

ИГОРЬ ШАЙТАНОВ

*Как комментировать
двуязычное издание?*

[201]

ИЛ 2/2020

О своей работе над комментарием и попутно над переводом шекспировских сонетов на страницах “Иностранной литературы” мне приходилось рассказывать дважды, что было приурочено к годам шекспировских юбилеев. И прежде чем я вспомню, о чем речь шла тогда и что я хотел бы добавить теперь, я хочу произнести слова благодарной памяти моему редактору обеих этих публикаций — Тамаре Яковлевне Казавчинской.

Работа редактора с автором теперь не требует личного общения — все происходит в быстрой переписке, но у нас оно было личным даже в коротком обмене мнениями уже потому, что мы были знакомы более тридцати лет, когда в первый раз нас свела профессия. Правда, тогда роли были распределены прямо противоположно: я составил и редактировал сборник английской публицистики XVIII века “Англия в памфлете” (“Прогресс”, 1987), Тамара Яковлевна переводила сложнейшие для современного языка (все термины должны были соответствовать тогдашнему словоупотреблению и современному пониманию) документальные тексты Дефо, включая трактат “Совершенный английский торговец”. Самая популярная (более часто издаваемая в свое время — даже в сравнении с “Робинзоном”) книга Дефо. А наше время тогда было самым началом “перестройки”. Помню, мы шутили, что надобно бы издать целиком эту книгу, рассказывающую бизнесмену, как вести себя и вести свое дело, как поддерживать отношения и писать письма. Работа с Тамарой Яковлевной была человеческим общением с понимающим профессионалом. И сейчас вспоминаю ее с радостью и скорбью.

Итак, дважды я рассказывал о работе над шекспировскими сонетами на страницах журнала. В первый раз (“Комментарий к переводам, или Перевод с комментарием” — ИЛ, 2014, № 9) речь шла о том, почему нужен новый перевод сонетов и

чем не устраивает ни классический (и небывало успешный) перевод С. Маршака, ни вся совокупность последующих попыток перевести “лучше, чем у Маршака”. В качестве примера я приводил тексты двух прославленных сонетов (the best lyrics in the language, как говорят англичане) в прежних переводах и в своем: сонет 15, один из тех, где впервые сквозь формальность заказа, который мог послужить Шекспиру поводом начать писать сонеты, пробивается личное отношение; и сонет 129 из второй части, посвященной Смуглой Леди, — один из самых яростных, в котором очевидно, что в лирический жанр пришел великий драматург.

Вторая публикация представляла хронологическую гипотезу, вслед которой было предложено новое прочтение ряда текстов: “Перевод как интерпретация. Шекспировские ‘сонеты 1603 года’” (ИЛ, 2016, № 5). К этому времени моя работа определилась в подготовке нового издания сонетов, обязательно двуязычного, где на правой странице книжного разворота был бы английский и русский текст, а на левой — комментарий. Русский перевод, вопреки установившейся традиции (продемонстрировать, что сонеты переводили давно и многие — до и после Маршака), я выбираю лишь один по степени его адекватности тексту оригинала. Адекватность, разумеется, понята не как буквализм, а как более полное соответствие смыслу и способу выражения, соответствие тому жанру, каким был ренессансный сонет, на три века сделавшийся основной формой лирического высказывания. Что обеспечило ему столь устойчивую популярность? Каким образом можно (если можно) воссоздать память о том значении сонетной формы, а не приспособлять ее сознательно или бессознательно к ожиданиям сегодняшнего читателя?

Сонет (согласно гипотезе Пола Оппенгеймера) — первая лирическая форма со времен поздней Античности, не требующая музыкального сопровождения! Жанровые возможности и жанровое ожидание — это не то, что зависит от сознательной установки автора или читателя. Это то, что возникает в самой речи, что она может выразить и выражает, то, что можно определить как *речевую риторику*. О ней я и хотел бы сказать подробнее в небольшом введении, а потом показать ее в комментарии к сонетам в собственных переводах, ранее не публиковавшихся.

Словом “риторика” я не предполагаю выяснения меняющихся (более всего на протяжении Ренессанса) отношений между грамматикой, риторикой и “второй риторикой”, как была первоначально определена поэтика (этот ряд можно было бы

продолжить еще и музыкой). Слово “риторика” употребляется в современном значении — *речевая организация текста*, в данном случае — поэтического текста. Так что в большей мере к теме разговора имеют отношение не классические риторики с их фигурами речи, а классификация Б. М. Эйхенбаума в “Мелодике русского лирического стиха” (посвящение ОПОЯ-Зу помечено летом 1921 года): “Выдерживая интонационный принцип деления, я различаю в лирике следующие три типа: декламативный (риторический), напевный и говорной”¹.

Поскольку работа была написана о русском лирическом стихе и отправной точкой для нее послужила поэзия Жуковского, то основным интонационным принципом, разрабатываемым в ней, был “напевный”, относящийся “к слову как к мелосу” (Б. Эйхенбаум. С. 344). Два других типа ориентированы не на музыкальную мелодику, а на разные типы речи — ораторский или разговорный. Их приемы Б. Эйхенбаум подробно не разрабатывает и оценивает лишь по случаю. О риторическом стихе он говорит в связи с Тютчевым, отмечая, что “развитых приемов мелодизации у него нет. Его ритмические и эвфонические приемы гораздо разнообразнее и интереснее” во многом за счет возврата к риторической традиции: здесь и антитеза, “и вопросы, и подхваты выражений — совершенно в духе русской классической оды” (Б. Эйхенбаум. С. 407, 400).

Это именно то, что характерно для шекспировского сонета и чаще всего не было переведено Маршаком, предложившим даже не перевод текста, а *перевод жанра — ренессансного сонета на язык русского романа*, то есть из одного типа поэтической речи в совсем иной. Я не буду здесь останавливаться на том, какими причинами и обстоятельствами как литературными, так и внелитературными был обусловлен выбор формы и ее успех у советского читателя, который в 1940-е годы (когда были опубликованы переводы Маршака) если и мог рассчитывать на новую лирику, то лишь транслируемую через классический оригинал. Всякая иная была фактически под запретом.

Сонетная риторика — внутренняя речь, лишённая декламации, но исполненная рефлексии, рождающейся непосредственно перед читателем. Один из первых сонетов такого рода риторики (считающийся одним из лучших и самых известных в сборнике) — сонет 29:

“When in disgrace with fortune and men’s eyes, / I all alone
beweep my outcast state...” И именно ему в переводе была уготована романсовая судьба.

1. Б. М. Эйхенбаум. Мелодика русского лирического стиха // Эйхенбаум Б. М. О поэзии. — Л.: Советский писатель, 1969. — С. 331.

У Шекспира — ревность к другим и презрение к себе, у Маршака — горестное сетование на судьбу: мотив, наличествующий у Шекспира, но проходящий вторым планом и не рассчитанный на сочувствие, а скорее исповедально повествующий о собственном несовершенстве. Важнейшие и пронзительные строки о презрении к себе за то, что герой фактически впадает в отчаяние, — тяжкий грех! — оказались незамеченными, непеведенными, как, например, и это небанальное признание: “With what I most enjoy contented least...” (“То, что меня более всего радует, менее всего мне приносит удовлетворение”).

С первого же катрена начинается движение в сторону романа, даже если кажется, что отклонение от оригинала невелико. Как известно, даже малый градус отклонения, принятый при начале движения, в результате дает большое расхождение. Вот вторая строка в переводе Маршака: “Припомнив годы, полные невзгод”, — чем она так уж отличается от оригинала: “I all alone beweer my outcast state”? Но отличие есть — и смысловое, и, так сказать, грамматическое. Вместо настоящего времени: “Я оплакиваю свою отверженность” (вероятно, с намеком на свое низкое происхождение и позорное ремесло актера?) в переводе — элегически-романсовый вздох о прошлом.

Во втором катрене у Маршака нагнетается чувство обреченности, появляются “удел” и “жребий”; в оригинале же судьба и все к ней относящееся осталась в первом катрене, а далее речь — об отношениях с людьми, о собственном чувстве зависти к тем, кто более удачлив. Кстати, *fortune* в первой строке — это тоже не судьба, а удача; судьба (*fate*) лишь завершает первый катрен идиоматическим “проклятием судьбе”. Так что, акцентируя мотив судьбы, перевод разошелся с оригиналом.

Почти каждому выражению переводчика можно найти соответствие в оригинале, но речевой эффект несколько сдвинут: “В глухое небо тщетно рвется стон” — не совсем то же, что “Я тревожу глухое небо своим бесцельным плачем”. Оригинальная строка имеет отношение к потрясенной вере, а перевод — к мелодраме.

Маршак упорствует и в третьем катрене, проводя линию судьбы, о которой уже ни в каком смысле в оригинале речи нет, а в переводе она снова вмешивается в ход событий: “И жаворонком, вопреки судьбе, / Моя душа несется в вышину”. Надо сказать, что это стратегия у Маршака: накапливать расхождения с оригиналом, в третьем катрене уже совсем мало с ним считаясь, чтобы в заключительном двустушии снова с

ним афористически совпасть, делая вид, что никогда от него и не уклонялся.

Нужно признать, что повод к смысловому сдвигу в восприятии шекспировского сонета подсказан и некоторыми моментами его интерпретации у английских комментаторов и даже текстологов. Я имею в виду расстановку знаков препинания. Единственное прижизненное издание сонетов Шекспира (1609) не может быть безусловно признано авторизованным. Это позволяет современным публикаторам, подозревая переписчиков и наборщиков в ошибках, править их, а расстановку знаков препинания корректировать — тем более что она не полностью соответствует современной практике (в английском языке в гораздо большей мере, чем в русском, диктуемой интонацией, а не правилами). Что мы имеем в результате? Нередко шекспировские запятые кажутся избыточными и ненужными. Вот и в только что приведенном сонете 29 снимают всего одну запятую — перед последней строкой: “For thy sweet love remember’d such wealth brings, / That then I scorn to change my state with kings”.

Отменена пауза на размышление, часто превращающая дополнение в то, что англичане называют *afterthought*, — в мысль, догоняющую высказывание, пришедшую на ум в процессе говорения. Здесь это, быть может, не так заметно, но весь небольшой цикл из четырех текстов (29–32), открываемый сонетом 29, представляет собой первое размышление с отчетливой внутренней речью. И в других сонетах аналогичная редактура имеет место — с тем, чтобы интонация не “спотыкалась” на лишних запятых, подчинялась напевной мелодике, мелосу. Так в следующем сонете 30 снимается запятая между первой и второй строкой: “When to the sessions of sweet silent thought, / I summon up remembrance of things past...”. А в последней строке в оригинале слова *my dear*, выделенные скобками, заменяют на запятые, которых требует современная орфография, но не требовала шекспировская, поскольку обращение чаще всего вообще не выделялось запятыми. В данном сонете выделенное превращается в отчетливый речевой жест, который при замене на запятые попросту смазывается: “But if the while I think on thee (dear friend) / All losses are restored, and sorrows end”.

В свете такого понимания сонетной формы предложу несколько примеров комментария из подготовленного мною сборника шекспировских сонетов. Комментарий к двуязычному изданию — это проблема чаще всего не осознаваемая, не рефлектируемая. Обычно комментируют текст на иностранном языке, идя вслед за его англоязычными комментатора-

ми, работая на его понимание. Достаточно ли этого? Такой посыл противоречит природе двуязычного текста, оставляя часть его — в переводе на родной язык — незамечаемой, как будто перевода здесь и вовсе нет.

Обычное разъяснение лексических трудностей оригинала в комментарии к двуязычному изданию отступает на второй план. К нему логично прибегать лишь в том случае, если русскому переводчику (или переводчикам) оно осталось непонятным и смысл был искажен. А также если с толкованием слова и у английских комментаторов возникали значимые разногласия (см. ниже в комментарии к глаголу *to twine*).

Мне хотелось написать комментарий между двумя текстами, акцентируя то, что обязательно должно быть переведено, компенсировано, поскольку иначе переводной текст непозволительно расходится с оригиналом, с его речевым строем.

Переводы выполнены мной; сонеты 28 и 33 прежде не печатались.

Сонет 28

Как суеты дневные превозмочь,
 Когда мне не дано забыться сном?
 День удручает тягостную ночь,
 Ночь тяготится удрученным днем.
 И та, и тот (враги между собой)
 Меня, сойдясь, на муки обрекли:
 Днем изнуряет труд; ночной порой -
 Мысль, что тружусь я от тебя вдали.
 Я убеждаю небо, мол, твой свет
 Сквозь облака струится лишь ему;
 Льщу черномазой ночи: если нет
 На небе звезд, позолотишь ты тьму.
 Но день-деньской мне полнит сердце грустью,
 Ночная грусть и ночью не отпустит.

How can I then return in happy plight
 That am debarr'd the benefit of rest?
 When day's oppression is not eased by night,
 But day by night, and night by day, oppress'd?
 And each (though enemies to either's reign)
 Do in consent shake hands to torture me;
 The one by toil, the other to complain
 How far I toil, still farther off from thee.
 I tell the day to please him thou art bright
 And dost him grace when clouds do blot the heaven:

So flatter I the swart-complexion'd night,
When sparkling stars twire not thou gild'st the even.
But day doth daily draw my sorrows longer
And night doth nightly make grief's length seem
stronger.

[207]

ИЛ 2/2020

Жалоба на труд, изнуряющий днем, и на бессонную ночь, не дарующую покоя, — устойчивый мотив в петраркистской традиции, изящно организованный в этом сонете сочетанием противопоставлений и повторов. Ключевые слова — день и ночь. Естественные противники, они сближаются в мучительном для Поэта союзе, который в заключительном двустии подчеркнута закреплена двукратным повтором каждого из этих слов.

Хотя и не прибегая к сложным кончетти, Шекспир в полной мере демонстрирует эффектную риторику сонетного остроумия, отличную от стилистики романса, привычной после Маршака. В переводах смазывается отчетливость антитез, но значительно усиливается жалобный тон, особенно ощутимый в произвольных добавлениях к оригиналу: “Тружусь я днем, *отвергнутый судьбой*, / А по ночам не сплю, *грустя в разлуке*” (С. Маршак). Романс называет то, что сонет предлагает ощутить в рассказе о противоборствующих лирическому герою дне и ночи. Если “отвергнутый судьбой” — фантазия переводчика, то “грусть в разлуке” — стилистическое усиление, но весьма значимое. В оригинале сказано, что ночь угнетает тем, что лирический герой вынужден трудиться *вдалеке* (слово повторено с усилением: *far I toil, still farther off*). И справедливой здесь будет не опережающая ассоциация с романсовой грустью в разлуке, а с куртуазной способностью “любить издалека”, пусть и мучительной.

Иногда не только переводчик, но и комментатор английского текста теряют логику противопоставлений и начинают фантазировать. К. Данкен-Джоунз предполагает, что строки в начале третьего катрена о способности Друга сделать ясным день, когда небо скрыто облаками, — абсурдная шутка в духе Петруччо из “Укрощения строптивой”¹. Ложное предположение, поскольку весь катрен построен на утверждении светлого образа Друга, чей свет способен пробить и дневные облака, и ночную мглу. Маршак также потерял ясность этого метафорического аргумента, смазав смысл придуманным рассветом, который якобы сам становится объектом сравнения:

1. Мнения англоязычных комментаторов — Ф. Довера Уилсона (1966), Стивена Буга (1977), К. Данкен-Джоунз (2013) — приводятся из текста их примечаний к отдельным сонетам.

“Чтобы к себе расположить рассвет, / Я сравнивал с тобою день погожий”. Что бы это значило?

Изящный формализм этого сонета сам по себе оказывается непростой проблемой для современного восприятия.

[208]

ИЛ 2/2020

Stars twire – первому редактору сонетов Э. Мэлоуну это слово было неизвестно, и он заменил его на *twirl* – кружиться; но продолживший его работу по редактированию Джеймс Босуэлл-младший обнаружил слово *twire* в пасторали Бена Джонсона “Печальный пастух” в значении “выглядывать, подсматривать”, а также – “блестеть”.

Сонет 33

Не раз мне утром открывался вид:
Верх гор ласкает царственное око,
Божественный алхимик золотит
Зеленый луг и серебро потока;
А то, сокрывши лик небесный свой
За низких облаков угрюмой грудой,
Незримое, стыдливо стопой
Влечется солнце к западу отсюда.
И я знал утро, когда ранний свет
Струился на чело лучом могучим,
Но минул час, и солнца больше нет:
Как маской скрыто облаком летучим.
Земному другу не в укор пятно,
Коль на небесном солнце есть оно.

Full many a glorious morning have I seen
Flatter the mountain-tops with sovereign eye,
Kissing with golden face the meadows green,
Gilding pale streams with heavenly alchemy;
Anon permit the basest clouds to ride
With ugly rack on his celestial face,
And from the forlorn world his visage hide,
Stealing unseen to west with this disgrace:
Even so my sun one early morn did shine
With all triumphant splendor on my brow;
But out, alack! he was but one hour mine;
The region cloud hath mask'd him from me now.
Yet him for this my love no whit disdaineth;
Suns of the world may stain when heaven's sun
staineth.

Первый раз омрачились отношения Поэта с Другом, но сонет, написанный по этому поводу, – объяснение того, по-

чему упреков не последует. Отсюда особая стилистическая сдержанность, напоминающая стиль высокой классики с добавлением архаических слов в большем объеме, чем обычно в сонетах Шекспира. Сдержанность классического стиля не была для Шекспира обычной, так что здесь она указывает на целевую сознательность выбора. Описательная изобразительность и эмоции минимизированы, “жуткая вещественность” (Гёте о Горации) предполагает называние и узнавание предметов, подсказывающих некие обобщенные смыслы или иносказание. Именно этой цели служит природная метафорика первых двух катренов, в третьем распространенная на личную ситуацию. Здесь нет пейзажа ради пейзажа, как нет и его эмоционального переживания. Эпитеты не столько описывают, сколько оценивают, указывая на нравственную суть в том числе и природных явлений.

Связующая метафора выступает в роли научной гипотезы: хотя пятна на солнце могли быть различимы невооруженным глазом, но как объект научного наблюдения и рефлексии они современны шекспировскому сонету. Только в 1613-м Галилео Галилей издаст в виде гравюр три письма под общим названием “Описания и доказательства, относящиеся к солнечным пятнам”.

Задача переводчика в данном случае — не пытаться добавить яркой описательности, не включать эмоции, что в той или иной мере пытаются делать, тем самым не просто дописывая нечто не предусмотренное оригиналом, но вступая в противоречие с ним. Пейзаж первых восьми строк — это не индивидуальное впечатление, а обобщенное знание, которое, однако, следует передать, не впадая в банальность. Увы, ни одного из этих просчетов не удастся полностью избежать в русских текстах. Маршак, опуская точные подробности, отметился как знаком простонародного сентиментализма “солнышком” и раскрасил тучу: “хмурая, слепая”. В этом месте многие пошли на сгущение красок. Финкель напустил мрак: “покрылось тучей черной”, “и в этой мгле”... Микушевич предался почти апокалиптическим видениям: “...до погружения во тьму // Постыдной будет мглой омрачено”. А между тем в оригинале речь идет о набежавшем “соседнем” (*region*) облаке, как маской прикрывшем солнце.

Ugly rack — уродливая масса облаков, гонимая ветром. Один из архаизмов, которые окрашивают стиль этого сонета; слово, впрочем, неоднократно употребляемое Шекспиром (OED).

Сонет 36

Вдвоем, но порознь будем мы с тобой,
Хоть на двоих любовь у нас одна:
Не поделюсь с тобой своей виной,
Со мной одним останется она.
Нам на двоих — одна любовь и честь,
Но в жизни нашей — горестный разрыв,
Он у любви, какой была и есть,
Часы крадет, их срок укоротив.
Мне не пристало узнавать тебя,
Чтоб ты со мной позора не делил,
И ты не признаешься, честь любя,
Любовью чтобы честь не умалил.
Пусть будет так: и все же мы вдвоем,
Ты — мой, и я чтим в имени твоём.

Let me confess that we two must be twain,
Although our undivided loves are one;
So shall those blots that do with me remain,
Without thy help, by me be borne alone.
In our two loves there is but one respect,
Though in our lives a separable spite,
Which though it alter not love's sole effect,
Yet doth it steal sweet hours from love's delight.
I may not evermore acknowledge thee,
Lest my bewailed guilt should do thee shame,
Nor thou with public kindness honour me,
Unless thou take that honour from thy name:
But do not so, I love thee in such sort,
As thou being mine, mine is thy good report.

Мотив вины Друга сменяется мотивом недостойности Поэта, впервые возникшим в сонете 25 и далее сопровождающим их отношения. Здесь эта мысль посещает Поэта, устыдившегося своей настойчивой склонности простить и тем преувеличить обиду, нанесенную ему Другом в предшествующем сонете 35. Связь мотивов в стыке стоящих рядом сонетов не редкость в сборнике, свидетельствующая в пользу неслучайности композиции...

Что подразумевает “пятно” или “вина”, о которых уже в отношении себя говорит Поэт? Здесь нет ясности в том, что служит препятствием к соединению двух “я”. Но ясно, что пока они остаются отдельными в объединяющей их любви, позор Поэта не ложится пятном на репутацию Друга, которая, таким образом, оказывается спасительной и для доброго име-

ни самого Поэта (об этом речь в заключительном двустишии). Источник комментаторы усматривают в словах апостола Павла ефесянам об отношении Христа к Церкви по аналогии с отношением мужа к жене (5: 25–33), о чем напоминает и слово *twain*, используемое в английском брачном обряде.

Ситуация изначально двусмысленна уже в силу слова *twain*, которое, согласно OED, имеет в качестве специальных значений и раздельность, и слитность, причем на оба приводятся шекспировские примеры. В первом значении (*separate, parted asunder; disunited, estranged*) приведен именно 36-й сонет; а в качестве противоположном (*a group of two; a pair, couple*) фраза из “Бури” (IV, 1, 104): “To blesse this twaine, that they may prosperous be”, предвещающая брачный союз героев.

Поэтика метафизических двусмысленностей трудно дается переводчикам. Они пытаются прояснить ситуацию, конкретизируя расставание вопреки оригиналу. “Простимся несмотря на единенье...” (И. Фрадкин), “С тобою врозь мы будем с этих пор...” (А. Финкель)... Однако в оригинале ничто напрямую не указывает на разлуку (даже если предположить, как делали некоторые комментаторы, что она все еще продолжается). Попытка передать ситуацию раздельного существования в единстве любви приводит к уродливым выражениям и даже такому поразительному признанию: “На две любви у нас один предмет” (В. Микушевич). Домысливание обстоятельств не спасает дела: “Внезапно павший на меня позор” (А. Финкель). Трудно сказать, справедливо ли предположение, что позор — пятно рождения или актерского ремесла, но ничто в оригинале не заставляет предполагать его “внезапности”.

Public kindness — здесь: любой знак публичного узнавания, в том числе — приветствие.

Respect — обстоятельство (*consideration, circumstance*); честь, восхищение (D. Crystall).

Сонет 39

Мою хвалу невместно петь тебе,
 Как ты и есть часть лучшая меня:
 Как самого себя хвалить себе,
 Себя при том хвалой не уроня?
 Всегда раздельно были мы и есть,
 Не составляя и в любви одно,
 Когда твои достоинства вознесть
 Мне только в разлучении дано.
 Отсутствие! Сколь горько коротать

Пришлось бы твой досуг, когда б не ты
 Дарило время о любви мечтать,
 Ей сладко внемлют время и мечты;
 Ты учишь: мы вдвоем, хоть я вдали,
 И потому могу его хвалить!

O, how thy worth with manners may I sing,
 When thou art all the better part of me?
 What can mine own praise to mine own self bring,
 And what is 't but mine own when I praise thee?
 Even for this, let us divided live,
 And our dear love lose name of single one,
 That by this separation I may give
 That due to thee which thou deservest alone.
 O absence, what a torment wouldst thou prove,
 Were it not thy sour leisure gave sweet leave
 To entertain the time with thoughts of love,
 Which time and thoughts so sweetly doth deceive.
 And that thou teachest how to make one twain,
 By praising him here who doth hence remain!

Размышление, развернутое в форме аргумента, подхватывает рефлексивную интонацию предшествующего сонета. И в то же время этим текстом завершается весь мини-цикл, начатый сонетом 36: открывавшийся рифмой *twain – remain*, теперь он ею и закольцовывается. Ключевое слово *twain*, играющее оттенком смысла “вдвоем-двое”, задает проблему для обсуждения: хотя и в единой любви, мы обречены быть отдельно друг от друга. Но в этом есть и свое преимущество, поскольку лишь взглядом со стороны Поэт имеет возможность воспеть Друга, восполняя их единство.

Смысловая игра по поводу близости-далекости, сопровождаемая в цикле перебором числительных *one – two – twain*, приобретает метафизический характер (ср. слиянность-неслиянность у А. Блока) и не может быть сведена к разлуке, что постоянно делают русские переводчики и порой делали английские комментаторы. Так, Довер Уилсон, предлагая свой порядок лирического сюжета, полагал, что в ситуации разлуки написаны сонеты с 25-го по 59-й (с небольшими изъятиями).

Переводчики со всей определенностью усиливают, договаривают мотив разлуки сверх того, что написано в оригинале: “Разлука тяжела нам, как недуг, / Но временами одинокий путь...” (третий катрен в переводе Маршака). У Шекспира речь (и лексический ряд) не о разлуке – то ли она есть, то ли ее нет, – а о расставании как о раздельности (*separation*), отсутствии (*absence*). Именно это последнее слово как ключевое отме-

чает С. Бут и дает ему подробный комментарий (приводя его к сонету 97, но делая общим для обоих текстов): "...поскольку шекспировское слово 'absence' в значении 'separation' передает не-географическую идею отчуждения (estrangement), то оно приобретает метафорическое значение...". Это значение точно охарактеризовано как не-географическое, непространственное, имеющее отношение не к разлуке, по крайней мере, в первую очередь: разлука может быть, но не о ней сейчас речь.

Сонет 39 — один из тех у Шекспира, где он предвосхищает метафизическую образность, и в данном случае можно назвать конкретное стихотворение, способное пролить свет на смысл в слове *absence*, — "Прощание, запрещающее печаль" Джона Донна. Там лишь обычные (*dull sublunary*) влюбленные не могут вынести *absence* в смысле разлуки, в то время как истинная любовь способна удерживать связь поверх физического отсутствия. Рождение новой стилистики угадывается в сбивающейся интонации, как будто сопровождающей спонтанную мысль, в смысловой зыбкости, которую придает тексту не вполне стандартное словоупотребление в случае ряда ключевых понятий, и вязь местоимений. Так, в заключительных шести строчках "ты" (*thou*) — обращение к *absence*, а в первых двух катренах — к Другу, чье отсутствие в рифмованном заключительном двустиишии подчеркнуто местоимением третьего лица: "...могу его хвалить".

Слово "риторика" позволяет сделать еще один логический ход — к современной периодизации культуры, где риторика властвует в словесности и в школьном образовании на огромном временном протяжении — более двух тысяч лет: с IV века до н. э. вплоть до XVIII столетия. Понятно, что такой огромный отрезок культуры не мог оставаться совершенно неизменным, но сторонники периодизации (С. Аверинцев), сосредоточившись на традиционализме и риторике, лишь маргинально и вскользь упоминают о происходящих переменах.

Этот второй поворот нельзя без остатка прикрепить к какому-либо веку или тем более десятилетию. Пожалуй, он предвосхищается на самом исходе Ренессанса ("Дон Кихот", трагедии Шекспира, "Опыты" Монтеня) и в тени барочно-классицистической культуры (принципиальная антириторичность Паскаля)...¹

1. См.: С. С. Аверинцев. Древнегреческая поэтика и мировая литература // Аверинцев С. С. Поэтика древнегреческой литературы. — М.: Наука, 1981. — С. 7.

“Второй поворот” – поворот на рефлексию, на личность, на индивидуальность (находящуюся не во власти жанра, а свободно рефлектирующую жанровые формы) – так и оставлен в неопределенности, “в тени” и в скобках на правах оговорки. Он так и не “прикреплен” ни ко времени, ни к событию... Хотя благодаря М. Бахтину его связывают с “победоносным подъемом романа, этого “незаконнорожденного” жанра, как бы “антижанра”, самым своим присутствием “разрушившего традиционную систему жанров...” (С. Аверинцев. С. 7).

Мне уже не раз приходилось говорить о сонете как о жанровом аналоге романа в поэзии, как о жанре, неизвестном античности и установившем новую речевую условность: “Сонет стал одной из первых манифестаций этого мышления, поскольку представлял новый тип поэзии, создаваемой в расчете не на музыкальное сопровождение, а для чтения про себя”¹. Этот новый тип речевой условности рождается в связи с темой, определившей “новую жизнь” – с любовью.

Обновленная риторика сонета обеспечивает жанровую новизну и трехвековой успех жанра. Во всяком случае, я не знаю более убедительной гипотезы или догадки. Сонет, подобно роману, переводит действие на “продуктивную историческую горизонталь” (М. Бахтин), произведя соответствующий этому событию речевой сдвиг доступными ему средствами. Ощущение особой речевой/риторической природы сонета оказалось утраченным в процессе развития других, более свободных лирических форм, на фоне которых сонет утратил свои рефлексивные возможности. Это хорошо видно на примере русской поэзии, где сонет так и остался строфической игрушкой (даже если в отдельных образцах блистательной или блистательно пародируемой), не преодолевающей своей условности.

Как и роман, ренессансный сонет открывает настоящее, но в силу своей формы *интериоризирует* ощущение времени (со свойственным ему стремлением постичь *inwardness*), дает время не событийно и повествовательно, а во внутренней рефлексии. В отличие от романа, сонет не стал знаковым жанром для современности в целом, уступив место другим лирическим формам, но не случайно три столетия в Европе при начале Нового времени прошли под знаком сонета.

В заключение я хотел бы впервые привести два перевода из цикла “сонеты 1603 года”, которые мной не были переве-

дены, когда три года назад я печатал в “Иностранной литературе” статью о цикле и тексты из него.

Сонет 109

Ты сердцу за измену не пеняй,
Хотя в разлуке пыл любви слабей;
Как вне меня нет жизни для меня,
Так вне тебя — нет для души моей:
Там — дом моей любви; влечет меня,
Как путника, — поближе к дому быть,
Чтобы, меняясь, но не изменяя,
Мне самому пятно слезами смыть.
Пусть слабости, но низменная страсть
Мне не пятнала самое нутро
С тем, чтобы, надо мною взявши власть,
Ничто вручить за все твое добро.
 Да, я зову вселенную ничем:
 Ты — цвет всего, а я владею всем.

Сонет 115

Признать я должен лживость прежних строк,
Тех, где писал, что не смогу сильнее
Любить тебя; помыслить я не мог,
Что пламя вспыхнет ярче и яснее.
Превратностей у Времени толпа:
Втираются меж клятв, не чтут законы,
Пятнают красоту, умы тупят,
Смешав их планы в беге непреклонном.
Тогда сказать бы: “Слаблю миг любви”, —
Припомнив, сколь коварно Время к людям,
Но в силы сильно верил я свои,
Живя в сомненье, что там дальше будет?
 Любовь — дитя, сказать бы мне тогда,
 Предвидя рост в грядущие года?