

ШЕКСПИРОВСКИЕ

ШТУДИИ VII



МОСКОВСКИЙ ГУМАНИТАРНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

Институт гуманитарных исследований

Центр теории и истории культуры

ШЕКСПИРОВСКИЕ ШТУДИИ VII

**Сборник научных трудов
Материалы круглого стола**

07 декабря 2007 года

Москва

Издательство Московского гуманитарного университета

2007

ББК 84 (4Вел)

Ш41

Ш41 Шекспировские штудии VII: Сборник научных трудов. Материалы круглого стола, 07 декабря 2007 года / Отв. ред. Н. В. Захаров, Вл. А. Луков; Моск. гуманит. ун-т. Ин-т гуманит. исследований. — М.: Изд-во Моск. гуманит. ун-та, 2007. — 68 с.

Сборник статей посвящен исследованию проблем словаря великого драматурга и поэта, истории шекспировских сонетов, аспектов телесности в поэтике Шекспира, идеи «шекспиризма» в русской литературе XIX века.

Для исследователей теории культуры и истории мировой литературы, студентов, аспирантов и преподавателей.

Ответственные редакторы выпуска:

доктор философии (PhD), кандидат филологических наук

Н. В. Захаров,

доктор филологических наук, профессор,

заслуженный деятель науки Российской Федерации

Вл. А. Луков

© Авторы статей, 2007.

© Московский гуманитарный университет, 2007.

СЛОВАРЬ ШЕКСПИРА: МИФЫ И ЦИФРЫ

Существует ее распространенное мнение, что словарь Шекспира необычайно обширен и значительно превосходит по объему словари современных ему писателей, а также большинства последующих. В работах так называемых «антистрадфордianцев» это мнение приводится как козырной довод в пользу авторства другого, более образованного, чем Шекспир, человека. Илья Гилилов, например, говорит об «огромном, ни с чем не сравнимом богатстве языка Шекспира»: «Его словарь насчитывает около 20 тысяч слов, то есть в два-три раза больше, чем у самых образованных его современников и даже писателей следующих поколений и веков...»¹. Автор одной из последних книг на тему авторства Шекспира, знаменитый американский адвокат Бертрам Филдс, предлагая читателю свой обзор – якобы объективный, как состязательный судебный процесс, – тоже пишет об «ошеломительном» и «поразительном» словаре, «во много раз превосходящем язык других образованных людей той эпохи» и на этом основании предлагает гипотезу о двух (или более) авторах шекспировских пьес. Лексикон Шекспира, по его данным, около 21 тысячи слов². Оба, и Гилилов, и Филдс, дают для словаря Марло и Мильтона цифры в два-три раза меньшие.

Оставим в стороне наивное до смешного допущение Филдса, что словарь двух авторов должен быть в два раза больше, чем словарь одного автора. Рассмотрим вопрос о богатстве словаря писателя по существу. Он не так элементарен, как кажется. Если просто подсчитать, сколько разных слов в произведениях того или иного писателя, легко обмануться или даже прийти к абсурдному выводу. Возьмем, например, произведения Катулла и Вергилия. Подсчет наверняка покажет, что у Катулла в его дошедшей до нас «маленькой книжке» слов в несколько раз меньше, чем у Вергилия в эпической «Энеиде». Говорит ли это о бедно-

¹ Гилилов И. Игра о Шекспире, или Тайна Великого Феникса. М., 1997. С. 102.

² Fields B. Players: The Mysterious Identity of Mister Shakespeare. 2006. N. Y. Pp. 101, 273.

сти словаря Катулла, его необразованности и так далее? Сделаем пример еще более выпуклым. Возьмем величайшую поэтессу античности Сафо. При «простом» подсчете окажется, что ее словарь в 10 или 20 раз меньше, чем у Вергилия – или даже, чем у любого плодовитого автора современных детективов!

Причина очевидна. Количество разных слов в тексте зависит от длины этого текста. Сафо, от которой остались только фрагменты, просто-напросто не успела предъявить нам свой словарный запас. *Несомненно существует какой-то внутренний механизм языка, который постепенно, по мере говорения (писания), переводит из потенциального запаса в текст все больше и больше разных слов.* Чем больше текста, тем больше будет «выдано» слов внутренним «казначеем» писателя. Поэтому для определения истинного богатства языка писателя необходимо учитывать длину текста, явленного нам для анализа. Количество разных слов в тексте N есть функция длины данного текста x .

Начнем со сравнительного небольшого текста (или фрагмента текста) писателя, определим, сколько в нем разных слов; затем увеличим объем текста и повторим вычисление. Так, по точкам, мы сможем построить функцию $N(x)$, определяющую насколько щедр «внутренний казначей», с какой частотой он подбрасывает в актуальный текст новые слова из своего потенциального запаса. Эта N -функция и определяет богатство языка писателя, его *разнообразие*. Разумеется, сравнивать значения N -функции разных писателей разумно лишь при одинаковом значении аргумента x (т. е. при одинаковой длине текста).

Прежде, чем перейти к такому сравнению и изучению N -функции для разных авторов, следует сделать некоторые замечания о методе подсчета. Для простоты и наглядности результатов мы учитывали и подсчитывали в текстах не слова, а словоформы. Например, для существительных – не только именительный падеж единственного числа *friend*, но и родительный падеж *friend's*, и множественное число *friends*; в подсчете это разные слова. Для глаголов, наряду с формой инфинитива подсчитывались формы с глагольными окончаниями *-s*, *-ing* (герундий) и *-ed* (прошедшее время). Такой метод подсчета завышает истинные цифры; хотя и не так сильно, как было бы в языке флективного типа, вроде русского.

В английском языке это завышение не так сильно – не в разы, а на

проценты. На сколько именно процентов, можно определить статистическими методами; по-видимому, при большой длине текста, это – константа, но нас сейчас не интересует ее величина. В этой статье мы претендуем на получение не абсолютных, а относительных результатов: какой словарь больше, на сколько процентов. Пусть *число разных словоформ* в тексте N , а *число разных слов* M , тогда N и M будут связаны между собой постоянным коэффициентом w : $N = w \cdot M$, все относительные, процентные соотношения между разными N будут теми же, что между разными M , коэффициент w сократится.

Метод подсчета «брутто» (всех словоформ) имеет то преимущество перед подсчетом «нетто» (то есть чистых основных значений слов), что он во много раз быстрее, не требует специального анализа и легко поддается перепроверке другими исследователями. Его мы и будем употреблять. Следует только помнить, что он дает завышенные (но пропорционально завышенные для всех текстов и для всех авторов!) значения для величины словаря.

Результаты подсчета числа разных словоформ N для пьес Шекспира, представлены в виде таблиц и графиков в конце статьи. Суммарно в тридцати шести пьесах Шекспира от «Комедии ошибок» до «Бури» (выключая написанного коллективно «Генриха VIII») 861.104 словоформ, при этом разных словоформ 24.845.

Данные полученной таблицы показывают, что $N_{sh}(x)$ неуклонно растет и даже при x , близком к 900 тысячам слов не выказывает явных признаков приближения к какому-то пределу (асимптоте). Мы нашли, что скорость роста N -функции хорошо описывается функцией квадратного корня:

$$N_{sh}(x) = k_{sh} \cdot \sqrt{x};$$

где $k_{sh} = 26,65$.

Именно коэффициент k определяет богатство языка писателя. Мы построили соответствующие графики для современников Шекспира драматургов Кристофера Марло (6 пьес) и Бена Джонсона (8 пьес). N -функции этих писателей тоже очень хорошо описываются формулой квадратного корня, но коэффициенты другие. Расчет дает следующие значения «коэффициентов разнообразия»:

$$k_{\text{marlowe}} = 29,49;$$

$$k_{\text{jonson}} = 28,9.$$

Таким образом, число разных слов (лексикон) растет у Марло и у Джонсона не медленнее, а на десять процентов быстрее, чем у Шекспира. Потенциально язык этих драматургов – современников Шекспира – не беднее, а богаче, чем у Шекспира. Дело лишь в том, что литературное наследство Марло вчетверо меньше, чем у Шекспира. Но его внутренний «казначей слов» щедрее. Такая же примерно ситуация у Бена Джонсона, хотя мы исследовали не все его литературное наследство, которое по объему ближе к шекспировскому. Мы взяли лишь 8 его пьес, написанных без соавторства и доступных в современной, отредактированной орфографии. Их совокупная длина – 257.412 слов. Разных слов – 15.122. Это меньше, чем во всех пьесах Шекспира, но больше, чем в первых одиннадцати пьесах Шекспира (такой же совокупной длины) – 13.316.

Далее мы взяли для анализа произведения крупнейшего поэта XVII века Джона Мильтона: пьесу-маску «Комус», поэмы «Потерянный Рай» (в 12 книгах), «Обретенный Рай» (в 4 книгах) и «Самсон-борец». Всего словоформ в этих четырех произведениях 116.850, разных словоформ – 13.215. Данные таблицы опять-таки отлично ложатся на функцию квадратного корня при значении:

$$k_{\text{milton}} = 37,1.$$

Таким образом, словарь Мильтона оказался потенциально самым богатым (или разнообразным); он превосходит по этому показателю и Шекспира, и Марло, и Джонсона на целую треть. Хотелось бы подчеркнуть, что мы используем выражения типа «потенциально богаче» для научной аккуратности, памятуя, что актуальный лексикон Шекспира более двадцати тысяч. Можно было бы сказать и просто: «богаче», что вполне соответствует здравому смыслу. Разве мы не скажем, что у данного человека словарь богаче, если он в документе одинаковой длины употребляет намного больше разных слов, чем другой человек?

В качестве последнего опыта мы взяли Чарльза Диккенса. Основой нам послужили разбитые на главы два романа «Оливер Твист» и

«Повесть о двух городах». Общая длина текста – 296.158 словоформ, разных словоформ – 14.207. График N-функции имеет такую же форму, как у Шекспира, Марло, Джонсона и Мильтона и хорошо аппроксимируется функцией:

$$N_{\text{dickens}}(x) = k_{\text{dickens}} \cdot \sqrt{x};$$

при $k_{\text{dickens}} = 26,31$.

Коэффициент Диккенса практически тот же (всего на один процент ниже), чем у Шекспира. Насчет полноты статистики в данном случае скажем, что два романа Диккенса по объему соответствуют примерно 13 первым пьесам Шекспира (293.248 слов). Возможно – и желательны – дальнейшие подсчеты по Диккенсу и другим писателям, но вряд ли они дадут качественно иные результаты. Здесь мы сошлемся на мудрое слово самого Шекспира:

Мы видим жизни постепенный ход,
И это сходство будущего с прошлым
С успехом позволяет говорить
О вероятье будущих событий³.

В применении к математике, это высказывание можно рассматривать как утверждение *о гладкости функций*, описывающих статистически усредненную жизнь («постепенный ход»), и о применимости методов *теории вероятности* («вероятность... событий») при аппроксимации известных данных на неизвестную область.

Найденный нами эмпирический закон для N-функции можно вывести теоретически, если построить для нее дифференциальное уравнение. Рассмотрим, как растет $N(x)$ при переходе от x к $x + \Delta x$. ΔN будет пропорционально Δx , умноженному на вероятность появления в тексте слов с номером от N до $N + \Delta N$. Обозначим эту вероятность $f(N)$.

$$\Delta N = \Delta x \cdot f(N).$$

Сделаем естественное допущение, что (при больших x и N) порядок появления нового слова соответствует порядку его расположения в списке частности слов, иначе говоря, слова появляются по «рангу» их частотности. Тогда $f(N)$ есть частота встречаемости N -ого слова в тексте. Согласно известному закону Ципфа,

$$f(N) = a \cdot 1/N,$$

³ Шекспир У. «Король Генрих IV». Часть II. Акт 3, сцена 1. Пер. Б. Пастернака.

где a есть некая эмпирическая постоянная величина.

Таким образом, мы приходим к дифференциальному уравнению:

$$dN(x)/dx = a \cdot 1/N(x).$$

Решением этого уравнения является функция квадратного корня:

$$N(x) = 2a \cdot \sqrt{x}.$$

Таким образом, найденная нами эмпирически зависимость устанавливается теоретически – и оказывается простым следствием закона Ципфа. Между прочим, сам закон Ципфа был установлен в конце 1940-х годов его автором также эмпирически, и только позднее Б. Мандельбротом было предложено его математическое обоснование.

В заключение можно суммировать результаты нашей работы следующим образом.

1. Для каждого писателя существует особая функция (N -функция), описывающая возрастание его словаря (количества разных слов) в зависимости от объема написанного.

2. При средних значениях x (десятки и сотни тысяч слов) статистические данные показывают, что N -функция *растет как квадратный корень*: удваиваясь при четырехкратном увеличении длины текста.

3. Такой закон роста N -функции можно обосновать математически, при этом он оказывается следствием известного закона Ципфа для распределения частотности слов в тексте.

4. Богатство словаря писателя определяется «щедростью», с какой «внутренний казначей» подбрасывает в его речь новые слова из его потенциального запаса. Математически эта «щедрость» выражается величиной коэффициента k в формуле:

$$N(x) = k \cdot \sqrt{x}.$$

5. Коэффициенты k для Шекспира и Диккенса примерно равны. Соответствующие коэффициенты для Кристофера Марло и Бена Джонсона на десять процентов выше, иначе говоря, их язык несколько богаче

шекспировского (во всяком случае, не беднее). Этот факт маскируется тем обстоятельством, что литературное наследство Шекспира намного превосходит то, что осталось от большинства его современников-драматургов; отчасти это произошло благодаря выпуску полного собрания пьес Шекспира (т. н. «Фолио») вскоре после его смерти.

6. Не язык Шекспира, а язык Мильтона выделяется своим необычайным богатством – коэффициент k_{milton} на треть превосходит соответствующие значения для Шекспира, Марло и Джонсона.

Итак, распространенное мнение об исключительном богатстве словаря Шекспира оказывается мифом. Это, разумеется, несколько не умаляет Шекспира, ибо величие писателя и обширность его словаря – совершенно разные вещи. Гений – будь то Шекспир, Гёте или Пушкин – велик высотой духа, силой воображения и универсальностью – величинами, которые невозможно измерить в цифрах.

В. С. Флорова

ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ И ПУБЛИКАЦИИ ШЕКСПИРОВСКИХ СОНЕТОВ

«Первое, что узнаешь о “Сонетах” (можно сказать, первая ирония судьбы) – это то, что вопреки огромному количеству критических работ, среди ученых существует мало согласия относительно этих стихотворений, особенно в том, что касается обстоятельств их создания и первой публикации в сборнике. (...) Все последнее столетие в большей части изданий фактически предлагается детальное обсуждение “проблем”»⁴.

Слова Джеймса Шиффера, редактора одного из последних заметных собраний критических эссе, посвященных шекспировским «Сонетам», отражают традиционный скептицизм, ставший «хорошим тоном» после издания в 1944 году энциклопедического «Вариорума» Х. Э. Роллинса. Этот скепсис оказался весьма плодотворным: во второй половине XX века число подлинно научных работ о «Сонетах» благодаря ему значительно возросло. Однако слова Шиффера, выражающие мнение едва ли не всех ученых, работающих с «Сонетами», касаются не столько

⁴ James Schiffer, ‘Reading New Life into Shakespeare’s Sonnets: A Survey of Criticism’, in James Schiffer (ed.), *Shakespeare’s Sonnets: Critical Essays* (New-York & London, 2000), 5. В дальнейшем ссылки на это издание даются сокращенно: in James Schiffer (ed.). Все переводы, кроме особо оговоренных, выполнены автором книги.

документальной истории, сколько истории шекспироведения. Документов от елизаветинской эпохи вообще сохранилось мало. Образовавшиеся лакуны, разумеется, были заполнены – и заполняются до сих пор – огромным количеством гипотез – от самых диких до самых правдоподобных. Поэтому пресловутое «обсуждение проблем» сводится, фактически, к перечислению разнообразных предположений, которые далеко не всегда согласуются друг с другом.

Подобная практика, разумеется, часто порождает путаницу. Поэтому, вероятно, было бы полезно пойти по более простому пути: опустить все гипотезы, оставив только документальные данные и выводы, сделанные на основе фактологического анализа. В данной главе мы попробуем ограничиться только этими рамками, по возможности не вдаваясь в пересказ разнообразных противоречивых гипотез и толкований.

Сонет как твердая форма. Сонет – это твердая форма. Считается, что он зародился в Сицилии, в среде поэтов императора Священной Римской империи Фридриха II Гогенштауфена (1194-1250). Не исключено, однако, что впервые он был изобретен еще провансальскими трубадурами, часть которых бежала на Сицилию после крестового похода, объявленного папой Иннокентием III против альбигойцев. В этом случае Джакомо (Якопо) да Лентини («которого документы 1233 и 1240 годов называют придворным нотариусом и королевским посланником»⁵ в правление Фридриха II) только придал этой форме популярность. «Канцоньере, оставленный Лентини, превосходит объемом стихотворные собрания других поэтов (в него входит один дескорт, более десяти канцон и двадцати сонетов) и в рукописях обычно предшествует их произведениям; на этом основании делают вывод о том, что Джакомо да Лентини был своего рода главой поэтической школы»⁶.

Сонетная форма, использованная Лентини и поэтами сицилийской школы, состоит из октавы (первые 8 строк), соединенной перекрестной рифмой ab ab ab ab, и секстета (последние 6 строк), обычно состоящего из двух терцетов. Вероятно, первоначально Джакомо да Лентини пользовался более простой разновидностью формы, в которой рифмовка секстета напоминала рифмовку октавы: cd cd cd. Однако большая часть его сонетов написана с применением другой рифмосхемы, которая позволила четко выделить секстет и два входящие в него терцета: cde cde. Последняя схема с некоторыми изменениями была впоследствии подхвачена итальянскими поэтами.

Эпоха треченто стала активно осваивать и развивать сонет. Он становится важной художественной составляющей в дантевской «Новой жизни» (1291-1292)⁷. Позднее Петрарка (1304-1374) создает первый в

⁵ История итальянской литературы. В 4 т. Т.1: Средние века / Под ред. М. Л. Андреева, Р. И. Хлодовского. М., 2000. С. 155.

⁶ Там же.

⁷ Стихотворения, вошедшие в «Новую жизнь», были написаны в период между 1283 и 1291 гг.

истории литературы сонетный цикл – «Книгу песен» («сонет» в переводе с провансальского и означает «песенка»⁸). Итальянский сонет пишется одиннадцатисложным размером и делится на октаву и секстет⁹. В отличие от сицилийской формы, итальянская требует, чтобы в октаве использовалась охватная рифма ab ba ab ba. В секстете допускается большее разнообразие: возможны рифмовки cd cd cd, cde cde, cde edc и т. д.¹⁰.

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

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

Друг Уайета, Генри Хауард, граф Сарри¹¹ (1517-1547), подхватил нововведение. Именно он окончательно реформирует сонетную форму, разделив ее не на октаву и секстет, а на три катрена и заключительное двустишие: **abab cdcd efef gg**. Этой формой впоследствии воспользуется Шекспир, благодаря чему она теперь носит имя шекспировской.

Однако произведения Уайета и Сарри, опубликованные в так называемом «Тоттеловском сборнике» в 1557 году, не принесли популярности сонетной форме. В 1582 году второстепенный поэт Томас Уотсон в своей «Гекатомпатии» сделал попытку еще раз преобразовать сонетную форму, расширив ее до трех полных шестистиший, но и этот экспе-

⁸ Большая советская энциклопедия, статья «Сонет».

⁹ See J.W. Lever, *The Elizabethan Love Sonnet* (1966), pp. 6-7 (в дальнейшем ссылки на это издание даются сокращенно: Lever). См. также Гаспаров М. Л. Русские стихи 1890-1925-го годов в комментариях. М., 1993. С. 210.

¹⁰ В итальянском сонете наиболее предпочтительным считалось отсутствие парных рифм в секстете. См. Гаспаров М. Л. Указ. соч.

¹¹ В современном русском языке нет устойчивой формы передачи имени Henry Howard, Earl of Surrey. В старых учебных пособиях можно встретить написание «Генри Говард, граф Суррей»; в современных – наблюдается вариативность: Генри Хауард, граф Серрей / Сарри.

римент ничего не изменил. Мода на сонет возникла только после пиратской публикации в 1591 году «Астрофила и Стеллы» Филипа Сидни. Самые ранние сидниевские сонеты написаны в манере Сарри, но позднее Сидни предпочел пользоваться формой Уайета¹².

Лавинообразно возникшая мода на сонет быстро исчерпала себя: после огромного количества отдельных стихотворений и целых циклов, как оставшихся в рукописи, так и попавших в печать, в 1600-тых годах наступило пресыщение. «Дрейтон (и, может быть, Шекспир, если какой-нибудь из его известных сонетов относится к семнадцатому веку) был единственным значительным поэтом, который продолжал дописывать свой цикл»¹³. Публикация шекспировского Quarto (Q)¹⁴ в 1609 году пришлось на время, когда сонетная форма стала мало популярной.

Шекспир пользуется исключительно формой Сарри, его сонет строфически делится на три катрена и заключительное двустишие. Размером служит пятистопный ямб с мужскими окончаниями, хотя из этого правила встречается ряд исключений. На этом формальная строгость шекспировской формы кончается. Требования, характерные для французского сонета – такие, как точная рифма или недопущение повтора одного и того же слова – Шекспир не соблюдает.

Проблема датировки шекспировских сонетов. Шекспировские сонеты были созданы ориентировочно между 1592 и 1608 годами и опубликованы в мае-июне 1609 г.¹⁵. Большинство стихотворений, очевидно, было написано в те годы, когда в Англии царствовала мода на сонет. Она пришлось на 1592-1596¹⁶, хотя отдельные «всплески» наблюдались и позднее. О точной дате создания шекспировского цикла, разумеется, нельзя сказать ничего определенного, хотя учеными периодически предпринимаются попытки датировать отдельные сонеты с помощью самых разнообразных методов¹⁷. Не исключено, однако, что не-

¹² Володарская Л. И. Первый английский цикл сонетов и его автор // Филип Сидни. Астрофил и Стелла. Защита поэзии / Под. ред. Л. И. Володарской. М., 1982.

¹³ *The Shakespeare's Sonnets*, ed. Martin Seymour-Smith (1963), 3. В дальнейшем ссылки на это издание даются сокращенно: Seymour-Smith.

¹⁴ Quarto, или Q для краткости, – так обозначается первое издание «Сонетов» Шекспира, выпущенное в свет Томасом Торпом в 1609 году. Это обозначение связано с форматом книги, которая была напечатана in-quarto, то есть в четвертую долю типографского листа.

¹⁵ See William Shakespeare, *The Sonnets. A New Variorum Edition*, ed. Hyder Edward Rollins, 2 vols. (Philadelphia & London, 1944), ii, 53-4. В дальнейшем ссылки на это издание даются сокращенно: Rollins.

¹⁶ William Shakespeare, *The Complete Sonnets and Poems*, ed. Colin Burrow (Oxford, 2002), 91; 168-9. В дальнейшем ссылки на это издание даются сокращенно: Burrow.

¹⁷ Самые порочные методы – это «датировка» сонетов на основе предполагаемой идентификации персонажей цикла с различными историческими лицами. Среди исследований, основанных на анализе шекспировского лексикона, нужно назвать работы Э. Кента Хайетта, Чарлза У. Хайетта и Энн Лейк Прескотт; Э. Кента Хайетта, Т. Дж. Бишоп и Э. Э. Николсона; а также МакДональда Джексона. See A. Kent Hiatt, Charles W. Hiatt, and Anne Lake Prescott, 'When did Shakespeare Write *Sonnets*

которые стихотворения – особенно те, которые метрически являются «неправильными» – написаны ранее 1591 года. Эндрю Гурр считает, в частности, что Q 145, написанный четырехстопным вместо пятистопного ямба, был создан Шекспиром летом 1582 года и обращен к будущей жене поэта Энн Хетеуэй¹⁸.

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

Фрэнсис Мирес (Francis Meres, 1565-1647), получивший образование в Кембридже учитель и священник, в 1597-8 годах проживал в Лондоне, где водил знакомство с учеными и литераторами. В 1598 году он принял участие в проекте по изданию серии книг, представляющих собой «печатные аналоги тех записных книжек, куда вдумчивые елизаветинцы записывали свои жизненные наблюдения и мудрые изречения античных и новейших авторов (...), чтобы при случае сослаться на авторитет во время светских и литературных бесед»¹⁹. В его огромной книге шестнадцать страниц отведено «Рассуждению о наших английских поэтах сравнительно с греческими, латинскими и итальянскими поэтами»²⁰. Именно здесь Мирес упоминает 12 пьес Шекспира, а также пишет о его сонетах:

Подобно тому, как полагали, что душа *Эвфорба* жила в *Пифагоре*, так и сладостный, остроумный дух *Овидия* живет в сладкозвучном и методичном *Шекспире*, о чем свидетельствуют его «Венера и Адонис», его «Лукреция», его сладостные сонеты, известные его личным друзьям²¹.

«Сокровищница ума» была зарегистрирована в Гильдии книгоиздателей и торговцев 7 сентября 1598 г. и вышла в свет не раньше второй половины октября того же года²². Таким образом, до конца 1598 года Шекспир уже создал ряд сонетов, которые приобрели некоторую известность не только среди «его личных друзей», но также среди прияте-

1609?», *Studies in Philology*, 88 (1991), 69-109; A. Kent Hieatt, T. G. Bishop, and E. A. Nicholson, 'Shakespeare's Rare Words: "Lover's Complaint", *Cymbeline*, and Sonnets', *Notes and Queries* 232 (1987), 219-24; MacDonald P. Jackson, 'Rhymes in Shakespeare's Sonnets: Evidence of Date of Composition', *Notes and Queries* 244 (1999), 213-219.

¹⁸ Cf.: A. Gurr, 'Shakespeare's First Poem: Sonnet 145', *Essays in Criticism*, 21 (1971), 221-6.

¹⁹ Шенбаум С. Шекспир: краткая документальная биография. М., 1985. С. 248.

²⁰ Перевод приводится по изданию: Шенбаум С. Указ. соч.

²¹ Перевод приводится по изданию: Аникст А. А. Первые издания Шекспира. М., 1974. С. 30.

²² E. K. Chambers, *William Shakespeare. A Study of Facts and Problems*, 2 vols. (Oxford, 1930), ii, 193. В дальнейшем ссылки на это издание даются сокращенно: Chambers, *Study*.

лей последних, поскольку сам Фрэнсис Мирес, насколько известно, не был близким другом великого барда. Впрочем, Мирес именуется другом Ричарда Барнфилда²³, поэта, знакомого Шекспиру, поскольку в 1598 г. тот опубликовал маленький стихотворный панегирик барду²⁴. Барнфилд интересен тем, что он был одним из немногих современников Шекспира, писавших гомозротическую лирику, причем сильно отличающуюся от шекспировской своей яркой чувственностью и подчеркнутым подражанием античным образцам²⁵. Не исключено, что сведения о неопубликованных сонетах Шекспира Мирес получил именно через посредство Барнфилда.

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

В 1598-99 гг. Уильям Джаггард – лондонский издатель, не брезговавший пиратством – опубликовал сборник стихов под названием «Страстный пилигрим», приписав его авторство Уильяму Шекспиру. В действительности, Шекспиру принадлежало в нем только пять стихотворений: три являются составной частью пьесы «Тщетные усилия любви», а два представляют собой сонеты, впоследствии появившиеся в Q под номерами 138 и 144. Таким образом, можно с уверенностью сказать, что Q 138 и 144 были созданы до 1599, поскольку сохранившееся джаггардовское издание этого года является вторым: ему предшествовало первое, более раннее (оно могло выйти уже в сентябре 1598 г. или позднее)²⁶.

Располагая этими фактическими данными, мы можем установить *верхнюю границу датировки* для целого ряда сонетов. Дело в том, что Q 138 и 144 относятся к группе сонетов «любовного треугольника». Это довольно поздняя группа, очевидно, созданная после стихотворений, описывающих знакомство с главными персонажами цикла – Прекрасным другом и Смуглой дамой. Таким образом, основная масса сонетов, предшествующая «любовному треугольнику» (и сам «любовный треугольник») должна была быть написана в период *между 1592 и 1598 годами* – во всяком случае, не позднее 1599 г. Не исключено, однако, что Шекспир впоследствии подвергал эти стихотворения правке.

²³ Paul Edmondson & Stanley Wells, *Shakespeare's Sonnets* (Oxford, 2004), 36. В дальнейшем ссылки на это издание даются сокращенно: Edmondson & Wells.

²⁴ Chambers, *Study*, ii, 195.

²⁵ See Bruce R. Smith, *Homosexual Desire in Shakespeare's England: A Cultural Poetics* (Chicago & London, 1994), 99-115. В дальнейшем ссылки на это издание даются сокращенно: Smith, *Homosexual Desire*.

²⁶ Сохранилось только фрагментарно. Из-за утраченного титульного листа точный год издания неизвестен. Известно, однако, что книгу выпустил типограф Т. Джудсон, который открыл свою печатню именно в сентябре 1598 г. Джудсон работал недолго и успеха не имел. See Burrow, 74. Э. Х. Роллинс в свою очередь полагал вероятным, что первое издание «Страстного пилигрима» вышло в том же 1599 году, что и второе. See Rollins, 353.

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

Томас Торп внес под надзором мастера Уилсона и попечителя мастера Лоунза за экземпляр книги, называемой ШЕКСПИРОВЫ *сонеты*, 6 п[енсов]²⁷.

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

Шекспировы сонеты 5 п[енсов]²⁸.

До нашего времени от Q дошло 13 экземпляров, причем титульные листы у двух из них утрачены²⁹. На титульных листах оставшихся одиннадцати экземпляров стоят разные имена книготорговцев: на четырех – имя Уильяма Эспли³⁰, на семи – имя Джона Райта³¹. Из этого, видимо, следует, что Томас Торп привлек двух книготорговцев к коммерческому участию в своем издательском проекте с шекспировскими сонетами. Возможно, вследствие успеха на рынке тираж книги был допечатан вскоре после полной или частичной распродажи «первого заво-

²⁷ See Chambers, *Study*, i, 555-6. Запись воспроизведена по изданию Э. Арбера: *A Transcript of the Registers of the Company of Stationers of London*, ed. E. Arber, 5 vols. (1875-94), iii, 410 (в дальнейшем: Arber, *Transcript*).

²⁸ See Rollins, ii, 54. Запись сделана на обороте письма, адресованного Аллейну и датированного 19 июня (1609). К. Данкан-Джоунз следом за С. Рейсом (S. Race) объявляет эту запись подлогом Дж. П. Колльера (J. P. Collier), однако приводимые ею основания для сомнений весьма шатки. «Перечисляя книги, – пишет исследовательница – Аллейн обычно предваряет список трат заголовком “Для дома” или “Домашние расходы”, но “Домашнее имущество” нигде не встречается, да и выписывать такой заголовок для единственной пятипенсовой покупки довольно странно» (*Shakespeare's Sonnets*, ed. K. Duncan-Jones (1997), 7). Однако почерк, которым сделана запись, несомненно принадлежит Аллейну, а Дж. П. Колльер (как признает и сама Данкан-Джоунз) вообще не имел никакого отношения к открытию и опубликованию этого документа. Исходя из этого Х.Э. Роллинс не подвергает сомнению подлинность записи, а П. Эдмондсон и С. Уэллс считают сомнения К. Данкан-Джоунз излишними. См.: Edmondson & Wells, 4-5.

²⁹ The Trinity College, Cambridge, Library (Capell Collection), The Harvard University Library (W.A. White). К первому приложено рукописный титульный лист, выполненный почерком Кейпела (XVIII век), с именем Райта; ко второму – факсимиле титульного листа с именем Эспли.

³⁰ British Museum (Greville); Bodleian Library (Malone), the Huntington Library (Chalmers-Bridgewater), Folger Library (Jolley-Utterson-Tite-Locker-Lampson).

³¹ The Bodleian Library (Caldecott, Malone); The British Museum (B. H. Bright); The John Rylands Library (Farmer-Earl Spencer); The Elizabethan Club, Yale (Bentinck-Huth); The Huntington Library (Luttrell-Steevens-Roxburghe-Daniel-Griswold-Church); The Folger Library (Sir Henry St. John Mildmay); S. W. Rosenbach's private library (Lord Caledon).

да»³². В этом случае экземпляры с именем Эспли были более ранними, а экземпляры с именем Райта – более поздними³³. Возможно и другое: первоначальный тираж сборника был задуман сравнительно большим, хотя вопреки этой гипотезе, 13 дошедших до нас экземпляров представляют довольно незначительное количество. Поэтому вполне правдоподобным выглядит мнение некоторых шекспироведов, что Q было изъято из продажи почти сразу же после того, как о его публикации стало известно автору или его друзьям³⁴. Об этом также свидетельствует практически полное отсутствие упоминаний современников о «Сонетах» и «Жалобе влюбленной»³⁵.

На сохранившихся титульных листах Q стоят следующие слова:

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

или

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

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

Шекспир в мае-июне 1609 года. В то время, когда Томас Торп готовил в Лондоне издание «Сонетов», их автор пребывал в своем род-

³² Возможно, так же обстояло дело с изданным в 1599 году «Страстным пилигримом», если дошедший до нас ранний экземпляр без титульного листа вышел в свет в том же году, что и экземпляры второго издания.

³³ Р. МакЛиод на основе анализа титульных страниц с именами Эспли и Райта пришел к выводу, что «райтовские» экземпляры являются хронологически более поздними. See Randall McLeod, 'A Technique of Headline Analysis, with Application to Shakespeares Sonnets, 1609', *Studies in Bibliography*, 32 (1979), 197-210.

³⁴ Как пишет Э. Х. Роллинс, «Мэттью (*Image of Sh.*, 1922, p. 114) предположил, что “невнимание к «Сонетам» 1609 г. можно объяснить только тем, что они были быстро изъяты из обращения” по настоянию Саутхэмптона, чтобы помешать читателям злорадствовать над видимо скандальной связью. Робертсон (*Problems*, 1926, p. 121) принимает это предположение. Q, пишет он, “теперь очень редкая книга; однако естественно предположить, что в 1609 году, на пике прижизненной славы Шекспира, она превосходно распродавалась бы, если бы этому не воспрепятствовали, и что второе издание последовало бы буквально через несколько лет ... Это поддерживает предположение, что ... [Q] было изъято из обращения благодаря вмешательству Шекспира или кого-то другого”. Далее Роллинс пишет от себя: «Рассуждения Робертсона правдоподобны. Если бы Q не было быстро изъято из обращения, как можно было бы объяснить полное молчание современников о таинственной смуглой даме, друге и поэте-сопернике? Наверняка первая из них привлекла бы к себе, по крайней мере, столько же читательского внимания и комментариев, сколько Стелла Сидни или Делия Дэниэла». Rollins, ii, 326-327.

³⁵ Ibid.

ном городе Стратфорде. До нас дошел отчет о судебных слушаниях в Стратфорде, на которых присутствовал Шекспир. 7 июня 1609 года Стратфордский протокольный суд разбирал иск драматурга против некоего Джона Эдденбука, который около года тому назад занял у Шекспира 6 фунтов (приблизительно 240 долларов на современные деньги) и сбежал из города, так и не отдав долг³⁶. Дело фактически вел секретарь суда, который, очевидно, его инициировал (в качестве ответной услуги Шекспиру, которому был чрезвычайно обязан³⁷). Вероятно, Шекспир приехал в родной город не позже конца мая – начала июня, если не еще раньше. Дело в том, что в течение практически всего 1609 года в Лондоне свирепствовала чума. Эпидемия началась в июле 1608 и не стихала полтора года, до ноября 1609. Э. К. Чэмберс предполагает на этом основании, что все лондонские театры могли быть закрыты с конца июля 1608 по конец ноября 1609³⁸. Однако не исключено, что в зимние месяцы труппы все же работали в Лондоне, во всяком случае, «Слуги короля» в рождественские и следующие за ними праздники дали при дворе 12 спектаклей³⁹. Но уже весной коллеги Шекспира отправились в гастроли по провинции: 9 мая им было выплачено вознаграждение в Ипсуиче (Ipswich), 16 мая – в Хайте (Hythe), 17 мая – в Нью-Ромни (New-Romney)⁴⁰. Вполне возможно, что сам Шекспир уехал в Стратфорд в начале этого турне, то есть в первых числах мая 1609 года. В исковом заявлении в Стратфордский протокольный суд от 7 июня 1609 года он упоминается как «недавно находившийся при дворе лорда Джеймса, нынешнего короля Англии» (*nuper in curia domini Jacobi, nunc regis Anglie*)⁴¹.

Проблемы, связанные с изданием 1609 года. С первым изданием шекспировских сонетов связано несколько проблем, которые часто соединяют в одну проблему *авторизованности текста*. В действительности подобное смешение недопустимо: оно порождает путаницу. Необходимо разделять вопросы, относящиеся к разным аспектам издания «Сонетов». Это, во-первых, типографский аспект: качество бумаги, шрифта и печати, а также анализ набора на предмет выявления опечаток и исправлений, внесенных или не внесенных в текст. Во-вторых, это вопрос о профессиональной подготовке и компетентности издателя, Томаса Торпа. В-третьих, это вопрос о посвящении, появившемся в первом издании, и об авторе этого посвящения. В-четвертых, это аспект редак-

³⁶ Roland B. Lewis, *The Shakespeare Documents*, 2 vols. (1940-1), ii, 393-400.

³⁷ Юрист Томас Грин, отдаленный родич Шекспира, потерял свой дом при пожаре 1608 года, и Шекспир пустил его с семьей в Нью-Плейс, очевидно, не взяв за это денег. Грин рассчитывал отстроиться за год, но ему пришлось остаться у Шекспира и в 1610 г. (см. запись в дневнике Грина от 9 сентября 1609 г.: Chambers, *Study*, ii, 96).

³⁸ Chambers, *Stage*, iv, 345.

³⁹ Chambers, *Study*, ii, 335.

⁴⁰ *Ibid*, 335-6.

⁴¹ Roland B. Lewis, *Op. cit*, ii, 398.

торский: кто и насколько успешно упорядочил сонеты Шекспира в существующий известный нам ныне цикл? И только в-пятых это проблема авторизованности известного нам текста, решение которой невозможно, если поставленные выше вопросы не будут должным образом освещены.

Типографский аспект. Связанные с типографским аспектом вопросы легко решаемы: весь материал у нас перед глазами. Книга «Шекспировых сонетов» была отпечатана в типографии Джорджа Элда – человека, который был постоянным деловым партнером Томаса Торпа. «Элд много лет был сотрудником Торпа по бизнесу, – пишет Сидни Ли, первый ученый, написавший очерк, посвященный биографии и профессиональной карьере Т. Торпа. – В 1605 г. он напечатал для Торпа “Сеяна” Бена Джонсона, а в 1607, 1608, 1609 и 1610 годах по меньшей мере одно из изданий было публично поименовано изделием элдовской типографии»⁴². Качество печати в «Сонетах» обычное, но отнюдь не блестящее: Элд использует уже не новый шрифт (в том же году он скверно отпечатал хороший текст шекспировской пьесы «Троил и Крессида»⁴³). В результате подобной экономии точки и запятые в Q порою заметно расплываются в кляксы.

Что касается набора, то, судя по орфографии Q, его осуществляли два работника. Выделивший их МакДональд Джексон называет их «Eld A» и «Eld B»⁴⁴. У них были разные взгляды на правильность написания тех или иных слов (строгих грамматических правил в ту эпоху еще не существовало). Например, наборщик А предпочитал писать ritch, а наборщик В – rich. То, что написание не было унифицировано, говорит о том, что типография Элда не относилась к лучшим. Когда в 1593 году Шекспир передал свою первую поэму «Венера и Адонис» своему земляку, уроженцу Стратфорда Ричарду Филду, все разночтения были исправлены. «Наборщики Филда, несомненно, привели к единому стандарту орфографию и пунктуацию рукописи, с которой они работали: известно, что именно так они поступили в случае с харингтонским переводом Ариосто (в этом случае рукопись, с которой работал Филд, сохранилась)»⁴⁵.

Что касается опечаток, то – принимая во внимание разные точки зрения наборщиков А и В на правила написания слов – их сравнительно немного. Действительно плоха в Q только пунктуация, которая, по справедливому замечанию Э.К. Чэмберса, «необъяснима никакой теорией»⁴⁶.

⁴² Sidney Lee, *A Life of William Shakespeare* (1922), 401-2. В дальнейшем ссылки на это издание приводятся сокращенно: Lee.

⁴³ See Chambers, *Study*, i, 169-170.

⁴⁴ MacDonald P. Jackson, 'Punctuation and the Composers of Shakespeare's *Sonnets*, 1609', *The Library*, 30 (1975), P. 1-24.

⁴⁵ Burrow, 7.

⁴⁶ Chambers, *Study*, i, 559.

Впрочем, опечатки в Q имеют одну интересную особенность: они не одинаковы для всех сохранившихся экземпляров. Так, например, «seife» в Q 47.10 исправлено на правильное «selfe» только в одной из дошедших до нас 13 книг; «profase» в Q 89.11 заменено на «prophane» в одиннадцати; артикль «the» появляется в Q 89.3 вместо требуемого глагола «speake» во всех случаях, кроме двух; в Q 76 два вопросительных знака в 4 и 8 строках не напечатаны в одном из сохранившихся экземпляров; а Q 116, расположенное между Q 115 и 117, имеет номер 119 во всех экземплярах, кроме одного. Наблюдается еще несколько мелких разночтений такого рода⁴⁷. Кроме этих мелочей в Quarto содержится одна крупная неисправленная ошибка, серьезно повредившая текст Q 146. В начале второй строки наборщик ошибочно повторил конец первой.

Разнобой с опечатками показывает, что ошибки исправлялись прямо в процессе набора. Это подтверждает предположение, что Шекспир не просматривал гранки «Сонетов». Качество бумаги и шрифта также наводит на мысль, что типографию и печатника выбрал издатель Томас Торп, который просто обратился к своему постоянному бизнес-партнеру.

Издатель Томас Торп⁴⁸. Томас Торп (около 1569-1635/6) родился в Барнете, графство Миддлсекс. Его отец был содержателем гостиницы. По какой-то причине (возможно, по склонности ребенка к интеллектуальным занятиям) провинциальный трактирщик отправил своего старшего сына в Лондон обучаться книгоиздательскому делу. Летом 1584 года четырнадцати- или пятнадцатилетний Томас стал подмастерьем у издателя Ричарда Уоткинса, у которого и продолжал обучаться в течение следующих девяти лет. В 1594 году Гильдия книгоиздателей и торговцев, наконец, предоставила Томасу Торпу право открыть собственное дело. Однако двадцатипятилетний сын провинциального трактирщика не имел необходимого «стартового» капитала и еще не обзавелся полезными деловыми связями. На протяжении ближайших шести лет Торп, вероятно, работал служащим у какого-нибудь более состоятельного коллеги: разыскивал рукописи, которые стоило опубликовать; договаривался с типографиями; помогал хозяину в книжной торговле.

Удача улыбнулась Торпу в 1600-том году. Он свел знакомство с молодым, еще начинающим, но более успешным издателем Эдвардом Блантом. При содействии последнего Торп издал перевод первой книги

⁴⁷ Rollins, ii, 5.

⁴⁸ Сведения о Томасе Торпе можно найти в уже цитировавшемся приложении к книге С. Ли, а также в статьях Л. Ростенберг и К. Данкан-Джоунз. See Lee, 390-405; Leona Rostenberg, 'Thomas Thorpe, Publisher of "Shake-speares Sonnets"', *Paper of Bibliographical Society of America*, 54 (1960), 26-37; Katherine Duncan-Jones, *Was the 1609 Shake-speares Sonnets Really Unauthorized?* *Review of English Studies*, 34 (1983), pp. 151-171. В дальнейшем ссылки на эту статью будут даваться сокращенно: Duncan-Jones, (1983).

Лукана, выполненный умершим к тому времени Кристофером Марло. Неизвестно, насколько законным было приобретение рукописи: в реестре Гильдии значится, что в сентябре 1593 года права на нее принадлежали Джону Вольфу. Возможно, что Торп честно выкупил манускрипт, но возможно, он удачно подобрал то, что «плохо лежало». Поскольку у начинающего издателя не было ни своей типографии, ни своей книжной лавки, печатать перевод Лукана взялся Питер Шорт, а продавать – Уолтер Берр. Оба они согласились участвовать в этом издательском проекте благодаря любезному посредничеству Эдварда Бланта. Глубоко благодарный другу Торп решился посвятить ему свою работу. Это довольно необычный поступок: как правило, книги «подносились» знатным покровителям в надежде на денежное вознаграждение. Посвящая свой труд Бланту, Торп попутно ссылается на какие-то «старые права» друга и коллеги на марловский перевод. «Его цветистое и насмешливое обращение к Бланту – первое из эксцентричных, самоуверенных посланий и посвящений, которые характеризуют некоторые из публикаций Торпа», – пишет К. Данкан-Джоунз⁴⁹.

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

Когда я принесу вам книгу, примите лекарство и сохраняйте спокойствие. Пусть ваш слуга назначит мне день для повторного прихода <...> Судите обо всем с долей презрения, как путешественник. Если вы не доверяете своему суждению (какое вы, кажется, уже составили), то не хвалите ничего <...> У наших нынешних меценатов есть одна особая добродетель, которая, уповаю, чудесно подойдет вам – не дать ничего⁵⁰.

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

«Первая ласточка» не сразу принесла удачу, но бизнес Торпа стал понемногу развиваться. В 1603 году издатель опубликовал две незначительные работы и попытался зарегистрировать еще одну, но его права на нее были оспорены⁵¹. Его звезда окончательно вошла в зенит в 1605 г.: именно тогда Томас Торп стал *полномочным издателем Бена Джонсона*.

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

⁴⁹ Duncan-Jones, (1983), 156.

⁵⁰ Lee, 394.

⁵¹ Burrow, 96.

шекспировской труппой, и сам Шекспир играл в этой трагедии одну из ролей.

Знакомство с Беном Джонсоном открыло Торпу дорогу в театральный мир. Он наладил связи с Джорджем Чепменом и Джоном Марстоном. Торпа, вероятно, больше привлекал первый: Чепмен был известным писателем, и печатать его пьесы было и престижно, и выгодно. В том же 1605 году Торп опубликовал комедию Чепмена «Дураки». Текст воспроизведен превосходно. Последнее является существенным свидетельством в пользу того, что Торп законным образом получил пьесу из рук автора. Так, Г. Блэкмур Эванс полагает, что экземпляр, с которого производился торповский набор, «был чистовиком самого Чепмена, или, по крайней мере, копией с этой рукописи»⁵². И в том же 1605 году Торп вместе с Уильямом Эпли регистрирует в Гильдии пьесу «На восток!», являющуюся плодом совместного творчества Джонсона, Чепмена и Марстона. Издавать ее Эпли, однако, пришлось одному, поскольку Торп, вероятно, был слишком занят работой с «Сеяном» и «Дураками».

В 1606 году успешно начавшееся сотрудничество Торпа с драматургами продолжилось: он издал пьесу Джонсона «Гименей» и пьесу Чепмена «Джентльмен Ашер». По каким-то причинам обе они не были зарегистрированы в Гильдии, но сомневаться в законности публикации не приходится: качество текста убеждает ученых, что они были полностью или частично просмотрены авторами в процессе печати⁵³.

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

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

В 1609 году Торп напечатает только одну книгу – знаменитые

⁵² *The Plays of George Chapman: The Comedies*, ed. Alan Holaday (Urbana, 1970), 227-229.

⁵³ Duncan-Jones, (1983), 158.

шекспировские сонеты. С этого момента в его издательской деятельности происходит *перелом*. Его связи с театральным миром рушатся, зато у него появляется интерес к авторам ученых богословских трудов. «Его театральные связи, кажется, порвались после публикации анонимного «Бичевания актера» в 1610, и он все чаще стал обращаться к книгам, посвященным теологии и путешествиям»⁵⁴, – замечает К. Данкан-Джоунз.

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

Разладившиеся отношения с драматургами Торп почти сразу же заменил новыми связями с учеными-переводчиками. В 1608-1609 годах он, вероятно, свел знакомство с Джоном Хили и Джоном Флорио. Первый переводил с латыни и греческого, второй был известным переводчиком с итальянского и французского. Хили, «скромный литературный претендент», «при любезном посредстве Джона Флорио (человека влиятельного и в светских, и в литературных кругах) добился покровительства графа Пембрука для перевода причудливой сатиры епископа Холла “Mundus alter et idem”»⁵⁵. Назвав свою книгу “Открытием Нового мира”, Хили в 1609 г. предварил ее посланием, написанным в тонах кричащей лести: “Истинному зеркалу истинной чести Уильяму, графу Пембруку”»⁵⁶. Торп зарегистрировал этот перевод к изданию, однако опубликовал его Эдвард Блант⁵⁷.

Вскоре после этого Джон Хили решил эмигрировать в Вирджинию – недавно открытую английскую колонию в Америке. Едва достигнув американского континента, Хили умер, оставив свои рукописи на попечение друзей и покровителей. Ими, как мы видели, являлись Джон Флорио и граф Пембрук. Вероятно, они и передали «осиротевшие» манускрипты Томасу Торпу для опубликования. В 1610 году Торп издал сделанные покойным переводы «Руководства Эпиктета» и «Града Божьего» блаженного Августина, предварив их своими посвящениями:

⁵⁴ Ibid, 163.

⁵⁵ Мир, изменяющийся и неизменный (*лат*).

⁵⁶ Lee, 408-9.

⁵⁷ Duncan-Jones, (1983), 160.

первый – Джону Флорио («истинному любимцу передовых умов»⁵⁸), второй – графу Пембруку («высокопочтимейшему покровителю муз и умных людей»⁵⁹). «Торп говорит нам, что выбрал Флорио и графа Пембрука в качестве покровителей неопубликованных рукописей Хили потому, что они были покровителями самого Хили до его эмиграции и смерти»⁶⁰. «Его наследие, – утверждает издатель, обращаясь к Пембруку, – сложено у ног Вашей светлости, и ныне лишь вручается его бедным посланцем в трижды смиренно лобызаемые руки Вашей светлости»⁶¹. В 1616 году Торп переиздаст перевод Эпиктета, снабдив его посвящением Пембруку.

На 1611 год приходится единственный случай явного «пиратства» Торпа: он опубликовал материалы, прав на которые не имел. Это «Одкомбианский банкет» – книжка, которая содержит все посвячительные стихи к «Кориэтовым нелепостям», но самих «Нелепостей» не содержит. Вероятнее всего, перед нами случай намеренного издательского «хулиганства»: Кориэта издавал друг Торпа Эдвард Блант. Как считает Майкл Стрэчен, приятели сообща осуществили эту озорную выходку, вполне соответствующую характеру кориэтовского произведения⁶². Со своей стороны, К. Данкан-Джоунз, следуя собственной теории, считает «возможным, что Джонсон и Торп вместе задумали эту шуточную публикацию»⁶³. Однако участие Джонсона в ней маловероятно: нет никаких свидетельств, что отношения между Торпом и Джонсоном наладились после 1609-1610 гг. Кроме «Одкомбианского банкета» в 1611 году Торп издал «Путешествия проповедника» Картрайта – книгу, относящуюся к тому же жанру, что и гротескные «Кориэтовы нелепости».

Среди других заметных публикаций Торпа нужно назвать переиздание «Плача Христа над Иерусалимом» Томаса Нэша (1613)⁶⁴ и участие – вместе с Эдвардом Блантом и Уолтером Берром – в публикации перевода лукановской «Фарсалии», выполненного Артуром Горджесом (1614).

На этом период процветания постепенно приходит к концу. Томас Торп продолжает издавать книги, но их количество уменьшается наряду с их литературными достоинствами. «Между 1614 и 1625 гг. Торп публикует одиннадцать книг, причем последняя будет вторым изданием чепменовской пьесы “Заговор и трагедия Бирона”»⁶⁵. Всего за период

⁵⁸ Lee, 403.

⁵⁹ Ibid, 409.

⁶⁰ Ibid, 400.

⁶¹ Ibid, 409.

⁶² See M. Strachan, *The Life and Adventures of Thomas Coryate* (London, 1962), 134-137. Свою теорию о «Кориэтовых нелепостях» предложил И. М. Гилилов в своей книге «Игра об Уильяме Шекспире». М., 1998. С. 322-375.

⁶³ Duncan-Jones, (1983), 155.

⁶⁴ Первое издание – Робертс, 1593; второе – Уайз, 1594.

⁶⁵ Duncan-Jones, (1983), 164.

своей деятельности, начиная с 1600 г., Торп издаст или примет участие в издании сорока трех книг⁶⁶.

Что касается частной жизни Торпа, то о ней известно совсем немного. Из описания его профессиональной карьеры видно, что он поддерживал особенно дружеские отношения со своим коллегой Эдвардом Блантом. Кроме того, Торп имел связи с некоторыми выпускниками Магдален-колледжа Оксфордского университета и печатал их книги (Уэст, Картрайт). Насколько известно, у Торпа не было своей семьи. Его финансовые дела расстроились вместе с упадком его издательской деятельности. Он умер после 3 декабря 1635 года в богадельне, находившейся под присмотром сановников Оксфордского университета. Предоставление ему комнаты в благотворительной лечебнице было «тем более уместно, что он опубликовал книгу о совсем недавно основанном подобном учреждении: “Чартер-хауз” (1614, напечатана Элдом), изданную также под заглавием “Больница короля Джеймса” в том же году»⁶⁷.

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

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

На основе объективно установленных фактов можно утверждать, что перед нами довольно *добросовестный*, по меркам той эпохи, издатель. Обычно он готовил качественные публикации, будучи грамотным корректором и владея начатками латыни⁶⁸. Он никоим образом не относится к беспринципным издателям-пиратам, поскольку практически все опубликованные им книги получены от законных правообладателей – авторов или тех людей, которых Торп считал представителями авторов. Некоторые рукописи Торп, возможно, выкупил у своих коллег. Однако он не имел семейных деловых связей в профессиональных кругах Лондона и был не особенно удачлив в коммерции. Благодаря сотрудничеству с друзьями, он мог сравнительно успешно вести собственное дело на протяжении почти пятнадцати лет. Однако после 1614 года его деятельность постепенно сокращается. В конце жизни он впал в бедность и был

⁶⁶ Ibid, 155.

⁶⁷ Ibid, 164.

⁶⁸ Lee, 393.

вынужден воспользоваться помощью благодетелей.

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

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

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

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

За время своей карьеры Томас Торп написал пять посвящений: четыре – к книгам уже умерших авторов и одно – к шекспировским «Сонетам». Все посвящения имеют одну общую особенность: во всех *издатель так или иначе удостоверяет свои права на данную рукопись*. В издании марловского перевода из Лукана (1600) Торп упоминает «давние права» своего покровителя и коллеги Эдварда Бланта на манускрипт. В посвящениях к «Граду Божьему» блаженного Августина (1610) и «Руководству Эпиктета» (1610, 1616), переводы которых были сделаны умершим к тому времени Джоном Хили, Торп особо подчеркивает, что адресаты посвящений, Джон Флорио и граф Пембрук, являлись покровителями покойного. Очевидно, оба адресата (или хотя бы один из них) были теми источниками, от которых Торп получил рукописи. Посвящение «м-ру У. Г.» в Q, видимо, выполняет ту же функцию.

Свои посвящения Торп обычно подписывал инициалами: «Т. Т.», «Т. Th.» или «Th. Th.».

На этом можно закончить краткий очерк издательской деятельности Томаса Торпа. Теперь пора перейти к фактам и проблемам, связанным с посвящением шекспировских сонетов загадочному «мастеру У. Г.».

Посвящение к шекспировским «Сонетам». Q открывается посвящением, однако его автором является не Шекспир (как следовало бы

ожидать), а издатель книги. Посвящение гласит:

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

Посвящение имеет ряд странностей. Самая заметная из них – это точки после каждого слова. Кроме того, обращает на себя внимание обратный порядок слов в предложении: подлежащее («доброжелательный дерзатель <...> Т. Т.») стоит *после* сказуемого («желает»). По правилам английского синтаксиса, такое построение является неверным, хотя факкультативно может применяться. Третья странность – это инициалы адресата посвящения, которые долго и тщетно пытаются разгадать на протяжении четырех столетий. Является ли таинственный мастер У. Г. Прекрасным другом шекспировских сонетов, или это всего лишь некий предприимчивый господин, добывший для Торпа шекспировскую рукопись?

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

Начнем с точек после каждого слова. Выше рассказывалось, что в 1605 году Томас Торп издал «римскую» трагедию Джонсона «Падение Сеяна». Бен Джонсон, талантливый самоучка⁶⁹, так гордился своим знанием классической латыни и античной истории, что даже снабжал свои исторические пьесы длинным ученым комментарием. Как показывает К. Данкан-Джоунз, в случае с «Сеяном» Джонсон вручил издателю текст, где один из фрагментов был написан в той же манере, в какой делались официальные надписи на памятниках Древнего Рима.

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

МАММИЛИЙ . РЕГУЛ . И . ФУЛЬЦИНИЙ . КОНСУЛЫ .

⁶⁹ Джонсон учился в Вестминстерской школе (лучшей в стране среди бесплатных общественных школ), но был вынужден покинуть ее через три-четыре года обучения, чтобы помогать отчиму в его строительном деле.

В . ЭТИ . КАЛЕНДЫ . ИЮНЯ . С . ПЕРВОЙ . ЗАРЕЙ .
СОЗЫВАЮТ . СЕНАТ . В . ХРАМЕ . АПОЛЛОНА .

Эти особенности исчезли из фолио произведений Джонсона 1616 г.⁷⁰

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

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

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

САМЫМ БЛАГОРОДНЫМ
И РАВНЫМ
СЕСТРАМ,
ДВУМ СЛАВНЫМ УНИВЕРСИТЕТАМ
ЗА ИХ ЛЮБОВЬ
И
ПРИЕМ,
ОКАЗАННЫЙ ЭТОЙ КОМЕДИИ
ПРИ ЕЕ ПРЕДСТАВЛЕНИИ,
БЕН ДЖОНСОН
С ПРИЗНАТЕЛЬНОЙ БЛАГОДАРНОСТЬЮ
ПОСВЯЩАЕТ
ЕЕ И СЕБЯ⁷¹.

Сходство джонсоновского посвящения с посвящением к шекспировским «Сонетам» показывает, что Томас Торп практически перекопировал джонсоновский образец. Хотя его копия имела небольшой изъян: Торпу явно хотелось завершить посвящение своими инициалами, а из-за этого подлежащее перемещалось в самый конец предложения. Подобный синтаксис мог быть воспринят как проявление безграмотности. Торп отнюдь не был невеждой и, видимо, не хотел даже случайно таким показаться. Вот тут очень кстати пришли «античные точки». Их появление свидетельствовало о том, что автор посвящения, во-первых,

⁷⁰ Duncan-Jones, (1983), 157.

⁷¹ Ibid, 159. В дословном переводе еще ближе к торповскому посвящению: Торп именует себя «доброжелательным дерзателем», копируя Джонсона, который (в английском оригинале) называет себя «признательным благодарителем».

человек весьма просвещенный; и, во-вторых, прибег к перестановке слов не по невежеству, а вполне сознательно, с эстетической целью: чтобы текст выглядел броско и интригующе. Своей цели издатель вполне достиг.

Теперь нерешенным остается только один вопрос: кто такой «единственный породитель сонетов», которому Торп «желает всяческого счастья и вечной жизни»? Это, безусловно, адресат шекспировской лирики – Прекрасный друг. В ученых кругах долго муссировалась теория, что «породитель» означает не «вдохновитель», а «добытчик рукописи»⁷². Гипотеза эта, однако, основана на толковании слов, вырванных из контекста. Посвящение ясно адресовано тому, кому Торп, помимо счастья, желает еще и «вечной жизни, обещанной ему нашим бессмертным поэтом». Поскольку Шекспир не обещал никакой вечной жизни людям, ворующим у него рукописи, значение слова «породитель» может быть только одним. Томас Торп обращается здесь к адресату шекспировской лирики. Это заключение подтверждается и эпитетом «единственный», характеризующим «породителя». Как в свое время остроумно отметил Г.Ч. Бичинг, «какой смысл был бы в слове “единственный”, если “породитель” означает “добытчик”? Если считать, что издатель-пират посвятил книгу сонетов вору, принесшему ему рукопись, то почему он сделал ударение на том факте, что “он один это сделал”?»⁷³.

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

Тут чрезвычайно полезными могут оказаться выводы, сделанные нами на основе знакомства с личностью и профессиональной деятельностью Торпа. Нам уже известно, что он был издателем достаточно добропорядочным для эпохи, когда авторского права еще не существовало. В четырех случаях, издавая рукописи уже умерших писателей, Торп счел нужным предпослать книгам свои посвящения, так или иначе указывающие на источник получения им издательских прав. Посвящение к шекспировским «Сонетам», вероятнее всего, выполняет ту же функцию. Не исключено к тому же, что Торп получил ошибочные сведения о смерти Шекспира, которого в то время весьма «кстати» не было в Лондоне. Фамилия поэта на титульном листе Q напечатана не так, как обычно печатались имена живых авторов.⁷⁴ Итак, кто мог на легальном

⁷² Эту идею впервые выдвинул Джордж Чалмерс, известный тем, что высказал немало глупостей о сонетах. See Rollins, ii, 166.

⁷³ See *The Sonnets of Shakespeare*, ed. Raymond MacDonald Alden (Boston & New York, 1916), 12.

⁷⁴ Фамилия Шекспира на титульном листе написана через притяжательное местоимение «'s» (Shakespeares). Это довольно редкий способ именованя автора, и, как правило, он указывает на то, что издание является посмертным (ср. с посмертным изданием Роберта Грина: «Greenes Groats-worth of Witte, Bought with a Million of Repentance» – «Гриновское На грош ума, купленного за миллион раскаяний»). В норме

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

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

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

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

Далее: будучи издателем довольно добропорядочным, Торп вряд ли бы взялся печатать явно краденную или слишком сомнительную в этом смысле рукопись. Поэтому, приобретая ее, он, видимо, был уверен, что продавец имеет права на продажу текста. Лицом, имеющим права,

написание должно было быть таким: «The Sonnets by William Shakespeare». К. Данкан-Джоунз обращает внимание на то, что среди множества сонетных циклов, изданных в то время, подобное «косвенное» написание имени автора встречается только в посмертном пиратском издании «Астрофила и Стеллы» Ф. Сидни: «“Косвенный” заголовок – первая из множества особенностей, которые совершенно отличают шекспировские “Сонеты” от других сонетных собраний того времени. Единственный другой цикл, включающий имя автора в притяжательной форме как часть общего заглавия – это “Ф. С. его Астрофил и Стелла” (1591), посмертное издание, заглавие для которого, вероятно, придумал издатель-пират Томас Ньюмен. (...) Приложение такого заголовка к литературному поэтическому труду еще живого писателя весьма необычно». *Shakespeare's Sonnets*, ed. K. Duncan-Jones (1997), 85-6. В дальнейшем ссылки на это издание даются сокращенно: Duncan-Jones (1997).

мог быть только автор или адресат сонетов (или их представители). Судя по торповскому посвящению, издатель полагал, что имеет дело с адресатом, поскольку его пожелания мастеру У. Г. предполагают хотя бы поверхностное личное знакомство. Обращаясь к «единственному породителю», Торп, очевидно, преследует сразу несколько целей: указать на источник получения рукописи, выразить оному свою личную благодарность и заодно создать рекламу издаваемой книге. Однако внимательное изучение содержания Q свидетельствует о том, что рукопись, скорее всего, была взята не из «альбома» адресата, а у *самого Шекспира*. Одним из фактов, указывающих на это, является состав Q: ведь в нем присутствуют не только сонеты к Прекрасному другу, но и сонеты к Смуглой даме.

Таким образом, теперь мы должны перейти к рассмотрению редакторского аспекта, связанного с публикацией Q.

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

Шекспир «Сонетов» – это именно тот Шекспир, которого мы знаем. Его лирика, так же, как и его пьесы, формируют один и тот же образ поэта, который дорог всякому любящему его читателю. Единство авторского образа, несомненно, свидетельствует о том, что Q печаталось с хорошей рукописи: оно доносит до нас шекспировское слово почти без искажений. Поэтому вполне вероятно, что Томас Торп работал либо непосредственно с шекспировским текстом, либо со снятой с него копии. Судя по некоторым типичным опечаткам, в отдельные места рукописи была внесена правка, затрудняющая чтение. Так, «Q содержит странные строки, не имеющие рифмы (25.9, 69.3, 113.6), двустипшие, которое повторяется в двух стихотворениях (36 и 96) {...} и многократно встречающуюся ошибку, когда местоимение “их” напечатано вместо местоимения “твой” – ошибку, которая странным образом пропадает, начиная со 128 сонета, то есть в том месте цикла, где впервые появляются другие необычные варианты написания слов»⁷⁵. Все это свидетельствует в

⁷⁵ Виггоу, 92. Путаницу с местоимениями «их» и «твой» Э. Мэлон вполне правдоподобно объяснил тем, что Шекспир пользовался короткой аббревиатурой, которую наборщики (главным образом наборщик В) неправильно расшифровали. Изменение в написании отдельных слов после 128 сонета объясняется тем, что цикл, обращенный к Смуглой даме, является ранним (согласно выводам из стилометрического анализа, он создан между 1591 и 1595) и не подвергался автором позднейшей правке, в отличие от цикла, обращенного к Прекрасному другу. Со своей стороны П. Эдмондсон и С. Уэллс объясняют путаницу с «их» и «твой» тем, что рукопись, легшая в основу торповского издания сонетов, была частично или полностью переписана другим человеком (не Шекспиром). See Edmondson & Wells, 10.

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

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

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

Покажем это на примере с сонетами к Прекрасному другу. На первый взгляд – особенно если принять всерьез посвящение Торпа – они преследуют одну цель: восславить физическую и душевную красоту некоего реально существующего человека, подарив ей поэтическое бессмертие. Целые группы посвящены той или иной трактовке этой темы. Так, открывающие Q сонеты порождения (Q 1-17) на разные лады повторяют одну мысль: друг должен жениться, чтобы оставить наследника своей красоты. Q 18-19, 60 и 63-65 толкуют о том, что стихи поэта должны сохранить для будущих поколений память о совершенствах его возлюбленного. Q 100-101 требуют от Музы не забывать о своей службе

тому, кому она обязана всем своим искусством. И так далее и тому подобное; примеров можно привести множество. Но отнюдь не весь цикл состоит из таких примеров. Совсем напротив: «хвалы» постепенно сменяются с «хулой».

Давно замечено, что в Q есть достаточное количество сонетов, которые идут вразрез с исходной целью. Это стихотворения, говорящие о неверности друга, горькие упреки и порицания. Весьма сомнительно, что их можно представить «куртуазным подношением» поэта ко вдохновившему его другу-покровителю. Наоборот: им, вне всякого сомнения, нельзя приписать намерение прославить лучшие качества предмета первоначального поклонения. Так, сонеты «любовного треугольника» или Q 33-35 рисуют совсем не лестный образ адресата. Впрочем, лирический герой признает, что и сам он не лучше: в целом ряде стихотворений он винится в собственной неверности. Как справедливо заметил К. Мюр, вряд ли Шекспир (или его друг) отобрал бы такие стихи для публикации: ведь ни адресат, «чьи пороки выставляются напоказ, ни Шекспир, признающий себя прелюбодеем, вероятно, не позволили бы, чтобы сонеты стали известны широкому читателю, который мог бы допустить, что они автобиографичны»⁷⁶. Между тем, определенная жизненная обусловленность является обычным для лирики качеством, а в данном случае, благодаря драматическому гению Шекспира, пресловутый автобиографизм первым приходит на ум⁷⁷. Как могло случиться, что сонеты столь разной направленности, прямо подразумевающие если не сюжет, то определенную «фабульность», попали в печать, не подвергшись редакторской обработке, которая сделала бы цикл менее «скандальным»? Ответ здесь может быть один: рукопись, с которой печаталось Q, представляла собой личное авторское собрание, которое он отнюдь не готовил к печати – по крайней мере, в тот момент.

О том же говорит и другой факт. В некоторых случаях Q содержит тесно связанные между собою сонеты, которые представляют собой два варианта одной темы: первый – хвалебный, второй – порицающий. Можно указать по крайней мере на один такой пример: это Q 69 и 70⁷⁸. Создается впечатление, что Шекспир писал эти варианты для разной аудитории: «хвалебный» – для чужих глаз, «порицающий» – для своих.

⁷⁶ Kenneth Muir, *Shakespeare's Sonnets* (1979), 5. В дальнейшем ссылки на это издание даются сокращенно: Muir.

⁷⁷ Так, в своем издании шекспировских сонетов К. Данкан-Джоунз обращает внимание на колонтитул первопечатного Q и замечает по этому поводу: «Повторяясь через всю книгу как едва замечаемая нами при чтении деталь этого чрезвычайно загадочного, однако кажущегося глубоко личным цикла стихов, колонтитул неизбежно наводит на мысль, что сонеты не просто написаны Шекспиром, но написаны им о себе». See Duncan-Jones (1997), 86.

⁷⁸ Оба стихотворения принадлежат одной серии, находясь на своеобразной «развилке»: Шекспир мог пойти по пути Q 70, однако, он сразу же отказывается от него, в результате чего «хвалебный» сонет оказывается каким-то побочным отброшенным вариантом.

Каким образом в печать попали оба?

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

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

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

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

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

Чума, продолжавшаяся с 1608 по 1609 годы, затянула и обострила финансовые трудности Шекспира и привела его, как и суровая чума 1593-1594 годов, к мысли подготовить и опубликовать книгу недраматической поэзии, найдя для нее покровителя-аристократа. ⟨...⟩. Со времени публикации предприимчивым пиратом Уильямом Джаггардом «Страстного пилигрима» в 1599 году, Шекспир был уверен, что полное аутентичное собрание его сонетов будет весьма ходким товаром, и он намеренно попридержал то, что однажды могло принести значительную сумму денег за публикацию такого собрания. Возможно, что в течение зрелой поры своей жизни он постоянно занимался созданием, исправлением и перекомпоновкой сонетов, хотя озаботился познакомить со своими трудами только тех «личных друзей», которым доверял. Но в 1609 году – великую пору для начинаний – исключительное давление обстоятельств и новый культурный климат наконец побудили его облечь сонеты, писавшиеся долгое время, в новую амбициозную форму и продать их издателю. ⟨...⟩ Для Шекспира, хорошо знакомого с открытой нежностью короля к его аристократическим миньонам – таким, как Уильям Герберт и его брат Филип, – момент для выпуска в свет сонетного цикла, отвергающего существующую сонетную традицию ради идеализации высокородного возлюбленного-мужчины, мог показаться благоприятным, притом, что на заднем плане одновременно высмеивалась сексуально доступная женщина⁷⁹.

К несчастью для меркантильных планов героя биографии Данкан-Джоунз, самый выгодный момент для публикации сонетного цикла уже был безнадежно упущен. Как упоминалось в начале этой главы, после непродолжительной моды на сонет его популярность быстро пошла на спад. Поэтому если Шекспир и впрямь намеревался «попридержать то, что однажды могло принести значительную сумму денег», то он порядочно «обсчитал» сам себя. «Елизаветинская мода на сонет закончилась больше чем за десять лет до публикации шекспировских сонетов, – пишет Х.Э. Роллинс. – Слишком большое количество мнимых петрарок и ронсаров заставили поэтический напиток скиснуть»⁸⁰. Может быть, поэтому в реальности шекспировская лирика оказалась «товаром» настолько «неходким», что до нас в итоге дошло только одно прижизненное издание?

Относительно «значительной суммы денег» тоже возникают сильные сомнения. Мы уже знаем, что издатель Томас Торп был человеком не особенно удачливым в коммерции. Он так и не смог выбиться в ряды состоятельных представителей своего ремесла. Для этого ему было необходимо купить «профессиональную» собственность: книжный магазинчик или типографию (некоторые его коллеги имели и то, и другое).

⁷⁹ Katherine Duncan-Jones, *Ungentle Shakespeare: Scenes from His Life* (2001), 214-215. В дальнейшем ссылки на это издание даются сокращенно: Duncan-Jones, (2001).

⁸⁰ Rollins, ii, 326.

Однако он как был, так и остался издателем без «производственных мощностей», работающим по договорам. Вершиной его финансового благополучия была годовая аренда книжной лавки «Голова тигра» в 1608 г. Трудно представить себе, что Торп, в 1609 году уже покинувший снятое помещение, мог заплатить Шекспиру внушительный авторский гонорар за «Сонеты». Да и вообще, как замечает Артур Маротти, суммы, выплачиваемые авторам издателями, не бывали слишком значительными.⁸¹ Поэтому, если поэт и впрямь собирался поправить свои якобы расстроенные финансовые дела публикацией своих стихов, ему стоило бы лично обратиться к богатому покровителю, как он делал при публикации своих ранних поэм.

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

Но, конечно, не это главное. Главное заключается в том, что Q, с какой стороны на него ни посмотреть – с типографской, редакторской или с коммерческой, – отнюдь не похоже на тщательно подготовленную к публикации книгу. Как заметил Колин Барроу, «имеются основания быть менее уверенным, чем Данкан-Джоунз, будто Q представляет такую идеальную в глазах издателя вещь, как окончательная “авторизованная” версия, которая точно отражает намерения автора»⁸². Слишком многое говорит против участия Шекспира в подготовке рукописи к печати. В подтверждение нам достаточно лишь суммировать факты и выводы, которые излагались на протяжении всей этой главы.

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

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

⁸¹ Arthur F. Marotti, 'Shakespeare's Sonnets as Literary Property' in Elizabeth D. Harvey & Katherine Eisaman Maus (eds.) *Soliciting Interpretation: Literary Theory and Seventeenth-Century English Poetry* (Chicago, 1990), 143-173.

⁸² Burrow, 95.

было⁸³.

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

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

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

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

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

⁸³ О том, что издание не предназначалось в подарок какому-то знатному аристократу, может говорить также качество бумаги и шрифта; расположение сонетов непосредственно друг за другом, а не по одному на страницу; отсутствие узорных букв и т. д.

янее всего, не имел к Q никакого отношения. Поэтому сравнительная порядочность Томаса Торпа как издателя не должна вводить нас в заблуждение. Вполне возможно, что сам он считал свою публикацию достаточно законной. Торп вполне мог думать, что продавцом являлся адресат шекспировского цикла. Поскольку до 1609 года издатель имел знакомства в театральных кругах Лондона и должен был хотя бы отчасти знать существующие там внутренние связи, продавец этот, вероятно, и впрямь был лицом, достаточно близким Шекспиру. Иначе откуда он мог взять рукопись, которая по всем признакам представляла собой личное авторское собрание⁸⁴? Однако этот знакомец отнюдь не обязательно был тем, за кого себя выдавал. Непохоже, к тому же, чтобы он действовал с согласия Шекспира. Не исключено, разумеется, что странная история с публикацией «Сонетов» как-то связана с публикацией «Троила и Крессиды», отпечатанной Джорджем Элдом в том же 1609 году⁸⁵. Однако, поскольку нам неизвестен круг близких друзей и знакомых Шекспира, бесполезно гадать, кем был в действительности мастер У. Г.

Единственный вывод, который мы можем сделать, таков: Q «Сонетов», вероятнее всего, печаталось на основе *авторской, но не авторизованной рукописи*⁸⁶.

Издание Бенсона 1640 года. Следующее издание шекспировских сонетов появится только на рубеже 1639-1640 гг.⁸⁷, через тридцать лет после Q, причем в серьезно переделанном виде. Издатель Джон Бенсон⁸⁸ кардинально изменит известный нам ныне сборник. Все сонет-

⁸⁴ Вряд ли реальные адресаты располагали текстами «ругательных» или «обвинительных» сонетов; кроме того, наличие стихов, обращенных к Смуглой даме, также говорит о том, что в основе Q лежало авторское собрание.

⁸⁵ Первоначально пьеса была зарегистрирована в феврале 1603 г. типографом Робертсом, печатавшим афиши для «Слуг лорда-камергера», с условием не публиковать ее без разрешения труппы. Однако в январе 1609 г. была сделана повторная регистрация. Пьесу отпечатали и пустили в продажу. Спустя короткое время часть еще нераспроданного тиража подверглась изменению. Титульный лист, на котором заявлялось, что пьесу играли «Слуги короля» (бывшие «Слуги лорда-камергера»), вырезали и заменили на другой, где упоминания о постановках уже не было. Кроме этого, во втором «выпуске» появилось предисловие «От того, кто никогда не был писателем, тому, кто вечно читает», где утверждалось, что пьеса «Троил и Крессида» ни разу не ставилась на сцене. See Chambers, *Study*, i, 438.

⁸⁶ Подобной точки зрения придерживается и Э. К. Чэмберс. Исследователь полагает возможным, что текст Q «основывается на довольно авторитетной рукописи, но в нем достаточно опечаток и пунктуационных ошибок (...), из которых явствует, что книга не была просмотрена Шекспиром как “Венера и Адонис” и “Лукреция”». See Chambers, *Study*, ii, 559.

⁸⁷ Книга была зарегистрирована 4 ноября 1639 г. и вышла в свет, видимо, в конце декабря того же года. На титульном листе, однако, стоит 1640 г.

⁸⁸ Х. Э. Роллинс приводит о нем следующие сведения: «Джон Бенсон вошел в Гильдию книгоиздателей и торговцев в июне 1631 г. (Arber, *Transcript*, 1876, III, 686) и,

ты будут перекомпонованы в «стихотворения» разной длины, перед каждым появится соответствующее заглавие (например, «Искреннее восхищение» или «Сила любви»), а основная часть «мужских» местоимений превратится в «женские». Вдобавок издатель сочтет нужным написать предисловие, в котором сделает особенное ударение на «чистоте» шекспировской поэзии. Разумеется, возникает вопрос: к чему такие ухищрения?

Ответ прост: Джон Бенсон рискнул пойти на откровенное пиратство. У него не было прав на публикацию шекспировских сонетов, но, когда Q каким-то образом попало ему в руки, оно показалось ему прибыльным товаром. Заметим, что он не осмелился украсть «Венеру и Адониса» или «Лукрецию». Как указывает Роллинс, «эти поэмы все еще пользовались популярностью в 1639-1640 гг. и копирайт на них ревниво охранялся»⁸⁹. Естественно было бы предположить, что «Сонеты» тоже могли снискать не меньшую популярность, чем поэмы, будь они известны. Однако, как пишет Мартин Симор-Смит, «Торп, который не оставлял издательскую деятельность вплоть до 1624 года, никогда не переиздавал их. А почему – если только это издание не было выкуплено, изъято или остановлено каким-то другим образом?»⁹⁰.

Мы уже знаем, что Q было мало известно. В руки Бенсону попался один из тех немногочисленных экземпляров, часть которых дошла и до нас. Однако издатель все же не решился просто перепечатать его. Видимо, он опасался, что его «поймают за руку» на откровенном воровстве. С другой стороны, его настойчивое ударение на «чистоте» шекспировской лирики, возможно, говорит о том, что он считал содержание Q несколько скандальным⁹¹. Так или иначе, но Бенсон проделал ту работу, которую, в принципе, должен был выполнить первый редактор: он полностью пересмотрел текст и сфабриковал из него нечто такое, что и сам Шекспир, вероятно, узнал бы с трудом.

Прежде всего, Бенсон убрал слово «сонеты». Он издает не сонеты, а «Стихотворения Уильяма Шекспира». Они получены путем соедине-

начиная с 19 января 1635 г. до ноября 1639 г. опубликовал около полудюжины книг». See Rollins, ii, 19.

⁸⁹ Rollins, ii, 20.

⁹⁰ Seymour-Smith, 6.

⁹¹ По мнению Маргреты де Грация, «скандальность» сонетов была связана не столько с вероятной гомоэротичностью первых 126 стихотворений, сколько с явственным изображением похоти, занявшим место традиционного идеального женского целомудрия. Взамен Прекрасной дамы у Шекспира появляется неразборчивая в половых связях соблазнительная темная куртизанка. Поскольку на языке той эпохи половая невоздержанность, равно как проституция и сексуальное насилие, именовались «содомией», М. де Грация замечает, что «есть достаточная причина доверять недавнему предположению Джонатана Голдберга, что по понятиям Ренессанса содомия скорее проявляется в шекспировских сонетах к смуглой леди, чем в сонетах к молодому человеку». See M. de Grazia, 'The Scandal of Shakespeare's Sonnets' in James Schiffer (ed.), 105.

ния сонетов между собой и добавления к ним всех стихотворений из «Страстного пилигрима», двух песен из шекспировских пьес⁹², «Феникса и голубя», «Жалобы влюбленной», а также кое-каких образцов лирики из сборника 1600 года «Английский Геликон», в котором Шекспир вообще не участвовал. В ходе этой работы Бенсон каким-то образом «потерял» восемь стихов (Q 18, 19, 43, 56, 75, 76, 96 и 126). Оставшиеся «сто сорок шесть сонетов были переделаны в семьдесят два стихотворения, которые состоят когда – только из одного сонета, а когда – из двух, трех, четырех или пяти, собранных вместе; и для каждого из этих семидесяти двух “стихотворений” сфабриковано заглавие, так что компиляция Бенсона принимает вид чего-то совершенно нового»⁹³. Так, фальсификация Бенсона открывается «стихотворением» «Слава красоты», которое на самом деле состоит из трех сонетов: Q 67-69. За ним следует «Вредоносное время» (Q 60, 63-66), а далее – «Истинное восхищение», которое «создано» из VI и VII стихотворений «Страстного пилигрима». В итоге получился сборник якобы традиционной лирики, представляющей собой нечто вроде «поэтических упражнений на заданную тему».

Труды предприимчивого издателя увенчались успехом: как пишет Симор-Смит, «он сумел повернуть это дельце, да так, что обвел вокруг пальца даже Гильдию книгоиздателей и торговцев»⁹⁴. Помимо работы с «редактированием», Бенсон позаботился снабдить свою книжку собственным предисловием, похвальными стихами Шекспиру и приложением, в котором собрал лирические произведения Мильтона, Джонсона, Бомонта, Уильяма Басса, Геррика, Томаса Кэрю, Томаса Кэри, Уильяма Картрайта и т. д.

С предисловием Бенсона стоит ознакомиться.

Читателю

Ныне я осмеливаюсь (с вашего позволения) представить вашему взору некоторые превосходные и мелодично написанные стихотворения мастера Уильяма Шекспира; их отличает та же чистота, которую сам автор утверждал при жизни; по причине своего младенчества в момент его смерти они не имели счастья обрести подобающую им славу наряду с остальными его бессмертными творениями, все же эти строки вызовут у вас более искреннее одобрение, чем могли бы принести мои уверения, и повлекут ваши лестные отзывы; по прочтении вы найдете их ясными, чистыми и изысканно простыми; столь благородные песни освежат и не собьют с толку ваш ум; никакая запутанная или туманная тема не поставит вас в тупик; но столь совершенное красноречие вызовет ваше восхищение и похвалы: я знаю, что мое при-

⁹² «Прочь, уста – весенний цвет» («Мера за меру», акт IV, сц. 1; в полном виде эта песня приведена в одной из пьес Флетчера, откуда ее и взял Бенсон. Пер. Т. Щепкиной-Куперник) и «Почему же здесь – пустыня?» («Как вам это понравится», акт III, сц. 2. Пер. Т. Щепкиной-Куперник).

⁹³ Rollins, ii, 20.

⁹⁴ Seymour-Smith, 6.

знание не будет отличаться от вашего. И уверенность крепнет во мне, что мое мнение полностью подтвердят нижеследующие строки; мне пришлось похлопотать, чтобы представить их на всеобщее обозрение, и, делая это, я рад способствовать тому, чтобы слава заслуженного автора продолжала существовать в этих стихотворениях.

Бенсон абсолютно искренен, по крайней мере, в одном: что ему «пришлось похлопотать», готовя свою фальшивку. Может быть, сонеты Шекспира «никогда не сойдут с толку» ничей ум⁹⁵, но предисловие Бенсона безусловно написано ради того, чтобы сбить с толку. Прежде всего, издатель ссылается на какие-то «утверждения» Шекспира относительно чистоты его поэзии. «Поскольку Бенсон не кажется ни надежным источником, ни человеком, особо пекущемся о правде, его слова, что Шекспир как-то утверждал “чистоту” своих сонетов, стоят мало, – пишет М. Симор-Смит. – Куда важнее то, что он вообще почувствовал себя обязанным сказать это. В свете того, что он изменил род обращения к адресату, можно предположить, что “Сонеты” имели дурную репутацию в некоторых кругах – читанные или нечитанные»⁹⁶.

Второе, что отличает бенсоновское предисловие – это попытка выдать хорошо перетасованное старое за абсолютно новое. Издатель, разумеется, ни словом не упоминает Q, хотя печатает свою фальшивку именно с него. При этом Бенсон пытается навести читателя на мысль, что созданный при его своеобразном «соавторстве» с покойным поэтом сборник является едва ли не последним творением Шекспира. Оказывается, эти «стихотворения» пребывали в «младенчестве в момент его [Шекспира] смерти». Между тем, Q вышло из печати за семь лет до смерти Шекспира, «Феникс и голубь» – за пятнадцать лет до нее, а сборник «Страстный пилигрим» и того раньше. Что из этого следует? Вывод напрашивается только один: подлинное первопечатное Q было действительно так мало известно, что Бенсону полностью удался его обман.

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

Успех у книги был впечатляющий: в 1654-5 годах ее собирались переиздать, однако, поскольку никаких следов, подтверждающих выпуск, не сохранилось, это намерение, видимо, почему-то не осуществилось⁹⁷. Зато в течение почти всего следующего XVIII века сонеты Шекспира воспроизводились главным образом по «Стихотворени-

⁹⁵ Хотя это сомнительное утверждение, если принять во внимание количество теорий, написанных ради того, чтобы разгадать «тайну» шекспировских сонетов.

⁹⁶ Seymour-Smith, 7.

⁹⁷ See Rollins, ii, 29.

ям» в редакции Джона Бенсона. Более того: последние перепечатки этого текста выходили даже в начале XIX столетия⁹⁸.

Восстановление Q. Подлинный текст Q был восстановлен в 1711 году, видимо, совершенно случайно. В августе 1709 г. издатель *Бернард Линтот* (1675-1736) опубликовал том стихов Шекспира, куда вошли ранние поэмы «Венера и Адонис» и «Обесчещенная Лукреция», а также джаггардовский сборник «Страстный пилигрим». Последний, вероятно, попал издателю в руки благодаря какому-нибудь собирателю антикварных книг. Коллеги Линтота по ремеслу, тоже издатели Шекспира, выразили удивление этим текстом: ведь они знали «Страстного пилигрима» только по фальшивке Бенсона, где он выглядит совершенно непохожим на себя. Недоуменные упреки вынудили Линтота обратиться к поиску других старинных книг, «редкостей», как тогда говорили. В результате ему удалось найти экземпляр Q. Воодушевленный своим открытием, Линтот в феврале 1711 года выпустил в свет «второй том» шекспировской поэзии, снабдив его титульным листом, где заявлялось (ничтоже сумняшеся), что все поэтические произведения Шекспира были опубликованы самим автором в 1609 году. Вот как выглядит этот титульный лист:

Собрание стихов В двух томах, В которых все произведения принадлежат м-ру Уильяму Шекспиру и были опубликованы им в 1609 году, а ныне корректно перепечатываются с этих изданий. Содержание первого тома: I. Венера и Адонис. II. Обесчещенная Лукреция. III. Страстный пилигрим. IV. Песни для музыки⁹⁹. Содержание второго тома: Сто пятьдесят четыре сонета, все во славу его возлюбленной. II. Жалоба влюбленной (его сердитой возлюбленной)¹⁰⁰.

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

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

Почти одновременно со Стивенсом свое издание сонетов стал готовить *Эдвард Кейпел*. Он внимательно изучил текст Q по книге Линто-

⁹⁸ Ibid, 29-36.

⁹⁹ Заголовок второй части «Страстного пилигрима».

¹⁰⁰ Rollins, ii, 36-37.

та; сделал ряд исправлений там, где замечал опечатки, искажающие шекспировский текст; написал предисловие. Однако его работа так и осталась в рукописи («Кейпеловский манускрипт»).

Таким образом, честь создания первого научного комментированного издания принадлежит основателю шекспироведения *Эдмонду Мэлону* (1741-1812). Ученый сделал два издания – 1780 и 1790 годов. Именно Мэлон первым обратил внимание на то, что «Сонеты» представляют собой не один, а два цикла, первый из которых посвящен не женщине, а мужчине¹⁰¹. Мэлон одновременно отметил ряд типичных опечаток, позволивший ему высказать некоторые суждения относительно рукописи, с которой, возможно, набиралось Q. Так же, как и Кейпел, Мэлон предложил ряд изменений и исправлений в тексте, где замечаются искажающие смысл опечатки. Выводы ученого оказали такое влияние на издательскую практику, что, начиная с этого времени, шекспировские сонеты стали печатать главным образом с модернизированных мэлоновских изданий.

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

«Шекспировские “Сонеты” уже ходили в рукописях одиннадцать лет» до публикации Q, – уверенно заявил Сидни Ли в 1905 г.¹⁰². Однако существует ли основа для таких утверждений? Располагаем ли мы какими-то рукописными списками хотя бы немногих шекспировских сонетов, которые могли бы претендовать на роль таких частных копий для «личных друзей»? Это важный вопрос, который стоит рассмотреть.

До нас дошло двадцать пять рукописных версий отдельных сонетов¹⁰³. К сожалению, все они переписаны уже после смерти Шекспира. Большая их часть скопирована либо из Q, либо из сборника Бенсона 1640 года. Некоторые сонеты приобрели популярность потому, что послужили основой для песен: по крайней мере три стихотворения, видимо, были положены на музыку во второй четверти XVII века. Совершенно определенно это относится к Q 116: рукопись содержит не только переделанный Генри Лоунсом текст, но и ноты. Вполне возможно, что рукописная версия Q 8, имеющая латинский подзаголовок «In

¹⁰¹ Об отрицании этой научной традиции см.: Heather Dubrow, “‘Incertainties Now Crown Themselves Assur’d’: The Politics of Plotting Shakespeare’s Sonnets”, in James Schiffer (ed.), 113-133.

¹⁰² Lee, 396.

¹⁰³ Burrow, 106.

laudem Musice et opprobrium Contemptorii¹⁰⁴ eiusdem»¹⁰⁵ и разбитая на стансы, также служила текстом песни. Не исключено, в свою очередь, что довольно некачественный рукописный текст Q 128 сделан со слуха или представляет собой аналогичную «музыкальную» переделку.

Практически все сонеты дошли до нас в одной рукописной копии; только Q 106 записан в двух манускриптах, причем оба они вносят в текст одинаковые изменения, хотя содержат каждый по своей описке¹⁰⁶. Вероятно, обе копии делались с одного и того же источника, причем, как показывает К. Барроу, уже после смерти Шекспира¹⁰⁷. Единственным исключением из общего правила является Q 2. Текст этого шекспировского сонета дошел до нас в 13 рукописях. Хотя все списки сделаны уже после смерти Шекспира, их количество заставляет ученых предполагать, что за такой популярностью может стоять более или менее широкое распространение Q 2 еще при жизни Шекспира. «Вполне вероятно, что эти свидетельства отдаленно показывают, какой могла быть авторская версия этого сонета», – считает К. Барроу¹⁰⁸. К. Данкан-Джоунз не разделяет этого мнения, и возможно, что все разночтения в рукописных копиях Q 2 связаны с ошибками памяти или сознательными изменениями, которые тогда легко вносили в чужие произведения даже самые образованные люди. С другой стороны, замечает Дж. Керриган, опять-таки не исключено, что Q 2 был положен на музыку: в одном из манускриптов тексту предшествует заголовок «Песня»¹⁰⁹. Впрочем, он встречается только однажды. В остальных случаях используются следующие названия: трижды «Spes Altera» («Новая надежда»); пять раз – «Той, что желает умереть девой»¹¹⁰, по одному разу – «Песня», «Влюбленный – своей возлюбленной» и «Благо брака». Еще в двух копиях у Q 2, как и в первопечатном издании, нет никакого заголовка. Современные исследователи считают вероятным, что латинское «Spes Altera» может быть подлинным авторским названием Q 2.

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

¹⁰⁴ Грамматическая ошибка; правильно: contemptoris.

¹⁰⁵ Во славу музыки и в осуждение равнодушия к ней (*lam*).

¹⁰⁶ See William Shakespeare. *The Sonnets and A Lover's Complaint*, ed. J. Kerrigan (Harmondsworth, 1986). 443, 451. В дальнейшем ссылки на это издание даются сокращенно: Kerrigan (1986).

¹⁰⁷ Burrow, 107.

¹⁰⁸ Ibid.

¹⁰⁹ Kerrigan, (1986), 442.

¹¹⁰ Возможен также перевод «Тому, кто хочет умереть девственником»; см.: Bruce R. Smith, 'I, You, He, She, and We: On the Sexual Politics of Shakespeare's Sonnets', in James Schiffer (ed.), 414.

нения (сонеты Т. Хейвуда¹¹¹). Если бы Q 2 был широко распространен в списках при жизни автора, он вряд ли бы миновал ловкого предпринимателя. С другой стороны, ни одна из сохранившихся копий не является прижизненной. Поэтому необыкновенная популярность именно этого шекспировского стихотворения во второй четверти XVII века, скорее всего, зависит от привходящих обстоятельств, а не от существования авторской версии.

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

¹¹¹ Хейвуд возмутился тем, что издатель-пират приписал два его сонета Шекспиру, в результате чего Джаггард вынужден был убрать фамилию Шекспира с титульного листа.

**ТЕЛЕСНОСТЬ И МЕТАФОРА ПЛОТИ
В «ВЕНЕЦИАНСКОМ КУПЦЕ»
(МАТЕРИАЛЫ ДЛЯ ИССЛЕДОВАНИЯ)**

В одном из писем Б. Ф. Егорову Ю. М. Лотман пишет о цензурных проблемах со своей статьёй: «Доколе меня будут ре- и перерецензировать? Сколько ещё фунтов моего прекраснейшего мяса Вам надо, о Шейлок из «Библиотеки поэта»?»¹¹².

Лотман цитирует «Венецианского купца» по переводу Т. Л. Щепкиной-Куперник. Напомним его:

Когда вы не уплатите мне точно
В такой-то день и там-то суммы долга
Указанной, – назначим неустойку:
Фунт вашего прекраснейшего мяса,
Чтоб выбрать мог часть тела я любую
И мясо вырезать, где пожелаю. (Акт I, сц. 3).

Когда именно стал общепринятым перевод шекспировского *round of flesh* как «фунт мяса», нам установить не удалось, но очевидно, что это произошло до и помимо перевода Щепкиной-Куперник. Возможно, лексическая традиция восходит к более ранним переводам «Венецианского купца» (с этой пьесой Шекспира русский читатель познакомился во второй половине XIX в.). Во всяком случае, в поговорку вошёл именно «фунт мяса» — как символ абсурдного и жестокого условия договора.

Между тем оригинальное *flesh* — не совсем «мясо». Это слово является синонимом «мяса» только в составе зоологического термина *flesh-eating* («хищный», более архаический вариант – «плотоядный» в прямом значении этого слова, т. е. «питающийся мясом»). В остальном же оно имеет совершенно особую семиотическую нагрузку, отличную от нейтрального *meat* («мясо как вещество»). *Flesh* включено в два важных пласта коннотаций, связанных друг с другом: религиозный и сексуальный. В *King James Bible* слово *flesh* абсолютно чётко соответствует

¹¹²Лотман Ю. М. Письма. – М.: Языки славянской культуры, 2006. С. 177.

слову «плоть» Синодального перевода, которое реализует оба эти контекста.

Другое дело, что в русской литературе нет устойчивой языковой традиции ни в библейской, ни в эротической сфере, и к тому же обе эти области в светской русской литературе (за исключением недолгого периода Серебряного века) были табуированы: полуофициально в царской России и полностью официально в Советской. Привычка употребления соответствующего лексикона не выработалась, и, употреби переводчица словосочетание «фунт плоти», это стало бы скорее погрешностью против языка, чем верностью оригиналу. Тем не менее смысл шейлоковской выдумки дошёл до русского читателя в обеднённом виде — перевод отражает только самое буквальное и поверхностное её значение, т. е. насилие.

Рассмотрим вначале эротическую составляющую. Слово *flesh* в средневековом английском языке употреблялось как синоним греховной похоти — см., напр. «Видение о Петре Пахаре» Лэнгленда, где, описав соблазнительную картину совращения Лота его дочерьми, Дама-Церковь восклицает:

For the fend and thi flessh folwen togidere

В нашем переводе — «Плоть с преисподней повенчана, знай»¹¹³.

Но в эпоху позднего Ренессанса и барокко *flesh* получает снисходительную или нейтральную оценочность как синоним чувственной любви. Одновременно усиливаются эротические коннотации: это слово может выступать как прямое метонимическое обозначение пениса (Шекспир, сонет 151; Дж. Донн, *To His Mistress Going to Bed*). «Прекраснейшее мясо» в переводе звучит как стилистический изыск: не то откровенно людоедская ирония, не то неуклюжая попытка Шейлока — по привычке льстить — польстить даже тому, кого он ставит в безвыходное положение. В оригинале же стоит просто *fair flesh* — сочетание двух наиболее банальных слов... в любовной лирике английского Ренессанса и барокко. Шекспир сам постоянно употребляет их в сонетах (например, в сонетах 18 и 23 слово *fair* использовано по три раза), хотя и раздельно:

¹¹³ Перевод двух глав поэмы см.: Лэнгленд В. Видение о Петре Пахаре / Пер. со среднеангл., подгот. текста и прим. М. Елиферовой // Кентавр: *Studia classica et mediaevalia*. Вып. 3. — М.: РГГУ, 2006. С. 286-304.

для него *fair* ассоциируется с возвышенным, а *flesh* с низменным. Таким образом, в шекспировской поэтике *fair flesh* ещё и обладает некоторой степенью оксюморонности. Саму плоть Шекспир прекрасной нигде не называет, напротив, в цикле, относящемся к «Смуглой леди», плотская природа человека воспринимается как досаждающая помеха в отношениях.

Итак, Шейлок обращается к Антонио как влюблённый? Не будем поддаваться искушениям моды и рассматривать это в духе «истории секс-меньшинств»¹¹⁴. Хотя гомосексуализм действительно получил широкое распространение в елизаветинской Англии¹¹⁵, мы сейчас не рассматриваем эту тему и оставляем открытым вопрос о характере отношений между Шекспиром и «белокурым другом» сонетов. Дело в том, что для неоплатонизма в том виде, в каком он был освоен европейской культурой раннего Нового времени, романтическая любовь не имела пола. На любовные признания Уайльда в письмах к Бози, которые послужили столь скандальной уликой в его деле, ещё за полвека до того никто попросту не обратил бы внимания. Л. Толстой в эпоху, когда этот феномен уже становится анахронизмом, очень точно описывает его применительно к прошлому:

«Лицо Александра было еще прекраснее, чем на смотрю три дня тому назад. Оно сияло такую веселостью и молодостью, такую невинною молодостью, что напоминало ребяческую четырнадцатилетнюю резвость, и вместе с тем это было все-таки лицо величественного императора. Случайно оглядывая эскадрон, глаза государя встретились с глазами Ростова и не более как на две секунды остановились на них. Поняли ли государь, что делалось в душе Ростова (Ростову казалось, что он все понял), но он посмотрел секунды две своими голубыми глазами в лицо Ростова. (Мягко и кротко лился из них свет)». («Война и мир», т. 1., гл. X).

Более приземлённый персонаж (Денисов) комментирует ситуацию:

¹¹⁴ Популярное толкование Антонио как гомосексуалиста, идущее ещё от У. Х. Одена, мы не считаем убедительным. То, что Антонио единственный герой, которого не женят в конце, ещё не основание для такого прочтения.

¹¹⁵ См. Duncan-Jones, Katherine. *Ungentle Shakespeare*. – *The Arden Shakespeare*, 2001. P. 63-65, 79-81.

«Вот на походе не в кого влюбиться, так он в ца'я влюбился».

Во второй половине XIX в. этот платонический эротизм вытесняется в маргинальные субкультуры, например, институтов благородных девиц (см. романы Л. Чарской, героини которых выбирают себе объекты обожания среди сокурсниц). Но в XVI в. он был актуальным феноменом – это было не что иное, как попытка поставить христианскую любовь на светскую основу и превратить её из любви-сострадания в любовь-восхищение (как достоинствами личности любимого, так и его физической красотой). Немалый свет на этот феномен проливают работы Джордано Бруно, которые мы здесь не рассматриваем за неимением места (заметим только, что в Англии шекспировского времени Бруно был известен вовсе не как новатор в астрономии, а как друг Филиппа Сидни и оригинальный пропагандист идей неоплатонизма).

Символическая природа покушения Шейлока на плоть Антонио доказывается существенным различием между фольклорным первоисточником и интерпретацией Шекспира. Сюжет заимствован с Востока, он зафиксирован в нескольких традициях (индийской, афганской, аварской) и звучит достаточно непритязательно: ростовщик требует с должника вместо пени фунт мяса, должник оказывается не в состоянии выплатить долг, и судья спасает его, заявив, что в случае неточности при исполнении приговора разница будет вырезана из тела истца – после чего истец, естественно, отзывает иск¹¹⁶. Шекспир осложняет сюжет сразу несколькими изменениями и дополнениями.

1) Шекспир заменяет стандартный сказочный конфликт «скупой богач – бедняк» на конфликт представителей разных религий и культур. Антонио – не бедняк, и его неспособность выплатить долг – чистая случайность (затонули корабли). Если угроза сказочного ростовщика имеет цель вытянуть у жертвы деньги любой ценой, то для Шейлока не так уж важны сами деньги – он открыто декларирует своё желание отыграться на человеке, который придерживается двойных стандартов:

Синьор Антонио, много раз и часто
В Риальто поносили вы меня
Из-за моих же денег и процентов.

¹¹⁶ Книга о судах и судьях. – М.: АН СССР, Институт востоковедения, 1975. С. 254-255, прим. на с. 298.

Я все сносил с пожатьем плеч покорным:
Терпенье - рода нашего примета.
Меня вы звали злобным псом, неверным,
Плевали на жидовский мой кафтан
За то, что я лишь пользуюсь своим.
Так; но теперь, как видно, я вам нужен.
Что ж! Вы ко мне идете, говорите:
«Нам нужны деньги, Шейлок»... Это вы,
Вы просите, плевавший мне в лицо,
Меня пинками гнавший, как собаку,
От своего крыльца? Вам деньги нужны!
Что ж мне сказать вам? Не сказать ли мне;
«Где ж деньги у собак? Как может пес
Давать займы три тысячи червонцев?»

(Пер. Т. Щепкиной-Куперник).

Ради мести Шейлок готов даже отказаться от процентов. Настоящая причина жестокости Шейлока — то, что его *не любят*.

2) В связи с этим стоит другое существенное добавление – намерение Шейлока вырезать тот самый фунт плоти как можно ближе к сердцу. Это, конечно, неминуемая смерть для Антонио. Но зачем именно такое исполнение приговора? В фольклорной версии речь идёт скорее об увечье, чем об убийстве. Почему Шейлок не утоляет жажду мести, лишив Антонио руки или ноги?

Не стоит ли за этим нечто большее, чем стремление причинить вред противнику? Будучи не в состоянии затронуть сердце Антонио в переносном смысле, Шейлок в отместку пробует сделать это в прямом смысле.

3) Шекспир вплетает в основной сюжет линию, которой не было в сказочном источнике — любовную. Речь идёт не только о сватовстве Басанио к Порции (которое в итоге и послужило завязкой для всей истории с долговым обязательством). Весь фон «Венецианского купца» окрашен эротизмом: Порция и Нерисса в начале I акта рассуждают о мужчинах; Джессика, дочь Шейлока, устраивает побег с возлюбленным; сам судебный приговор, который в сказке выносится обычным судьёй, у Шекспира выносятся переодетые юристами молодые дамы, что в конце пьесы служит поводом для целой серии непристойных шуток. Миром «Венецианского купца» правят не только деньги, но и любовь — и любовь, как оказывается, в большей степени.

Стоит прислушаться к наблюдению Э. Бёрджесса — дилетанта, но такого дилетанта, с мнением которого в английском шекспироведении принято считаться:

«...в пьесе существует аллегорический уровень, и здесь символы более важны, чем характеры. Пьеса о плоти и золоте. Плоть живая и через музыку любви способна сделать прекрасным грязный покров гниения; золото мертво, но из него, как из личинки, развивается ненависть. Плоть нельзя взвесить на весах, как золото, и для любви, как выясняют поклонники Порции, нельзя установить стоимость, как если бы она была ценным металлом»¹¹⁷.

Выходит, что «Венецианский купец» — пьеса о любви, вернее, о её возможностях и невозможностях. Единственное, что знает Шейлок о любви, это то, что его не любят (даже его «любовь» к дочери какая-то собственническая — после побега Джессики он желает ей смерти и куда больше сожалеет о драгоценностях, которые она унесла). Шейлок не знает, как сделать так, чтобы его полюбили. В любви он видит некий магический механизм и действовать пытается магическим путём — завладев частью плоти (близкой к сердцу) своего противника.

Эта мотивация не столь экзотична, как может показаться. В Англии рубежа XVI – XVII вв. ещё сохранялась так называемая «квалифицированная казнь», при которой преступника подвергали повешению, четвертованию и вырыванию сердца и внутренностей. В частности, именно такой казни были подвергнута несколько лет спустя после написания «Венецианского купца» участники Порохового заговора (сохранилась даже листовка с подробной иллюстрацией данного процесса). А незадолго до написания пьесы этой же казни подвергли Диего Лопеса, еврейского врача, обвинённого в намерении отравить королеву. Народная магия охотно использовала части тел или одежды казнённых, приписывая им волшебные свойства¹¹⁸. Это поверье отражено и в «Макбете» — в песенке ведьм, перечисляющей ингредиенты для волшебного зелья.

Шекспир мог слышать также устные рассказы путешественников,

¹¹⁷ Бёрджесс Э. Уильям Шекспир: Гений и его эпоха / Пер. с англ. Г. В. Бажановой. – М.: Центрполиграф, 2001. С. 192-193.

¹¹⁸ См. напр. Арнаутова Ю. Е. Колдуны и святые: Антропология болезни в Средние века. – СПб: Алетейя, 2004. С. 243-244.

побывавших в Америке, об ацтекских обрядах жертвоприношений, которые также включали в себя вырезание сердца (но некоторым данным, с последующим поеданием). В его сознании подобные рассказы могли «склеиться» с библейским сюжетом о жертвоприношении Исаака и, что ещё более вероятно, с распространившимся в Европе с XV в. мифом о еврейских ритуальных убийствах, которые приводили ко вполне реальным судебным процессам¹¹⁹. Следует напомнить, что европеец-христианин Средневековья и раннего Нового времени с готовностью «узнавал» в явлениях, вызывающих у него этическое или эстетическое неприятие, части единой «системы» — дьявольской (по этой причине сарацины в «Песни о Роланде» оказываются одновременно мусульманами, безбожниками и язычниками). Очевидно, заблуждение Шейлока состоит в том, что он не понимает природы любви: вместо того, чтобы проявить христианскую любовь к ближнему (т. е. простить долг, в соответствии с молитвой «Отче наш», где прощение долгов земным должникам прямо приравнивается к отпущению грехов Богом грешникам), он пытается применить запретную магию для того, чтобы получить власть над другим человеком в принудительном порядке. Он обречён на неуспех уже тем, что не имеет представления о бескорыстной самоотдаче: чтобы получить любовь, нужно полюбить самому. Комментарием к этой теме служит выбор шкатулки, предлагаемый женихам Порции: правильный выбор — свинцовая шкатулка (прямолинейный тест на бескорыстие). Тест на бескорыстие благополучно проходит Бассанио, но ещё до него — Антонио, который не только одалживает другу деньги без всякой выгоды для себя, но и готов подписаться ради него под садистским соглашением.

Шейлок не понимает бескорыстия даже на самом низшем и примитивном уровне (дружеское одалживание денег — ведь деньги-то всё же предполагается вернуть), в чём он открыто признаётся. Тем более ему не может быть понятна готовность к безвозмездной отдаче. А между тем именно бескорыстные герои получают свой «процент» в пьесе, только нематериальный — в виде любви. Бассанио получает в жёны Порцию, а Антонио получает спасение жизни. отождествление любви с процентом прибыли встречается у Шекспира в сонетах.

¹¹⁹ Монтер У. Ритуал, миф и магия в Европе раннего Нового времени /Пер. с англ. А. Ю. Серegiной. – М.: Искусство, 2003. С. 31-32.

С. Я. Маршак переводит начало 74-го сонета так:

Когда меня отправят под арест
Без выкупа, залога и отсрочки,
Не глыба камня, не могильный крест —
Мне памятником будут эти строчки.

В оригинале стоит не «памятник» (мотив памятника Маршак ввёл от себя), а *interest* — «процент». И тюрьма, с которой сравнивается смерть, это, конечно, тюрьма долговая. Лирический герой считает, что стихи, выражающие любовь к Другу — эта та прибыль, которая способна метафорически выволить его из долговой ямы смерти.

Ещё более показательное именование эгоистичного и самовлюблённого Друга в сонете 4 «нерентабельным ростовщиком» (*profitless usurer*).

(Пофантазируем: может быть, «Венецианский купец» никакая не полемика с Марло и лишь отдалённо связан с «Мальтийским евреем» — только как источник вдохновения? Может быть, вопрос о фило- или антисемитизме Шекспира вообще нерелевантен, ибо Шейлок на самом деле вовсе не еврей — по крайней мере, не буквальный этнический еврей? Что, если старый уродливый Шейлок — карикатура на юного и прекрасного В. Х., написанная Шекспиром в приступе отчаяния и раздражения? Ведь по времени написания «Венецианский купец», по видимому, совпадает с сонетами. Впрочем, это лишь лирическое отступление).

Кульминация наступает в IV, 1, когда расправа по видимости близка:

PORTIA
Therefore lay bare your bosom.
SHYLOCK
Ay, his breast:
So says the bond: - doth it not, noble judge? —
Nearest his heart: those are the very words.

Шейлока явно приводит в волнение сосредоточенность на образах груди и сердца — в самих задыхающихся интонациях, с которыми он произносит эту реплику, сквозит нечто чувственное, вожделеющее. Параллельный эпизод с обнажением груди имеется в «Ричарде III» напи-

санном ранее — в сцене с Анной, которой Ричард сам предлагает себя в жертву, вручив ей меч и обнажив грудь (I, 2). Как известно, кончается эта сцена тем, что Ричард влюбляет в себя Анну. Налицо великолепная инверсия: в одном случае обнажение собственной груди и готовность подставить её под лезвие (пускай не искренняя, а расчётливо сыгранная, но ведь риск был — Анна и впрямь могла ударить мечом). И как награда — любовь. В другом случае — насильственное обнажение чужой груди и требование вырезать кусок плоти у самого сердца: суррогат обладания взамен любви. Здесь, кажется, и состоит разница природ Ричарда и Шейлока: Шейлок может быть только комедийным персонажем, поскольку он духовно ещё ниже Ричарда. Ричард тоже циничен, но в нём сохраняется достаточное количество величия, чтобы он мог быть трагическим героем.

О семантике обнажения тоже можно было бы многое написать — она принципиально двусмысленна, потому что обнажения требуют и секс, и пытка. Традиция описания любовного вожделения через метафору пытки в английской поэзии восходит ещё, по-видимому, к Т. Уайетту. Что же касается связи любовной темы с образом пронзённой груди или пронзённого сердца, то это старейший топос европейской культуры, живущий и по сей день (достаточно заглянуть в сувенирную лавку или тетрадь школьника).

Остаётся ещё один слой, неочевидный для современного читателя, но более близкий елизаветинцу. Мы не в состоянии отследить все фольклорные версии сказки о «фунте мяса», но в той версии, которая доступна нам на данный момент (аварской) приговор аннулируется исключительно из-за невозможности вырезать точно фунт и угрозы вырезать разницу из тела истца. У Шекспира иначе. Порция также апеллирует к точности, хотя предостережение её другое: в случае погрешности в исполнении приговора Шейлоку грозит казнь с конфискацией имущества. Но появляется и дополнительное осложнение для исполнения экзекуции: Шейлок имеет право претендовать только на плоть, но не на кровь (ибо, как замечает Порция, в договоре про кровь ничего не сказано). Поскольку осуществить намерение Шейлока, не пролив крови, естественно, невозможно, то от намерения приходится отказаться.

Откуда такой акцент на крови? Шейлоку такая постановка вопроса явно не приходила в голову: для него кровь — лишь побочный и само

собой разумеющийся результат изъятия плоти. Кстати, для иудеев кровь — вещество нечистое (у зарезанных для пищи животных кровь тщательно сливают) и, следовательно, никакой ценностью не обладающее. Финал «Венецианского купца» может свидетельствовать о том, что Шекспир был немного знаком с иудаизмом, в отличие от многих его современников и потомков (легенды о якобы ритуальном потреблении иудеями человеческой крови держались в христианском сознании до начала XX века). Шейлок о крови даже не заговаривает.

Но для европейца-христианина кровь — ценность, так как напоминает о крови Христовой (и вместе с тем здесь сохраняются следы древнегерманских представлений о крови как источнике жизненной силы — память о ритуальном питье крови сохранили столь поздние литературные памятники, как «Старшая Эдда» и «Песнь о нибелунгах»). Более того, *flesh and blood* — устойчивое словосочетание, обозначающее как кровное родство, так и причастие (плоть и кровь Христова). Употребление слова *flesh* с большой долей вероятности влечёт за собой *blood* — это сильно связанный лексический комплекс. И дискуссия о возможности завладеть плотью без пролития крови может быть прочитана как дискуссия о причастии. Общеизвестным фактом является то, что католический обряд причастия предлагает мирянам лишь хлеб (только плоть Христову), оставляя вино (кровь Христову) для духовенства¹²⁰. Одним из первых шагов англиканства, стремившегося противопоставить себя Риму, стало возвращение причастия под двумя видами. Таким образом, за доводами Порции просматривается характерный для елизаветинской эпохи антикатолический пафос: принести в жертву плоть, не пролив крови, невозможно, идея такой жертвы — абсурдна, такая жертва не настоящая (а следовательно, и католическое причастие — не настоящее причастие, а лишь имитация). Но поскольку жертва Христова, причастие = любовь, то перед нами ещё одна метафора бесплодной любви. Добавим, что кровь в традициях средневековой и ренессансной поэзии служит вместилищем любовной страсти (у самого Шекспира: *My sportive blood*, сонет 121). Шейлоку отказано в любви на всех уровнях.

Очевидно, что Шекспир изначально сочувствует Шейлоку, прези-

¹²⁰ Автор имеет сведения, что в настоящее время некоторые конгрегации порвали с этой практикой, однако те мессы, которые нам довелось наблюдать, проводились по традиционному обряду.

раемому и ненавидимому только за то, что он чужой. (Этот же мотив был ранее в «Ричарде III»). И Антонио с Бассанио были неправы, дразня и оплёвывая его. Но ещё более неправ оказывается сам Шейлок, когда пытается заставить других полюбить его насильственно. В мире «Венецианского купца» природа любви такова, что она даётся только тем, кто полюбил сам — а признаком этой способности является готовность дать что-то другому, не ожидая выгоды взамен. Торжествует всё-таки не Шейлок, а унижавший его Антонио; и если бы Шейлок был изображён законченным негодяем, а Антонио воплощённым положительным героем, вся коллизия, рассматриваемая нами, была бы невозможна, и образ Шейлока утерял бы всю свою глубину.

Н. В. Захаров

**ИДЕЯ «ШЕКСПИРИЗМА»
В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XIX ВЕКА:
ВВЕДЕНИЕ В ПРОБЛЕМУ***

Освоение творческого наследия Шекспира по-разному происходило в национальных культурах англосаксонского мира и в неанглоязычных странах. Для большинства великих европейских культур, прежде всего Германии и Франции, характерен процесс постепенной шекспиризации национальных литератур. Подобным образом увлечение драмами Шекспира проявляется в немецкой предромантической драматургии, у штюрмеров, провозгласивших культ Шекспира¹²¹.

* Работа выполнена в рамках гранта РГНФ «Идея "шекспиризма" в русской литературе XIX века: Пушкин и Достоевский» (07-04-00182а).

¹²¹ Раскрыто в работах: Луков Вл. А. Культ Шекспира: введение в исследование // Шекспировские штудии II: «Русский Шекспир»: Исследования и материалы научного семинара, 26 апреля 2006 г. / отв. ред. Вл. А. Луков. М.: Изд-во Моск. гуманит. ун-та, 2006. — С. 3–11; Он же. Культ Шекспира: тезаурусный анализ понятия // Литература Великобритании и романский мир: Тезисы докладов Междунар. науч. конференции и XVI съезда англистов 19–22 сентября 2006 года. Великий Новгород: НовГУ, 2006. С. 81–82; Он же. Культ Шекспира как научная проблема // Вестник Международной академии наук (Русская секция). 2006. №2. С. 70–72; Он же. Культ писателя: формирование научного понятия в современной культуре // Тезаурусный анализ мировой культуры: Сб. науч. трудов. Вып. 4 / Отв. ред. Вл. А. Луков. М.,

В свое время к изучению творчества Шекспира обращались Г. Э. Лессинг, Г. В. Герстенберг, И. Г. Гаманн, И. Г. Гердер, И. В. Гёте, Я. М. Р. Ленц, И. А. Лейзевиц, Ф. М. Клиндер, Ф. И. Шиллер, братья А. В. и Ф. Шлегели, Л. Тик. Подобные примеры освоения шекспировского наследия, но несколько позже и с меньшим размахом, чем в Германии, встречаются у поздних французских классицистов и романтиков: Вольтера, Ж. Ф. Эно, П.-Л. Дюбеллуа, Л.-С. Мерсье, В. Гюго, А. де Виньи, А. Дюма¹²².

Произведения Шекспира стали одним из важнейших иноязычных источников формирования русской национальной культуры, что выразилось в появлении таком феномена, который мы обозначаем как «русский Шекспир». В России начиная с первых переделок шекспировских пьес («Гамлет» А. П. Сумарокова, 1748; «Виндзорские кумушки. Вот какво иметь корзину и белье» и незаконченное подражание «Тимону Афинскому» в комедии «Расточитель» Екатерины II, 1786) и переводов произведений Шекспира с французского, немецкого и позже английского языков («Юлий Цезарь» Н. М. Карамзина, 1787; переводы «Отелло, или Венецианский мавр» И. Вельяминова, 1808 и «Леар» Н. И. Гнедича, 1808; «Гамлет» М. Вронченко, 1828; «Отелло, мавр венецианский» С. Шевырева, 1828; «Макбет», перевод А. Ротчевым перевода Шиллера, 1830) сформировался свой взгляд на творчество мирового гения.

Впервые термин «шекспиризм» в русской критической мысли в середине XIX века ввел П. В. Анненков. Ему же принадлежит первая работа, всецело посвященная проблеме влияния Шекспира на русского поэта (глава «Шекспиризм» в книге «Александр Сергеевич Пушкин в Александровскую эпоху»)¹²³. Во многом именно потому, что своим возникновением этот термин обязан изучению заочного диалога Пушкина и Шекспира, отчасти потому, что именно за Пушкиным в русской культуре закрепились репутация первого серьезного *шекспиролога*, понятие

2006. С. 49–57.

¹²² О романтическом культе Шекспира см.: Davidhazi P. The Romantic Cult of Shakespeare: Literary Reception in Anthropological Perspective. St. Martin's Press, 1998; Bate J. The Romantics on Shakespeare. London: Penguin, 1992.

¹²³ Анненков П. В. Александр Сергеевич Пушкин в Александровскую эпоху. VIII. Шекспиризм // Вестник Европы. 1874. Кн. 2. С. 532–537. Отд. изд.: СПб., 1874. С. 293–300. Современное изд.: Анненков П. В. Александр Сергеевич Пушкин в Александровскую эпоху. Минск: Лимариус, 1998. С. 205–210.

шекспиризм легче всего применяли к его творчеству¹²⁴.

Несмотря на значительный объем критической литературы русских и зарубежных исследователей в осмыслении пушкинского шекспиризма до сих пор нет достаточной ясности. В основном выявлены очевидные следы присутствия Шекспира в пушкинских текстах: прокомментированы высказывания Пушкина о творчестве английского драматурга, упоминания его имени и имен его героев, использование шекспировских сюжетов и характеров, отмечена роль, которую оба гения сыграли в развитии национальных литературных языков, создателями которых в Англии был Шекспир, в России — Пушкин¹²⁵. С другой стороны, несмотря на долгое существование и широкое распространение означенного термина в российском пушкиноведении и шекспироведении, исследователи не пытались определить понятие *шекспиризм* как таковое. Его использовали почти все выдающиеся исследователи, но без сколько-нибудь обстоятельной дефиниции¹²⁶. Есть общие суждения на эту тему, но нет конкретизации самого определения. Это обстоятельство объясняется, на наш взгляд, тем, что данное понятие выходит за рамки традиционного научного дискурса.

¹²⁴ Еще ранее, но не употребляя термина «шекспиризм», о творческом освоении Пушкиным наследия Шекспира писал в цикле «Статей о Пушкине» В. Г. Белинский.

¹²⁵ Ср.: «Его (Шекспира. — Н. З.) язык соотносится с дошекспировской порой, как язык Пушкина — с допушкинской (в границах своих национальных литератур эпохальное значение этих классиков вполне сопоставимо)». Саруханян А. П. Введение // Английская литература XX века и наследие Шекспира. М.: Наследие, 1997. С. 6.

¹²⁶ См.: Белецкий А. И. Из история шекспиризма. Теофиль Готье о комедиях Шекспира. Харьков, 1916; То же: Записки Харьковского ун-та, 1916, кн. 2–3. С. 7–19; То же: Труды. Т. 5. Зарубіжні літератури. Киев, 1966. С. 371–391 (ст. на рус. языке); Сакулин П. Н. Карамзин о Шекспире, «шекспиризм» в «Борисе Годунове» и «Выстреле» // Русская литература. Социолого-синтетический обзор русских стилей. Ч. 2. М.: Гос. Акад. худож. наук, 1929. С. 325–326, 461–464, 545; Мешкова И. В. Шекспиризм драматургии Виктора Гюго 20-х годов XIX века // Материалы X науч. конф. литературоведов Поволжья. Ульяновск, 1969. С. 194–198; Сретенский Н. Шекспиризм Байрона в «Дон-Жуане» // Ученые записки ф-та языка и лит-ры Ростовского-на-Дону гос. пед. ин-та. Ростов н/Д, 1938. Т. I. С. 159–184; Ливанова Т. Н., Протопопов В. В. Ф. Кони о «шекспиризме» Моцарта // Оперная критика в России. Т. 1. Вып. 1. М., Музыка, 1966. С. 135; Жаравина Л. В. Шекспиризм Гоголя: (К постановке проблемы) // Литературно-критические опыты и наблюдения: Вопросы рус. яз. и литературы. Кишинев, 1982. С. 3–12; Вольперт Л. Психологизм ранней прозы Стендаля и Пушкина («Арманс» и «Арап Петра Великого») // Теоретические и практические вопросы взаимодействия литератур: Труды по ром.-герм. филологии. Литературоведение. Тарту, 1983. С. 37–40; Она же. «Шекспиризм» Пушкина и Стендаля. («Арап Петра Великого» и «Арманс») // Болдинские чтения. Горький, 1983. С. 56–66.

Вполне возможно, что для отечественной культуры термин «шекспиризм» покажется не самым удачным словом, он маркирован множеством «измов», некоторые из которых приобрели в XX веке отрицательные коннотации. Однако понятие, которое задолго до этого ввел П. В. Анненков, достаточно точно (по аналогии с «байронизмом») характеризует мировоззренческую подоплеку пушкинского увлечения Шекспиром. Под «шекспиризмом» Пушкина и других отечественных писателей (прежде всего Ф. М. Достоевского) следует понимать художественно–эстетический комплекс идей, который характеризует шекспировское видение и понимание истории и современности, прошлого и будущего (собственно, это то, что Пушкин назвал «взглядом Шекспира», XIII, 159). Шекспиризм проявлялся в осознании художественных открытий английского драматурга, в осознании масштабности изображения происходящего, в накале и титанизме страстей, в концепции человека и истории, в осмыслении роли случая в истории, в смешении стилей, совместимого и несовместимого, прозы и стиха и т. п.

О пушкинском увлечении великим английским драматургом начали писать современники русского поэта, для которых этот вопрос уже тогда представлял огромный интерес. Публикация рукописного наследия Пушкина позволила определить, в каком объеме поэт был знаком с Шекспиром и с критической литературой о нем. Уже в прижизненной критике Пушкина подчас сравнивали с Шекспиром, который был критерием эстетического совершенства и художественного мастерства¹²⁷. В дальнейшем изучением пушкинского «шекспиризма» занимались многие исследователи¹²⁸.

¹²⁷ См., например, сравнения Пушкина с Шекспиром в отзывах барона Е. Ф. Розена, Фарнгаген–фон–Энзе, Г. Раича, В. Белинского и др. в упомянутом выше обзоре С. С. Трубачева.

¹²⁸ См.: Чуйко В. Шекспир и Пушкин // Отклик. СПб., 1881. С. 194–233; Тимофеев С. Шекспир и Пушкин // Дело. 1886. №5. С. 231–252; Покровский М. М. Шекспиризм Пушкина // Пушкин. Сочинения. Т. IV. СПб.: Изд. Брокгауз и Ефрон, 1910. С. 1–20; Спасский Ю. Пушкин и Шекспир // Известия АН СССР. Отд. обществ. наук. 1937. № 2–3, С. 413–430; Боброва М. Н. К вопросу о влиянии Шекспира в трагедии Пушкина «Борис Годунов» // Литература в школе. 1939. №2. С. 69–80; Урнов Д. М. Пушкин и Шекспир (1830–е гг.): Автореф. дис... канд. филол. наук. М., 1966; Урнов М. В., Урнов Д. М. Споры о Шекспире: Пушкин и Шекспир // Шекспир: Движение во времени. М.: Наука, 1968. С. 116–148; Левин Ю. Д. Некоторые вопросы шекспиризма Пушкина // Пушкин: Исследования и материалы. Т. VII. Пушкин и мировая литература. М.–Л.: Наука, 1974. С. 59–85; Pokrowskij M. . Puschkin und Shakespeare // Jahrbuch der Deutschen Shekespeare–Gesellschaft, Jg. XLIII, 1907. С. 169–209;

Шекспиризм поэта не был простым следованием литературной моде. Его, казалось бы, тривиальные литературные увлечения привели к осознанию духовных и художественных откровений гения. Из чисто литературной установки шекспиризм перерос в мировоззренческую идею Пушкина. Именно под влиянием Шекспира Пушкин вырабатывает зрелый взгляд на историю и народ.

Пушкин считал Шекспира романтиком, понимая под «истинным романтизмом» прежде всего искусство, соответствующее «духу века» и связанное с народом. Пушкин стремился развить художественную систему Шекспира применительно к задачам своей эпохи. Главные черты шекспировской манеры он находил в объективности, в жизненной правде характеров и в «верном изображении времени». «По системе от-

Herford C. H. A Russian Shakespearean // Bulletin of John Rylands Library. 1925. Vol. IX, №2, P. 453–480; Gifford H. Shakespearean elements in «Boris Godunov» // Slavonic and East European review. 1947. Vol. XXVI, №66, P. 152–160; Lavrin J. Puskin and Russian Literature. London, 1947. P. 140–160; Kreft B. Puskin in Shakespeare. Ljubljana, 1952; Wolff T. A Shakespeare's influence on Pushkin's dramatic work // Shakespeare survey. 1952. Vol. V. P. 93–105. О влиянии Шекспира на Пушкина также писали: Стороженко Н. Отношение Пушкина к иностранной словесности // Венок на памятник Пушкину. СПб., 1880. С. 223–227; Тимофеев С. Влияние Шекспира на русскую драму. Историко–критический этюд. М., 1887. С. 50–83; Козмин Н. Взгляд Пушкина на драму. СПб., 1900. С. 13–14, 19–40; Жирмунский В. М. Пушкин и западные литературы // Пушкин. Временник Пушкинской комиссии. Т. III. М.–Л.: Изд. АН СССР, 1937. С. 66–103; Позов А. Метафизика Пушкина. М.: Наследие, 1998. С. 97–119. О шекспиризме Пушкина говорилось в работах о «Борисе Годунове»: Винокур Г. О. Комментарии к «Борису Годунову» А. С. Пушкина. М.: Лабиринт, «Брандес», 1999 (ранее: Винокур Г. О. Комментарий к «Борису Годунову» // Пушкин А. С. Полное собрание сочинений. Т. VII. Л.: Изд-во АН СССР, 1935. С. 385–505); Городецкий Б. П. «Борис Годунов» в творчестве Пушкина // «Борис Годунов» А. С. Пушкина: Сб. статей / Под общ. ред. К. Н. Державина. Л., 1936. С. 20–26; Верховский Н. П. Западноевропейская историческая драма и «Борис Годунов» Пушкина // Западный сборник. Т. I. / В. М. Жирмунский. (ред.). М.–Л.: Изд-во АН СССР, 1937. С. 187–226; Арденс Н. Н. «Шекспиризм» Пушкина // Драматургия и театр А. С. Пушкина. М.: Сов. писатель, 1939. С. 135–146; Загорский М. Пушкин и театр. СПб.: Искусство, 1940. С. 126–127, 244–248; Бонди С. М. Драматургия Пушкина и русская драматургия XIX в. // Пушкин — родоначальник новой русской литературы. Сб. науч.-исслед. работ. М.–Л.: Изд-во АН СССР, 1941. С. 365–391; Городецкий Б. П. Драматургия Пушкина. М.–Л.: Изд. АН СССР, 1953. С. 93–97; Он же: Трагедия Пушкина «Борис Годунов». Комментарий. Л.: Просвещение, 1969; Лотман Л. М. Комментарии к «Борису Годунову» // А. С. Пушкин «Борис Годунов», трагедия. Предисловие, подготовка текста, статья «Творческая история пьесы» С. А. Фомичева. СПб: Академический проект, 1996; Ронен И. Смысловый строй трагедии Пушкина «Борис Годунов». М.: ИЦ–Грант, 1997; и др. Наиболее обстоятельный и глубокий обзор эволюции пушкинского отношения к Шекспиру представлен в работе: Алексеев М. П. Пушкин и Шекспир. // Пушкин: Сравнит.-историч. исследования. Л.: Наука, 1972. С. 240–280.

ца нашего Шекспира» Пушкин строил свою трагедию «Борис Годунов» (1825), выдвинув на первый план проблемы власти и ее отношения к народу. Использование открытий Шекспира в «Борисе Годунове» было в дальнейшем усвоено русской драматургией, особенно исторической, в частности, писателями-любомудрами М. П. Погодиным («Марфа, посадница новгородская», 1830) и А. С. Хомяковым («Дмитрий Самозванец», 1833).

Впоследствии шекспировские уроки воплотились в переложении Пушкиным пьесы «Мера за меру» в поэму «Анджело» (1833)¹²⁹. Любопытно, что именно это произведение сам поэт оценивал как вершину своего творческого развития: «Наши критики не обратили внимания на эту пьесу и думают, что это одно из слабых моих сочинений, тогда как ничего лучшего я не написал»¹³⁰. В этой поэме *шекспиризм* Пушкина достиг наивысшей точки своего эволюционного развития.

Наряду с термином «шекспиризм» в современном литературоведении часто используется такое понятие, как «шекспиризация». Под «шекспиризацией» исследователи чаще всего имеют в виду освоение творчества Шекспира мировой культурой. Значение термина «шекспиризация» как «принципа-процесса» раскрыто Вл. А. Луковым¹³¹. Исследователь понимает термин как некий процесс, происходивший в русской и мировой культуре, который характеризует, с одной стороны, интерес к наследию Шекспира, с особой силой проявившийся во второй половине XVIII века, с другой – то воздействие, которое творчество английского драматурга оказало на литературу, музыку, изобразительное искусство, театр и кинематограф в дальнейшем.

¹²⁹ Любопытно, что именно это произведение сам поэт оценивал как вершину своего творчества: «Наши критики не обратили внимания на эту пьесу и думают, что это одно из слабых моих сочинений, тогда как ничего лучшего я не написал» (А. С. Пушкин в воспоминаниях современников: В 1–2 т. СПб.: Академический проект. 1998. Т. 2. С. 233).

¹³⁰ Там же.

¹³¹ Раскрыто в работах: Луков Вл. А. «Шекспиризация» как принцип-процесс // XV Пуришевские чтения: Всемирная литература в контексте культуры: Сб. статей и материалов. М., 2003. С. 155–157; Он же: Шекспиризация // Компаративистика: Современная теория и практика: Междунар. науч. конференция и XIV Съезд англистов (13–15 сентября 2004 г.): В 2 т. Самара, 2004. Т. 2. С. 388–403; Он же: Шекспиризация (к теории и истории принципов-процессов) // Шекспировские штудии: Трагедия «Гамлет»: Материалы науч. семинара, 23 апреля 2005 г. / Моск. гуманит. ун-т, Ин-т гуманит. исследований. М., 2005. С. 3–20; Он же: Предромантизм. М., 2006. С. 60–62.

В русской литературе *шекспиризация* проявилась несколько позже, нежели в западноевропейских литературах. Наиболее характерно эта традиция выразилась в повести И. С. Тургенева «Гамлет Щигровского уезда» из цикла «Записки охотника» (1847–1852) и в рассказе Н. С. Лескова «Леди Макбет Мценского уезда» (1865). В этих произведениях отразились тенденции, схожие с теми, что имели место в немецкой и французской литературах. Но все же специфику освоения шекспировского наследия в отечественной художественной культуре точнее всего характеризует понятие «шекспиризм». Если процесс шекспиризации предполагает прежде всего включение в национальное культурное пространство шекспировских тем, образов, сюжетов и мотивов, то шекспиризм характеризует восприятие и усвоение идейной, мировоззренческой стороны творчества самого Шекспира, его видения и понимания истории и современности, прошлого и будущего. Собственно, это и есть то, что Пушкин назвал «взглядом Шекспира», что подразумевает творческое усвоение художественных открытий Шекспира (его концепции характеров, концепции истории, следование смешению стилей и т. п.), которые русские авторы реализовали в своем творчестве. Такой подход проявляется не столько во внешних признаках влияния английского драматурга, в использовании его «слов и образов», сколько в проникновенном родстве Шекспира и его русских последователей.

Именно шекспиризм создал предпосылки для освоения отечественной культурой высочайших образцов европейской литературы. Ориентирами этого освоения для русской литературы стали художественные открытия Пушкина и Достоевского.

Концептуальное осмысление шекспиризма, позволяет объяснить парадокс, связанный с Л. Н. Толстым, который выразил свое пренебрежительное отношение, и, казалось бы, полное непонимание творчества английского драматурга в погромной статье «О Шекспире»¹³². Критике Толстого подверглась внешняя сторона шекспировского наследия — образы, сюжеты, поэтика шекспировских произведений, все то, что можно отнести к сфере шекспиризации как к процессу. Но, сам того не замечая, своим творчеством Толстой явил пример одного из высших воплощений русского шекспиризма, который отразился в масштабности

¹³² Толстой Л. Н. О Шекспире и о драме // Толстой Л. Н. Собр. соч.: В 22 т. М., 1983. Т. 15. С. 258–314.

мировидения, концепции истории, стратегии шекспировского художественного мышления — всего того, что необходимо отнести к шекспиризму как комплексу мировоззренческих идей. Такое понимание снимает множество противоречий, связанных с попыткой объяснить досужее мнение о том, что Толстой, со всей основательностью помногу и подолгу читавший Шекспира, в силу каких-то непостижимых причин так и не смог воспринять его уроков.

С «шекспиризацией» и «шекспиризмом» связано такое явление, как «культ Шекспира». Провокационно звучащее для русского уха словосочетание на самом деле представляет собой «новый этап, когда от поклонения Шекспиру европейцы перешли к его глубокому научному изучению»¹³³. «Культ Шекспира» создает ситуацию, при которой можно разграничить процесс «шекспиризации» и «шекспиризм», ставший неотъемлемой частью именно русской культуры.

Таким образом, усвоение русской литературой XIX века художественных открытий Шекспира проявилось в двух основных тенденциях — «шекспиризации» и «шекспиризме»: для большинства русских писателей шекспиризация выразилась в подражании образцам, освоении тем, образов, мотивов, сюжетов — одним словом, поэтики гениального британца; для Пушкина и Достоевского и нескольких избранных увлечение Шекспиром выразилось в конгениальном развитии шекспировской традиции. Именно идея шекспиризма придала особое значение русской литературе в общем процессе освоения художественных открытий Шекспира мировой культурой XVIII–XIX веков. Русский шекспиризм стал самобытным явлением, характеризующим освоение творческого наследия Шекспира иной национальной традицией.

¹³³ Луков Вл. А. Культ Шекспира как научная проблема // Вестник Международной академии наук (Русская секция). 2006. №2. С. 70.

ИЛЬЯ МИХАЙЛОВИЧ ГИЛИЛОВ

В конце марта 2007 года скончался Илья Михайлович Гилилов, автор получившей широкое читательское признание книги «Игра об Уильяме Шекспире или Тайна Великого Феникса» (1997), бессменный Ученый секретарь Шекспировской комиссии Российской академии наук на протяжении почти трех десятков лет, организатор шекспировских конференций в 1980-1990-е годы, составитель и член редколлегии шестого и седьмого выпусков «Шекспировских чтений».

Ввел в круг шекспирологов и сделал Илью Михайловича своим первым помощником Александр Абрамович Аникст. Его выбор понятен: страстная увлеченность предметом исследования, организаторский дар и аккуратность в ведении дел, отличавшие Илью Михайловича, в сочетании с качествами самого Аникста – глубокими знаниями и широтой научного кругозора, творческой неиссякаемостью и высоким профессионализмом, с отсутствием снобизма и открытостью Шекспировского академического сообщества для людей заинтересованных, «остепененных» и «неостепененных», с жесткой требовательностью и одновременно мягкой снисходительностью, – обеспечили Шекспировской комиссии плодотворную жизнь на протяжении длительного периода.

По первым докладам И. М. Гилилова на шекспировских конференциях было понятно, что его интересует эпоха, ее игровая ситуация, литературные мистификации. Но своих карт он не раскрывал практически до момента выхода его книги. И только А. А. Аникст и некоторые приближенные знали, к чему Илья Михайлович клонит. Притом, что Александр Абрамович категорически не разделял его антистрэтфордской позиции, он не только позволял ему высказываться, но и публиковал его статьи в «Шекспировских чтениях». Он ценил в Илье Михайловиче несомненный талант, неординарность, способность к самозабвенному труду.

Не удивительно, что И. М. Гилилова заинтересовала шекспировская эпоха, время расцвета английской государственности и культуры, вершина Ренессанса, с личностями яркими и неповторимыми, воплотившимися как на политической арене, так и в поэзии и искусстве. Он сам напоминал человека эпохи Возрождения. Высокий и статный, с гор-

до посаженной головой, увенчанной густой шевелюрой, он производил впечатление человека, явившегося из другого времени. Глядя на него, трудно было предположить, что он отставной военный, – разве что по выправке, не свойственной академическим ученым, к которым он также не принадлежал.

Факты биографии подтверждают это первое впечатление. Он был в буквальном смысле сделавшим себя человеком – *a self-made man*. Илья Михайлович Гилилов родился 16 февраля 1924 г. в семье ремесленника в Витебске, городе, подарившем русской культуре Марка Шагала и М. М. Бахтина. Родители вскоре перебрались в Москву. Война стала его первым «университетом». Еще до достижения призывного возраста он по комсомольской мобилизации участвовал в создании оборонительных сооружений вокруг Москвы, работал на оборонном заводе, в 1942 году прошел ускоренные курсы при горно-металлургическом техникуме. В том же 1942 году был призван в армию. Получил военную и боевую подготовку в Первом гвардейском минометно-артиллерийском училище им. Л. Б. Красина. До конца войны участвовал в боевых действиях на Втором и Четвертом украинских фронтах в качестве командира огневого взвода батареи Шестнадцатого гвардейского минометного полка. После войны, оставаясь кадровым военным, заочно окончил среднюю школу и исторический факультет Челябинского пединститута. 4 октября 1954 года вышел в отставку, окончательно перейдя на рельсы мирной жизни. В этот же год он встретил свою будущую жену Аллу Сергеевну. Пришлось осваивать новую – мирную – профессию: работу в Управлении общественного питания и одновременно – заочное овладение новой специальностью во Всесоюзном институте советской торговли.

Параллельно с этой внешней жизнью протекала жизнь внутренняя, глубоко интимная: подобно «титанам Возрождения», он занимается самообразованием, читает шедевры мировой литературы, среди них выбирает Шекспира – на всю последующую жизнь. С момента выхода в отставку с головой уходит в изучение шекспировской эпохи, истории Британии, окружения Шекспира, вживается в этот мир, где знает всех по имени и достоинству, погружается в документы и современные Шекспиру издания. Встреча с А. А. Аникстом оказалась судьбоносной: отныне главным делом И. М. Гилилова становится шекспириология и, в ча-

стности, шекспировский вопрос, который живет и будоражит умы на протяжении уже полутора столетий. Со свойственной ему страстью он стремится к научному обоснованию своей идеи и, действительно, делает ряд замечательных открытий. В частности, устанавливает, что все четыре сохранившиеся экземпляра сборника Роберта Честера «Жертва любви», с разной датировкой и разбросанные по разным концам света, отпечатаны с одного набора и на бумаге с одними и теми же уникальными водяными знаками. Или, например, вводит в наш арсенал знаний об эпохе английского Возрождения не упоминавшуюся у нас ранее книгу «Кориэтовы нелепости» («Coryat's Crudities», 1610). Даже такой непримиримый оппонент И. М. Гилилова, как Н.И. Балашов, отмечает «сделанное им достойное уважения открытие в истории русского перевода»: И. М. Гилилов восстановил адекватный оригиналу заголовок стихотворения Шекспира «Феникс и Голубь», с легкой руки П. А. Каншина переведившийся как «Феникс и Голубка»(1893). Эту ошибку повторил впоследствии В. Левик, чей перевод вошел в 8-томное собрание сочинений Шекспира под редакцией А. А. Смирнова и А. А. Аникста, закрепив ее в сознании читателей. Перестановка женско-мужской атрибуции персонажей принципиально меняла смысл образности.

Н. И. Балашов даже в своей критике невольно отдает должное книге И. М. Гилилова: «Богатая новыми данными, книга И. М. Гилилова получилась опасным для неискушенного читателя по-своему выдающимся и довольно полным *«Лексиконом антишекспиризма»* (С. 32). Оппонент чувствует энергетику этой книги, силу ее воздействия на читателя. Она, действительно, написана ярко и темпераментно, почти все рецензенты, противники и сторонники, признают, что читается «Игра» Гилилова как детектив.

Можно по-разному относиться к проблеме авторства Шекспира, как по-разному относятся к этой проблеме на родине великого елизаветинца. Но нельзя говорить, что эта проблема не существует. Должен был явиться человек, независимый от академического мира, давно решившего эту проблему в пользу Шекспира, который поднял бы запретный на протяжении долгих советских десятилетий «шекспировский вопрос» и представил его читателям. «Игра» И. М. Гилилова поделила весь читающий мир России на «шекспиристов» и «антишекспиристов» и возродила в сердцах и умах соотечественников давно угасший интерес к

фигуре, воплощающей величайшую духовную ценность мировой культуры. Неслучайно книга И. М. Гилилова в короткий срок пережила четыре издания большими тиражами и была переведена на несколько языков, включая английский.

Илья Михайлович хотел честной и открытой дискуссии с учеными мира. Его вызов по-настоящему принял лишь действительный член Российской академии наук, известный своими трудами по западным литературам Н. И. Балашов, написав сразу же по выходе первого издания «Игры Об Уильяме Шекспире» свою книгу «Слово в защиту авторства Шекспира» (1998), в которой он с не меньшей запальчивостью, чем Илья Михайлович в своих инвективах в адрес «стрэтфордианцев», восстанавливает в правах традиционный образ и биографию Шекспира. Прицельные удары Н. И. Балашова И. М. Гилилов парирует отдельным приложением ко второму изданию «Игры» (2000).

К сожалению, и Николай Иванович Балашов ушел от нас, ненадолго опередив Илью Михайловича Гилилова, и не исключено, что идут они «по лунной дороге», продолжая свой спор, и, «может быть, до чего-нибудь они договорятся».

А сам образ Ильи Михайловича Гилилова, выходца из народа, с трудной биографией и судьбой, – не является ли он доказательством возможности воли к творчеству самобытного таланта, возросшего на неподготовленной почве?

Шекспировская комиссия

СОДЕРЖАНИЕ

| | |
|---|--|
| <i>Кружков Г. М., Кружков М. Г.</i> Словарь Шекспира: мифы и цифры...3 | |
| <i>Флорова В. С.</i> История создания и публикации шекспировских сонетов.....9 | |
| <i>Елифёрова М. В.</i> Телесность и метафора плоти в «Венецианском купце» (материалы для исследования).....45 | |
| <i>Захаров Н. В.</i> Идея «шекспиризма» в русской литературе XIX века: введение в проблему.....55 | |
| Некролог Ильи Михайловича Гилилова.....63 | |

Научное издание

ШЕКСПИРОВСКИЕ ШТУДИИ VII

Материалы круглого стола

07 декабря 2007 года

Художник — Алексей Захаров

Издательство Московского гуманитарного университета

Печатно-множительное бюро

Подписано в печать 05.12.2007 г. Формат 60X84 1/16

Усл. печ. л. 4,25

Тираж 100 Заказ №1265.

Адрес: 111395, Москва, ул. Юности, 5/1