УДК 821.111
ББК 83.3(4Вел)5

РЕЧЕВАЯ СТРАТЕГИЯ В «КОРОЛЕ ЛИРЕ» (О ПУТЯХ СТАНОВЛЕНИЯ КУЛЬТУРНОЙ РЕФЛЕКСИИ)

© 2019 г. И.О. Шайтанов

*Российский государственный гуманитарный
университет, Москва, Россия;
Российская Академия народного хозяйства
и государственной службы при Президенте РФ,
Москва, Россия*

Дата поступления статьи: 20 января 2019 г.

Дата публикации: 25 июня 2019 г.

DOI: 10.22455/2500-4247-2019-4-2-108-127

Аннотация: Заключительные слова трагедии «Король Лир» и особенно первые из четырех рифмующихся строк: «The weight of this sad time we must obey; / Speak what we feel, not what we ought to say», — не раз провоцировали обсуждение по нескольким поводам: почему в изданиях кварто и фолио они отданы разным персонажам и независимо от того, кто их произносит, как их понимать? Не так часто, но их соотносили с изначальной ситуацией действия и с отказом Корделии говорить о своей любви к отцу. В настоящей статье вопрос о речевой стратегии в «Короле Лире» решается в сопоставлении с группой поздних сонетов («сонеты 1603 года») и смещением речевой ситуации, ее конфликта в направлении рефлексии, inwardness, по выражению С. Гринблата. Ключевое слово в той группе сонетов — mind — приобретает не только новую значимость, но и регулярно употребляется, переходя из сонета в сонет. Возрастающая рефлексивность становится важным знаком смены культурных эпох, и Шекспир был одним из первых, кто проблематизировал ее в сонетах и трагедиях.

Ключевые слова: «Король Лир», фолио, кварто, речевая стратегия, «сонеты 1603 года», *ought to*, внутренний мир, *mind*, *inwardness*, рефлексия, Л.Е. Пинский, С.С. Аверинцев.

Информация об авторе: Игорь Олегович Шайтанов — доктор филологических наук, профессор, главный научный сотрудник, Центр современных компаративных исследования ИФИ, Российский государственный гуманитарный университет, Миусская площадь, д. 6, 125993 ГСП-3, г. Москва, Россия; ведущий научный сотрудник, Российская Академия народного хозяйства и государственной службы при Президенте РФ (РАНХиГС), проспект Вернадского, д. 82, стр. 1, 119571 г. Москва, Россия.

E-mail: voplit@mail.ru

Для цитирования: Шайтанов И.О. Речевая стратегия в «Короле Лире» (о путях становления культурной рефлексии) // Studia Litterarum. 2019. Т. 4, № 2. С. 108–127. DOI: 10.22455/2500-4247-2019-4-2-108-127

SPEECH STRATEGY IN *KING LEAR* (ON THE TRENDS OF DEVELOPMENT IN CULTURAL REFLECTION)

This is an open access article
distributed under the Creative
Commons Attribution 4.0
International (CC BY 4.0)

© 2019, I.O. Shaytanov

*Russian State University for the Humanities, Moscow,
Russia;*

*Presidential Academy of National Economy and Public
Administration, Moscow, Russia*

Received: January 20, 2019

Date of publication: June 25, 2019

Abstract: The final lines, especially the first two of the four rhymed lines, in *King Lear* have often evoked discussion and prompted the following questions: why are they attributed to different characters in the quarto and folio editions of the play and, no matter who utters them, how to interpret them? Sometimes, though not often, they were related to the initial situation of the tragedy and Cordelia's refusal to address the words of love to her father. In the present article, Cordelia's silence and the meaning of the final words are contextualized with the group of later sonnets ('sonnets of 1603') within the general movement of Shakespeare's speech strategy towards 'inwardness' (Stephen Greenblatt). The key word in this group of sonnets — mind — is loaded with new significance and circulates from sonnet to sonnet in a regular use. The deepening reflection is an important manifestation of the epochmaking turn in cultural history, and Shakespeare was among the first to problematize it in his sonnets and tragedies.

Keywords: *King Lear*, folio, quarto, speech strategy, 'sonnets of 1603', ought to, mind, inwardness, reflection, L.E. Pinsky, S.S. Averintsev.

Information about the author: Igor O. Shaytanov, DSc in Philology, Professor, Director of Research, Head of the Center of Contemporary Comparative Studies, Russian State University for the Humanities, Miusskaya Ploshad 6, 125993 Moscow, Russia; Leading Research Fellow, Presidential Academy of National Economy and Public Administration, Prospect Vernadskogo, 82, bld. 1, 119571 Moscow, Russia.

E-mail: voplit@mail.ru

For citation: Shaytanov I.O. Speech Strategy in *King Lear* (on the Trends of Development in Cultural Reflection). *Studia Litterarum*, 2019, vol. 4, no 2, pp. 108–127. (In Russ.) DOI: 10.22455/2500-4247-2019-4-2-108-127

В ряду архетипических сюжетов, которыми на рубеже XVI–XVII вв. открывается повествовательная традиция Нового времени, Сервантесу принадлежит пара — Дон Кихот и Санчо Панса. Галерея, предложенная Шекспиром, много разнообразнее, но если Сервантес создает неизвестную до него «сюжет-ситуацию» (Л. Пинский), то Шекспир неизменно опирается на то, что уже заложено в повествовательной памяти, как будто оправдывая утверждение, что он не придумывал сюжетов, но неизменно их заимствовал.

В таком утверждении, правда, отчетливо проступает все коварство слова «заимствовать», поскольку Шекспир заимствовал, меняя мотивировки, заново формируя сюжет. «Вечный сюжет» служил ему для контрастного его осовременивания. Шекспир как будто был уверен, что новизна нигде не обнаруживает себя столь наглядно, как в хорошо знакомом, скажем, явление рефлектирующего героя в «трагедии мести», в своем традиционном варианте менее всего предполагающей рефлексии, что и порождает недоумение в форме знаменитого вопроса: «Почему медлит Гамлет?» (см.: [5]).

А почему молчит Корделия? Если об этом и задумываются, то вопрос кажется куда проще, чем гамлетовская медлительность. В этом сравнении молчание Корделии ситуативно, в лучшем случае — отправная точка сюжета и трагическое предсказание его развития. Но все-таки, почему она молчит?

В первоисточнике у Гальфрида Монмутского ответ был недвусмысленным, как и намерение Корделии уклониться в изъяснении любви к отцу: «Младшая дочь Кордейла, понимая, что отца покорили лъстивые уверения старших сестер, пожелала его испытать и порешила ему ответить иначе...» [2, с. 23].

И далее Кордейла вовсе не молчит, но не менее подробно, чем сестры говорили о своей любви, читает отцу мораль:

Существует ли где, отец мой, такая дочь, которая могла бы мнить о себе, будто она любит отца более, чем отца? Не думаю, чтобы где-нибудь отыскалась такая, которая посмела бы подобное утверждать, если только ее к этому не побуждает намерение за лживыми словами скрыть правду. До сих пор я всегда любил тебя как отца, да и теперь мое чувство сохраняется во мне неизменным. А если ты домогаешься от меня чего-либо большего, то будь непоколебимо уверен в моей любви и привязанности и прекрати расспросы свои. Ведь ты стоишь столько, сколько заключаешь в себе, и столько же любви я питаю к тебе [2, с. 23].

В старой английской пьесе *King Leir*, издание которой в 1605 г. должно было непосредственно предшествовать шекспировской пьесе, Корделла, хотя и не устраивает испытания отцу, не доходит до прямых ему упреков, но отчетливо ведет в качестве своего мотива — нежелание льстить. Ее сестры заранее предупреждены придворным (Skalliger) об испытании, которое предстоит, — посоревноваться в признании отцу, кто его больше любит, и не скрывают ни своего желания пропеть о любви, подобно сирене, ни своего презрения к самой отцовской затее:

RAGAN: O that I had some pleasing Mermaid's voice...

For to enchant his senseless senses with!

Scene 2

Регана. О если бы могла я, как сирена...

Околдовать бессмысленный мозг его!¹

Корделия должна импровизировать, поскольку она не предупреждена. Она подает свою первую реплику в этой сцене — в сторону — после выступления Гонерильи (Gonorill): «O, how I do abhor this flattery!» (О, как мне ненавистна эта лесть)

После Реганы, когда отец совсем расчувствовался: «Did never Philomel sing so sweet a note» (Петь Филомела не могла б так сладко), Корделла, вто-

1 Подстрочный перевод строк из старого «Короля Лира» выполнен автором статьи. — И.Ш.

ря отцу, ведет свой мотив: «CORDELLA: Did never flatterer tell so false a tale» (Scene 3) (Сплести не смог бы льстец хвалу так лживо).

Сама она, как и у Гальфрида, говорить не отказывается, но — пусть и без интонации нравоучительного упрека — говорит (как скажет и шекспировская Корделия) о том, что любит отца так, как и подобает дочери:

CORDELLA: I cannot paint my duty forth in words,
I hope my deeds shall make report for me:
But look what love the child doth owe the father,
The same to you I bear, my gracious Lord.

Scene 3

Корделла. Как можно долг живописать словами?
Надеюсь, обо мне дела расскажут.
Любовь, какой дитя обязано отцу,
К тебе питаю, благородный лорд.

Здесь — в старой пьесе — появляется мысль, отсутствовавшая у Гальфрида, но превратившаяся в основной мотив у Шекспира о том, что невозможно изобразить на словах то, что должно стать делом (deeds).

На этом фоне очевидно, как Шекспир изменил речевую партию Корделии в первой и ключевой сцене пьесы. Первая реплика трагического героя у Шекспира очень часто задает тон его характеру и роли. Этим камертонным словом для Корделии (произнесенным вслед риторическому объяснению Гонерилы) звучит «молчание»:

Cordelia. [*Aside*] What shall Cordelia do? Love, and be silent ((Scene 1).

Так в тексте кварто (1608, 1619). В тексте фолио (1623)²: «What shall Cordelia speak?»

2 Современный текст трагедии, восходящий к кварто, приводится по изд. Penguin Classics (first publ. 1972): Edited by Stanley Wells on the basis of the text prepared by Gary Taylor; текст, восходящий к фолио, по изд. Oxford World's Classics (first publ. 2000): Edited with a Commentary by George Hunter, and with an Introduction by Kiernan Ryan.

Здесь нет сложной смысловой задачи, и русские переводчики лишь варьируют мысль и стиль. Те, кто ориентированы на текст фолио — с глаголом «сказать», не укладываются в объем одной строки:

Б. Пастернак: А что Корделии сказать? Ни слова.

Любить безгласно.

Г. Кружков следует за Пастернаком, переписывая (нельзя сказать, что к улучшению), — это его переводческая стратегия:

А что сказать Корделии? Молчи.

Люби без слов.

Любопытно, что перевод Г. Кружкова, параллельно данный для обоих вариантов текста, по крайней мере в данном месте не замечает разности, существующей в кварто и фолио.

Тем, кто обошелся без глагола говорения, легче уложиться в строку, но теснота все равно ощущается, и О. Сорока для краткости разрывает любовь и молчание: «Как быть Корделии? Любить. Молчать».

Следующий комментарий Корделии про себя следует за выступлением Реганы:

Cordelia [*Aside*] Then poor Cordelia!

And yet not so; since, I am sure, my love's

More richer than my tongue.

Scene 1

Пастернак точен и краток (даже в сравнении с оригиналом), и замечательно афористичен:

О, как бедна я! Нет, я не бедна —

Любовью я богаче, чем словами.

Кружков и здесь Пастернаку вторит, переписывая, результат плачевен (или двусмысленно смехотворен):

Кто любит сердцем, а не языком,
Тот чувствами богаче, чем словами.

И, наконец, когда наступает черед Корделии заговорить (все предшествующие реплики были для себя — *aside*), в ответ на вопрос отца она дважды повторит слово, ставшее лейтмотивом всей трагедии: «Nothing». Слово, столь трудное для перевода на русский язык, поскольку «ничего» звучит слишком разговорно и не нагружено смыслом, а «ничто» слишком напыщенно в своей философической значительности.

Лишь после этого отказа говорить и предшествующих ему признаний про себя о невозможности сказать шекспировская Корделия подхватывает и даже развивает мысль старой трагедии о том, что ее любовь к отцу такова, какой ей быть и должно, но не может быть больше того: она не может отдать отцу всю свою любовь, поскольку, выйдя замуж, должна будет разделить ее между отцом и мужем. Хотя, в отличие от старой трагедии, шекспировская Корделия обходится без наставления и испытания отцу, Лир разразился гневом, а все дальнейшее течение сюжета стало для него (и в параллель к нему для графа Глостера) осознанием различия между внешним и внутренним, зримым и открытым лишь для душевного прозрения.

В трагедии о Лире Шекспир далеко не впервые открыл для себя то, что еще в отношении хроники «Ричард II» Стивен Гринблат оценил, как шаг «к способности репрезентировать внутренний мир (*inwardness*)» [8, p. 301]. «Король Лир» — не первая, но важнейшая для Шекспира пьеса в овладении, в осмыслении этой способности, которая здесь позволила переформулировать старый сюжет, закольцевав его: в первой сцене зрителю представлена невозможность (или неумение) героя — в данном случае Корделии — доверить языку свою любовь (она оказалась *трагически виновной*, не будучи *виноватой*), а в заключительной реплике разве не слышится возврат к изначальной ситуации с попыткой разрешительного итога:

The weight of this sad time we must obey;
Speak what we feel, not what we ought to say.
The oldest hath borne most: we that are young
Shall never see so much, nor live so long.

Прежде чем попытаться решить, что эти слова означают, отметим, что в кварто и в фолио они отданы разным персонажам. В кварто — герцогу Олбени, вероятно, по праву старшинства среди тех, кто выжил и выступит распорядителем финала. Однако правление над Британией он передает Эдгару и Кенту, который эту честь отклоняет, так что королем на будущее предполагается Эдгар (у Гальфрида Монмутского корона досталась выжившей Корделии). Эдгар имеет права на заключительные слова как тот, кто наследует величию (ср. Фортинбрас в «Гамлете») и кто был одним из тех, кто принял на свои плечи груз времени.

Что касается смысла слов, то их неясность очевидна уже по тому, как по-разному их толкуют комментаторы. Очень странное объяснение предлагает Кирнан Райен (Ryan) — как извинение перед Олбени, у которого их забрали в тексте фолио: «Regal formality has broken down into individual feelings. There may be in this an element of apology for taking the last speech from Albany» [13, p. 279].

Но ведь в тексте кварто сам Олбени произносил те же самые слова! Перед кем он извинялся или там у них был другой смысл?

Важность и темноту этих заключительных слов Л. Пинский иллюстрирует тем, что «ни в одном из лучших русских переводов “Короля Лира” даже приблизительно не передан этот — важнейший для общего смысла и тона — второй стих последнего четверостишия». Напомню его: «Speak what we feel, not what we ought to say» [4, с. 273].

Под строкой Л. Пинский приводит несколько переводов: «Без ропота дадим мы волю сердцу» (А. Дружинин); «Предайтесь скорби, с чувствами не споря» (Т. Щепкина-Куперник); «Какой тоской душа не сражена» (Б. Пастернак).

В отношении Пастернака выбор примера не точен, поскольку Л.Е. Пинский приводит скорее перевод предшествующей строки, а смысл обсуждаемого места Пастернаком понят так: «Быть стойким заставляют времена». Но и взятый в полном объеме пастернаковский перевод передает лишь некий общий смысл, утрачивая очень важное, о чем говорится «под занавес», — *речевую ситуацию*: что же нам следует говорить. Об этом идет речь в оригинальном тексте, где стоят сразу два глагола говорения — *speak, say*. Переводы, выполненные после того, как появилась книга Пинского, ситуации не исправят.

Но и сам Пинский не исправил переводчиков должным образом. Он прочитал последние слова, произносимые Эдгаром «от имени всех присутствующих» как признание в собственном бессилии — «единственный случай в шекспировских финалах!» — «(мы можем) сказать лишь о том, что чувствуем, но не о (всем) том, что следовало бы сказать».

Пинский не привел самого близкого по формулировке русского перевода этих строк — Михаила Кузмина: «Склонимся мы под тяжестью судьбы, / Не что хотим сказав, а что должны». В этом русском перифразе нет все-таки ни полной ясности, ни полного соответствия оригиналу. Очевидно, что в оригинале задана другая причинная связь — не с судьбой, а с «тяжестью времен», и речь не о том, чтобы склониться или противостоять судьбе, а о том, чтобы вынести урок из пережитого во времени: пережив то, что мы пережили, мы должны научиться искренности, говорить то, что чувствуем, а не то, что нам должно сказать (*ought to say*). И этому нас учит как раз «груз печальных времен», т. е. опыт трагедии.

В этом финале нет той единственности, которую в нем находил Пинский: герои не расписываются в бессилии, а, как и следует в шекспировском финале, извлекают урок на будущее. В чем этот урок? Главная сложность понимания шекспировского оригинала — в толковании простого глагола *ought to*, выражающего долженствование, но в каком смысле? Нравственный императив, воля обстоятельств, формальности жизненного ритуала?

На трехдневном семинаре по «Королю Лиру» в Камберленд Лодж (Виндзор) 3–5 января 2016 г. речь не раз заходила об этих строчках и о смысле глагола *ought to*. Обращение к опыту и пониманию современных носителей языка не оказалось, безусловно, решающим, поскольку и они колебались в толковании значения, склоняясь к тому, что долженствование в данном случае — и прежде всего по контексту — означает нечто формальное, противоположное искренности чувства. Это подтверждает и OED, предлагая как основное следующее значение для глагола *ought* со времен не только шекспировских, но и более ранних: «The general verb to express duty or obligation of any kind; strictly used of moral obligation, but also with various weaker shades of meaning, expressing what is befitting, proper, correct, advisable, or naturally expected».

Иными словами, глагол выражает обязательство следовать любому долгу, включая и нравственный долг, но с дополнительной оглядкой на то, что принято, прилично, правильно, рекомендовано, ожидаемо, т. е. на то, что относится к внешнему и в контексте шекспировского финала явно противоположно выражению искреннего чувства. Дополнительное значение может становиться и основным. Думаю, именно это происходит в данном случае.

В отношении этих заключительных слов есть еще один смысловой вопрос: предполагают ли они отсылку к начальной ситуации трагедии. Иногда их связывают напрямую, как это делает комментатор издания в Oxford World's Classics — Стэнли Уэллс: «...как Корделия сделала в начальной сцене» [11, р. 275], т. е. говорить (или молчать) так же, как она, повинаясь чувству, а не навязанному ритуалу.

Устанавливая связь между финалом и начальной ситуацией, мы действительно подсказываем (или находим подсказку) к пониманию заключительных строк и урока, предложенного трагедией. Этот урок вписывается в линию шекспировского творчества — все возрастающей рефлексии героев по отношению к своим ситуациям, дублируемой столь же возрастающей степенью рефлексии писателя Шекспира по отношению к жанровым условиям тех форм, в которых он работал.

Рефлексия/рефлексивность была введена в название по крайней мере одного из трех основных состояний «литературной культуры европейского круга» [1, с. 7], но если «традиционализм» и «риторичность» описаны подробно, то характер культурной рефлексии остается намеченным слабо, момент, когда ее роль становится преобладающим культурным фактором на исходе «второго поворота», остается неопределенным. Под «вторым поворотом» С.С. Аверинцев подразумевает завершение «состояния» культуры — рефлексивного традиционализма, на который щедрой рукой теоретиков отведено два с лишком тысячелетия — с IV в. до н. э. вплоть до XVIII столетия:

Этот второй поворот нельзя без остатка прикрепить к какому-либо веку или тем более десятилетию. Пожалуй, он предвосхищается на самом ис-

ходе Ренессанса («Дон Кихот», трагедии Шекспира, «Опыты» Монтеня) и в тени барочно-классицистической культуры (принципиальная антириторичность Паскаля)... [1, 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.М. Бахтину, его связывают с «победоносным подъемом романа, этого “незаконнорожденного” жанра, как бы “антижанра”, самым своим присутствием, как убедительно сказано в исследовании М.М. Бахтина, разрушившего традиционную систему жанров...» [1, с. 6].

Итак, что мы имеем для локализации «второго поворота» и для того, чтобы обозначить конец преобладания традиционализма и риторики? Выше перечисленные имена и названия — рубеж Возрождения и XVII в. Роман, если вспомнить, что М.М. Бахтин его выводил не из «Дон Кихота», а из Рабле, — почти веком раньше. Стоит ли здесь и задержаться? Едва ли.

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*» [9, р. 28]. Этот новый тип речевой условности рождается в связи с темой, определившей «новую жизнь», — с любовью.

Если все, что касается традиционализма и риторики, описано подробно и в деталях, то все, что касается рефлексивного элемента, принципиально меняющего состояние культуры, остается, как уже сказано, неопределенным. Имена и названия пребывают на правах оговорки к преобладающему культурному типу, из жанров называется один — роман... А что характерно для рефлексии как типа мышления? Как совершается путь от осознания своего обновленного в любви «я», т. е. от петраркизма, к антипетраркизму как рефлексивному остранению самого жанра сонета, породившего новую рефлексию и ставшего его первой жертвой? Это не опровергает сказанного о сонете — жанре нового мышления, но лишь подтверждает его рефлексив-

ную природу, склонную к пародированию/самопародированию и к остроумию/остромыслию. Остроумие — один из важнейших способов ренессансно-барочной рефлексии, осознаваемый первыми же его теоретиками в принципиальной новизне — как нечто не отрефлектированное античностью (Б. Грасиан) (см.: [6]).

Следовательно, описание рефлексии как культурного фактора, определение его места, хронологии, приемов мышления, жанров — насущная проблема, в том числе и в отношении Шекспира. В каких жанрах и произведениях у Шекспира шекспировское слово являет себя в рефлексивном качестве? С.С. Аверинцев называет — жанр трагедии. Если конкретизировать мысль, то можно сказать — «Гамлет» с героем, будто начитавшимся Монтеня, а потому крайне неуютно чувствующим себя в архаичной «трагедии мести». Так архаичен или по-новому рефлексивен Гамлет? Для Шекспира характерно видеть новый мир не готовым, а рождающимся из духа эпической старины. Это одна из самых глубоких мыслей Л.Е. Пинского, из которой он выводил и характер трагического у Шекспира, и характер его героя. Вот почему даже Гамлету чужда «рефлектирующая нравственная борьба». Хотя на той же странице, чуть ниже, будет сказано, что «Гамлет» — «первая и единственная <...> трагедия рефлектирующего героя» [3, с. 267].

Гамлет — воплощение новой рефлексии в сочетании двух ее непреходящих качеств — остроумия и меланхолии; Монтень — идеолог этой рефлексии, нашедший для нее наилучший (даже по названию) новый жанр — эссе/опыт. «Гамлет» появился до английского перевода «Опытов», выполненного Джованни Флорио (1603). Экземпляр английского Монтеня — единственная книга, дошедшая до нас с владельческой надписью Шекспира (как и все относительно него, подвергаемой сомнению). Шекспир должен был познакомиться с английскими «Опытами» до их публикации: Флорио был человеком, как и он сам, из круга графа Саутгемптона (комический портрет Флорио узнают в шекспировских пьесах, прежде всего в доне Аминадо де Армадо, «Бесплодные усилия любви»). Так что опыт чтения «Опытов» мог сказаться раньше, но главное — он лег на подготовленную почву.

Эта сторонняя подсказка могла быть важной, но не она порождает шекспировскую рефлексивность, а созвучна ей, идеологизирует ее. Все

началось много раньше. Если не с хроник первой тетралогии, то наверняка с «Ричарда II» (о том, что он дал повод увидеть шекспировский путь к *inwardness*, уже было сказано). Хотя и в непосредственно предшествующем «Ричарде III» Шекспир дал пример того, насколько он сознателен при встрече с бытующим кругом идей — с макиавеллизмом.

А первая трагедия — «Тит Андроник», где избыточность крови в кровавом сюжете многих наводила на мысль о сознательно-пародийном преувеличении. Ранние комедии — от «Укрощения строптивой» и «Бесплодных усилий любви» до «Сна в летнюю ночь», где «пьеса в пьесе» неизменно давала повод вынести на сцену и сделать сюжетным мотивом оценку самой театральной условности.

Но все-таки особую роль в оформлении шекспировской рефлексии имел поэтический опыт, обретаемый в сонете. Об этом мне не раз приходилось говорить в отношении петраркистской условности как в шекспировских сонетах, так и в его пьесах. Кульминация — «Ромео и Джульетта» с героем, чей путь к любви лежит через преодоление штампов бытующего петраркизма. Ромео первых полутора актов — комический герой (хотя именно ему доверен комментарий и предсказание будущей трагедии).

Внутри самого сонетного жанра также происходит возрастание рефлексии. Это утверждение может показаться странным, так как хронология сонетов предположительна, во всяком случае первая и вторая части сборника никак не могут считаться ранней и поздней, поскольку два сонета из второй мелькнули в печати уже в 1599 г. И тем не менее я придерживаюсь все более мотивированной концепции относительно «сонетов 1603 года», к которым относятся все сонеты от 104-го до конца первой части, т. е. до 126-го.

Условно ранние шекспировские сонеты — фон для трагедии «Ромео и Джульетта», поздние создавались в кругу «Отелло». Ранние неоднократно варьируют мотив, традиционный для антипетраркизма, начиная с Ф. Сидни, — как пропеть хвалу возлюбленной, чтобы она не была и не показалась лестью, поскольку столь велики достоинства адресата, что и сказанная правда может быть воспринята как преувеличение. Сонет 35 у Сидни в «Астрофиле и Стелле» завершается пятикратным повторением слова *praise*

с целью доказать, что похвала, произносимая Стелле, звучит не лестью, а хвалой самой Хвале, платонической божественной идее, а не ее земному отражению: «Хвала тебе Хвалы прославит имя, / Не ты хвалой, Хвала в тебе хвалима» (перевод И. Шайтанова).

Если Сидни демонстрирует и подчеркивает каламбурное остроумие, то Шекспира даже в его антипетраркизме отличает серьезность: «Шекспир переписывает поэзию похвалы, используя <...> с беспрецедентной серьезностью античный жанр пародийного энкомия» [7, с. 2]. Для Сидни пространством остроумного переосмысления оставалась прежняя петраркистская вертикаль, связывающая небо и землю, играющая взаимными отражениями, Шекспир же решительно переводит и действие, и ценности в земной план; пример тому знаменитый сонет-инвектива против петраркистских сравнений: «Ее глаза на звезды непохожи...» (130; перевод С. Маршака). Небесное вынесено за скобки и отсылка к нему бывает лишь бегло обозначена как условность или отвергнута как чужое слово.

Целая группа сонетов 82–85 (внутри того, что можно считать в сборнике циклом о поэте и поэзии — сонеты 75–86, — куда входят и сонеты о возможном Поэте-сопернике) варьирует мысль о том, что красота Друга не нуждается в искусственной краске (painting) ни в смысле живописи, ни в смысле косметики (сонеты 82–83); а во второй паре — 84–85 — развивается мотив, как хвалить, не впадая в лесть и в ложь. В сонетной (антипетраркистской) традиции вопрос о том, как хвалить, неотъемлем от вопроса — как писать.

В сонетах, которые можно рассматривать как поздние, углубляется стремление к *inwardness*; ключевым становится слово *mind*, прежде достаточно случайное, а теперь переходящее из сонета в сонет. В них рефлектируется ранее беглый мотив — любить глазами или сердцем, ставший теперь предметом диалогического размышления в двух парных сонетах (twin sonnets) — 113–114.

Первый из этих сонетов — апология внутреннего зора, окрашенного любовью к Другу, которая не позволяет отчетливо видеть предметный мир. Мир вокруг мелькает подобно беглым виденьям, но эта неверность в отношении внешнего искупается душевной верностью в отношении любви.

113

Since I left you, mine eye is in my mind;
And that which governs me to go about
Doth part his function and is partly blind,
Seems seeing, but effectually is out;
For it no form delivers to the heart
Of bird of flower, or shape, which it doth latch:
Of his quick objects hath the mind no part,
Nor his own vision holds what it doth catch:
For if it see the rudest or gentlest sight,
The most sweet favour or deformed'st creature,
The mountain or the sea, the day or night,
The crow or dove, it shapes them to your feature:
          Incapable of more, replete with you,
          My most true mind thus makes mine eye untrue.

Расстались мы, и то, что было зримо,
Живет в очах души вдали от глаз;
Так тот, кто полуслеп, влечется мимо,
Не видя, смотрит будто напоказ;
Цветок иль птицу, или что иное
Глаза надежно в сердце не замкнут;
Не знавшие ни образа, ни строя,
В них беглые виденья промелькнут;
Ведь что бы в их не отразилось взоре:
Уродства облик или красоты,
День или ночь, вершины или море, —
Во всем я узнаю твои черты.

          Одним тобой моя душа полна:
          Глаза пусть лгут, была б она верна.

Перевод И. Шайтанова

Следующий сонет углубляет проблему и подсказывает новые аргументы. В нем подхвачена мысль об искушении подробнее рассмотреть

«уродства облик», присущий внешнему миру, подивиться его причудливости, а затем «алхимией любви» претворить в нечто совершенное, равное и достойное предмету любви. Здесь есть явно слышимый полемический выпад против новых поэтов, которых мы знаем как «метафизиков». «Алхимия любви» — стихотворение Джона Донна с выпадом в адрес Шекспира, который отказывается от подобного искусства. Шекспир не хочет всматриваться в «монстров и неведомых существ», они просто неразличимы взгляду, руководимому любовью:

114

Or whether doth my mind, being crown'd with you,
Drink up the monarch's plague, this flattery?
Or whether shall I say, mine eye saith true,
And that your love taught it this alchemy,
To make of monsters and things indigest
Such cherubins as your sweet self resemble,
Creating every bad a perfect best,
As fast as objects to his beams assemble?
O, 'tis the first; 'tis flattery in my seeing,
And my great mind most kingly drinks it up:
Mine eye well knows what with his gust is 'greeing,
And to his palate doth prepare the cup:
If it be poison'd, 'tis the lesser sin
That mine eye loves it and doth first begin.

Лесть ли вкушает — всех монархов яд —
Моя душа, увенчана тобою?
Или, напротив, мой правдивый взгляд,
Алхимию любви себе усвоив,
Из монстров, и неведомых существ
Творит тебе подобных херувимов,
И с ними мир несовершенств исчез,
В сиянье глаз утрачивая зримость?
Всё ж первое — во взоре скрыта лесть:
Душа поверит, что ее нет краше, —

И ведомо глазам, какой поднести
 На вкус напиток в королевской чаше.
 Коль он отравлен, — грех не так велик,
 Раз прежде взором я к нему приник.

Перевод И. Шайтанова

Между этими сонетами и «Королем Лиром» предположительно два года. В момент преодоления петраркизма казалось, что искренность гарантирует преодоление условности. Именно в этом смысл антипетраркистского совета, услышанного Филипом Сидни от музы, на вопрос «Как писать?», обращенный к ней при начале сборника «Астрофил и Стелла»: “Look in thy heart and write” (Глянь в сердце и пиши).

Джульетта просила Ромео не клясться, а уж если ему так обязательно это сделать — поклясться самим собой (by your precious self), но, услышав, что он тут же принял совет буквально и, кроме как клятвами, не умеет говорить о любви, повторила со спокойной настойчивостью: «Well, do not swear» (I, 1).

Нежелание Корделии прилюдно и по приказу говорить о любви — следствие той же новой рефлексии, только теперь явившей себя непосредственно трагически. Г.Э. Роллинс (I, 216) прямо привел в качестве речевой стратегии, аналогичной словам и поведению Корделии, сонет 85, где Поэт противопоставляет себя, высоко ценящего Друга в мыслях, другим певцам (Поэту-сопернику), возносящим громкие слова: «Then others, for the breath of words respect, / Me for my dumb thoughts, speaking in effect» (За громкие слова цени певцов, / меня — за мысли тихие, без слов»; перевод С. Маршак). К. Данкен-Джоунз [12, p. 85] определила речевую стратегию этого сонета как «роль Корделии», отказавшейся исполнить приказание отца — сказать ему о том, как она его любит, чтобы не растрчивать любовь на слова и не подражать своим красноречиво-лживым сестрам. Если такое соотношение слова с глубиной мысли рождается в сонетах, то они на несколько лет опережают его воплощение в драматических ситуациях, что возможно, поскольку именно сонеты рассматриваются как пространство рождения «поэтической субъективности» (Fineman) и источник «современного сознания» (Oppenheimer).

Джульетта с ее вопросом «What's in a name?» (хотя для нее он имел вполне конкретный смысл: почему она не может любить Ромео только по той причине, что он — Монтекки) вступила на путь философии языка, уводящей в XX в.

Корделия, подобно Гамлету, расплатилась жизнью за верность новой рефлексии, за непреодолимую трудность остаться искренней в изреченном слове, за неуступчивую твердость в умении «speak what we feel, not what we ought to say». А при требовании говорить «what we ought to say» — предпочесть молчание.

Список литературы

- 1 *Аверинцев С.С.* Древнегреческая поэтика и мировая литература // *Аверинцев С.С.* Поэтика древнегреческой литературы. М.: Наука, 1981. С. 3–14.
- 2 Гальфрид Монмутский. История бриттов / пер. с лат. А.С. Бобовича // Гальфрид Монмутский. История бриттов. Жизнь Мерлина. М.: Наука, 1984. С. 5–137.
- 3 *Пинский Л.* Трагическое у Шекспира // *Пинский Л.* Реализм эпохи Возрождения. М.: ГИХЛ, 1961. С. 250–297.
- 4 *Пинский Л.* Шекспир. Основные начала драматургии. М.: Худож. лит., 1971. 606 с.
- 5 *Шайтанов И.* Почему медлит Гамлет? // Литература в школе. 2013. № 3. С. 16–22.
- 6 *Шайтанов И.* Игра остроумия в ренессансном сонете // Вопросы литературы. 2017. № 6. С. 222–236.
- 7 *Fineman J.* Shakespeare's Perjured Eye. The Invention of Poetic subjectivity in the Sonnets. Berkeley: University of California Press, 1986. 365 p.
- 8 *Greenblatt S.* Will in the World. How Shakespeare became Shakespeare. N.Y.; L.: Norton Company, 2004. 430 p.
- 9 *Oppenheimer P.* New Facts and a Theory // *Oppenheimer P.* The Birth of the Modern Mind: Self, Consciousness, and the Invention of the Sonnet. N.Y.: Oxford, 1989. P. 1–40.
- 10 *Shakespeare W.* A New Variorum Edition. The Sonnets: in 2 vols. / ed. H.E. Rollins. Philadelphia and London: J.B. Lippincott & co., 1944.
- 11 *Shakespeare W.* The history of King Lear / ed. by Stanley Wells. Oxford; New York: Oxford University Press, 2008. 321 p.
- 12 *Shakespeare's Sonnets* / ed. by Katherine Duncan-Jones. London et als: The Arden Shakespeare, 2010. 490 p.
- 13 *Shakespeare W.* King Lear / ed., comm. by George Hunter, introd. by Kirnan Ryan. UK (London): Penguin Classics, 2015. 368 p.

References

- 1 Averintsev S.S. Drevnegrecheskaia poetika i mirovaia literatura [Classical Greek poetics and world literature]. *Averintsev S.S. Poetika drevnegrecheskoi literatury* [Poetics of classical Greek literature]. Moscow, Nauka Publ., 1981, pp. 3–14. (In Russ.)
- 2 Gal'frid Monmutskii. Istoriia brittov [The History of the kings of Britain], transl. by A.S. Bobovicha. *Gal'frid Monmutskii. Istoriia brittov. Zhizn' Merlin* [The History of the Kings of Britain. The Life of Merlin]. Moscow, Nauka Publ., 1984, pp. 5–137. (In Russ.)
- 3 Pinskii L. Tragicheskoe u Shekspira [The tragic in Shakespeare]. *Pinskii L. Realizm epokhi Vozrozhdeniia* [Renaissance realism]. Moscow, GIKhL Publ., 1961, pp. 250–297. (In Russ.)
- 4 Pinskii L. *Shekspir. Osnovnye nachala dramaturgii* [Shakespeare. Basic elements of dramaturgy]. Moscow, Khudozh. lit. Publ., 1971. 606 p. (In Russ.)
- 5 Shaitanov I. Pochemu medlit Gamlet? [Why Hamlet dallies?] *Literatura v shkole*, 2013, no 3, pp. 16–22. (In Russ.)
- 6 Shaitanov I. Igra ostromysliia v renessansnom sonete [Wit in Renaissance sonnet]. *Voprosy literatury*, 2017, no 6, pp. 222–236. (In Russ.)
- 7 Fineman J. *Shakespeare's Perjured Eye. The Invention of Poetic subjectivity in the Sonnets*. Berkeley, University of California Press, 1986. 365 p. (In English)
- 8 Greenblatt S. *Will in the World. How Shakespeare became Shakespeare*. New York; London, Norton Company, 2004. 430 p. (In English)
- 9 Oppenheimer P. New Facts and a Theory. In: Oppenheimer P. *The Birth of the Modern Mind: Self, Consciousness, and the Invention of the Sonnet*. New York; Oxford, 1989, pp. 1–40. (In English)
- 10 Shakespeare W. *A New Variorum Edition. The Sonnets*, ed. Rollins H.E. Philadelphia and London, J.B. Lippincott & co., 1944. Vol. 1–2. (In English)
- 11 Shakespeare W. *The history of King Lear*, ed. by Stanley Wells. Oxford; New York, Oxford University Press, 2008. 321 p. (In English)
- 12 *Shakespeare's Sonnets*, ed. by Katherine Duncan-Jones. London et als, The Arden Shakespeare, 2010. 490 p. (In English)
- 13 Shakespeare W. *King Lear*, ed., comm. by George Hunter, introd. by Kirnan Ryan. UK (London), Penguin Classics, 2015. 368 p. (In English)