что умы прежних дней
возносили восхищенную хвалу худшим предметам.

(А. Шаракшанэ)

Конечно же, здесь возникает вполне обоснованное возражение: возраст Разума человеческого в 1609 году вовсе не был равен 500 годам. Не был. Но в эпоху Шекспира бытовало ошибочное летоисчисление³⁰, согласно которому со времени

создания латинской письменности до 1600-х прошло именно 500 лет. Стало быть, речь в сонете идёт о желании автора понять, как изменился Разум за 500 лет, прошедших с момента, когда он, Разум, только-только освоил письменность. Интересный момент. А. Шаракшанэ переводит строчки *«That I might see what the old world could say/ To this composed wonder of your frame»*, как *«чтобы я мог увидеть, что древний мир смог сказать об этом чуде – твоём сложении»*. В словарях «frame» переводится как «тело», или «телосложение». И если слово употреблено в данном значении, непонятно, как в древних манускриптах могло бы оказаться описание тела шекспировского белокурого друга. И тем более непонятно, каким образом намеревался Шекспир сравнить то «древнее» тело, существовавшее задолго до него, с телом своего товарища по любовным игрищам, если таковые были. Если же слово употреблено поэтом в значении *«структура»*, то сонет посвящён не человеку, а Разуму.

В связи с жёсткой привязкой 59 сонета к Белокурому другу, в переводах, то тут, то там возникают всевозможные красоты: то «милый лик», то «образ милый», то «чудеса твоих красот», то «чудо внешности», адресованные именно этому Белокурому другу. Но у талантливых переводчиков через все эти красоты пробивается истинный герой сонета – Разум: А.М. Финкель: *«Где мысль впервой в письме предстала глазу»*; С. Степанов: *«Где в первокниге первописьмена/ Отобразили облик твой узором»*; А. Шаракшанэ: *«С тех пор, как впервые мысль была выражена в письменах»*.

Если, предложенная мной концепция имеет право на сосуществование с традицией, то вместе они являют собой некое подобие куба Неккера: можно увидеть или сверху, или снизу, но невозможно одновременно видеть и сверху, и снизу. Этот феномен называется «конкуренция интерпретаций». Картинка, которую видят глаза, не меняется. То, что мы видим куб Неккера сверху или снизу, определяется не тем, какая информация попадает в мозг, а тем, на что мы обращаем внимание. То же происходит и с сонетами Шекспира. В зависимости от желания, в них можно увидеть и бисексуала, запутавшегося в отношениях с белокурым другом, и почерневшей от порочности женщиной, и лирического героя, разрывающегося между Разумом и Любовью, другими словами: и земные страсти, и высокую образность. Причем, в

отличие от куба Неккера, при некотором усилии можно одновременно увидеть сонеты и сверху, и снизу.

Конечно, всё, о чём написано в данной статье, не есть истина в последней инстанции. Это всего лишь попытка разгадать тайну шекспировских сонетов, заострить внимание на «мелочах», являющихся вовсе не мелочами, а подробностями. Подробности же складываются в систему намёков, которая не разрушает очевидный смысл изображаемого, но дополняет его возможностью переносного истолкования. Именно благодаря бесчисленным подробностям и противоречиям Шекспир вечен, и, значит, читать и перечитывать его можно снова и снова.

P. S.

Приведу ещё три момента, на мой взгляд, подтверждающие изложенную в статье версию:

1. Порядок, в котором публикуются сонеты, не соответствует ни последовательности их создания, ни какой-либо другой последовательности, а многочисленные попытки расположить сонеты в порядке, соответствующем какой-то определённой логике, не увенчались успехом.

2. В 1599 году, за 10 лет до полного издания всего цикла, в поэтическом сборнике «Страстный пилигрим» впервые (вместе с сонетом 138) был опубликован сонет 144. Шекспироведы предполагают, что это была пиратская копия. А почему бы не предположить, что публикация была организована самим автором, и сонет, будучи, по сути, эпиграфом к циклу, предварял все его недомолвки и всю невнятицу.

*У меня есть две любви, дающие мне утешение и отчаяние,
которые, как два духа, постоянно влияют на меня:
лучший из этих двух ангелов - это мужчина, по-настоящему
прекрасный [белокурый],
худший из духов - женищина цвета зла.
Чтобы быстро свести меня в ад, моя злая женищина
соблазном уводит моего лучшего ангела от меня*

*и желала бы совратить моего святого, чтобы он стал дьяволом,
искушая его чистоту своим нечестивым блеском.*

*И превратился ли мой ангел в злого духа,
я могу подозревать, но не могу сказать наверное,
но, так как они оба удалены от меня и дружны между собой,
я догадываюсь, что [один] ангел находится в аду [другого].*

*Но этого я никогда не узнаю, а буду жить в сомнениях,
пока мой злой ангел огнем не прогонит моего доброго.*

3. Эта невнятица обозначена уже в первой строке:

Two loves I have, of comfort and despair

У меня есть две любви, дающие мне утешение и отчаяние.

Дело в том, что в современных изданиях сонетов слово *dispaire* (раздвоение) исходного квартто 1609 г. заменено на *despair* (отчаяние). Почему это сделано, не известно. Но если совместить два этих значения, то смыслово строчка будет ещё более содержательной:

*У меня есть две любви, дающие мне утешение и раздвоение, несущее
отчаяние.*

* * *

Вчитываясь в сонеты

ПРИЛОЖЕНИЯ

Убедиться в верности своих выводов о тайном сюжете сонетов, рассмотренном в данном эссе, мне помогли их подстрочные переводы, сделанные А. Шаракшанэ.

1. Шесть приведённых ниже сонетов, обращённых к Разуму, сводят на нет и утверждения о нетрадиционной ориентации поэта, и утверждения о его нарциссизме.

когда *жив* [дышишь] ты, который наполняет мои стихи
своей драгоценной темой, слишком великолепной,
чтобы ее могла выразить любая заурядная бумага?
О, благодари сам себя, если что-то у меня *в стихах*
предстает в твоих глазах достойным чтения,
ибо кто настолько туп, чтобы не суметь писать к тебе,
когда ты сам даришь свет для творчества?
Будь сам десятой Музой, вдесятеро превосходящей [своими
достоинствами]
те старые девять, которых призывают стихотворцы,
и тот, кто обращается к тебе, пусть создаст
вечные стихи, переживущие долгие времена.

Если моя скромная Муза понравится нашим
придирчивым дням,
пусть труд достанется мне, а хвала – тебе.

62

Грех себялюбия целиком владеет моими глазами
и всей моей душой и всем мной безраздельно,
и от этого греха нет исцеления,
так глубоко он укоренился в моем сердце.
Мне кажется, что ни у кого нет такого очаровательного лица, как у
меня,
такой совершенной формы, такой большой добродетели,
и я сам определяю собственное достоинство,
поскольку я всех других по всем достоинствам превосхожу.
Но когда мое зеркало показывает мне меня *таким, каков я на*
самом деле,
потасканного, в глубоких морщинах, задубленного от времени,
свою любовь к себе я понимаю наоборот:
так любить себя было бы чудовищно;

это тебя – то есть себя – я восхваляю в себе,
украшая свою старость красотой твоих дней.

75

Для моих мыслей ты – как пища для жизни
или как свежие благоуханные ливни – для земли,
и ради твоего спокойствия я веду такую борьбу,
какая бывает между скупцом и его богатством:
то он горд, наслаждаясь *им*, а то
опасается, что вороватый век украдет его сокровище;
то я считаю, что лучше всего быть с тобой наедине,
то *полагаю, что* еще лучше, чтобы мир видел мою радость;
порой пресыщен пиршеством – созерцанием тебя,
кроме того, что я получил или должен получить от тебя.

Так я чахну и предаюсь излишествам изо дня в день
или обжираюсь всем, или лишен всего.

79

Пока я один взывал к твоей помощи,
мои стихи одни воплощали все твое изящество,
но теперь мои изящные стихи в упадке,
и моя больная Муза уступает место другому.
Я признаю, любовь моя, что твоя милая тема
заслуживает труда более достойного пера,
и все же что бы о тебе ни сочинил поэт,
он все ворует у тебя, а потом возмещает тебе же:
он наделяет тебя добродетелью, но *само* это слово он украл
у твоего поведения; он придает *тебе* красоту,
но *он* лишь нашел ее в твоём *лице*; он не может воздать
тебе никакой хвалы, кроме *повторения* того, что *уже* в тебе
живет.

Поэтому не благодари его за то, что он говорит,
поскольку то, что он должен *воздать* тебе, ты платишь сам.

91

Некоторые гордятся своим рождением, некоторые –
мастерством,
некоторые – богатством, некоторые – силой своего тела,
некоторые – нарядами, хотя и дурными, *сшитыми* по новой
моде,
некоторые – соколами и гончими, некоторые – лошадью,
и каждому нраву соответствует своя отрада,
в которой он находит наслаждение превыше всего;
но эти частности – не моя мерка;
все это я превосхожу в одном, наилучшем:
твоя любовь для меня лучше высокого рождения,
ценнее богатства, великолепнее дорогих нарядов,
доставляет большее удовольствие, чем соколы и лошади, –
и, обладая тобой, я хвалюсь всем, чем гордятся люди,
несчастный только тем, что ты можешь забрать у *меня*
все это, сделав меня самым несчастным.

112

Твоя любовь и жалость сглаживают клеймо,
которое вульгарный скандал отпечатал на моем лбу,
ибо что мне за дело, кто говорит обо мне хорошо или дурно,
если ты маскируешь дурное во мне и допускаешь хорошее?
Ты для меня – весь мир, и я должен стараться
узнать свои постыдные и похвальные стороны с твоих слов.
Никто другой для меня *не существует*, ни я ни для кого не
существую,
чтобы изменить мое укоренившееся [ставшее стальным]

восприятие хорошего или дурного.

В такую глубокую бездну я бросаю всякую заботу
о других *мнениях* [голосах], что мой слух гадюки
для критика и льстеца затворен.

Смотри, как я оправдываю свое пренебрежение:

ты так сильно запечатлен в моих мыслях,
что весь остальной мир; кажется мне, мертв.³¹

2. Сонет 134 повествует о том, как влюбленный, потеряв Разум, молит Любовь вернуть его.

Итак, теперь я признал, что он твой
а я сам – заложник твоей воли;
откажусь от прав на себя, так чтобы другого меня
ты возвратила, и он всегда был моим утешением.
Но ты этого не сделаешь, и он не будет свободным,
так как ты алчная, а, он добрый;
он стал, как гарант, подписываться за меня
под обязательством, которое *теперь* так же прочно связало его.
Ты используешь *его* поручительство твоей красоте,
как ростовщик, который все оборачивает к прибыли,
и привлекаешь к суду друга, который стал должником из-за
меня,
так что его я теряю из-за того, что ты жестоко злоупотребляешь
мной.
Его я потерял; ты обладаешь и им и мной.
Он платит сполна, и все же я не свободен.

Возможен и иной вариант. Сам Разум умоляет Любовь оставить в покое его и его носителя. Именно две последние строки, на мой взгляд, дают возможность такого прочтения.

3. Сонеты 22 и 133 – сонеты перевертыши. В них при желании можно увидеть и обращение Разума к своему носителю, и обращение индивида к своему Разуму.

22

Мое зеркало не убедит меня, что я стар,
пока юность и ты – одного возраста,
нокогда я увижу у тебя борозды времени,
тогда, надеюсь, смерть положит конец моим дням,
так как вся та красота, которая тебя облачает,
есть не что иное, как прекрасное одеяние моего сердца,
живущего в твоей груди, как твое в моей;
так как же я могу быть старше тебя?
Поэтому, любовь моя, береги себя,
как и я буду *беречь себя* – не ради себя, а ради тебя,
нося *в себе* твое сердце, которое я буду оберегать,
как заботливая нянька – дитя, от всякого зла.

Не рассчитывай получить свое сердце, если мое
будет убито:
ты дал его мне не для того, чтобы я его возвращал.

133

Будь проклято то сердце, которое заставляет мое сердце стонать
из-за глубокой раны, которую оно наносит моему другу и мне!
Неужели недостаточно мучить меня одного,
но мой драгоценный друг должен стать, рабом рабства?
Меня у меня самого отняли твои жестокие глаза;
а мое *другое* [ближайшее] «я» еще прочнее присвоено тобой;
я лишен его, самого себя и тебя –
трижды тройная пытка, которую нужно вот как пресечь:
заточи мое сердце в стальной камере своей груди,

но тогда позволь моему бедному сердцу выкупить *собой* сердце
друга;
кто бы ни держал меня *в заточении*, пусть мое сердце будет
стражем друга,
тогда ты не сможешь жестоко обращаться *со мной* в моей тюрьме.
И все же это будет *жестoko*, так как я, запертый в тебе,
волей-неволей становлюсь твоим, а со мной - и все, что во мне.

4. В сонете 77 Шекспир откровенно говорит о художественных произведениях, как о детях Разума, в которых может быть на века запечатлен его образ.

Твое зеркало покажет тебе, как изнашиваются твои прелести,
часы – как истекают драгоценные минуты,
а чистые листы будут хранить отпечаток твоей души,
и из этой книги ты можешь вкусить такое знание:
морщины, которые твоё зеркало, тебе правдиво покажет,
напомнят тебе о раскрытом зеве могилы;
по тому, как украдкой движется тень в часах, ты можешь постичь
вороватое движение времени к вечности;
а все, что твоя память не может удержать,
доверь этим пустым страницам, и *потом* ты обнаружишь
взращенными этих детей, рожденных твоим умом,
чтобы с ним снова познакомилась твоя душа.

Эти услуги зеркала и часов – в той мере, насколько часто ты
будешь смотреть,
принесут тебе пользу и сильно обогатят твою книгу³².

5. В статье говорилось о том, что Разум для того, чтобы оставаться бессмертным, обязан продолжать себя не только в художественных творениях, но и в детях. Именно об этом читаем в 16 сонете:

Но почему ты более сильным способом

Не поведешь войну против этого кровавого тирана, Времени,
и не укрепишь себя против увядания .
средствами более благословенными, чем мои бесплодные стихи?
Сейчас ты на вершине счастливых часов,
и много девственных садов, еще не засаженных,
с благочестивой охотой восприяли бы твои живые цветы,
гораздо более похожие *на тебя*, чем твое рисованное подобие.
Так *идолжны* линии жизни обновлять *твою* жизнь,
ведь ни кисть этого времени, ни мое ученическое перо,
не способные передать ни твоего внутреннего достоинства,
ни внешней красоты,
не могут сделать так, чтобы ты сам жил в глазах людей.

Отдавая себя, ты сохранишь себя,
и *так* ты должен жить, запечатленный собственным милым
мастерством.

Здесь поэт называет детей во плоти и крови «живыми цветами», а неживых детей (стихи) – «рисованным подобием». Возможно, вернее было бы сказать «подобием, полученным с помощью букв»: «письменным подобием». Кстати, Александр Сергеевич Пушкин называл свои стихи «тайными цветами» и «Парнаса тайными цветами».

6. Сонет 95, обращенный к белокурому другу, и сонет 150, обращенный к смуглой леди, убеждают в том, что они, вообще, одно и то же лицо.

95

Какими милыми и прелестными ты делаешь позорные дела,
которые, как порча в душистой розе,
пятнают красоту твоего юного имени!
О, в какие прелести ты облачаешь свои грехи!
Язык, рассказывающий историю твоих дней –

делающий фривольные замечания о твоих развлечениях,
не может осудить *тебя* иначе как в виде хвалы,
так как упоминание твоего имени делает благим дурной отзыв.
О, какой роскошный дом у этих пороков,
которые в качестве жилища выбрали тебя, –
где завеса красоты покрывает любое пятно
и все превращает в прекрасное зрелище для глаз!

Береги, дорогое *мое* сердце, эту великую привилегию:
прочнейший нож, если им злоупотреблять, теряет
остроту.

150

О, от какой *высшей* силы ты получила это могущество –
с помощью недостатков властвовать над моим сердцем,
заставлять меня опровергать мое верное зрение
и клясться, что белый свет не украшает день?
Откуда у тебя эта *способность делать* привлекательным дурное,
так что и в наихудших твоих поступках
есть такая сила и уверенное искусство,
что, в моих глазах, худшее в тебе превосходит все лучшее в
других?

Кто научил тебя, как заставить меня любить тебя тем больше,
чем больше я слышу и вижу то, что, по справедливости,
должен ненавидеть?

О, хотя я люблю то, что презирают другие,
ты не должна, вместе с другими, презирать мое состояние.

Если ты, недостойная, пробудила во мне любовь,
То тем более я достоин, быть любимым тобой.

В сонете 147 и того интересней. Оказывается, смуглая леди может принимать
обличье друга: быть и белокурой, и прекрасной, и доброй.

Моя любовь – как лихорадка, которая все время жаждет
того, что еще больше вскармливает болезнь,
питаюсь тем, что сохраняет недуг,
чтобы удовлетворить непостоянный, болезненный аппетит.
Мой рассудок – врач, лечивший меня от любви,
разгневанный тем, что я не выполнял его рецептов, –
покинул меня, и теперь я в отчаянье убеждаюсь на опыте,
что страсть, которую отвергает медицина, – это смерть.
Мне уже не излечиться теперь, когда рассудок от меня
отказался;
я в лихорадочном безумии от вечного смятения,
мои мысли и речь – как у безумца,
они далеки от истины и говорятся без толку.
Так, я клялся, что ты белокура [прекрасна, добра],
и думал, что ты светла,
а ты черна, как ад, темна, как ночь.

7. Треугольник – лирический герой, его разум, его любовь – наиболее четко просматривается в следующих сонетах.

42

То, что ты обладаешь ею, – не вся моя печаль,
хотя можно сказать, что я любил ее горячо;
что она обладает тобой – вот главная *причина* моих стенаний,
потеря в любви, которая задевает меня сильнее.
Любящие грешники, оправдаю вас так:
ты любишь ее, потому что знаешь, что я люблю ее,
и так же ради меня она изменяет мне,
идя на то, чтобы мой друг ради меня испытал ее.
Если я теряю тебя, то моя потеря – это приобретение для моей

любви,

а теряю ее – мой друг приобретает эту потерю.
Двое находят друг друга, и я теряю обоих,
и оба ради меня возлагают на меня этот крест.

Но вот утешение: мой друг и я суть одно, *и, значит*, –
о сладкое самообольщение! – она любит меня одного.

133

Будь проклято то сердце, которое заставляет мое сердце
стонать
из-за глубокой раны, которую оно наносит моему другу и
мне!

Неужели недостаточно мучить меня одного,
но мой драгоценный друг должен стать рабом рабства?
Меня у меня самого отняли твои жестокие глаза,
а мое *другое* [ближайшее] "я" еще прочнее присвоено тобой;
я лишен его, самого себя и тебя –
трижды тройная пытка, которую нужно вот как пресечь:
заточи мое сердце в стальной камере своей груди,
но тогда позволь моему бедному сердцу выкупить *собой*
сердце друга;
кто бы ни держал меня *в заточении*, пусть мое сердце будет
его стражем,
тогда ты не сможешь жестоко обращаться *со мной* в моей
тюрьме.

И все же это будет *жестоко*, так как я, запертый в тебе,
волей-неволей становлюсь твоим, а со мной – и все, что
во мне.

134

Итак, теперь я признал, что он твой,
а я сам – заложник твоей воли;

я откажусь от прав на себя, так чтобы другого меня
ты возвратила, и он всегда был моим утешением.
Но ты этого не сделаешь, и он не будет свободным,
так как ты алчная, а он добрый;
он стал, как гарант, подписываться за меня
под обязательством, которое *теперь* так же прочно связало
его.

Ты используешь *его* поручительство твоей красоте,
как ростовщик, который все оборачивает к прибыли,
и привлекаешь к суду друга, который стал должником из-за
меня,
так что его я теряю из-за того, что ты жестоко
злоупотребляешь мной.

Его я потерял; ты обладаешь и им и мной.

Он платит сполна, и все же я не свободен.

Начав приложения во здравие, во здравие их и закончу. По мнению специалистов, при чтении сонетов возникают большие сложности даже у англоязычных читателей. Причины в следующем: в сонетах множество абсолютно тёмных мест, множество опечаток (которые, возможно, сделаны сознательно и потому опечатками не являются), значения некоторых слов, употребляемых Шекспиром, утеряны, некоторые слова староанглийского заменены сегодняшними; английский язык Шекспира немыслим без игры слов, без использования архаизмов, с одной стороны, и создания новых словоформ – с другой. Всё это даёт уверенность в том, что единственно верная версия биографии и творчества Великого Барда не будет найдена никогда... Но это вовсе не повод для того, чтобы отказаться от всего здесь изложенного, тем более, что великий англичанин против идентификации Белокурого друга как Разума не возражает:

10

Стыдись! Неправда, что у тебя есть любовь к кому-то –
у тебя, который в отношении себя так неразумен.

Можно согласиться, если угодно, что ты любим многими,
но, что ты никого не любишь, совершенно очевидно;
ибо ты так одержим убийственной ненавистью,
что не останавливаешься перед тем, чтобы строить козни
самому себе,
стремясь разрушить прекрасный кров,
забота о сохранности которого должна быть твоим
главным желанием.

О, перемени свои мысли, чтобы я мог изменить свое мнение!
Неужели ненависть должна иметь лучшее жилище, чем нежная
любовь?

Будь, как само твое присутствие, милостивым и добрым
или к себе по крайней мере прояви добросердечие:
сотвори другого себя ради меня,
чтобы красота могла вечно жить в твоих детях или в тебе.

31

Твоя грудь мне дорога всеми сердцами,
которые я, будучи лишен их, полагал мертвыми;
там царствует любовь, со всем, что ей принадлежит,
и всеми друзьями, которых я считал похороненными.
Как много священных и почтительных слез
глубокая преданная [религиозная] любовь похитила из моих
глаз,
как проценты мертвым, которые, кажется,
только переместились и теперь сокрыты в тебе!
Ты – могила, в которой живет погребенная любовь,
увешанная трофеями моих ушедших возлюбленных друзей,
которые все свои права на меня передали тебе,
и то, что принадлежало многим, теперь только твое.
Их любимые образы я вижу в тебе,

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Уайльд О. Избр. пр. в 2-х томах. 1961 М., т. 1. С. 30

² Бэкон и Уайльд писали об этом задолго до Юнга, который, рассуждая о предметах искусства, по самой своей природе открыто символических, говорил: *«Их творчески насыщенный язык всегласно заявляет, что в них скрыто больше, чем говорится. Мы можем тотчас же, что называется, указать пальцем на символ даже и тогда, когда не можем, к вящему удовольствию, с полной убедительностью разгадать его смысл. Символ остается вечным вызовом нашим мыслям и чувствам».* (Э. Сэмьюэлз, Б. Шортер, Ф. Плот «Словарь аналитической психологии К. Юнга» стр. 215).

³ Жан-Мари и Анжела Маген. «Шекспир». Ростов-на-Дону, 1997. С.276

⁴ Цепляясь как за соломинку за официального Шекспира – малограмотного актера, писавшего гениальные пьесы – шекспироведы постоянно загоняют себя в угол. Приведу в качестве примера отрывок из примечаний А. Смирнова к трагедии «Отелло»: *«Источником ее (трагедии – В. К.) послужила Шекспиру новелла Джиральди Чинтио «Венецианский мавр» ... Здесь, однако, возникает трудность. Довольно сомнительно, чтобы Шекспир настолько свободно владел итальянским языком, что мог читать на нем достаточно сложный и обширный текст. Между тем, эта новелла Чинтио была переведена на английский язык лишь в XVIII веке, и в шекспировскую эпоху мы не находим ни одной её переработки ни в драматической, ни в повествовательной форме. Правда, в 1583-1584 годах был издан французский перевод сборника Чинтио; однако неизвестно, мог ли Шекспир читать свободно и на этом языке. Кроме того, указывалось, что в тексте «Отелло» встречаются некоторые подробности, касающиеся топографии и административного управления Венеции, которые не встречаются у Чинтио и которых Шекспиру, никогда не бывавшему в Венеции, было неоткуда знать. На этом основании возникло даже предположение, что прямым источником Шекспира явилась не сама новелла Чинтио, а несохранившаяся восходящая к ней английская пьеса, автор которой, будучи знаком с венецианской жизнью, включил в неё и упомянутые подробности. Отсюда якобы он и почерпнул их вместе с некоторыми именами... и, может быть, кое-какими сюжетными деталями, расходящимися с Чинтио. Такое предположение само по себе возможно... Однако ему противоречит чрезвычайная близость трагедии Шекспира новелле Чинтио в отношении не только фабулы, но и характеров всех главных персонажей, делающая допущение посредствующего звена маловероятным. Поэтому мы скорее должны предположить, что Шекспир познакомился с новеллой Чинтио*

каким-нибудь неизвестным нам образом...» (У. Шекспир. «Искусство». М. 1960. Т. 6, стр. 642-643).

⁵А. Аникст. Шекспир У. Полн. собр. соч. М., 1960, т.8.С. 562

⁶Шекспир У. Полн. собр. соч. М., 1959, т. 5.С. 67

⁷Овидий «О любви» XV, 35. Эта цитата явно перекликается с цитатой Ф. Бэкона, использованной в качестве 3-о эпиграфа к данной статье.

⁸А. Аникст. Шекспир У. Полн. собр. соч. М., т.8. 1960: с. 574

⁹Там же. С. 576

¹⁰И. Бродский, Большая книга интервью. М.: Захаров.2000. С. 432.

¹¹А. Аникст.Шекспир У. Полн. собр. соч. М., 1960, т.8.С.580

¹²Определяя значения слов, мы включаемся в игру, предложенную нам Великим Бардом. Вот еще один пример предложенной им игры. В пьесе «Конец – делу венец» есть персонаж по имени Пароль. Привожу характеристики, которые дают ему окружающие.

*

Дряннейший малый, с грязною душой.
Все доброе в себе мой сын погубит,
Водя знакомство с ним.

*

Чего-то слишком много в этом малом,
Что заставляет легковверных верить,
Как будто в нем и в правду что-то есть.

*

Знаю я его, негодяя! Пароль его зовут. Он гнусный пособник молодого графа во всех этаких делах. Берегись их, Диана. Все их посулы, обещания, клятвы, знаки внимания и прочие средства, измышляемые похотью, ничего не стоят.

*

...Он отъявленный трус, безудержный хвостун, бесстыдный клятвопреступник и (...) нет за ним ни одного из достоинств...

*

... Он способен вкрасья в доверие и продержаться с неделю, пока его не раскусят.

*

ПАРОЛЬ. Мессир, меня зовут Пароль.

ЛАФЁ. Вот так словцо! Да тут и пароль и отзыв. Страсти Господни!

Вроде бы, характеристики, как характеристики. Но ничего не значащими они остаются только до тех пор, пока мы не поймем, что “пароль” означает “слово”. Если Шекспир играл именно в эту игру, то в приведенных характеристиках отношение не к

человеку, а к слову, как к таковому. Ну, как тут не вспомнить реплику Гамлета о словах.

¹³И. Гилилов *Игра об Уильяме Шекспире, или Тайна великого феникса*, "Артист. Режиссер. Театр", 1997 С. 261

¹⁴Жан-Мари и Анжела Маген. «Шекспир». Ростов-на-Дону, 1997. С.244-245

¹⁵Шекспир У. Полн. собр. соч. М., 1960, т.8. С.396.

¹⁶ Известно, что Феникс у Шекспира существо женского рода, а название поэмы – «Феникс и Голубь». Если мое предположение верно, и Голубь в приведенном стихотворении есть Разум, то во фразе «Прощай, мой голубь», произнесенной сходящей с ума Офелией, зафиксировано её прощание с Разумом. Её речи в 5 сцене IV акта темны, но не бессмысленны. Только Б. Пастернак взял на себя смелость заявить, что Офелия «бормочет бессмыслицу», остальные переводчики более точны. А. Кроненберг: «В её словах нет половины смысла», в. к. К. Романов: «речь её темна», М. Лозинский: «в её речах – лишь полусмысл» А. Радлова: «И говорит с каким-то полусмыслом», М. Морозов: «Речь её невнятна и наполовину бессмысленна». Возможно, что в осмысленную часть её речей Шекспир упрятал не только Голубя. В сцене несколько раз упоминается умерший отец. Думаю, в данном случае уместно привести следующее высказывание Плотина: *«Ум выше и совершеннее, чем душа, а что выше и совершеннее, тому по природе принадлежит первенство... Несовершенное может усовершенствоваться лишь тем началом, которое его произвело и выполняет по отношению к нему роль Отца...»*. (Плотин. Избранные трактаты. МН.: Харвест; М.: АСТ, 2000. С. 130-131.) Возможно, в этой сцене «Гамлета» умерший Отец, как и Голубь, символизирует Разум: *«...Я бы вам дала фиалок, но они все увяли, когда умер мой отец; говорят, он умер хорошо» ...*

¹⁷Шекспир У. Полн. собр. соч. М., 1960, т.6.С.206

¹⁸Циклом своих сонетов не предвосхитил ли Шекспир следующее умозаключение Паскаля: *«Человека всегда раздирает междоусобица разума и страстей. Будь ему дан один только бесстрастный разум... Будь ему даны одни только безрассудные страсти... Но, наделенный и разумом, и страстями, он непрерывно воюет с собой, ибо может жить в мире с разумом, только воюя со страстями, и наоборот; поэтому он всегда терзается, всегда во власти противоречий»* (Паскаль. Мысли. 316).

¹⁹ В подтверждение своих умозаключений приведу следующее высказывание Плотина: *«... Ум как мыслящий принцип в акте мышления представляет двойственность: находится ли мыслимое вне ума и есть нечто иное, чем он, или же оно тождественно с ним – все равно мышление предполагает и содержит в себе различие наравне с тождеством. Каждая вещь, мыслимая умом, должна быть и тождественна с ним, и отлична от него, а кроме того и сама в себе должна содержать как тождество, так и различие; иначе, если мыслимое не будет представлять различия и разнообразия, как и что он может мыслить?.. ...Существо, которое раскрывает себя в мышлении, должно*

содержать в себе множественность». (Плотин. Избранные трактаты. МН.: Харвест; М.: АСТ, 2000, с 46-47.)

²⁰ Мостиком, соединяющим две эти строки вполне могут быть строки из первой части гетевского Фауста:

Но две души живут во мне,
И обе не в ладах друг с другом.
Одна, как страсть любви пылка
И жадно льнет к земле всецело,
Другая вся за облака
Так и рванулась бы из тела.

В отношении Гете Луначарский заметил, что тот «во всех своих драматических и этических произведениях, объективирует свой внутренний конфликт в диалектическом противополжении характеров... Разрешением антитезы является само драматическое произведение, как образец новой драматической поэзии». (Гете. Фауст. М. – Л, 1928.). У меня не вызывает никакого сомнения, что задолго до Гёте Шекспир точно так же объективировал в сонетах свой внутренний конфликт.

²¹ Уильям Шекспир. Сонеты, Санкт-Петербург. Азбука-классика, 207. С. 354

²² Ф. Бэкон. Сочинения в двух томах. М.: Мысль. Серия: Философское наследие. 1977 г. Т 1. С.176,177.

²³ Бенволио. У. Шекспир «Ромео и Джульетта». Акт II, сцена 1.

²⁴ Никто не возьмет на себя смелости утверждать, что в многослойности шекспировских произведений нет автобиографического слоя. Но для того, чтобы отыскивать его в созданных поэтом произведениях, мы должны знать, кто был Шекспир, и каково его настоящее имя. Вполне возможно, что во взаимоотношениях Венеры и Адониса спрятаны взаимоотношения графа Рэтленда и его супруги Елизаветы Сидни: именно они, считает Илья Гилилов, творили под маской Шекспира. Так как их брак был платоническим, существует мнение, что отказ супругов от плотских утех был сделан в пользу поэтического творчества (сублимация?). Но для двух нормальных людей ситуация платонического брака рано или поздно может оказаться западней. Так, скорее всего, и случилось. В «Стихах Голубя», помещенных в поэтическом сборнике «Жертва любви», который целиком, по мнению Гилилова, посвящен Рэтленду и его жене читаем: *«Прощай, прощай, невинность, ложе Славы, /И сдержанность – могильница любви»* (Пер. М. Литвиновой. Оправдание Шекспира. М. Вагриус, 2008. С. 220.). Вероятно, речь в этих строках идет о том, что только с помощью невинности (неудовлетворенной страсти) можно достичь творческой славы, с другой стороны – постоянно сдерживаемая страсть хоронит любовь. Но все биографические выкладки по поводу Рэтленда и Елизаветы Сидни никуда не имеют никакого смысла, если под личиной Шекспира прятались Фрэнсис Бэкон, или Эдвард де Вер, или Уильям Стенли, или Кристофер Марло. Заменяв Рэтленда и Елизавету

Сидни любым из перечисленных претендентов, мы получим совершенно иную биографию Великого Барда и совершенно иных лондонцев, послуживших прототипами «белокурого друга» и «смуглой леди».

²⁵А. Аникст. Шекспир У. Полн. собр. соч. М., 1960, т. 8. С. 585

²⁶Там же. С 580

²⁷И. Гилилов Игра об Уильяме Шекспире, или Тайна великого феникса, "Артист. Режиссер. Театр", 1997 С. 34

²⁸Там же.

²⁹В сонете явно прослеживается связь и с «Памятником» Горация, и со следующими строками из Проперция:

Тяжким усилием до звезд вознесенная ввысь пирамида,
Славный Юпитера храм, вышних подобье небес,
Склеп Мавзола в своем роскошном великолепии –
Участы общей они – гибели обречены,
Или потоки дождей, иль пламя лишит их величья,
Или под тяжестью лет сами, сломившись, падут.
Но не погибнет в веках талантом добытое имя:
Слава таланта и блеск вечным бессмертьем горят.

³⁰В. А. Иванов. Международный Университет (в Москве). Анализ системных противоречий в традиционной версии хронологии мировой истории. <http://lib.convdocs.org/docs/index-112838.html>

³¹К приведенным сонетам без сомнения можно добавить 74, 78, 79, 88, 109, 111.

³²Через два века об этих «детях» Пушкин в стихотворении «Мы рождены, мой брат названный», адресованном Дельвигу, скажет следующее:

Избаловало нас начало.
И в гордой лености своей
Заботились мы оба мало
Судьбой гуляющих детей.

=====
=====
Косулин Владимир Александрович
kosulinv@mail.ru
=====