



Мастерская



Григорий Кружков. ПОТРЕВОЖЕННЫЙ ПРАХ,
или РАССУЖДЕНИЕ О СОНЕТАХ ШЕКСПИРА

Григорий Кружков

ПОТРЕВОЖЕННЫЙ ПРАХ,
ИЛИ РАССУЖДЕНИЕ О СОНЕТАХ
ШЕКСПИРА

Воистину несчастен тот день и час, когда человек связывается с проблемой упорядочивания шекспировских сонетов. Счастье навек отлетает от него; его ум больше ему не принадлежит. Он оказывается в положении тех одержимых, которые изобретают систему игры в рулетку, чтобы сорвать банк в Монте-Карло.

Хайдер Роллинс

*Если даже вы в это выгратись,
Ваша правда, так надо играть.*

Б. Пастернак

ЗАГАДКИ, ЗАГАДКИ, ЗАГАДКИ...

Сонеты Шекспира — одно из самых таинственных произведений мировой литературы. Конечно, оно не было бы таким таинственным, когда бы это был не Шекспир. Но люди ребячливы: «царя горы» обязательно хочется, если не свергнуть с пьедестала, так хотя бы подпихнуть. Игрушку нужно разломать, чтобы посмотреть, что у нее внутри. Чудеса приятны, но желательно, чтобы с «полным разочланием оных». Отсюда повышенное, я бы сказал, болезненное любопытство к обстоятельствам жизни Шекспира, тем более что личных его бумаг не сохранилось и простор для фантазии широкий. Отсюда же — особый интерес к его сонетам, подогреваемый еще и тем, что в них можно усмотреть некие гомоэротические (скандальные!) мотивы.

Так что загадок и догадок вокруг этой книги хоть отбавляй. За четырьест лет, прошедших с первой публикации «Сонетов» Шек-

спира (1609), они испытали на себе все превратности судьбы: их забывали, ими пренебрегали, их переделывали и перекраивали, ими возмущались и восхищались, их расшифровывали и истолковывали и, наконец, их переводили на другие языки. У нас в России внимание к сонетам в последние десятилетия зашкаливает, чуть ли не каждый год появляется новый полный перевод всех 154 сонетов.

Первый вопрос, который возникает в связи с этими текстами, это вопрос атрибуции: действительно ли автор «сонетов Шекспира» — Шекспир?

А если так, то с его ли ведома и согласия было предпринято издание 1609 года? Сам ли он предоставил рукопись издателю? Участвовал ли в процессе печатания?

И еще один вопрос, непосредственно связанный с предыдущим: верен ли порядок, в котором расположены сонеты, принадлежит ли он автору или другому лицу, например, издателю?

Вопрос о порядке важен потому, что от этого зависит фабула, которую воображает себе читатель, та реальная *love story*, которую он старается угадать за пунктиром лирических признаний. Традиционно ситуация описывается так: в «Сонетах» три действующих лица: Автор (лирический герой), его юный Друг и некая Женщина (Смуглая леди), возлюбленная Автора, которая изменяет ему с Другом. Большая часть сонетов посвящена Другу и тому возвышенному чувству любви-дружбы, которое испытывает к нему Автор. Он обещает прославить и обессмертить его своими стихами. Остальные сонеты рассказывают о противоречивой любви-страсти к Смуглой леди; в них, наоборот, подчеркивается низменный, плотский аспект этого чувства.

Таков, повторим, обычный расклад сонетов, из которого обычно исходят критики, исследующие различные аспекты «Сонетов». Впрочем, есть и другие точки зрения. Некоторые шекспироведы сомневаются в том, что все сонеты первой части обращены к Другу, а также в том, что все 154 сонета представляют один (авторский цикл) и расположены в правильном (авторском) порядке.

Но прежде, чем перейти к вопросу о порядке сонетов, попытаемся ответить на первые два вопроса. Точно ли автор опубликованных в 1609 году сонетов Уильям Шекспир? Вопрос не праздный и не надуманный. Дело в том, что к авторскому праву во времена Шекспира относились не так трепетно, как в наши дни, и ситуация, когда

издатель прибегал к известному имени, чтобы под его флагом легче продать книгу, была нередкой. Так, в 1599 году издатель Уильям Джаггард выпустил книгу под названием «Влюбленный пилигрим», приписав ее Уильяму Шекспиру, хотя в действительности Шекспиру в ней принадлежало лишь пять стихотворений: два сонета (которые войдут в сборник 1609 под номерами 138 и 144) и три отрывка из пьесы «Бесплодные усилия любви»; остальное представляло собой сборную солянку разных поэтов (Т. Хейвуда, Р. Барнфилда и других), нахватанную из разных книг и рукописей. Так, может быть, и «Сонеты» 1609 года — такое же «пиратское издание», в котором Шекспиру принадлежит лишь малая доля?

К счастью, эти сомнения можно с полным основанием отмести. Во-первых, ни один из обсуждаемых сонетов не засветился ни в книгах, ни в рукописях как произведение другого автора. Во-вторых, издатель Томас Торп, хотя и не всегда безупречный в вопросах авторского права, был все-таки более разборчивым дельцом, чем Джаггард; он работал с лучшими авторами своего времени, такими, как Бен Джонсон и Джон Марстон, и не стал бы портить репутацию столь явным подлогом. В-третьих, многие из этих сонетов настолько явственно несут на себе печать шекспировского гения, что невозможно представить их автором никого иного из его поэтов-современников.

«ЕДИНСТВЕННЫЙ ЗАЧИНАТЕЛЬ»

Покончив с первым вопросом, перейдем ко второму: участвовал ли Шекспир в осуществленном Торпом издании «Сонетов»? Большинство шекспироведов склоняются к отрицательному ответу. И на это у них имеются веские основания.

Во-первых, в конце мая 1609 года, когда сборник готовился к печати, Шекспира почти наверняка не было в Лондоне. Известно, что в мае шекспировская труппа «Слуги короля», сбежав от новой вспышки чумы в Лондоне, давала спектакли в Ипсвиче и других провинциальных городах. Известно также, что 7 июня Шекспир участвовал в судебном заседании в родном Стратфорде. Во-вторых, ошибок и опечаток в «Сонетах» так много, что ясно: автор не приглядывал за их изданием. Более того, сама рукопись была получена издателем не

от Шекспира, а от третьего лица, о чем свидетельствует загадочное посвящение к книге, напечатанное в столбик примерно таким образом (в переводе на русский):

ЕДИНСТВЕННОМУ ЗАЧИНАТЕЛЮ
НИЖЕПРИВЕДЕННЫХ СОНЕТОВ
МИСТЕРУ W. H. ВСЯЧЕСКОГО СЧАСТЬЯ
И ВЕЧНОЙ ЖИЗНИ
ОБЕЩАННОЙ
ЕМУ
НАШИМ БЕССМЕРТНЫМ ПОЭТОМ
ЖЕЛАЕТ
БЛАГОНАМЕРЕННЫЙ
ДЕРЗАТЕЛЬ
ВЫПУСТИВШИЙ ИХ
В СВЕТ
Т.Т.

Что означает это выражение «единственный зачинатель» (*the only begetter*)? Рассматривались три версии. Это или прототип прекрасного Друга, который вдохновил Шекспира на сочинение сонетов, как склонны думать большинство шекспироведов, или тот, кто доставил издателю рукопись (такое значение тоже есть у слова «begetter»). И третья гипотеза: этот таинственный «зачинатель» — сам автор, то есть Шекспир. Кто же в этом случае «наш бессмертный поэт»? Кто мог обещать Шекспиру вечную жизнь? Вергилий? Гораций? Или сам Господь Бог («наш поэт» в том смысле, что он всех нас сотворил)? Предположим, что издатель посвятил книгу ее автору. Допустим — хотя это очень странно. Но можно ли допустить, что наборщик вместо правильных инициалов Шекспира «W. S.» поставил «W. H.» — и этого никто не заметил? Вот в это поверить уже совсем трудно; легче исключить столь смелую гипотезу.

Второй вариант толкования, если вдуматься, тоже неприемлем. Предположим, «begetter» означает «доставивший рукопись», но разве Шекспир обещал бессмертие тому, кто доставит его рукопись мистеру Торпу? Опять получается неувязка. Поневоле мы возвращаемся к первой версии: издатель посвятил издаваемую книгу главному ее герою — тайному Другу, вдохновившему автора публикуемых

сонетов. Доставить же их издателю мог не только он сам, но и кто-то из общих друзей Автора и Друга, которому они позволили сделать список сонетов или кому Автор доверил на сохранение свои рукописи, уезжая из Лондона.

НЕПРЕОДОЛИМОЕ ОБСТОЯТЕЛЬСТВО

Предисловие к книге, конечно, должен был написать ее автор, — если только он знал о готовящемся издании и если не существовало к тому каких-либо непреодолимых препятствий. Таким препятствием могла быть, например, смерть сочинителя. В этом случае становится понятным и чужое предисловие, и эпитет «бес-смертный» в применении к автору. Может быть, распространился слух о смерти Шекспира? Если учесть, что в то время его не было в Лондоне и чума свирепствовала как в столице, так и в провинции, Томас Торп вполне мог поверить в этот слух. Тогда, между прочим, становится понятным и необычный титул книги «Шекспировы сонеты»:

SHAKE-SPEARES SONNETS

Так, с притяжательным окончанием было принято именовать лишь неживых классиков, например HOMERS ODISSEY, а имя здравствующего автора на титуле книги писали после названия, например: «Сонеты Уильяма Шекспира»:

SONNETS *by William Shakespeare*

Когда чума приходила в Лондон, «существованья шаткость» ощущалась особенно остро; смерть ходила рядом с каждым. И поэты заботились о сохранении своих творений столько же, сколько о судьбе бренного тела. Эту тему любил обыгрывать юный Джон Донн в своих стихотворных посланиях друзьям:

Доказано, что ад есть разлученье
С друзьями — и безвестности мученье —
Здесь, где зараза входит в каждый дом
И поджидает за любым углом.
С тобой моя любовь: иди, не мешкай,
Моей ты будешь проходною пешкой,
Коль избегу ужасного конца;
А нет — так завещаньем мертвеца.¹
(«Ступай, мой стих хромой...»)

«Моей ты будешь проходною пешкой» подразумевает превращение пешки, гибнущей на последней горизонтали, в ферзя, — эквивалентное алхимическому превращению простого металла в золото, а также брэнной жизни поэта — в бессмертное искусство. Ср. у Пастернака («Определение творчества»):

И какую-то черную доведь
И — с тоскою какою-то бешеной —
К преставлению света готовит,
Конноборцем над пешками пешими.

Итак, если в Лондоне поверили в смерть Шекспира, тогда становится понятным и оформление титула, и издательское предисловие. А также то, что один из друзей решил без промедления опубликовать хранящийся у него экземпляр сонетов (оригинал или список) — к вящей славе своего друга и во избежание того, чтобы какая-то роковая неожиданность (чума или пожар) не уничтожила драгоценной рукописи.

Тут можно вспомнить, что писал в 1598 году прекрасно осведомленный Фрэнсис Мирес в книге «*Palladis Tamia*, или Сокровищница ума», перечисляя достижения современной ему английской литературы:

«Подобно тому, как полагали, что душа Эвфорба жила в Пифагоре, так остроумный и изящный дух Овидия живет в сладкозвучном и медоточивом Шекспире, о чем свидетельствуют его «Венера и Адонис», его «Лукреция», его сладостные сонеты, известные близким

¹ Сонеты Шекспира цитируются в переводе С. Маршака. Другие стихотворные цитаты, если имя переводчика не указано, принадлежат автору статьи.

друзьям». Не будем обольщаться эпитетами: у Миреса все авторы, даже третьестепенные, «медоточивые». Вылущим из этого плода красноречия объективное зерно: уже в 1598 году о сонетах Шекспира было известно, они ходили в кругу его близких друзей!

Представляется вероятным, что «единственным зачинателем» (или «вдохновителем»), о котором пишет Торп, был кто-то из этих друзей Шекспира. Вполне возможно, что автор связал их обещанием не распространять дальше доверенные им стихи — тогда понятно, почему прижизненных списков сонетов практически не сохранилось.

Итак, подведем предварительный итог. Наиболее естественным объяснением странностей торповского издания 1609 года представляется распространившийся слух о смерти Шекспира от чумы. В него поверили тем более легко, что шекспировской труппы в то время в городе не было, чумная зараза по-прежнему носилась в воздухе и скорбные вести о друзьях и знакомых приходили каждый день.

Если мы принимаем эту версию, она объяснит почти все упомянутые выше странности: и титул книги «Шекспировы сонеты», и странный эпитет в посвящении «наш бессмертный поэт» (о живущих так не говорят), да и сам факт того, что посвящение сочинено не автором, а издателем.

Эта версия объясняет также и то, почему рукопись издателю кто-то из друзей поэта отдал именно теперь, в 1609 году, а не раньше (например, в 1598-м, 1599-м или 1605-м). Раньше это было бы нарушением авторских прав и «пиратством», а после смерти Шекспира — благородной заботой о сохранении творческого наследия друга во имя его славы и на благо английской литературы.

«ТОНКАЯ СТРУКТУРА» СОНЕТОВ

Сонетный жанр ведет свою историю, по крайней мере, с начала XIII века. Самые ранние из дошедших до нас сонетов были написаны в Сицилии при дворе императора Фридриха II. Оттуда они перекочевали в материковую Италию и усиленно культивировались поэтами «нового сладостного стиля». Данте Алигьери сложил из сонетов со своими комментариями-связками книгу «Новая жизнь» (1292).

Спустя полвека Петрарка (1304—1374) прославил этот жанр своей знаменитой «Книгой песен», состоявшей из двух больших циклов сонетов: «На жизнь мадонны Лауры» и «На смерть мадонны Лауры». В дальнейшем сонет разошелся по всей Европе, проник в Испанию, во Францию и дальше на север и восток, дошел до Чехии и Польши и остановился где-то на пороге Московской Руси.

Что касается Англии, то первым привил сонет к дубу родной поэзии сэр Томас Уайет (1503—1542), эстафету приняли его младший современник граф Сарри (1517—1547), упростивший форму сонета (именно этой, английской, формой воспользовался Шекспир), и другие придворные стихотворцы Генриха VIII. Из поэтов середины XVI века отметим Джорджа Гаскойна (1534?—1577), автора нескольких превосходных сонетов, в том числе вставленных в его любовный роман о Фердинанде Джеронини и Леоноре де Валаско. Но настоящий расцвет жанра начинается с Филипа Сидни (1554—1586), с его знаменитой книги «Астрофил и Стелла», опубликованной посмертно в 1591 году. С этой даты отсчитывается повальная мода на сонетные циклы, так называемый «сонетный бум» 1590-х годов: «Диана» Г. Констебля, «Делия» С. Даниэля, «Amoretti» Э. Спенсера, «Филида» Т. Лоджа, и так далее.

Шекспир был увлечен той же поэтической волной. По некоторым предположениям, он начал сочинять сонеты не позже 1592 года. Скорее всего, это его увлечение закончилось до начала нового века, ведь в 1600-х годах «сонетная лихорадка», в основном, прошла. Хотя нельзя утверждать, что эта форма совсем вышла из употребления; упомянем хотя бы «Благочестивые сонеты» Джона Донна.

Для пристрастного критика шекспировских «Сонетов» всегда существует опасность оторвать их от той литературной почвы, на которой они произросли. Без этой почвы стихи как бы повисают в воздухе, ведь особенности любой вещи познаются в сравнении. Впрочем, на первых порах — для того чтобы сделать начальные шаги к пониманию «Сонетов», их тематики и общей структуры, — можно отключить «масштабную сетку», сузить перспективу и прибегнуть к тому, что литературоведы называют «имманентным анализом», то есть анализу без учета интертекстуальности. Этим мы сейчас и займемся.

Со времен одного из первых шекспироведов, занимавшихся этой проблемой, Эдмунда Мэлоуна (1741—1812) «Сонеты» принято де-

лить на две неравные части: первые 126 сонетов, посвященные Другу, и оставшиеся 28, посвященные Смуглой (или Темной) леди — *The Dark Lady*.

Такова общая структура шекспировских сонетов. Но подобно тому, как основные энергетические уровни атома расщепляются на несколько подуровней, называемых «тонкой структурой» спектра, так внутри обеих частей сонетного цикла Шекспира можно обнаружить более подробную внутреннюю структуру, отдельные группы из двух, трех и более сонетов.

Очевидный пример — первые семнадцать сонетов, варьирующие на все лады одну тему: в них автор уговаривает прекрасного юношу вступить в брак, чтобы его красота не погибла, но возродилась в потомстве. Предполагается, что эти увещевания были написаны по заказу родственников некоего знатного юноши, сопротивлявшегося попыткам его женить. Таким юношей мог быть, например, Генри Ризли, граф Саутгемптон; напомним, что ему посвящены две поэмы Шекспира: «Венера и Адонис» и «Обесчещенная Лукреция». «Пропагандный цикл» (от слова *propagation*, продолжение рода) — не единственная группа сонетов, которую можно выделить в книге, но, безусловно, самая длинная. Может сложиться мнение (я помню свои впечатления школьника при первом знакомстве с «Сонетами»!), что такое введение чересчур длинно и композиционно не оправдано, — а значит, состав 1609 года мог быть не авторским.

При внимательном чтении остальных 109 сонетов первой части, посвященной Другу, обнаруживается, что большая их часть группируется в короткие серии, написанные на одну тему.

Уже первые два сонета, следующие после пропагандного цикла: 18 («Сравню ли с летним днем твои черты?») и 19 («Ты притупи, о время, когти льва...») — образуют дуплет на тему: *стихи навсегда сохраняют красоту Друга*. Ключевые строки:

18. Ты будешь вечно жить в строках поэта...

19. Мой стих его прекрасным сохранит!

Сонеты 27 («Трудами изнурен, хочу уснуть») и 28 («Как я могу усталость превозмочь») объединены темой *бессонницы*. Заклучи-

тельные четверостишия говорят о том, что и ночь не дает отдыха любовной заботе:

27. Мне от любви покоя не найти.
И днем и ночью — я всегда в пути.

28. Но все трудней мой следующий день,
И все темней грядущей ночи тень.

Вслед за этим дублетом без перерыва следует триада сонетов 29, 30 и 31, тема которых может быть сформулирована так: *память напоминает об утратах, но любовь возмещает все печали и потери.*¹ Единство этой триады становится очевидным, если выписать первые катрены и заключительные двустишья («замки») сонетов.

29. Когда в раздоре с миром и судьбой,
Припомнив годы, полные невзгод,
Тревожу я бесплодную мольбой
Глухой и равнодушный небосвод <...>
С твоей любовью, с памятью о ней
Всех королей на свете я сильней.

30. Когда на суд безмолвных, тайных дум
Я вызываю голоса бывшего, —
Утраты все приходят мне на ум,
И старой болью я болею снова <...>
Но прошлое я нахожу в тебе
И все готов простить своей судьбе.

31. В твоей груди я слышу все сердца,
Что я считал сокрытыми в могилах.
В чертах прекрасных твоего лица
Есть отблеск лиц, когда-то сердцу милых <...>
Всех дорогих в тебе я нахожу
И весь тебе — им всем — принадлежу.

¹ Здесь и далее курсив в цитируемых стихах используется автором статьи для выделения.

Некоторые тематические пары идут не подряд, но разделены другими сонетами. Таковы сонеты 23 и 26, объединенные темой письма — посланника или ходатая от автора к предмету его любви. Приводим эти два сонета целиком:

23.

Как тот актер, который, оробев,
Теряет нить давно знакомой роли,
Как тот безумец, что, впадая в гнев,
В избытке сил теряет силу воли, —

Так я молчу, не зная, что сказать,
Не оттого, что сердце охладело.
Нет, на мои уста кладет печать
Моя любовь, которой нет предела.

*Так пусть же книга говорит с тобой.
Пускай она, безмолвный мой ходатай,
Идет к тебе с признаньем и мольбой
И справедливой требует расплаты.*

Прочтешь ли ты слова любви немой?
Услышишь ли глазами голос мой?

26.

Покорный данник, верный королю,
Я, движимый почтительной любовью,
К тебе посольство письменное шлю,
Лишенное красот и острословья.

*Я не нашел тебя достойных слов.
Но если чувства верные оценишь,
Ты этих бедных и нагих послов
Своим воображением оденешь.*

А может быть, созвездья, что ведут
Меня вперед неведомой дорогой,
Нежданный блеск и славу придадут
Моей судьбе, безвестной и убогой.

Тогда любовь я покажу свою,
А до поры во тьме ее таю.

Сонеты 33 и 34 рассказывают о ссоре между двоими, которая прошла, как туча или очистительный дождь, смывающий все обиды. Приводим сонеты полностью:

33.

Я наблюдал, как солнечный восход
Ласкает горы взором благосклонным,
Потом улыбку шлет лугам зеленым
И золотит поверхность бледных вод.

Но часто позволяет небосвод
Слоняться тучам перед светлым тронном.
Они ползут над миром омраченным,
Лишая землю царственных щедрот.

*Так солнышко мое взошло на час,
Меня дарами щедро осыпая.
Подкралась туча хмурая, слепая,
И нежный свет любви моей угас.*

Но не ропщу я на печальный жребий, —
Бывают тучи на земле, как в небе.

34.

*Блистательный мне был обещан день,
И без плаща я свой покинул дом.
Но облаков меня догнала тень,
Настигла буря с градом и дождем.*

Пускай потом, пробившись из-за туч,
Коснулся нежно моего чела,
Избитого дождем, твой кроткий луч, —
Ты исцелить мне раны не могла.

Меня не радует твоя печаль,
Раскаянье твое не веселит.

Сочувствие обидчика едва ль
Залечит язвы жгучие обид.

Но слез твоих, жемчужных слез ручьи,
Как ливень, смыли все грехи твои!

К этим двум примыкает и следующий за ними сонет о любовной ссоре, обиде и раскаянии, так что тут можно говорить не о дублете, а о триаде:

35.
*Ты не грусти, сознав свою вину.
Нет розы без шипов; чистейший ключ
Мутят песчинки; солнце и луну
Скрывает тень затмения или туч.*

Мы все грешны, и я не меньше всех
Грешу в любой из этих горьких строк,
Сравненьями оправдывая грех,
Прощая незаконно твой порок.

Защитником я прихожу на суд,
Чтобы служить враждебной стороне.
Моя любовь и ненависть ведут
Войну междоусобную во мне.

Хоть ты меня ограбил, милый вор,
Но я делю твой грех и приговор.

Триада сонетов 40 («Все страсти, все любви мои возьми»), 41 («Беспечные обиды юных лет») и 42 («Полгоря в том, что ты владеешь ею») вводит тему «любовного треугольника».

40.
Тебе, мой друг, не ставлю я в вину,
Что ты владеешь тем, чем я владею.
Нет, я в одном тебя лишь упрекну,
Что пренебрег любовью ты моею.

41.

Но жалко, что в избытке юных сил
Меня не обошел ты стороной
И тех сердечных уз не пощадил,
Где должен был нарушить долг двойной.

42.

И если мне терять необходимо, —
Свои потери вам я отдаю:
Ее любовь нашел мой друг любимый,
Любимая нашла любовь твою.

За этой триадой следует сонет 43 («Смежая веки, вижу я острей»), который продолжает тему *бессонницы* и, таким образом, превращает дуплет (27, 28) в триаду, хотя и разорванную. Отчего происходят подобные разрывы? Можно сделать два предположения. Первое: эти разрывы — намеренные: по замыслу автора в цикле должны быть сквозные мотивы, которые могут переплетаться и подхватываться.

Второе предположение: сонеты перемешаны, и такие разрывы серий свидетельствуют о нарушенном порядке.

АФРОДИТА НЕБЕСНАЯ И АФРОДИТА ПОШЛАЯ

Хотя иные из сонетов первой части вполне могли иметь адресатом женщину, многие другие, несомненно, обращены к мужчине. Но и в них Шекспир говорит о своей любви к Другу с такой нежностью и пылом, который заставляет читателей и критиков насторожиться.

При этом большая часть шекспировских сонетов, если судить беспристрастно, являет собой то, что на современном жаргоне называется *unisex*. Примет пола в них нет. А если одна такая примета один-единственный раз грубо выпирает в сонете 20, — то лишь затем, чтобы сразу же быть вынесенной за скобки.

В отношениях Автора и его Друга, как они описаны с 18 по 127 сонет, кажется, нет ничего чувственного. И в то же время, это не просто дружба и не пресловутый «примат дружбы над любовью» в ренессансную эпоху, о котором любят говорить критики. Здесь именно любовь,

но такого типа, которую современному читателю непросто себе представить. Это любовь мужчины к юноше, которая у неоплатонических мыслителей Возрождения почиталась выше любви к женщине. Так утверждал, например, знаменитый философ-гуманист Марсилио Фичино (1433—1499), чьи идеи повлияли на поэзию Эдмунда Спенсера и, как считают некоторые исследователи, и на самого Шекспира. В своем «Комментарии к “Пиру» Платона» Фичино писал, что любовь по сути своей горько-сладостна: она горька потому, что любящий умирает для себя, чтобы жить в другом и для другого. «Всякий раз, когда два человека охвачены взаимной любовью, они живут один в другом. Эти люди поочередно превращаются один в другого, и каждый отдает себя другому, получая его взамен». Этот поэтико-философский концепт лежит в основе целого ряда сонетов Шекспира, например:

(36)

Признаюсь я, что двое мы с тобой,
Хотя в любви мы существо одно.
Я не хочу, чтоб мой порок любовью
На честь твою ложился, как пятно...

(39)

О, как тебе хвалу я воспою,
Когда с тобой одно мы существо?
Нельзя же славить красоту свою,
Нельзя хвалить себя же самого...

Второе свойство любви, о котором говорит Фичино, это стремление к красоте. Любовь, в сущности, и есть желание наслаждаться красотой. Красота тела, равно как и души, постигается зрением, а также слухом и умом; осязанием красота не постигается, потому-то истинно любящему не следует касаться предмета своей любви.

Кстати, знаменитая эпиграмма, приписываемая Платону и обращенная к юноше, сосредоточена на одном лишь любовании, на драматическом пересечении линий зрения:

В небо, на звезды глядишь ты, звезда моя. Стать бы мне небом,
Чтоб мириадами глаз мог я смотреть на тебя.

«Желание осязать не является ни частью любви, ни чувством любящего, но есть лишь вид необузданности и смятение рабской души. Кроме того, свет и красоту души мы воспринимаем только умом. А потому тот, кто постигает красоту души, довольствуется только умозрением». Вся первая часть «Сонетов», посвященных Другу, кажется утверждением и развитием этой мысли. Из пяти человеческих чувств (*five senses*) здесь всецело доминирует зрение.

Отметим, что во второй части, посвященной Смуглой леди, важную роль играет музыка; в этом есть символический смысл: музыкальные инструменты на картинах позднего Возрождения часто являются атрибутом чувственности и соблазна.

Но продолжим цитату из Фичино: *«Наконец, между любящими происходит обмен красотой. Муж наслаждается лицезрением красоты своего возлюбленного. Юноша умом постигает красоту зрелого мужа».*

Сонеты 22 и 37 буквально иллюстрируют этот обмен:

(22)

Лгут зеркала, — какой же я старик!
Я молодость твою делю с тобою.
Но если дни избородят твой лик,
Я буду знать, что побежден судьбою.

Как в зеркало, глядясь в твои черты,
Я самому себе кажусь моложе.
Мне молодое сердце даришь ты,
И я тебе свое вручаю тоже.

Как радует отца на склоне дней
Наследников отвага молодая,
Так правдою и славою твоей
Любуюсь я, бесславно увядая.

(37)

Великодушье, знатность, красота,
И острый ум, и сила, и здоровье —

Едва ль не каждая твоя черта
Передается мне с твоей любовью.

Таким образом, если посмотреть на «Сонеты» сквозь призму трактата Фичино, то книга Шекспира окажется как бы *комментарием к его «Комментарию»*. Одновременно иллюстрацией и доказательством тезисов Фичино, причем в первой части — прямым доказательством, а во второй части — доказательством от противного.

Античные авторитеты итальянских гуманистов Сократ и Платон говорили еще определенной о разнице между любовью к мужчине и женщине. В платоновском «Пире» Павсаний напоминает слушателям, что существует не одна Афродита, а две — Афродита Урания и Афродита Пандемос, то есть Афродита Небесная и Афродита Пошлая (общедоступная). Поклонения философов достойна лишь одна из них, и одна ведет к познанию высшей Красоты. Заурядные люди способны любить лишь пошлой и низменной любовью, причем женщин они любят не меньше, чем юношей. «Эрот же Афродиты небесной восходит к богине, которая, во-первых, причастна только к мужскому началу, но никак не к женскому, — недаром это любовь к юношам, — а, во-вторых, старше и чужда преступной дерзости».

Сонеты Шекспира, датируемые шекспиروهдами примерно 1592—1595 годами (хотя некоторые из них могли появиться позже) писались, как мы видим, под явным влиянием идей неоплатонизма. Известно, что «Комментарий к “Пиру” Платона» был первой книгой Марсилио Фичино, переведенной на английский язык. Сами диалоги Платона, переведенные Фичино на латынь, были к тому времени давно доступны образованным англичанам. При этом необязательно, что Шекспир сам усердно изучал Платона и трактаты итальянских гуманистов; он мог получить их идеи из вторых рук — для гения этого достаточно.

Итак, не житейская история о том, как друг отбил невесту у поэта, а аллегорическое сопоставление Афродиты небесной и Афродиты пошлой (хотя и написанное в форме лирического дневника) — основа и план задуманного Шекспиром сонетного цикла.

Точно так же, как «Королева фей» — не приключенческий роман, а грандиозная аллегория, прославляющая королеву во всех ее ипостасях — целомудренной красоты, девы-воительницы, средоточия мудрости и т.д.

Так же, как «Астрофил и Стелла» Филипа Сидни — отнюдь не дневник влюбленного (каким он представляется неискушенному

читателю), а аллегорический рассказ о восхождении любящего к духовному совершенству, к высшей Истине и Красоте. Сам Сидни подчеркивал, что реальность — лишь предлог для поэзии, что «*искусство мастера заключено в Идее — прообразе его труда*». Он подчеркивает, что поэтом движет именно Идея, и от воображения зависит совершенство творимого им.

Перипетии сюжета, угадываемые в «Сонетах» Шекспира, лишь канва для аллегии, чей смысл утаен от взглядов обыкновенного читателя, но открыт взору избранных философов и истинных влюбленных.

Как справедливо пишет М.А. Юсим, роль неоплатонических теорий любви заключалась в том, что они перенесли акцент на любовь к прекрасной душе, и это оказало огромное воздействие на литературу Нового времени, а через нее — и на общественное сознание шекспировских сонетов уже рукой подать до романтизма XIX века, хотя эта рука и протянута над пренебрежением и кривотолками века Просвещения.

СОСНА И ПАЛЬМА

Роберт Фрост сказал однажды, что поэзия начитается с удовольствия, а кончается мудростью.

Ту же формулу можно применить к любви, о которой рассказывают нам «Сонеты» Шекспира. Она начинаются с восхищения красотой, проходит через всё, что суждено пройти влюбленному: сомнения, размолвки, разлуки, обиды, печали — и заканчивается обретением, если не мудрости, то более глубокого постижения себя и мира.

Мы не знаем, какое отношение имеют сонеты к биографическим обстоятельствам Шекспира. А если бы и «знали», то лишь попали бы в капкан к этому знанию. Потому что связь между творчеством и стихами в тысячу раз сложнее, чем мы предполагаем. Эта связь непроницаема для постороннего взгляда, она не до конца понятна даже самому автору: любое стихотворение содержит в себе опыт всей жизни поэта.

Интонация шекспировских сонетов столь доверительна, тон так верно взят, что кажется, поэт исповедуется перед нами в самом своем заветном, сокровенном. Однако встречаются и такие сонеты, автор которых как будто решает какую-то риторическую или метафорическую

задачу и его главная цель — свести концы с концами. Тут неустрашимое противоречие; и недаром Вордсворт писал, что сонеты — «ключ, которым Шекспир открыл нам свое сердце», и он же в другом месте отзывался о них совершенно иначе: «Их главные недостатки — однообразие, скучность, вычурность и нарочитая темнота».

Того же мнения был один из влиятельнейших критиков той эпохи Уильям Хэзлит: «Если бы Шекспир не написал ничего, кроме сонетов, он был бы помещен в разряд холодных, искусственных писателей, не обладающих ни настоящим чувством природы, ни подлинной страстью».

В чем же тут дело? Думаю, точнее всех сказал двадцатидвухлетний Джон Китс в письме другу:

«Одна из трех книг, которые сейчас со мной, — стихотворения Шекспира: никогда раньше я не находил столько красоты в его сонетах — они полны прекрасного, сказанного как бы нечаянно — по ходу вымучивания очередного концепта (*Китс — Рейнольдсу*, 22 ноября 1817 г.)».

Китс (во многом ученик Шекспира, но зрячий и пронизательный) схватывает суть дела. Искусство писать сонеты в XVI веке сводилось к искусству придумывать сложные поэтические ходы или метафоры (концепты; по-итальянски: *кончетти*). Даже не придумывать, поскольку к тому времени все уже было придумано, — а выбрать из общего «депо метафор» ту, что подходит к случаю, и обработать ее под себя. Это отчасти похоже на древнерусскую традицию иконописи: за границы канона не выйдешь, зато можно проявить свою индивидуальность на уровне исполнения. Романтики (Вордсворт, Хэзлит и другие), которые выступали против всех литературных канонов и условностей, конечно, отвергали искусственность традиционного сонета, все эти приемы, которые казались им (и действительно были) ходульными и безнадежно заезженными. Но в то-то и дело, что гениальный художник, работая внутри канона, непреднамеренно — «нечаянно», как говорит Китс, — творит прекрасное и очень личное: то, что отличает работу Шекспира (или, скажем, Андрея Рублева) от их современников.

Как мы уже отмечали, гендерный вопрос для «Сонетов» второстепенный. Задача Шекспира — описать трудный путь истинной любви-восхождения и противопоставить ее вульгарной и общедоступной плотской любви. Поскольку идея такого противопоставле-

ния восходит к Платону, то Шекспир представил ее в классическом платоновском виде — как любовь зрелого мужа (*vir*) к прекрасному юноше (*adulesens* или *ephebus*). Известно, что однополая любовь такого типа была институционализирована в некоторых древнегреческих обществах, в частности, в Спарте и Фивах. Целью этого установления было, по-видимому, свести до минимума количество внебрачных детей и внебрачных связей женщин.

Эта прагматическая цель, однако, не имела прямого отношения к концепции возвышенной любви, развиваемой Сократом и другими философами его круга. Но интересно, что если мы посмотрим с этой точки зрения на композицию шекспировского цикла, то мнение о чрезмерной длине вступительной серии сонетов, ее несоразмерности и неуместности приходится пересмотреть. Эти семнадцать сонетов оказываются достаточно веским *тезисом*, помещенным в начале, который в дальнейшем должен быть уравновешен и пересилен не менее веским *антитезисом*.

Вступительные сонеты увещевают: вступи в брак и оставь потомство, чтобы твоя красота не погибла, но возродилась в твоём сыне. Однако, согласно Платону и Фичино, сей способ продолжиться во времени общедоступен, а значит, низок и вульгарен. Он доступен и рабу, и плебею. Для избранных существует другой путь — восхождение к идеалу небесной любви (в этом и состоит антитезис). В прекрасных стихах влюбленного поэта юность и красота обретают бессмертие.

Теперь мы, кажется, постигаем необычное выражение из Предисловия издателя — *the only begetter*. Загадка разрешается неожиданно просто. Чтобы сохранить для вечности красоту, нужно зачать отпрыска (*beget an offspring*). Тут есть два пути: можно зачать его в лоне женщины, тогда родится такое же брэнное дитя, сын или дочь; а можно зачать свое дитя в мозгу поэта, от него же родятся бессмертные стихи. Второй путь, несомненно, благородней и возвышенной, но он доступен немногим.

Гендерные обстоятельства в «Сонетах» Шекспира малосущественны. В платонической любви общаются души, а не тела. Правда, Джон Донн полагал, что одно другому не помеха:

Внимая монологу двух,
И вы, влюбленные, поймете,

Как мало предается дух,
Когда мы предаемся плоти.

Перевод А.Сергеева

Такая была у Донна планида — сомневаться и вышучивать любую философию, а также, если попадетсЯ под руку, и священную историю. Но я бы сейчас хотел, оставаясь на той самой неоплатонической точке, привести один пример из русской литературы.

В 1841 году М. Ю. Лермонтов перевел стихотворение Генриха Гейне «Ein Fichtenbaum steht einsam» из сборника «Книга песен» (1827).

На Севере диком стоит одиноко
На голой вершине сосна,
И дремлет, качаясь, и снегом сыпучим
Одета, как ризой, она.

И снится ей всё, что в пустыне далекой,
В том крае, где солнца восход,
Одна и грустна на утесе горючем
Прекрасная пальма растет.

Тут есть лингвистическая проблема. Ein Fichtenbaum (сосна) в немецком языке мужского рода, а у переводчика «сосна» — женского. Не случайно вскоре появились другие переводы. Тютчев заменил сосну на кедр («На севере мрачном, на дикой скале / Кедр одинокий под снегом белеет...»), Фет — на дуб («На севере дуб одинокий / Стоит на пригорке крутом...»). И в том, и в другом случае восстанавливая правильную гендерную ситуацию.

Еще радикальней поступил И. Суриков, заменив не только сосну на дуб, но пальму — на рябину, и увеличив число куплетов с двух до пяти:

— Что шумишь, качаясь,
Тонкая рябина,
Низко наклоняясь
Головою к тыну?

.....

— Как бы я желала
К дубу перебраться;
Я б тогда не стала
Гнуться да качаться.

(1864)

Написанное под знаком Музы Пандемос, окончательно русифицированное, стихотворение Сурикова сразу стало народной песней. Потеряв при этом нечто важное, что присутствовало у Гейне и что в переводе Лермонтова только подчеркивалось «гендерным сдвигом».

Важно не то, что «кедр» по-немецки мужского рода, а «пальма» женского. «Душа» — хоть по-русски, хоть по-немецки — женщина. Психея, Душенька. *Anima, animula*.

В том-то и штука, что у Гейне (и у Лермонтова) не парень с девкой разлучены — душа томится по родной душе.

«И снится ей всё, что в пустыне далекой...».

Лермонтов лишь навел на резкость стихотворение Гейне.

ODI ET AMO

«И ненавижу ее и люблю». Эти слова Катулла можно было бы поставить эпиграфом к стихам о Смуглой леди. Считается, что если любовь к Другу — благородная и возвышенная, то любовь Автора к этой самой Леди — чувственная и грешная.

Впрочем, у Шекспира это не так однозначно. Образ Смуглой леди, как он предстает перед нами в сонете 127 (о глазах Дамы): «Но так идет им черная фата, / Что красотою стала чернота», — или в сонете 128 (об игре дамы на лютне): «Но если счастье выпало струне, Отдай ты руки ей, а губы — мне!» — или в сонете 132 (опять, как в 127-м, о глазах Дамы): «Люблю твои глаза. Они меня, / Забытого, жалеют непритворно», — представляется в тонах скорее мягкости и сострадания, чем жестокости.

С другой стороны, намного больше таких сонетов, в которых Смуглая леди изображается как вместилище всех пороков. Надменности (131), измены и предательства (133), корысти и властолюбия (134), распутства

и похоти (135, 137), лживости и коварства (138, 140), гневливости и двоедушия (142). Особняком стоит популярный сонет 130 («Ее глаза на звезды не похожи...»), который приводят как пример отхода от традиции Петрарки и расхожих приемов сонетописания. В данном случае, положим, что так. Но еще больше в шекспировском цикле примеров следования традиции и заимствования многократно использованных идей.

Скажем, два сонета о черных глазах (127 и 132), которые выражают траур по несчастным дурнушкам или отвергнутым влюбленным, представляют собой варианты уже избитой темы; сравните, например, с сонетом Филипа Сидни о черных глазах Стеллы:

И чудо совершила красота,
И Красота отвергла суесловье,
И засияла звездно чернота,
Рожденная Искусством и Любовью,
Прикрыв от света траурной фатой
Всех тех, кто отдал кровь Любви святой.

(«Астрофил и Стелла»)

Сонет 133, начинающийся словами:

Будь проклята душа, что истерзала
Меня и друга прихотью измен, —

вновь играет с метафорой обмена сердец между влюбленными, образами любовной темницы, стража и залога.

Даже сами проклятия и обличения во всевозможных черных пороках не является чем-то новым. Они присутствуют уже у Катулла, который чередует счастливые мечты о взаимной любви:

Будем, Лесбия, жить, любя друга.
Пусть ворчат старики, что нам их ропот? —

Перевод С. Шервинского

с безудержными проклятиями неверной возлюбленной:

Со своими пусть кобелями дружит,
По три сотни их обнимает сразу,
Никого душой не любя, но печень
Каждому руша!

Перевод А. Пиотровского

Впрочем, не надо ходить за примерами столь далеко. Тот же Филип Сидни, которого называли «английским Петраркой», этот преданно влюбленный в Стеллу «пилигрим любви», посередине утонченных сонетов вдруг раздражается Песней пятой, в которой обрушивает на Стеллу лавину от строфы к строфе все более тяжких обвинений: воровка, убийца, тиранка, бунтовщица, предательница, ведьма и даже более того:

Но ведьмам иногда раскаяться дано.
Увы! мне худшее поведать суждено:
Ты — дьявол, говорю, в одежде серафима.
Твой лик от божьих врат отречься мне велит,
Отказ ввергает в ад и душу мне палит,
Лукавый дьявол ты, соблазн необоримый!

Конечно, Сидни нагромождает эти потоки обвинений, чтобы под конец вывернуться: дескать, это я от избытка чувств, и все мои хулы — на самом деле, хвалы. Но слово не воробей; разбойница, убийца, тиранка лютая, исчадь темноты, предательница, бес — всё это уже произнесено вслух, вылетело из измученной груди влюбленного.

Не то ли самое происходит у Шекспира? Он ведь тоже сначала обвиняет, а потом оправдывается и объясняет:

Всё, что вражду питало бы в другом,
Питает нежность у меня в груди.
Люблю я то, что все клянут кругом,
Но ты меня со всеми не суди. (150)

В общем, то же самое: все мои обвинения — от избытка любви!
Так что не стоит рисовать образ Смуглой леди одними черными красками; это поистине катулловское «*odi et amo*» — или, может

быть, новейшая придворная галантность в духе Катулла и сэра Филипа Сидни.

Много было сказано об антипетраркизме шекспировских сонетов. Мол, Шекспир — это позднее Возрождение, когда истое поклонение Прекрасной Даме вышло из употребления и на смену ему пришла мода передразнивания и выворачивания наизнанку высокого стиля. Как будто направления в искусстве следуют друг за другом степенно, как верблюды в караване. На самом деле, антипетраркистская манера, с нарочитым резким снижением стиля, не моложе, а старше петраркизма. Она связана со средневековой карнавальной культурой, традиции которой никогда не прерывались. Как вы думаете: когда написан сонет вот с таким заключительным секстетом?

Меня женили. Стало мне привычно
Внимать супруги богоданной вой;
До Неба звезд восходит голос зычно.
Как тысяча громов, он надо мной
Рокочет. Тот, кто женится вторично, —
Простак, глупее каши полбяной.

Перевод А. Парина

Это сонет Чекко Анджольери, Италия, XIII век. Антипетраркизм за сто лет до Петрарки.

БЕГОМ ЗА КУРИЦЕЙ

Пора подвести итог нашим заметкам и рассуждениям. Гипотеза о том, что сонеты писались Шекспиром — от случая к случаю, без всякого дальнего умысла, представляется мне маловероятной. Сам сонет — настолько *умышленная* форма, требующая от каждой строки подчинения генеральному чертежу, что представить писание большой группы сонетов без обдуманной цели почти невозможно. Тут внутренняя структура диктует внешнюю; кристалличность на микроуровне определяет кристаллическую форму целого. Это первое.

Несомненно, что внешнюю форму, в которую оформился замысел Шекспира, можно описать как любовно-психологический ро-

ман. Внешняя его фабула («любовный треугольник») прослеживается пунктирно и, возможно, читалась бы яснее, не будь некоторые части целого (предполагаемые «тетрадки») частично перепутаны.

Первый английский любовно-психологический роман в прозе сочинил Джордж Гаскойн, которого мы уже упоминали. Его роман, замаскированный под перевод с итальянского и названный «Приятная повесть о Фердинандо Джероними и Леоноре де Валаско» (1575), повествует о юном кавалере, влюбившемся в замужнюю даму Леонору. Кроме главных персонажей, в повести действуют еще благородная Фрэнсис, влюбленная в Фердинандо, а также муж Леоноры (ничем, кроме страсти к охоте, себя не проявивший) и безобразный, но ловкий и удачливый секретарь Леоноры, главный соперник Фердинандо. Вставные стихи (по большей части, сонеты) — психологические узлы повествования, ведущие читателя от первых страхов и надежд влюбленности — через все перипетии страсти — к горечи измены и цинического «опровержения» любви:

Что ж! блажью женской я по горло сыт,
Пора безумцу протрезветь немножко;
Пословица, ты знаешь, говорит:
И лучшая из кошек — только кошка.

Сюжет «Повести», по-видимому, допускал аллегорическое (в неоплатоническом духе) истолкование, в котором Леонора являет собой Венеру Земную, а леди Фрэнсис — Венеру Небесную. Предназначенный в женихи леди Фрэнсис, Фердинандо выбирает своей госпожой леди Леонору и в результате попадает в ад ревности и невыносимых мучений.

Если число сонетов, включенных автором в повествование, увеличить на порядок, а прозаические места сократить до коротких связок, жанр романа Гаскойна приблизится к «Сонетам» Шекспира. Здесь тоже есть любовный треугольник и тоже просматривается неоплатонический план, но герои Шекспира остаются инкогнито. Их принято именовать Автор, Друг и Смуглая (или Темная) леди. Бинарные связи (стороны треугольника) между этими героями таковы:

А ↔ Др = возвышенная любовь и усмиренная ревность;

А ↔ СЛ = соблазн, измена и раскаяние;

Д ↔ СЛ = искушение и тайная связь.

В сонетах первой части отражены отношения между Автором и Другом, соответствующие платоническому идеалу, как он прочерчен в «Пире» Платона и в «Комментарии к “Пиру”» Марсилио Фичино. Совпадения текста сонетов с «Комментарием» порой почти буквальные. Во второй части «Сонетов» изображены противоречивые отношения между Автором и Смуглой леди. Характерно, что если в первой части шекспировского цикла, во всех его ста с лишним сонетах, из чувств восприятия почти безраздельно господствует *зрение*, то едва на сцене появляется Смуглая леди, возникают *прикосновения* (категорически запрещенные Фичино): «ласки нежных рук» и прочее, возникают сладкая речь и музыка, а также запахи («тело пахнет так, как пахнет тело»!), в общем — настоящий «праздник слуха, зренья, осязанья».

Страсть, которая связывает Автора со Смуглой леди, — та самая чувственная, плотская любовь, которую, увы, Леди дарит не только Автору, — недаром он сравнивает ее с проезжим двором или с бухтой, где бросают якорь многие корабли.

Отметим, что если в первой части «Сонетов» чувствуется влияние Марсилио Фичино, то во второй части вполне возможно влияние другого великого итальянского гуманиста, поклонника Фичино и пропагандиста идей Коперника и Галилея — Джордано Бруно (1548 — 1600). В годы своих вынужденных скитаний Бруно провел около трех лет в Англии, где подружился с Филипом Сидни и посвятил ему несколько своих сочинений, в том числе книгу «О героическом энтузиазме», изданную в Лондоне в 1585 году. Шекспир вполне мог ее читать: во-первых, человеку, знающему латынь, научиться читать по-итальянски совсем легко, а во-вторых, книга состояла из сонетов с комментариями (наподобие Дантовой «*Vita nuova*») и уже этим одним могла привлечь внимание Шекспира.

«О героическом энтузиазме» — поэтический трактат о смысле человеческой жизни, который для благородных душ заключается в стремлении к возвышенной любви, в поиске и отстаивании истины. В пространном введении, обращенном к «превосходному и просвещенному кавалеру, синьору Филиппо Сиднео» Бруно со всем пылом отдается яростному отрицанию расхожего любовного жанра и вообще погони за женскими милостями и плотскими удовольствиями.

Он пишет: «Поистине только низкий, грубый и грязный ум может устремляться в своем зудящем любопытстве и непрестанно виться

мыслями вокруг да около красоты женского тела. Боже милостивый! Для чистого сердца и неразвращенных глаз есть ли зрелище более презренное и недостойное, чем человек, погруженный в меланхолию и угрюмство, страдания и муки, тоску и печаль, готовый попеременно бледнеть, краснеть, холодеть, пылать, трястись от лихорадки, смущаться и робеть, наглеть и бесноваться, — короче говоря, тратить самые зрелые свои годы и лучшие силы, истощая соки своего мозга, лишь на то, чтобы обдумывать, описывать и запечатлевать на белых листах те беспрерывные муки, те тяжкие страдания, те неотступные думы, те томительные мысли и горчайшие усилия, которые отдаются в тиранию недостойному, глупому, безумному и гадкому свинству?»

И далее: «Вот они, лежащие строчками на бумаге, отпечатанные в книгах, выставленные напоказ и звучащие в ушах: весь этот треск, гул и шум заглавий, девизов, изречений, писем, сонетов, эпиграмм, книг, болтливых описаний, невероятных усилий, растрченных жизней, — с воплями, доходящими до звезд, с жалобами, рождающими гул в пещерах ада, со страданиями, изумляющими души живущих, с вздохами, изнуряющими и вызывающими жалость богов, — и все это ради тех глаз, тех щечек, той белизны плеч, того румянца, того язычка, тех губок, тех волос, той юбки, той накидки, тех перчаток, тех башмачков, той скромности, той улыбки, той гримаски, того осиротевшего окошка, того закотившегося солнышка, того милого порожка, — того отвращения, той грязи, той гробницы, той выгребной ямы, той падали, той лихорадки, той позорной ошибки природы, которую в каком-то тумане и в бреду мы воспеваем как Цирцею — ради продолжения рода, — и которая нас обманывает, принимая облик красоты»¹.

Сравните:

(129)

Издержки духа и стыда растрата
Вот сладострастье в действии. Оно
Безжалостно, коварно, бесновато,
Жестоко, грубо, ярости полно.

Нет, истинная любовь не творит себе идолов на земле, говорит Джордано Бруно; предмет нашего восхищения — лишь повод, лишь

¹ Перевод Я. Емельянова (отредактирован Г.К.)

коррелят того высокого чувства, о котором «нет нужды говорить с теми, кто его изведал, и бесполезно объяснять всем прочим».

Джордано Бруно, конечно, мистик, одержимый одной трансцендентальной страстью к Идеалу. Кстати, традиционное название его книги «О героическом энтузиазме» неточно, а после всех советских аллюзий, прилепившихся к этому слову («Марш энтузиастов» и прочее), тем более неверно. *Furore* по-итальянски «ярость», «одержимость», так что название *De gl'heroici furori* лучше перевести «О героизме одержимых» или «О героической одержимости».

Бруно — однодум, не знающий никаких компромиссов. «Всякая любовь, — заявляет он, — если она героическая, а не чисто животная, именуемая плотской и подчиненная полу как орудию природы, стремится к божественной красоте, которая прежде всего проникает в души и в них расцветает, а от них переходит или, лучше сказать, сообщается телам; потому-то благородная любовь ценит телесную красоту лишь как проявление красоты духа».

Все сонеты Джордано Бруно посвящены этой высокой Любви — и собственному упорству в служении этой Любви, непреклонности в тех «мучениях без перемен», в том непрестанном пламени, который его сжигал (так что костер он себе напрозорчил не раз и не два, а много раз в своей прозе и стихах). Несмотря на разнообразие мифологических и прочих образов, которыми насыщены его сонеты, они все-таки однообразны, ибо представляют в разных нарядах одну и ту же мысль. Автор и сам это понимал. Перечтем, например, сонет 38:

Есть время сеять, время — собирать;
Ломать — и строить; плакать и смеяться;
Трудиться — и безделью предаваться;
Держать — и двигать; бегать — и лежать;
Есть время класть — и время поднимать;
Целить — и ранить; ждть и устремляться;
Меня ж за мигом миг, за годом год
Любовь пыгает, дыбит, ранит, жжет.
Она, ярясь, мне сокрушает члены,
Она меня ввергает, как палач,
Из стонов в стоны и из плача в плач;
И нет моим мученьям перемены,

И их однообразный ход
Ни роздыха, ни смерти не дает¹.

В сравнении с сонетами Джордано Бруно достоинства шекспировских «Сонетов» выступают рельефней. Они и впрямь похожи на «рассыпанную повесть» (по слову Маршака), а еще больше — на пьесу, что неудивительно. Драматург сказывается и в выборе главных героев, и в психологических нюансах, и в политическом фоне, и в подборе второстепенных персонажей (поэты-соперники), и в умелой оттяжке кульминации, говоря по-сегодняшнему, в «саспенсе».

Но самое главное — Шекспир гибок и неоднозначен. Нельзя сказать, что в выборе между высокой платонической любовью и плотской страстью он четко берет сторону платонической любви и клеймит все чувственные увлечения (как это сделал Джордано Бруно — см. выше). Нет, он умудряется, как боги у Гомера, сражаться и за тех, и за других одновременно.

Он полон снисхождения и благоволения к своим героям (Автор — тоже один из них). Он снова и снова осуждает ложь и обман, но тут же готов признать, что «перед лаской искушенных жен / Сын женщины едва ли устоит» (41). Он «подозревает» своего Друга не в эгоизме, а в чрезмерном великодушии («А он из бесконечной доброты / Готов остаться у тебя в закладе», 134). Он готов допустить, что его коварная Леди больше уже не смотрит на него лишь из милосердия, зная разящую силу своих взглядов (139). Он готов терпеть ее жестокое ярмо как справедливое наказание за свои грехи (141, 142). Он рад этому наказанию («В своем несчастье одному я рад, Что ты мой грех и ты — мой вечный ад»). Он просит у нее жалости — зная, что не допросится.

И вдруг, в самом драматическом месте, после многих горьких слов и признаний — он вдруг смешит нас, рисуя сценку, где и он сам, и его любимая предстают в комическом, пародийном виде. Она — в виде хозяйки, погнавшей за курицей, он — в виде зарезанного малыша, оставшегося у крыльца. И развеселив читателя появлением этой суетливой хозяйки и ее пернатой любимицы (*her feather'd creature*), заканчивает неожиданной и трогательной просьбой: «Когда поймаешь, кого тебе нужно, вернись ко мне, утешь меня как мать, поцелуй...»

¹ Бруно использует особую форму сонета с тройной рифмой в начале и рифмованными двустихиями в середине сонета и в конце: abababcc dedeff.

*But if thou catch thy hope, turn back to me,
And play the mother's part, kiss me, be kind.*
(143, 11-12)

* * *

Нередко для того, чтобы поймать
Шальную курицу иль петуха,
Ребенка наземь опускает мать,
К его мольбам и жалобам глуха,

И тщетно гонится за беглецом,
Который, шею вытянув вперед
И трепеща перед ее лицом,
Передохнуть хозяйке не дает.

Так ты меня оставила, мой друг,
Гонясь за тем, что убегает прочь.
Я, как дитя, ищу тебя вокруг,
Зову тебя, терзаясь день и ночь.
Скорей мечту крылатую лови
И возвратись к покинутой любви.

Талант драматурга не дремлет, он знает, как юмор может подчеркнуть патетику и трагедию. Его художественный инстинкт подсказывает, что наличие в картине простодушной твари Божьей — собаки, кошки, лошади — может заземлить патетику — и одновременно придать ей еще один высший импульс. Коротко говоря, он в совершенстве владеет искусством контраста. Кто бы сомневался!

И здесь еще раз хочется задать вопрос, насколько автобиографичны «Сонеты». Привязать их крепко-накрепко к жизни Шекспира, найти прототипов его героев — вокруг этого хлопотали целые сонмы угадчиков и фантазеров. На роль Смуглой леди предлагались, например, Мэри Фиттон и Эмилия Ланьер. По какой причине? Главным образом, по той, что о них мы кое-что знаем. Не об их знакомстве с Шекспиром, а вообще. Это очень напоминает логику полицейского, который, расследуя квартирную кражу, арестовывает двух первых попавшихся женщин. Проверяет их документы и говорит: «Вот видите, они живут в этом районе. Это подозрительно». —

«А какие улики? Почему не кто-либо другой?» — «Да ведь других у нас нет. А эти вот попались, голубушки!»

Разумеется, в сонетах Шекспира много личного чувства, глубоко пережитого опыта. Но как этот опыт претворяется в художественных произведениях, вопрос другой. Разве нет глубоко личного, искреннего чувства в монологах Гамлета? Или Отелло? Или Лира? Да кого угодно из его персонажей, не исключая женщин. Помните, что отвечал Флобер на вопрос о прототипе мадам Бовари: «Мадам Бовари — это я». Так и Шекспир живет — сам! — в Катарине, в Корделии, в Клеопатре, в Джульетте. Да что там — даже в Кормилице Джульетты.

Так что же — Шекспир все придумал? Ну, вот опять вы, читатель, бросаетесь в другую крайность. Истина, по-видимому, лежит посередине.

«Сонеты Шекспира, — писал А.А. Аникст, — следует рассматривать, прежде всего, как произведения поэзии. В какой мере в них отразились личные переживания Шекспира, судить трудно. Есть сонеты, в которых ощущаются непосредственные чувства автора. Но Шекспир — гениальный поэт, и мы можем обмануться, считая, что он исповедуется перед нами, когда на самом деле он выражает не столько свои, сколько общечеловеческие чувства».

Была ли у Шекспира «история с треугольником» такого накала, какой запечатлен в его сонетах, мы не знаем. Но известно, что в 1596 году он потерял своего единственного сына — одиннадцатилетнего Гамнета, на которого он возлагал большие надежды. И ни одного слова в стихах — ни сонета, ни элегии.

Бен Джон в аналогичном горе написал известные стихи: «Прощай, сынок! Немилосердный рок / Мне словно руку правую отсек...».

А Шекспир — ничего. Тишина.

Такой характер говорит о боязни публичности, о целомудренной скрытности характера — может быть, застенчивости. Говорить напрямую устами своих персонажей — другое дело. Быть собою, надев чужую маску, — пожалуйста.

ОБ «АВТОБИОГРАФИЧНОСТИ» СОНЕТОВ

Никакое рассуждение о сонетах не может претендовать на статус окончательной истины. Всякое литературоведческое исследо-

вание — лишь попытка реконструкции, не более. От нее требуется только одно: быть качественней, чем ее конкуренты. Количественно эта качественность проявляется в том, что она дает ответы на большее число вопросов. Истолкований может быть сколько угодно, но это не значит, что все они равноценны. Демократии здесь не место. Задача критика в том, чтобы выстроить теории в иерархическом порядке по степени их убедительности.

Не отрицая глубокой лиричности шекспировских сонетов (по крайней мере, многих из них), мы все же полагаем, что, взятые как целое, они — скорее результат обдуманного замысла, чем вольный поэтический дневник. Что не исключает, конечно, множества конкретных импульсов, из которых рождались те или другие сонеты.

Сравнение с «Повестью» Гаскойна дает нам некий фон и литературную перспективу. Исследователи не сомневаются, что толчком и материалом для гаскойновского сюжета мог послужить реальный опыт, но о прямой биографичности в данном случае нет и речи. Главную скрипку в «Повести» играет воображение, преобразовавшее личный опыт в факт литературы. Вполне вероятно, что Гаскойну случалось ухаживать за замужней женщиной и даже наставлять рога ее супругу. Так же несомненно, что Шекспиру доводилось (и не раз) искренне восхищаться красотой и блеском юного аристократа, образованного и просвещенного. Но больше этого о биографичности как «Повести» Гаскойна, так и шекспировских «Сонетов» мы ничего не знаем и знать не можем.

Современная критика, пишет Элен Вендлер, слишком часто подходит к «Сонетам» с точки зрения социологии, психоанализа и так далее. «Она склонна прочитывать их как некие биографические признания, психологический роман или драму, упуская из виду, что стихи — это прежде всего слова и что в лирической поэзии именно слова — главные актеры и действующие лица». Вполне соглашаясь с мнением авторитетного критика, мы лишь хотим добавить, что книга сонетов — нечто большее, чем отдельный сонет, и у великого поэта она не может быть случайной суммой лирических импульсов.

И в «Повести» Гаскойна, и в «Сонетах» Шекспира есть важный аллегорический и символический аспект. *Аллегоричность* — это та именно черта культуры Возрождения, которая унаследована ею от средневековой эпохи, и зачастую новые, гуманистические идеи облекаются в эти привычные формы. Автор в присутствии Любви не-

бесной и Любви земной — таков, как нам кажется, общий замысел и содержание «Сонетов» Шекспира.

Подобный взгляд несколько удаляет их от сегодняшнего читателя, зато приближает к его современникам, например, к Джону Донну, автору «Песен и сонетов». Не только читателей, но и литературоведов удивляла странная чересполосица стихотворений Донна: высокие платонические гимны любви перемежаются у него с грубыми и даже издевательскими стихами. Английский литературовед Элен Гарднер в свое время выдвинула гипотезу, что эти грубые и пародийные стихи Донн писал в молодости, а как женился и остепенился, стал писать стихи высокоморальные, без насмешек и скабрёзностей. Так она выстроила знаменитое оксфордское издание песен и сонетов, разделив их, по своему разумению, на два раздела. Такой подход логичен, но он не учитывает существенной амбивалентности сознания автора елизаветинской эпохи. В том-то и дело, что стихи *pro* и *contra* могли писаться Донном практически одновременно, «прение» Венеры небесной и Венеры земной происходило в сознании поэта непрерывно, оно-то и придавало особую метафизическую остроту хвалам и хулам поэта.

Такое же «приятное разнообразие» или «пестрота» (*poikilia*) обнаруживается и в «маленькой книжечке» Катулла, — что, как указывает М.Л. Гаспаров, в те времена было обычной литературной модой. Эта «пестрота», безусловно, соответствует внутренней драматичности, амбивалентности поэзии Катулла. То же самое можно сказать и о Джоне Донне. В сонетах Шекспира мы прикасаемся к самому нерву той сложной, противоречивой эпохи.

Шекспир — современник Донна, и не случайно многие составители помещают его стихи в антологии метафизической поэзии. К сонетам Шекспира надо подходить с той же осторожностью, что «Песням и сонетам» Донна, воспринимая их прежде всего как литературный факт, остерегаясь недооценить их тематическую и идейную умышленность.

Такой подход, как нам кажется, снимает вопрос о биографичности сонетов Шекспира или, по крайней мере, переводит его в план приятных мечтаний, для которых нет никакой положительной основы. Смиримся же и оставим праздные догадки.

Тем более что сам автор не рекомендовал нам этим заниматься. На каменной плите в стратфордской церкви вырезаны слова:

Добрый друг, ради Иисуса Христа
Не вздумай выкапывать погребенные здесь кости.
Благословен тот, кто пощадит эти камни,
И будь проклят, кто потревожит мой прах.

По-английски:

Good friend, for Jesus' sake forbear
To dig the dust enclosed here.
Blest be the man who spares these stones,
And cursed be he that moves my bones.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ: РОЛЬ МЕЛЬПОМЭНЫ

Чтобы здраво судить об особенностях шекспировского цикла сонетов, нужно сделать шаг назад и посмотреть немного шире. В частности, должно учесть, что во второй половине царствования Елизаветы в Англии получили распространение неоплатонические идеи итальянских гуманистов. В лондонских книжных лавках нетрудно было сыскать «Пир» Платона в переводе на латинский язык Марсилио Фичино и его же «Комментарий к *Лиру* Платона». Большое значение имел приезд в Англию преданного последователя Фичино итальянца Джордано Бруно, который прожил в Лондоне почти два года и за это время опубликовал несколько книг, посвятив две из них своему другу Филипу Сидни. У многих поэтов той эпохи, в частности, у Шекспира в «Сонетах», заметно прямое влияние неоплатонизма. Это, например, такие идеи, или мотивы, как *взаимное отождествление любящих* (я есть ты, а ты есть я); *любовь как любование* (зрение — доминирующее чувство во всех сонетах, посвященных Другу); далее, отношения между поэтом и его Другом моделируются в точности по канону, описанному в «Пире», как обмен красотой между зрелым Мужем (*vir*) и юношей (*ephebus*): «Мне молодое сердце даришь ты, И я тебе свое вручаю тоже». Яростное осуждение сладострастия в сонете 129 («Изддержки духа и стыда растрата...») как будто внушено негодующими обвинениями против Афродиты Пошлой (или Земной), с которых начинается книга Джордано Бруно «О героическом энтузиазме» (1585). Важно и то, что Бруно осуждает

не только сладострастие и угождение женщинам как таковое, но и — особенно — тех поэтов, которые лезут вон из кожи, угождая в стихах своим дамам.

В «Сонетах» сравнивается и противопоставляются два способа борьбы с человеческой бренностью. Первый — через потомство, в котором продолжится твое существование, второй — через творение искусства (здесь поэзии), которое обессмертит тебя и твое имя.

Вступительные сонеты увещевают: вступи в брак и оставь потомка, чтобы твоя красота не погибла, но возродилась в сыне. Однако, согласно Платону и Фичино, сей способ продолжиться во времени общедоступен, а значит, низок и вульгарен. Для избранных существует другой путь — восхождение к идеалу небесной любви. В прекрасных стихах поэта юность и красота обретают бессмертие.

А раз так, по-новому освещается и странное выражение из Предисловия издателя — *the only begetter*. Становится ясным, что оно не случайно и не может быть заменено синонимами типа «вдохновитель» (*inspirer*) или «добытчик» (*provider*). Смысл употребления здесь этого выражения таков: чтобы сохранить для вечности красоту, можно зачать отпрыска (*beget an offspring*) двумя путями: в лоне женщины или в воображении поэта. В первом случае это будет такое же бренное дитя, сын или дочь, во втором — бессмертные стихи.

При всей кажущейся непосредственности, «Сонеты» Шекспира, нечто намного большее, чем задушевные излияния или дневниковые признания. Порою искусство в них явственно доминирует над чувством. Вероятно, отсюда происходит амбивалентное отношение к ним английских романтиков. Уильям Вордсворт пишет, что в сонетах Шекспир «открыл нам свое сердце», но он же (в другом месте) бранит их за однообразие, скучность и вычурность. Вордсворту вторит Уильям Хэзлит, не находящий в шекспировских сонетах ни глубокого чувства, ни подлинной страсти.

В чем причина этого противоречия? Думаю, точнее всех это угадал Джон Китс в письме другу и сформулировал как «прекрасное, сказанное непреднамеренно».

Амбивалентность отношения к шекспировским сонетам — лишь отражение их собственной внутренней амбивалентности: с одной стороны, перед нами — сознательно выстроенные концепты, с другой стороны, в них свободно изливается гений автора. Это мнение можно распространить и на других поэтов той эпохи. Не зря Томас

Нэш в предисловии к первому изданию «Астрофила и Стеллы» предупреждал читателя, что перед ним предстанет «бумажная сцена, усыпанная настоящими перлами, где при свете звезд будет разыграна трагикомедия любви. Главную роль в ней играет сама Мельпомена, чьи темные одежды, обрызганные чернильными слезами, до сих пор, если приглядеться, роняют влажные капли...»

Говоря о том, до какой степени Шекспир отразил в стихах свои личные переживания, не стоит забывать, что мы имеем дело с великим драматургом, хотя и играющим, так сказать, на лирической сцене. Шекспировские драмы для народного театра могли развлекать и ужасать, давая зрителю полезные уроки. Но «Сонеты» с самого начала были обращены к более узкому и взыскательному кругу читателей. Если они хотели претендовать на нечто большее, чем быть изящными безделушками, они должны были заключать в себе матрицы высших аллегорических и символических смыслов.

В любом случае, перед нами нечто большее, чем история о том, как любимый друг отбил подругу у автора.

