

Александр  
Шаракшанэ  
СОНЕТЫ  
ШЕКСПИРА

SHAKESPEARE,  
SONNETS.

From fairest creatures we desire increase,  
That thereby beauties *Rose* might neuer die,  
But as the riper should by time decease,  
His tender heire might beare his memory:  
But thou contracted to thine owne bright eyes,  
Feed'st thy lights flame with selfe substantiall fiewell,  
Making a famine where abundance lies,  
Thy selfe thy foe, to thy sweet selfe too cruell:  
Thou that art now the worlds fresh ornament,  
And only herauld to the gaudy spring,  
Within thine owne bud buriest thy content,  
And tender chorde mak'st wast in niggarding:  
Pitty the world, or else this glutton be,  
To eate the worlds due, by the graue and thee.

3

When fortie Winters shall beseige thy brow,  
And digge deep trenches in thy beauties field,  
Thy youthes proud liuery so gaz'd on now,  
Wil be a totter'd weed of smal worth held:  
Then being askt, where all thy beautie lies,  
Where all the treasure of thy lusty daies;  
To say within thine owne deepe sunken eyes,  
Were an all-eating shame, and thriftlesse praise.  
How much more praise deseru'd thy beauties vse,  
If thou couldst answere this faire child of mine  
Shall sum my count, and make my old excuse  
Proouing his beautie by succession thine.

B

This

16+

Александр Шаракшанэ  
**Сонеты Шекспира**

«ЛитРес: Самиздат»

2018

## **Шаракшанэ А.**

Сонеты Шекспира / А. Шаракшанэ — «ЛитРес: Самиздат», 2018

Электронная версия книги «Шаракшанэ, А. А. Сонеты Шекспира. — М.: ИМЛИ РАН, 2018». «Сонеты» Уильяма Шекспира — одна из вершин классической поэзии — в русской литературе занимают исключительное положение как самый переводимый крупный поэтический текст. Настоящая книга предназначена для читателя, желающего глубоко познакомиться с сонетным сводом великого Барда и интересующегося вопросами перевода. Книга содержит вступительную статью, оригинальный текст (транскрипция издания Т. Торпа) и подробный комментарий к нему, краткую характеристику содержания каждого сонета и полный стихотворный перевод «Сонетов», принадлежащий Александру Шаракшанэ.

## Содержание

|  |    |
|--|----|
| Шекспировы сонеты (статья)                       | 6  |
| I  | 6  |
| II   | 18 |
| Оригинал Торпа. Комментарий. Подстрочный перевод | 26 |
| Сонет 1  | 29 |
| Сонет 2  | 31 |
| Сонет 3  | 33 |
| Сонет 4  | 35 |
| Сонет 5  | 37 |
| Сонет 6  | 39 |
| Сонет 7  | 41 |
| Сонет 8  | 43 |
| Сонет 9  | 45 |
| Сонет 10   | 47 |
| Сонет 11   | 49 |
| Сонет 12   | 51 |
| Сонет 13   | 53 |
| Сонет 14   | 55 |
| Сонет 15   | 57 |
| Сонет 16   | 59 |
| Сонет 17   | 61 |
| Сонет 18   | 63 |
| Сонет 19   | 65 |
| Сонет 20   | 67 |
| Сонет 21   | 69 |
| Сонет 22   | 71 |
| Сонет 23   | 73 |
| Сонет 24   | 75 |
| Сонет 25   | 77 |
| Сонет 26   | 79 |
| Сонет 27   | 81 |
| Сонет 28   | 83 |
| Сонет 29   | 85 |
| Сонет 30   | 87 |
| Сонет 31   | 89 |
| Сонет 32   | 91 |
| Сонет 33   | 93 |
| Конец ознакомительного фрагмента.                | 94 |

В оформлении обложки использована фотография с <https://archive.org/details/shakespeare01shakgoog/page/n12> по лицензии СС0

## Шекспировы сонеты (статья)

### I

Мировая поэзия насчитывает множество имен и много блестящих, великих произведений. Однако «Сонеты» Уильяма Шекспира занимают исключительное положение. Любой мало-мальски образованный человек – не только в Англии, но повсюду в мире – знаком с ними или хотя бы слышал о них и на вопрос: «Назовите произведение классической поэзии», – скорее всего, ответит: «Сонеты Шекспира».

При этом путь шекспировых сонетов к мировой славе отнюдь не был прямым. Первое упоминание о них относится к 1598 году, когда некий оксфордский критик опубликовал сочинение под названием «Сокровищница умов». В разделе «Рассуждение о наших английских поэтах» содержалось такое упоминание поэзии Шекспира: «...сладостный, остроумный дух Овидия живет в сладкозвучном и медоточивом Шекспире, о чем свидетельствуют его «Венера и Адонис», его «Лукреция», его сладостные сонеты, распространенные среди его близких друзей...» Это упоминание важно в нескольких отношениях. Во-первых, отсюда следует, что к 1598 году сонеты Шекспира (возможно, не все, но какая-то значимая их часть) существовали и имели хождение в некоем узком кругу. Во-вторых, критик, по-видимому, выражая расхожее мнение того времени, не говорит о сонетах особо, а ставит их в строку, вслед за поэмами Шекспира «Венера и Адонис» и «Обесчещенная Лукреция». Сам эпитет «сладостные» (в оригинале – «sugared», то есть «сахарные»), который используется в отношении сонетов, явно говорит о том, что они воспринимались как приятное чтение, но не как великое поэтическое творение, которому предстоит жить в веках.

В том составе и той последовательности, в которых они нам известны сегодня, сонеты Шекспира были опубликованы в 1609 году лондонским издателем Т. Торпом<sup>1</sup>. Есть основания полагать, что издание было осуществлено без ведома и участия автора. В пользу этого говорит большое количество опечаток и разнобой в орфографии, от чего были свободны изданные ранее шекспировские поэмы.

У нас нет сведений о каком-либо большом успехе первого издания «Сонетов» (хотя тот факт, что издатель прибег к «пиратству», говорит о том, что он на успех рассчитывал). Не исключено, что сам автор и его покровители каким-то образом противодействовали широкому распространению этих стихов из-за их очень личного характера. Показательно, что сонеты не были включены в так называемое Первое (Великое) фолио – издание пьес Шекспира, осуществленное после смерти драматурга его влиятельными друзьями.

Сонеты Шекспира не породили литературного направления или школы – отчасти из-за своей гениальной откровенности, которой трудно было подражать, а отчасти потому, что сам жанр сонетной любовной лирики к началу 17 века был исчерпан английской поэзией. К концу 17 века, с утверждением в английской литературе классицизма, не только сонеты Шекспира были прочно забыты<sup>2</sup>, но и его пьесы вышли из моды: природный английский гений не отвечал пришедшим из Франции рационалистическим рецептам драмы.

---

<sup>1</sup> Thomas Thorpe (ок. 1569 – ок. 1625).

<sup>2</sup> В 1640 г. издатель Джон Бенсон (John Benson) выпустил поэтический сборник под названием “Poems written by Wil. Shakespeare Gent.”, включавший 146 сонетов Шекспира вперемежку с произведениями других авторов. В издании Бенсона сонеты Шекспира представлены в совершенно ином порядке, нежели в издании Торпа; существенно, что у Бенсона почти все они получили женский адресат, для чего издатель пошел на «исправление» некоторых местоимений и пр. Издание Бенсона было перепечатано несколько раз, однако сколько-нибудь широкого внимания к сонетам Шекспира оно не привлекло и в дальнейшем, в связи с критическим переизданием торповского свода, полностью утратило значение.

Интерес к наследию Шекспира стал возрождаться во второй половине 18 века; однако это касалось только пьес, к сонетам же сохранялось пренебрежительное отношение. Так, при подготовке в 1773 году классического собрания сочинений Шекспира его составитель Дж. Стивенс<sup>3</sup> не захотел перепечатать сонеты (как, впрочем, и поэмы). Он считал их аффективно-педантичным и просто скучным вздором и позднее выразился, что «даже самый строгий парламентский закон не смог бы заставить читателей относиться к ним с пиететом». Лишь в 1780 году, после полуторавекового забвения, по инициативе Э. Малоуна<sup>4</sup> критическое издание «Сонетов» было осуществлено в приложении к собранию шекспировских пьес.

В начале 19 века Шекспира «подняли на щит» поэты-романтики, которые резко осуждали современную им городскую культуру и в поисках «неиспорченных», истинных начал жизни и человеческой личности обращались к природе и истории. Романтическое содержание требовало новых литературных форм и нового языка – гораздо более свободного, чем рассудочный и напыщенный язык классицизма. Естественным союзником романтиков в этой литературной революции стал Шекспир, с его стихийностью, глубинным постижением человеческой природы и беспримерным языковым новаторством.

Первым из романтиков к сонетам Шекспира обратился Уильям Вордсворт<sup>5</sup>. Он восторженно отозвался об их поэтическом значении, а кроме того, усмотрел в них автобиографическое содержание, считая, что «этим ключом отпирается сердце поэта». Благодаря Вордсворту интерес к сонетам великого Барда возродился и с тех пор только возрастал.

В 19 веке Шекспир-драматург уже приобрел бесспорный статус величайшего классика английской литературы и мирового гения. Такое почитание творчества Шекспира порождало естественный интерес к его личности и биографии. Однако здесь исследователи и читающая публика сталкивались с большими трудностями: как известно, от Шекспира до нас не дошло ни дневников, ни писем, ни черновиков – вообще почти никаких автографов, за исключением нескольких корявых подписей под документами нелитературного характера. В условиях такого дефицита источников «Сонеты», исполненные личного, интимного содержания, стали (с подачи Вордсворта) восприниматься как психологический документ, позволяющий составить представление о внутреннем мире гения.

Следует отметить, что уже в 19 веке, и в большей степени в 20 веке, звучали и возражения против такого прямолинейного доверия к «Сонетам» Шекспира как к некоему лирическому дневнику. Критики возражали, что некоторые темы и образы шекспировых сонетов в действительности не являлись оригинальными, а следовали традициям сонетной поэзии того времени. Указывалось также, что сам жанр сонета предполагал значительную долю игры и мистификации – описываемые в сонетах разных авторов любовные перипетии, а также предмет любви и сами чувства нередко были литературным вымыслом. Материал шекспировых сонетов таков, что он допускает разные мнения, вплоть до полярных.

Еще меньше пищи эта книга дает для выводов биографического характера. Исследователи творчества Шекспира изучили сонеты вдоль и поперек в поисках указаний – хотя бы самых косвенных – на то, в какие годы и по каким поводам они были написаны, и кому посвящены. К сожалению, «улов» в этом смысле оказался минимальным. Вероятно, правы те, кто утверждает, что поэт намеренно «темнил», оберегая от нескромного публичного интереса личности своих героев и реальные обстоятельства своих взаимоотношений с ними. Некоторым исключением выступает сонет 107, в котором прочитываются намеки на какие-то важные поли-

---

<sup>3</sup> George Steevens (1736–1800) – редактор и комментатор сочинений У. Шекспира.

<sup>4</sup> Edmond Malone (1741–1812) – шекспировед, редактор пьес, поэм и «Сонетов» У. Шекспира.

<sup>5</sup> William Wordsworth (1770–1850) – [английский поэт](#), основной (вместе с С. Т. Кольриджем) автор сборника «Лирические баллады», положившего начало веку романтизма в английской литературе.

тические события того времени, однако и сами эти события, и их датировка остаются предметом дискуссий.

Какое же содержание мы находим в сонетах, если читать их непредвзятыми глазами, не стараясь втиснуть в рамки какой-либо заданной биографической теории?

Сонетный свод Шекспира включает 154 сонета. Большая их часть (сонеты 1–126) обращена к неизвестному молодому человеку, которого в посвященной этому произведению литературе принято именовать «Другом». Меньшая часть (сонеты 127–154) адресованы женщине, также безымянной, за которой закрепилось именование «Темная (Смуглая) Дама».

На роль Друга исследователи выдвигают две основные «кандидатуры». Одна – Генри Ризли, граф Саутгемптон<sup>6</sup>, которому были посвящены обе поэмы Шекспира. Другая – Уильям Герберт, граф Пембрук<sup>7</sup>, в конце 1590-х бывший юношей, а впоследствии ставший лордом-камергером при дворе Якова I. Уильяму Герберту (и его брату Филипу) было посвящено Первое фолио.

Версии относительно личности Темной Дамы имеют еще более гадательный характер; обычно в этой связи называют Мэри Фиттон, фрейлину королевы Елизаветы, и некую Эмилию Бассано, музыкантшу и даму полусвета, вращавшуюся в театральном кругу.

Запечатленные в сонетах отношения автора, его Друга и Темной Дамы сложны и драматичны. Первые семнадцать сонетов посвящены одной теме: в них автор в поэтической форме убеждает своего знакомого, молодого человека исключительной красоты, жениться и произвести на свет наследников. Главный мотив здесь – великая ценность красоты, которой угрожает разрушительное Время. Избранник Природы, наделенный красотой, не должен растрачивать ее бездумно – он обязан сохранить и приумножить ее в детях. Такое содержание – отеческие наставления, адресованные молодому человеку с целью склонить его к семейной жизни – весьма нетипичны для сонетной лирики; впрочем, нетрудно заметить, что поэта заботит не столько успех брачных планов, сколько феномен красоты и продление ее недолгого земного бытия.

В дальнейшем тема брака и отцовства сходит в сонетах на нет. Их содержание и тон резко меняются. На смену простому признанию красоты молодого человека приходит восхищение, преклонение перед его совершенством. Море чернил было потрачено исследователями в попытках определить истинный характер отношений поэта и его Друга. При всей двусмысленности многих сонетов, следует подчеркнуть, что они не дают оснований усматривать здесь плотскую связь. Вполне возможно, это была платоническая любовь-дружба, связывавшая писателя и его более юного, высокородного покровителя. В ту эпоху театр стремительно поднимался из разряда низких развлечений к статусу высокого искусства, которым уже всерьез увлекались образованные аристократы. Юный лорд мог, искренне восхищаясь талантом драматурга, оказывать ему знаки внимания. Тот, со своей стороны, мог подпасть под очарование благородства, юности и красоты – всего того, что он находил в юноше и чего сам был лишен.

Если поначалу Друг предстает образцом физической и душевной красоты, а чувство, которое испытывает к нему автор, – облагораживающим и светлым, то в дальнейшем все усложняется. В сонетах 27–28 это чувство – уже не столько радость, сколько наваждение. Из сонета 33 мы впервые узнаем, что отношения поэта с Другом не так уж безмятежны. Сравнивая Друга с солнцем, поэт сетует: «его от меня скрыла туча». Что это за «туча», автор не уточняет, но обида сильна, и в следующем сонете он дает ей выход. Заканчивается все искупительными слезами Друга, но в дальнейшем, увы, «туч» будет все больше, а искупительных слез раскаяния все меньше.

---

<sup>6</sup> Henry Wriothesley, 3rd Earl of Southampton (1573–1624).

<sup>7</sup> William Herbert, 3rd Earl of Pembroke (1580–1630).

В сонетах 40–42 открывается неожиданная драматическая коллизия: оказывается, у поэта была любовница, которая ему изменила, и не с кем-нибудь, а с его обожаемым Другом. Есть все основания полагать, что это та женщина, которой адресованы сонеты 127–152. Эта двойная измена глубоко ранила поэта, но он старается средствами поэзии залечить рану, придумывая фантастические оправдания предательству близких ему людей.

Изменники, я вас прощу вполне:  
Ты любишь ту, что полюбилась другу,  
Она же неверна на благо мне,  
Чтоб испытал ее ты, мне в услугу<sup>8</sup>, —

пишет он в сонете 42. За этой словесной эквилибристикой проступает истина: по-видимому, юноша отнюдь не питал столь же сильного ответного чувства к поэту. Вероятно, высокородному покровителю муз льстили поэтические подношения модного автора, но были в сущности безразличны его переживания.

Нечастые встречи поэта с Другом перемежались длительными разлуками, тягость которых поэт, по своему обыкновению, старается смягчить, перетолковывая происходящее посредством красивых образов. Ярким примером служит сонет 52, где он уподобляет себя богачу, который добровольно воздерживается от ежечасного любования своим сокровищем:

Я – как богач, что всякий час бы мог  
Своим богатством любоваться тайно,  
Но медлит верный отпирать замок,  
Чтоб не поблекла радость обладанья.

Нетрудно догадаться, что на самом деле его сокровище, его Друг, попросту редко дарил сочинителю свое общество.

Иногда поэт пытается в стихах «воспитывать» юношу, как, например, в сонете 54, где на примере розы, прелесть которой была бы неполной без аромата, объясняет, что человека красит не только внешность, но и верность. С этими поэтическими нотациями плохо сочетаются сонеты 57–58 – гораздо более прочувствованные и, по-видимому, вернее представляющие истинное положение, – в которых поэт, в крайнем самоуничижении, рисует картину рабской зависимости от объекта своего обожания.

Поначалу глухо, но затем все громче в стихах звучат упреки в адрес юноши – поэт обвиняет его в неразборчивости, нравственной незрелости.

Цветка обличье с запахом несходно,  
Когда растет он рядом с чем угодно, —

пишет он в сонете 69, продолжая «цветочную» метафору. В этом и следующем сонетах упоминаются сплетни и пересуды, предметом которых был Друг, – факт, болезненный для автора «Сонетов», вопреки очевидности продолжающего верить в высокую нравственность своего прекрасного адресата.

Обожествляя юношу, поэт видел себя служителем своего кумира – единственным, кто способен запечатлеть Красоту в стихах и тем самым уберечь ее от разрушительного действия Времени. Однако судьба уготовила ему удар и с этой стороны – у него появился не просто соперник, но соперник-поэт. По-видимому, юный лорд стал привечать другого литератора, чем

---

<sup>8</sup> Здесь и далее цитаты из «Сонетов» У. Шекспира даются в стихотворном переводе А. Шаракшанэ.

потряс автора «Сонетов». Для последнего драма усугублялась тем, что его соперник был человеком образованным, владевшим всем арсеналом новейших приемов стихосложения. Критикуя эти приемы за фальшивое украшательство и защищая свой стиль «правдивых и верных слов» (сонет 82), поэт в то же время остро переживает собственную «неученость» и мнимую неотделанность, безыскусность своих стихов. Естественно, почитателей Шекспира всегда интересовало, кому великий Бард отдавал пальму поэтического первенства, сравнивая (пусть иронически) его творчество с гордым кораблем, бороздящим океанские просторы (сонет 80). В отсутствие каких-либо документальных указаний на личность поэта-соперника, наиболее подходящим «кандидатом» считается Джордж Чапмен (1559–1634) – поэт, драматург и переводчик Гомера.

После сонета 86 прямое противостояние с соперником уходит со страниц «Сонетов», но прежние близкие отношения поэта с Другом уже не восстанавливаются. В стихах поэт театрально, с горькой иронией прощается с ним (сонет 87) и, давая волю разочарованию, резко отчитывает юношу – вплоть до того, что сравнивает его с «гниющей лилией» (сонет 94).

Сонеты 97–98, по-видимому, появились после длительной размолвки; они знаменуют примирение и начало еще одного – последнего – этапа отношений поэта с Другом. Сами эти два сонета очень теплы и лиричны, наполнены радостью возродившегося чувства. Однако возврат к прежнему оказался невозможен. Последующие сонеты, несмотря на отдельные декларации любви, свидетельствуют о нарастающем отчуждении и эпизодичности общения с белокурым красавцем.

Сонеты 109–121 в целом сумрачны по тону; сквозной темой в них является греховность: поэт откровенно, даже вызывающе признается в своих грехах, заблуждениях и изменах, от раскаянья быстро переходит к встречным обвинениям, клеймит за грехи всех окружающих и самого Друга.

... станут клясться в зле кромешном,  
Что, дескать, все грешны в сем мире грешном, —

пишет он в сонете 121 о своих воображаемых судьях, но, похоже, подобное настроение было не чуждо ему самому.

Цикл сонетов «к Другу» завершается без каких-либо громких слов: в сонете 126 (написанном с нарушением сонетной формы) автор отстраненно напоминает юноше, что его красота не вечна. Эта отстраненность лучше любых проклятий показывает, что бог красоты, которому служил поэт, для него умер.

Такова представленная в «Сонетах» история отношений поэта и его Друга. В ней много того, чем обычно была полна любовная, в особенности, сонетная поэзия того времени: преувеличенное увлечение предметом, восхищение идеальной красотой, любовное наваждение, не дающей влюбленному покоя ни днем, ни ночью, редкие свидания и длительные тягостные разлуки, мольбы и упреки, обиды и всепрощение. Вот только предметом является не женщина, а молодой человек. Это необычное обстоятельство наверняка ставило в тупик многих современных читателей «Сонетов»; вызывает оно разнотолки и в наше время. Выскажем предположение, что сонеты к Другу, возможно, начинались как литературный эксперимент, предназначенный для узкого круга посвященных читателей: поэт намеренно воспользовался арсеналом сонетной лирики, чтобы воспеть своего молодого знатного покровителя. Если это верно, то в такой «транспозиции» могли присутствовать и шутка, и тонкая лесь.

Однако, как говорится, «поэта далеко заводит речь». То, что начиналось как игра, постепенно приобрело черты настоящей драмы. Особенно убедительно в этом смысле звучат сонеты, вызванные к жизни соперничеством с другим поэтом. Растерянность, унижение, злая ирония

и отчаянные попытки вернуть себе исключительное положение наперсника знатного юноши – все это явно реально, а не вымышлено.

Однако ни литературная игра, ни выражение в стихах истинного обожания и истинной ревности сами по себе не сделали бы «Сонеты» великим произведением. Возможно, более важным является другое содержание – то, которое обнаруживается, если за событийной канвой и игрой метафор разглядеть человека, понять, что его на самом деле волнует.

Поэт этого и не скрывает: уже в первой, «матримониальной» части громко звучат темы, которые в дальнейшем станут сквозными: неумолимость Времени, приносящего старость и смерть; бренность всего сущего, включая лучшие творения Природы; особая ценность Красоты, без которой мир ничтожен и бессмыслен; могущество поэзии, способной запечатлеть Красоту и тем спасти ее от гибели.

Автор «Сонетов» предстает глубоким пессимистом: в природе он не находит ничего нового – одни повторения уже бывшего (сонеты 59, 60, 123); в людях с отвращением наблюдает физическое и нравственное уродство, прикрытое париками и румянами с одной стороны, лицемерием и ложью – с другой (сонеты 67–68); в обществе находит галерею пороков и зла, от которых ему хочется бежать в мир иной (сонет 66); прожитая жизнь, выпавшая ему участь, собственный физический и нравственный облик вызывают у него только горькие сетования или самоиронию (сонеты 29, 30, 37 и др.).

Но – «красота спасет мир», как будет сказано через два с половиной века другим великим писателем. Автор «Сонетов» необыкновенно остро воспринимает красоту (как и ее отсутствие) и в природе, и в людях. Объяснение общего несовершенства мира он ищет в популярной философии неоплатонизма с ее представлениями о том, что видимый мир – это всего лишь мир плохих копий, или «теней», порожденных недоступными идеальными сущностями, или «субстанциями». Все прекрасное в мире – лишь «тени» непостижимой идеальной красоты. Однако, по счастью, есть одно исключение – Друг. В нем идеальная красота воплотилась во всей полноте, она в нем так сияет, что сама облагораживает все вокруг (сонет 53).

Что же делать поэту, столкнувшемуся с воплощенным идеалом красоты? Его миссия – служить этому идеалу своей поэзией, ограждая его от всеразрушающего Времени. И автор «Сонетов» возлагает на себя эту миссию. Он всей душой жаждет видеть совершенство, в которое уверовал. По его убеждению, идеальная красота должна сочетаться с идеальными душевными качествами, и он пытается играть роль ментора при юном красавце, призывая его в стихах к верности и правде. Вера в совершенство столь велика, что ее долгое время не могут разрушить никакие опровержения со стороны реальности.

Мировоззренческая и психологическая подоплека этой ситуации станет яснее, если учесть, что для автора «Сонетов», как и для многих людей Возрождения, мир пуст и равнодушен к человеку. Жизнь людей управляют далекие звезды, бессмысленные циклы мировых перемен и слепая прихоть Фортуны. Что ожидает человека за гробовой доской – неизвестно, определенно рассчитывать можно только на свидание с червями. Поэтому в «Сонетах» могила и черви упоминаются многократно, а Господь – ни разу. Во вселенной автора «Сонетов» место Бога занимает Друг.

Поэтом, уверовавшим в свою миссию священнослужителя при новоявленном боже-стве, овладевает гордыня. Обещая юноше бессмертие в своих стихах, он заметно увлекается и «бронзовеет». Громче всего уверенность автора в непреходящей ценности собственного творчества звучит в сонете 55, перекликающемся со знаменитой одой Горация «Eheu pro monumentum». При этом поэту, кажется, невдомек, что живому молодому человеку обещания такого бессмертия могли быть безразличны или даже досадны.

В этом – одно из проявлений двойственного характера сонетов «к Другу». С одной стороны, переживания поэта – тоска разлук и муки ревности – нашли в них очень яркое, предметное выражение. С другой стороны, Друг остается для нас фигурой призрачной – мы не узнаем

никаких конкретных примет его внешности и поведения, не слышим его голоса. Да и сам поэт, возведя своего героя на пьедестал, зачастую больше занят своим служением и своей поэзией, нежели реальным юношей.

В конце концов, несмотря на все усилия поэта, кумир пал, произведя опустошение в душе своего жреца, который ожесточился на мир и пустился «во все тяжкие». Если здесь уместно говорить о морали, то проще всего повторить библейское: «не сотвори себе кумира». А можно еще раз удивиться неистребимости в человеке тяги к светлому и прекрасному.

Сонеты 127–152 имеют другой адресат – Темную Даму. Такое именование обусловлено тем, что у подруги поэта были темные волосы и смуглая кожа. Это обстоятельство важно потому, что, как объясняет сам автор «Сонетов», современный ему идеал красоты признавал только светловолосых, черный же цвет воспринимался как некрасивый, более того, считался атрибутом зла, что позволило поэту впоследствии называть свою даму «окрашенной злом» (сонет 144) и «черной, как ад» (сонет 147). Однако она предстает в его сонетах не исчадием ада, а просто земной женщиной – по-своему одаренной, следующей велениям своей женской природы.

Сонеты «к Даме» – тоже о любви, но, в отличие от сонетов «к Другу», любовь здесь не платоническая, а самая что ни есть земная. После короткой прелюдии (сонеты 127–128) поэт прямо, с небывалой откровенностью, пишет о том, что его связывает с женщиной, – о плотской страсти (сонет 129). Он знает, что такая страсть сулит только обман и опустошение, но не в силах не поддаваться этому обману снова и снова.

Если по отношению к Другу поэт при всех обидах и разочарованиях сохранял определенную почтительную дистанцию, то, обращаясь к женщине, он сразу берет фамильярный тон и вскоре начинает давать ей безжалостные характеристики без малейшей деликатности. Он ясно видит все ее физические и нравственные изъяны и не ищет в ней идеала – как будто всю способность идеализировать он уже отдал Другу. Правда, и это свое трезвое видение он обращает в любовь. У моей госпожи глаза не похожи на солнце, губы – на кораллы, а щеки – на розы, кожа ее желта, дыхание несвеже, а походка тяжела, но все равно она прекрасна и не уступит тем, кого льстецы оболгали в фальшивых сравнениях, пишет он в знаменитом сонете 130.

Однако, видимо, доля идеализации, самообмана все же необходима для любви. Не греша самообманом, поэт впадает в другой грех – заходит слишком далеко в перечислении изъянов своей возлюбленной, дает волю подспудному желанию уязвить, унижить ее.

Любовь превращается в тягостную зависимость, в которой стороны не знают, чего они на самом деле хотят, – победить или сдаться, освободиться или еще глубже погрузиться в омут страстей.

Мы снова, теперь уже с другой стороны, узнаем об измене возлюбленной с Другом поэта. Но если юноше при этом направлялись нежнейшие упреки, сменившиеся новыми выражениями любви, то подругу поэт проклинает (сонеты 133, 134), а потом высмеивает, строя непристойные каламбуры (сонеты 135, 136).

Развернутая в сонетах «к Даме» картина любви-ненависти поражает глубиной и беспощадностью самоанализа. Если бы не было сонетов «к Другу», мы не знали бы, что их автору доступна любовь самая возвышенная, идеальная, а если бы не было сонетов «к Даме», мы могли бы заподозрить его в незнании реальной человеческой природы с ее куда менее высокими проявлениями. Нет, ему было ведомо и доступно все. Будучи человеком, он был обречен на поиски любви, а будучи натурой неординарной, он искал ее всюду – и в небе, и на земле.

Сонеты Шекспира – это не детская сказка, в них нет счастливого конца. Поэт обманут и в своей небесной любви, и в любви земной. И все же, несмотря ни на что, он продолжает верить в любовь – самое трудное и самое лучшее, что доступно человеку в его скоротечной жизни. В конечном итоге только любовь истинна, все остальное – заблуждение.

Любовь – как вежа, нет прочней и лучше,  
Незыблема пред бурей любой;  
Звезда, что светит для ладьи заблудшей,  
Непостижима, хоть всегда с тобой.  
(Сонет 116)

Насколько личность автора «Сонетов», каким он предстает в своей поэтической книге, согласуется с образом гениального драматурга? Здесь каждый волен иметь свое суждение. Следует только иметь в виду, что писатели в своей частной жизни редко «похожи» на свои произведения: юморист может быть человеком мрачным, лирик – расчетливым хозяином и т. п. И не ожидаем же мы, что великий Шекспир в своей личной переписке (а сонеты по жанру приближаются к таковой) будет держать тон высокой драмы и произносить высокопарные монологи. Кроме того, ко многому в «Сонетах» нужно относиться с осторожностью, не принимая за чистую монету: что-то в них является условностью, что-то – преувеличением или даже выдумкой, мистификацией, а многое затемнено, так что читателю остаются только смутные намеки.

И все же, если попытаться подвести итог и ответить на вопрос о содержательности «Сонетов» как психологического документа, то ответ будет утвердительным. Несмотря на все условности, притворство и дань некоторым шаблонам лирической поэзии своего времени, эта книга дает богатый материал, позволяющий – в отсутствие других источников – составить представление о личности Шекспира. Иначе и не могло быть – не может гениальный автор написать 154 стихотворения, не поведав, вольно или неволью, многое о себе.

Каков же психологический портрет автора «Сонетов»? Возможно, это прозвучит банально, но иначе не скажешь: поэт предстает личностью сложной и противоречивой. В нем уживаются – и соседствуют на страницах «Сонетов» – притворство и великая искренность, расчетливая дипломатичность и жертвенность, самоуничижение и гордыня, чистота и порочность, глубокий пессимизм и отчаянная вера в идеал. Еще – повышенная, даже болезненная чувствительность к прекрасному и к безобразному. И – как сказали бы в 20 веке, – экзистенциальное одиночество в мире без надежды.

Чтобы по достоинству оценить «Сонеты» Шекспира как литературное произведение, необходимо рассматривать эту книгу в контексте процессов, происходивших в английской поэзии в 16 – начале 17 веков, в частности, в контексте сонетной традиции.

В литературном отношении Англия еще в начале 16 века была глухой провинцией по сравнению с континентальной Европой. После прорыва, совершенного Джеффри Чосером<sup>9</sup>, фактически сделавшим английский язык литературой, на более чем сто лет установился застой. Если на континенте уже достигла своего расцвета литература Возрождения, то до Англии литературные веяния почти не доходили. Возможно, именно сонет, закрепившийся на английской почве в первой половине 16 века, дал толчок к большим переменам: с тех пор английская поэзия – сначала медленно, потом стремительно – стала превращаться в заметное явление, прибавляя в количестве и в оригинальности публикуемых произведений.

Сонет, относящийся к числу так называемых твердых стихотворных форм, возник в 13 веке в Италии. Расцвета эта форма достигла в творчестве Франческо Петрарки<sup>10</sup>, который адресовал многочисленные сонеты своей возлюбленной Лауре.

---

<sup>9</sup> Geoffrey Chaucer (ок. 1340/1345–1400) – английский поэт, один из основоположников английской национальной литературы и литературного английского языка.

<sup>10</sup> Francesco Petrarca (1304–1374) – итальянский поэт, один из величайших деятелей раннего итальянского Ренессанса.

Сонет имеет несколько разновидностей, общим признаком которых является то, что это всегда стихотворение из 14 строк. Классический итальянский сонет делится на две части: восьмистишие (октаву), включающее два четверостишия (катрена), и шестистишие (секстет), распадающееся на два трехстишия (терцета). Оба четверостишия обязательно пишутся только на две рифмы, по схеме *abba abba*, а трехстишия – на три или две рифмы, чаще всего в виде *cde cde* или *cdc dcd*. Формальной структуре соответствует смысловая: содержание четырех строф сонета соотносится как завязка – развитие – кульминация – развязка.

Благодаря Петрарке сонет стал одной из основных форм итальянской лирики в 15–18 веках. Из итальянской поэзии он, подвергаясь видоизменениям, перешел в испанскую, португальскую и французскую.

Первыми значительными английскими литераторами, обратившимися к форме сонета, стали Томас Уайет<sup>11</sup> и Генри Говард, граф Суррей<sup>12</sup>. Состоя на королевской службе, оба выезжали с длительными дипломатическими миссиями на континент, где познакомились с достижениями европейской поэзии. По возвращении в Англию они много сделали для того, чтобы «привить» сонет к английскому языку: переводили Петрарку, писали подражания, пробовали разные размеры и системы рифмовки. Уайет впервые ввел в сонет заключительное двустишие, которое стало отличительной чертой английского сонета; он же впервые в английской поэзии создал образ «жестокой» возлюбленной, ставший впоследствии одним из сонетных клише.

Особое место в истории английского сонета занимает Филипп Сидни<sup>13</sup>. Блестящий придворный, дипломат, воин, поэт и теоретик литературы, Сидни успел за свой короткий век сделать очень много для английской поэзии. Опубликованный в 1591 году сонетный цикл Сидни под названием «Астрофил и Стелла» приобрел огромную популярность и породил многочисленные подражания. Как и его предшественники, Сидни много экспериментировал с сонетной формой, но постепенно благодаря ему (и, в дальнейшем, Шекспиру) английский сонет сложился как более свободная форма – стихотворение, состоящее из трех четверостиший, не связанных сквозными рифмами, и заключительного двустишия (*abab cdcd efef gg*). Кроме того, если в итальянском сонете все рифмы женские, а во французском – чередующиеся, то в английском языке с его обилием односложных слов господствующей стала рифмовка на одни мужские окончания.

Другим крупным поэтом, обратившимся к сонету, стал Эдмунд Спенсер<sup>14</sup>. Славу Спенсеру принесла публикация в 1590 году фундаментальной поэмы «Королева фей». Читатели были единодушны в высокой оценке спенсеровского стиха, особенно отмечая его беспримерную для английской поэзии мелодичность и изящество. Спенсера даже возводили в сан «короля поэтов». В опубликованном в 1595 году сонетном цикле «Amoretti» отразилась подлинная история ухаживаний немолодого Спенсера за юной красавицей, которая в итоге стала его женой.

Таким образом, «Сонеты» Шекспира, которые писались, скорее всего, во второй половине 1590-х годов, не явились чем-то совсем небывалым; современниками они воспринимались как продолжение уже сложившейся традиции. И все же теперь, четыре века спустя, из всей поэзии елизаветинской эпохи мы в первую очередь вспоминаем это произведение, ставя его выше других. В чем же его величие?

Чтобы это понять, нужно сравнить сонеты Шекспира с творениями его предшественников и современников, и в первую очередь – с «Астрофилом и Стеллой» Филиппа Сидни, произведением, ставшим для современников своего рода эталоном.

<sup>11</sup> Thomas Wyatt (1503–1542).

<sup>12</sup> Henry Howard, Earl of Surrey (ок. 1517–1547).

<sup>13</sup> Philip Sidney (1554–1586).

<sup>14</sup> Edmund Spenser (ок. 1552–1599).

Героями сонетного цикла Сидни являются условные Астрофил и Стелла, в которых современники без труда угадывали самого Филипа Сидни и Пенелопу Деверекс – высокородную молодую даму, принадлежавшую к тому же кругу, что и сам Сидни. Когда девушке было тринадцать лет, ее отец граф Эссекс пытался устроить ее помолвку с Сидни, но этот союз не сложился, а сонеты писались значительно позже, когда Пенелопа уже была замужем за другим дворянином.

«Астрофил и Стелла» – образцовое произведение галантной поэзии. Герои их благородны, а чувства возвышенны, несмотря на то что, по заверениям самого Астрофила, им владеет страсть, одерживающая верх над рассудком. Следуя европейской традиции и демонстрируя свое классическое образование, Сидни населяет свои сонеты мифологическими и историческими персонажами – в них появляются Юпитер, Марс, Ганимед, Венера, Феб, Тантал, Морфей, Парис и Елена, Аврора, Геркулес, Атлас, Диана, Феникс, а также Платон, Аристотель и Цезарь. И, конечно же, Купидон, которому отводится очень большая и активная роль. Другими действующими лицами выступают Добродетель и Разум, пытающиеся удержать героя в рамках здравомыслия и приличий.

На протяжении 108 сонетов (и 11 песен) Астрофил на все лады описывает свое несчастное положение отвергаемого влюбленного, характеризуя его как рабство, впрочем, не лишенное сладости для самого «раба», пытается договориться с Добродетелью, и воспекает возлюбленную. По уверениям героя, нет хвалы достаточно высокой для его дамы, и никакие средства поэзии не способны выразить ее совершенство. При этом поэт отнюдь не чуждается стандартных приемов современной ему лирики. Так, в одном только сонете 7 он для описания Стеллы использует сравнения с золотом, жемчугом, мрамором, алебастром, гагатом, порфиром и приписывает ей небесный взгляд, который действует как магнит.

Если сначала сердце Стеллы неприступно как крепость, то впоследствии дама смягчается и признается в ответном чувстве. Но – и только. Никакие попытки Астрофила склонить ее к большему не имеют успеха. Однажды Астрофил украл поцелуй у спящей (или притворявшейся спящей) Стеллы, чем заслужил град упреков с ее стороны. Любовная связь между влюбленным героем и прекрасной дамой невозможна.

...Честь-тиранка так велела.  
Над собой не властна Стелла.  
(Перевод В. Леванского)

Таким образом, Добродетель в конце концов восторжествовала. Более того, при чтении «Астрофила и Стеллы» возникает ощущение, что сам лирический герой (альтер эго автора) в глубине души ничего иного и не ожидал. В своем философско-эстетическом сочинении «Защита поэзии» Сидни высказывал мысли о том, что задача поэта – творить идеальный, достойный подражания персонаж, но, чтобы читатель поверил в его идеальность, нужно провести его по трудному пути совершенствования. С учетом таких убеждений Сидни, можно предположить, что общий замысел «Астрофила и Стеллы» состоял именно в нравовании.

Несмотря на такие узкие, на наш сегодняшний взгляд, морализаторские цели, этот стихотворный цикл не стал, по выражению самого Сидни, «доктриной без естественности». Это блестящее, остроумное, интересное во многих отношениях произведение, сыгравшее огромную роль в становлении поэзии английского Ренессанса.

Какими же предстают «Сонеты» Шекспира в сравнении с сидниевым образцом? Если коротко, то Шекспир ломает галантную сонетную традицию, не оставляя от нее камня на камне. Унаследовав форму «английского» сонета от Сидни и воспользовавшись некоторыми известными темами и метафорами, Шекспир применяет их для раскрытия принципиально нового содержания. Из 154 сонетов Шекспира полностью в рамки традиции укладываются

сонеты 128, 139, 145, а также 153 и 154. (Относительно двух последних, весьма традиционных, в которых действуют Купидон и игривые нимфы, у исследователей есть сомнения относительно их принадлежности к данному циклу и даже относительно авторства.) Начав писать к Темной Даме в духе своих предшественников, Шекспир почти сразу отказывается от этих попыток; восприняв и усовершенствовав поэтическую форму, он в старые «мехи» наливает новое «вино». Поэт пишет об отношениях с женщиной так откровенно и с таким знанием человеческой природы, как этого не делал никто.

Гораздо больше элементов сходства с традиционными сонетами – вплоть до явных цитат – можно обнаружить в сонетах «к Другу». Их можно было бы считать великолепным развитием традиции, если бы они были адресованы даме. Однако их адресат – благородный юноша<sup>15</sup>.

Думается, нет ничего случайного в том, что Шекспир воспользовался сонетной формой таким парадоксальным образом. Когда кругом заурядные сочинители писали горы сонетов в подражание Сидни и Спенсеру, гениальный Шекспир ясно видел исчерпанность галантной традиции и воспользовался сонетной формой только для того, чтобы все «вывернуть наизнанку». Его возлюбленная – не неприступная дама вроде Стеллы, а реальная женщина со всеми присущими ей недостатками, при этом составляющая предмет неотвязного вожделения для героя и своеобразный предмет воспевания для автора. Женщину поэт не идеализирует; идеализация, любование издалека, томление духа и всепрощение достаются не ей, а Другу. Впрочем, и этого предмета поэту недостаточно: сонеты «к Другу» пестрят нетрадиционными отступлениями, в которых автор разворачивает перед читателем свое мировосприятие, выставляет напоказ пороки общества и свои собственные, дает выход своей мизантропии, пессимизму и авторской гордыне.

В таком переименованном виде сонет еще раз послужил развитию английской поэзии. С другой стороны, можно сказать, что Шекспир выступил могильщиком галантной сонетной традиции, и, хотя подражания Сидни продолжали появляться, крупные поэты к этому жанру уже не возвращались. Показательно, что выдающийся поэт следующего поколения Джон Донн<sup>16</sup> использовал форму сонета главным образом для духовных стихов.

Помимо неслыханного содержания, «Сонеты» Шекспира отличает новый уровень поэтического языка. Если у блистательного Сидни язык был еще во многом неровным, тяжеловесным и трудным для восприятия, то язык шекспировых сонетов по изяществу и мелодичности не уступает языку «короля поэтов» Спенсера. Однако, в отличие от Спенсера, стих Шекспира чрезвычайно насыщен интеллектуально, а для этого недостаточно уметь писать красиво, – необходимо, чтобы язык стал совершенным инструментом, полностью послушным творцу. Владение поэтом языком таково, что каждое стихотворение, помимо непосредственного содержания, наполняется многослойной игрой – игрой смыслов, игрой слов, игрой созвучий.

Все это вместе – совершенная форма и небывалое содержание, новый, всемогущий поэтический язык, глубинное самовыражение и печать гениальной личности, плюс подлинный лиризм – составляет величие этого произведения, которое четыре века спустя мы воспринимаем как символ классической поэзии.

Добавим к этому следующее. Еще в 19 веке в печати появились выступления, в которых ставилось под сомнение авторство Шекспира. Выступавшие утверждали, что всемирно известные под этим именем пьесы не мог написать выходец из купеческой среды провинциального Стратфорда-на-Эйвоне, возможно, даже не получивший систематического образования. В качестве альтернативных авторов выдвигались различные кандидатуры – в основном,

<sup>15</sup> Образцы воспевания, вплоть до обожествления, поэтом благородного покровителя-мужчины можно найти в современной континентальной поэзии, например, в стихотворных подношениях Т. Тассо герцогу Феррарскому, однако шекспировы сонеты «к Другу» отличает драматизм подлинных переживаний.

<sup>16</sup> John Donne (1572–1631) – [английский поэт](#) и проповедник, настоятель [лондонского собора Св. Павла](#), крупнейший представитель литературы английского [барокко](#) («[метафизическая школа](#)»).

елизаветинских аристократов, которые якобы по каким-то причинам не могли открыто публиковать свои пьесы и использовали для этого подставную фигуру. Споры по этому поводу не прекращаются до сих пор (хотя ведутся они вне академического «мейнстрима»). Не вдаваясь в обсуждение аргументов «за» и «против» традиционной, «стратфордианской» атрибуции, выскажем здесь следующее мнение: *содержание «Сонетов» определенно указывает на то, что их писал человек невысокого происхождения*. Это становится особенно ясно при сопоставлении их с сонетами Сидни. Филип Сидни был аристократом, и это чувствуется во всем – например, в отношении к женщине. Дело не в том, что лорд не мог иметь любовницу-простолюдинку; разумеется, мог, но вот посвящать ей сонеты – едва ли. Для аристократов поэзия не имела ничего общего с удовлетворением телесных потребностей (на эту тему могли писаться разве что юмористические стишки). Так же невероятно, чтобы автор-аристократ мог поставить себя в столь приниженное положение по отношению к какому-то юноше. Поэт находится в «рабстве» у Друга не только потому, что обожает его; сонеты этой части свода явно выдают социальное неравенство: поэт обращается к юному лорду «снизу вверх». Трудно представить, к кому мог бы так обращаться, например, граф Оксфорд<sup>17</sup>, который является одним из главных альтернативных «Шекспиров». О происхождении автора говорит и та драма, которую он пережил в связи с появлением поэта-соперника. Дело в том, что аристократ и выходец из низов по-разному относятся к литературному творчеству. И тот и другой могут писать стихи, но если для аристократа это всего лишь увлечение (пусть даже серьезное), то для одаренного парвеню это все: и доход, и положение в обществе, и единственное основание претендовать на внимание лорда – покровителя Муз. Поэтому при появлении поэта-соперника аристократ, может быть, всего лишь досадливо поморщится, тогда как незнатный стихотворец будет потрясен до глубины души (что и отразилось в «Сонетах» Шекспира). Таким образом, теории, согласно которым за Шекспиром скрывался некий аристократ, едва ли имеют под собой почву: кем бы ни был человек, носивший это имя, это был гениальный плебей.

---

<sup>17</sup> Edward de Vere, 17th Earl of Oxford (1550–1604) – [английский](#) государственный деятель, в 1562–1604 гг. [Лорд великий камергер](#) при дворе королевы [Елизаветы I](#).

## II

В конце 20 века в России наступил настоящий «бум» переводческой деятельности, начавшийся, пожалуй, именно с «Сонетов» Шекспира. Уже полных переводов этой книги насчитывается не один десяток, а количество версий отдельных, наиболее популярных сонетов (например, 66-го) не поддается учету.

Можно констатировать, что – каковы бы ни были причины этого, – «Сонеты» Шекспира стали самым переводимым на русский язык крупным произведением иноязычной поэзии. Продолжающаяся более полутора веков русская шекспировская сонетиана выросла в самостоятельное значительное явление, достойное изучения с позиций литературоведения и культурологии. Особенно важный материал переводы «Сонетов» дают для теории перевода. Сама их множественность, разнообразие отразившихся в них эпох, подходов, стилей и творческих индивидуальностей позволяют надеяться на то, что с их помощью можно «за деревьями увидеть лес», выявить общее и существенное.

Задача полноценного перевода «Сонетов» Шекспира перешла для переводчиков в ряд вечных, и потому в этой связи уместно задавать вечные и крайние вопросы. Возможен ли вообще поэтический перевод, и если да, то в каком смысле можно говорить о переводимости поэзии, адекватности перевода? Может ли читатель перевода получить верное представление об оригинале – пусть не в деталях, но хотя бы в главном? Что есть это главное, которое возможно и должно передать в переводе? Чем позволительно жертвовать? Каковы границы свободы переводчика? Как проявляется творческая индивидуальность переводчика – какие из этих проявлений законны, а какие нет? В какой степени перевод обусловлен эпохой, в которую он возникает?

Может быть, нагляднее всего материал шекспировских сонетов свидетельствует о зависимости перевода от своей эпохи. Удивительно, в какой большой степени в переводе отражается время его появления на свет, с текущей общественной ситуацией, моральным и интеллектуальным климатом, литературными вкусами, преходящим поэтическим языком.

Первые опыты переводов сонетов Шекспира на русский язык относятся к концу тридцатых – началу сороковых годов 19 века. Читающая Россия переживала тогда свое первое увлечение Шекспиром. Это увлечение пришло с Запада, от романтиков, заново открывших Шекспира, однако в России эта литературная мода приобрела ярко выраженное общественное звучание: в обстановке доживавшего свой век крепостного права и еще прочного самодержавия демократическая общественность видела в Шекспире символ интеллектуальной и духовной независимости. «Сонеты» интересовали публику главным образом как психологический документ, позволяющий прикоснуться к личности великого драматурга. Впрочем, уже первые переводчики сонетов великого Барда – В. Межевич<sup>18</sup>, В. Боткин<sup>19</sup>, М. Островский<sup>20</sup> (все трое переводили 71 сонет) – оценили и глубину шекспировской лирики, и трудности ее перевода на русский язык. Они даже не пытались воссоздать форму произведения, сознательно идя по пути вольного перевода-переложения (Межевич, Островский) или даже прозаического пересказа (Боткин). Боткин специально отметил, что не в состоянии «передать и самого бледного отражения всей сердечной, меланхолической красоты подлинника». Такой подход в то время, когда поэтический язык еще не созрел для выполнения задачи настоящего стихотворного перевода, можно считать проявлением своеобразной деликатности и уважения к шекспировскому тексту.

---

<sup>18</sup> Межевич, Василий Степанович (1814–1849) – русский журналист, литературный и театральный критик, писатель, поэт.

<sup>19</sup> Боткин, Василий Петрович (1812–1869) – русский писатель, критик, искусствовед.

<sup>20</sup> Островский, Михаил Николаевич – брат драматурга А. Н. Островского.

Первый полный перевод «Сонетов» на русский язык, выполненный Н. Гербелем<sup>21</sup>, был опубликован в 1880 году в составе собрания сочинений Шекспира. Гербель (при всех его заслугах как переводчика драм и редактора) не был значительным поэтом, и его перевод шекспировых сонетов предстает настоящей энциклопедией современных ему стихотворных штампов. Размер (шестистопный ямб вместо пятистопного в оригинале), рифмы (типа «любовь – вновь»), тяжеловесные и неуклюжие обороты – во всем этом, буквально в каждой строке, запечатлелась вторая половина 19 века, время застоя русской поэзии. Гораздо труднее в гербелевском переводе увидеть Шекспира с его мощью, свободой, блеском и грубостью. Несоответствие это настолько велико, что невольно задаешься вопросом: а может ли быть иначе, может ли перевод поэтического произведения не стать воплощением второсортного стихотворства своего времени, а если не может, то на каком основании такой продукт эпохи публикуется под именем Шекспира?

В 1904 году, в составе нового собрания сочинений Шекспира, редактором которого явился С. Венгеров<sup>22</sup>, был опубликован коллективный перевод, в который вошли тексты В. Брюсова<sup>23</sup>, С. Ильина<sup>24</sup>, Н. Холодковского<sup>25</sup> и др. Очевидно, перевод Гербеля не устраивал Венгерова, и редактор поставил задачу представить читателю сонеты Шекспира на каком-то новом уровне их освоения. Показательно, что Венгеров не заказал полного перевода одному переводчику (хотя достойные кандидаты для такой миссии имелись). Не сохранилось документов, которые раскрывали бы причины такого решения, но можно предположить, что Венгеров не рассчитывал получить от одного переводчика перевод, достойный шекспировского шедевра. В такой ситуации коллективный перевод, при его неизбежной разношерстности, имеет то преимущество, что автор не оказывается заслоненным ограниченностью возможностей одного переводчика, и читателю, по крайней мере, оставляется шанс догадываться о настоящей сложности и богатстве оригинала.

Перевод М. Чайковского<sup>26</sup>, опубликованный в 1914 году, накануне первой мировой войны, не стал шагом вперед по сравнению с «венгеровским». Это индивидуальный, авторский перевод; в нем есть удачи, яркие находки, но в целом для того времени, когда уже отшумели символисты и начинали шуметь футуристы, и перевод, и сама фигура Модеста Чайковского выглядели архаическими.

В последующие десятилетия, наполненные драматическими событиями в жизни страны, широкая переводческая деятельность по освоению сонетов Шекспира пресеклась. Единственным известным литератором, пронесшим через все то время творческий интерес к великому произведению, был М. Кузмин<sup>27</sup>. Сохранились сведения о том, что Кузмин перевел 110 шекспировских сонетов, однако эти переводы не публиковались и были утрачены. (По одной из версий, их рукописи были конфискованы НКВД во время ареста в 1938 году Ю. Юркуна, близкого друга Кузмина.)

В 1937 году, после двадцатилетнего перерыва, были опубликованы несколько сонетов Шекспира в переводе О. Румера<sup>28</sup>. Переводы Румера не спутать с переводами Чайковского

<sup>21</sup> Гербель, Николай Васильевич (1827–1883) – русский поэт-переводчик, литературовед, издатель-редактор, библиограф.

<sup>22</sup> Венгеров, Семён Афанасьевич (1855–1920) – русский [литературный критик, историк литературы, библиограф и редактор](#).

<sup>23</sup> Брюсов, Валерий Яковлевич (1873–1924) – русский поэт, прозаик, драматург, переводчик, литературовед, литературный критик, историк.

<sup>24</sup> Ильин, Сергей Андреевич (1867–1914) – русский писатель и поэт.

<sup>25</sup> Холодковский, Николай Александрович (1858–1921) – русский зоолог, поэт-переводчик.

<sup>26</sup> Чайковский, Модест Ильич (1850–1916) – русский драматург, оперный либреттист, переводчик; младший брат П. И. Чайковского.

<sup>27</sup> Кузмин, Михаил Алексеевич (1872–1936) – русский литератор и композитор Серебряного века.

<sup>28</sup> Румер, Осип Борисович (1883–1954) – советский переводчик, полиглот.

или переводами венгерского издания. Румер работал в то время, когда, с одной стороны, изменился поэтический язык, вобравший в себя грандиозные новации русской поэзии начала 20 века, а с другой, уже складывались традиции советского перевода.

В конце 1930-х годов два сонета Шекспира (66 и 73) перевел Б. Пастернак. Специально лирикой Шекспира он не занимался, а эти два перевода, вероятно, выполнил «на пробу», в связи со своей фундаментальной работой по переводу шекспировских пьес, однако для русской истории сонетов Шекспира они стали важной вехой.

Можно сказать, что довоенные переводы Румера и Пастернака подготовили этапное событие в освоении сонетов Шекспира – их перевод С. Маршаком<sup>29</sup>. Сонетами Шекспира Маршак занялся во время Великой Отечественной войны; в 1948 году полный свод сонетов Шекспира в его переводе вышел отдельной книгой, которая получила самые хвалебные отзывы, была награждена Сталинской премией и впоследствии многократно переиздавалась. По определению А. Фадеева<sup>30</sup>, Маршак сделал эти сонеты «фактом русской поэзии». В одном из своих последних выступлений Маршак с гордостью заявлял: «Переводы сонетов, неоднократно издававшиеся у нас, выходили отдельными изданиями, а также в собраниях произведений Шекспира с 1948 по 1964 год общим тиражом девятьсот шестьдесят тысяч экземпляров. Книгу сонетов можно увидеть в руках у рабочего или шофера такси. Такая судьба редко выпадает на долю книги стихов». К этому стоит добавить, что уж совершенно исключительной такая судьба является для книги переводной поэзии.

При жизни Маршака его перевод «Сонетов» Шекспира неизменно оценивался очень высоко. Монополия переводов Маршака, за небольшими исключениями, продолжалась до 1977 года, когда в сборнике «Шекспировские чтения» были опубликованы все сонеты Шекспира в переводе А. Финкеля<sup>31</sup>. При сравнении переводов Маршака и Финкеля становится очевидным, что Финкелем двигало желание более точно воспроизвести шекспировский подлинник, и во многих случаях ему это удалось, однако в поэтическом отношении его перевод сильно уступает переводу Маршака.

Помимо перевода Финкеля до конца социалистической эпохи в печати появились только немногочисленные переводы отдельных сонетов.

Бурные девяностые все поменяли. В обстановке новообретенной свободы увидели свет сразу несколько новых полных переводов шекспировских сонетов, и поток публикаций на эту тему до сих пор только ширится<sup>32</sup>. В последние десятилетия вообще много переводили классику – и закрывая лакуны, и предлагая новые прочтения известных произведений. (Так, в области английского сонета опубликовано много переводов из Дж. Донна, а шекспировская библиография пополнилась новыми переводами пьес Шекспира, особенно «Гамлета».) Однако ничто не сравнится по масштабам с валом новых версий сонетов Шекспира. Думается, эта переводческая «золотая лихорадка» объясняется не только тем, что «теперь можно», и не только честолюбивым желанием дать новый образцовый перевод великого произведения. Шекспировское наследие в очередной раз, в эпоху крутой общественной ломки, становится инструментом самопознания общества, зеркалом, в котором читающий народ старается увидеть собственное лицо.

<sup>29</sup> Маршак, Самуил Яковлевич (1887–1964) – советский поэт, драматург, переводчик, автор популярных детских книг.

<sup>30</sup> Фадеев, Александр Александрович (1901–1956) – советский писатель и общественный деятель.

<sup>31</sup> Финкель, Александр Моисеевич (1899–1968) – советский лингвист, теоретик перевода и переводчик.

<sup>32</sup> Появившаяся в последние десятилетия обширная литература, посвященная «Сонетам» Шекспира, заслуживает отдельного обзора, который не является целью данной статьи; упомянем здесь только некоторые названия. В 2004 г. в издательстве «Азбука-классика» (СПб) вышел сборник «Шекспир У. Сонеты. Антология современных переводов», в котором представлены работы 27 переводчиков. Первое издание настоящей книги состоялось в 2009 г. (издательство «Менеджер»). Среди более поздних публикаций отметим следующие: Луков В.А., Флорова В. С. «Сонеты» Уильяма Шекспира: от контекста к тексту. – М.: Изд-во Моск. гуманит. ун-та, 2009; Сонеты Шекспира в России: переводческая рецепция XIX–XXI вв. Владивосток: Изд-во Дальневост. ун-та, 2010; Шекспир У. Сонеты /отв. ред. А. Н. Горбунов. М.: Наука, 2016.

Однако, оглядываясь на эту полуторавековую русскую жизнь «Сонетов» Шекспира, в которой отразилась многосложная история самой России, мы можем спросить: а причем здесь Шекспир? Направляя свои стихи Другу и Темной Даме, великий Бард не раз заявлял с гордостью, что его будут читать и спустя века, но все же он никак не имел в виду, что его лирические откровения станут фактом – не только поэзии, но истории неизвестной ему северной страны. Если отпечаток почвы и эпохи в переводе так силен, то можно ли говорить, что перевод хоть в какой-то степени знакомит с оригиналом? Если каждое очередное поколение ищет и находит в иноязычной классике главным образом самое себя, то происходит ли, хотя бы с течением десятилетий и столетий, приближение к переводимому автору?

Представляется, что ключ к ответу как раз в том, что речь идет о классике, о гениальной литературе. Проникая в глубины человеческой души, гений, выросший в другое время и на другой почве, создает произведения, сохраняющие актуальность для других эпох и народов. Именно поэтому творчество Шекспира востребовано каждым новым поколением; с другой стороны, это же дает надежду, что, ища у Шекспира ответы на свои сегодняшние запросы, мы не удаляемся от него, а приближаемся к тому главному, общечеловеческому, что он завещал.

Но отсюда следует и другое: если на языке оригинала классическое произведение есть раз и навсегда данный текст, то на языке перевода – это, как правило, череда сменяющих друг друга текстов, вырастающих один из другого и вбирающих в себя нравственный и эстетический опыт поколений. Чем больше произведение говорит о человеке, тем вероятнее, что эта череда никогда не прервется, – и это в полной мере относится к сонетам Шекспира.

Валерий Брюсов, самый ученый из русских переводчиков «Сонетов», глубоко понимал всю проблематичность перевода поэзии. В статье «Фиалки в тигеле» он полемически заостренно назвал это «бесплодным, неисполнимым трудом» и сформулировал следующие важные положения: «Внешность лирического стихотворения, его форма образуется из целого ряда составных элементов, сочетание которых и воплощает... чувство и поэтическую идею художника, – таковы: стиль языка, образы, размер и рифма, движение стиха, игра слогов и звуков. ... Воспроизвести при переводе стихотворения все эти элементы полно и точно – немислимо. Переводчик обычно стремится передать лишь один или в лучшем случае два (большею частью образы и размер), изменив другие. ... Выбор того элемента, который считаешь наиболее важным в переводимом произведении, составляет *метод* перевода».

В случае сонетов Шекспира даже задачу воссоздания в переводе «образов и размера» нельзя назвать окончательно решенной. Всего полвека назад шекспировед М. Морозов<sup>33</sup>, высоко оценивавший работу Маршака, писал: «Переводы сонетов Шекспира, как и другие переводы С. Маршака, не являются механическим слепком с подлинника. Это – творческие воссоздания. С. Маршак является продолжателем той традиции русского поэтического перевода, основоположником которой был В. Жуковский...» И далее: «...иногда поэт-переводчик сознательно отступает от некоторых деталей внешнего рисунка. ... Эта мелкая резьба по камню, заимствованная Шекспиром у эвфуистов, ... не интересует переводчика...» «И именно потому, что Маршак выделил существенное, отойдя в данном случае от мелких деталей внешнего рисунка, ему удалось добиться очень большого: восстановить первоначальную свежесть стиха».

В самом деле, сопоставление перевода Маршака с оригиналом обнаруживает, что Маршак весьма вольно обращался с шекспировскими образами: многое упрощал, сглаживал, кое-где делал вставки от себя. Как известно, Маршак изменил пол адресата сонетов: вместо юноши, к которому обращены первые 126 сонетов, ввел некую прекрасную даму. (Конечно, такое

<sup>33</sup> Морозов, Михаил Михайлович (1897—1952) – советский литературовед, театровед, один из основателей советского научного шекспироведения.

решение можно объяснить цензурными условиями эпохи, однако едва ли оно было полностью вынужденным; скорее, оно соответствовало переводческим установкам самого Маршака.)

Разумеется, любому переводчику приходится опускать в переводе какие-то детали, особенно имея дело с лирикой Шекспира, где на малом протяжении сонета порой разворачиваются каскады метафор, некоторые из которых так замысловаты, что действительно могут быть уподоблены «мелкой резьбе по камню». Но у Маршака сглаживание и «исправление» неудобных особенностей оригинала было сознательным методом, который одобряет Морозов. Такой метод был принят далеко не одним Маршаком; можно сказать, что он был господствующим в его время.

Сегодня этот «исправительный» подход является достоянием истории; теперь уже никому не пришло бы в голову хвалить переводчика за отступления от оригинала, подобные тем, которые позволял себе Маршак. Для большинства современных переводчиков сонетов Шекспира стремление к точному воспроизведению образов оригинала – это нечто само собой разумеющееся. Установилось и более или менее общепринятое прочтение самого шекспировского текста<sup>34</sup>. Однако имеется ряд темных, допускающих неоднозначное истолкование мест; это и вынужденные упущения, различные у разных переводчиков, приводят к тому, что образное содержание «Сонетов» в разных переводах предстает не совсем одинаковым.

Что касается размера, то все современные переводчики выдерживают в переводе размер оригинала – пятистопный ямб; шестистопный ямб (как у Гербеля) и разностопный ямб (примеры которого встречаются в издании Венгерова) ушли в прошлое. Однако остается вопрос окончаний. В оригинале окончания преимущественно мужские, что соответствует природе английского языка с его обилием односложных слов. В русском языке слова длиннее, ударные окончания не преобладают; поэтому для русской лирики наиболее характерны чередующиеся, мужские и женские окончания. Нужно ли стремиться воспроизвести в переводе ударность окончаний? Ответы на этот вопрос даются различные.

Во-первых, не совсем ясно, какую роль играют эти окончания в самом шекспировском тексте. При преобладании мужских окончаний, иногда встречаются и женские, причем те и другие могут сменять друг друга в пределах одного сонета без всякой видимой системы. Высказывались мнения, что такие переходы неслучайны, что они несут стилистическую нагрузку, – однако вопрос этот недостаточно изучен. Во-вторых, мужские рифмы в английском и русском стихах звучат совершенно по-разному. Большая часть английской лирической поэзии написана с использованием мужских рифм, тогда как в русском стихе сплошные мужские рифмы – явление редкое, как правило, служащее для придания произведению особой энергии и экспрессивности. В-третьих, у Шекспира многие окончания, формально считающиеся мужскими, в действительности являются дифтонгами, которые для русского уха звучат, скорее, как два слога – ударный плюс безударный, – то есть образуют женское окончание. В такой ситуации переводить «Сонеты» по-русски на одни мужские окончания – значит быть «святей папы». Наконец, лишая себя семи дополнительных слогов, переводчик усложняет и без того непростую задачу перевода, и если в результате перевод звучит косноязычно и невразумительно, то заслуга такого самоограничения сомнительна.

Выскажем мнение, что на сегодня попытки воспроизвести в переводе эту формальную особенность «Сонетов» приводят больше к потерям, чем к приобретениям. Однако возможности стихотворного перевода со временем возрастают. Не исключено, что лет через пятьдесят будет считаться обязательным строгое воспроизведение размера и ударности/безударности окончаний при полноценной передаче всех образов оригинала (подобно тому, как в 20 веке

---

<sup>34</sup> Положительную роль в этом сыграл подстрочный перевод всего свода шекспировских сонетов, выполненный автором для издания: «Шекспир У. Сонеты. Антология современных переводов» (СПб, «Азбука-классика», 2004 г.). Хотя публикация подстрочников не является бесспорной и общепринятой практикой, данный подстрочный перевод оказался весьма востребованным, о чем свидетельствуют многочисленные ссылки и отзывы в Интернете.

стало нормой переводить «Сонеты» пятистопным ямбом, тогда как в 19 веке переводчикам не хватало и шестистопного).

Однако, помимо рифмы фонетической (или, как нередко у Шекспира, «глазной», существующей только в написании) имеется еще рифма *смысловая*, и в «Сонетах» она играет куда большую роль. Шекспир был мастером языка, необыкновенно чувствительным к смыслу слов, умевшим и любившим играть на их смысловой палитре. В «Сонетах» практически нет случайных, необязательных слов – все важны, нагружены смыслом, все работают на общий поэтический итог стихотворения. В этом – одно из слагаемых величия этого произведения, что прекрасно чувствовалось современниками Шекспира и угадывается нами ныне.

Рифмующиеся слова в концах строк, помимо созвучий, образуют смысловые пары, в которых слова либо дополняют, усиливают смысл друг друга, либо (чаще) образуют смысловой контраст. Посмотрим с этой точки зрения хотя бы на сонет 1, обращенный к молодому человеку и призывающий его завести семью, чтобы продолжить свою красоту в детях. Семь рифм этого сонета таковы: “increase – decease”, “die – memory”, “eyes – lies”, “fuel – cruel”, “ornament – content”, “spring – niggarding”, “be – thee”. Созвучия здесь едва ли можно назвать особо оригинальными и блестящими, но смысловые рифмы великолепны: неожиданны, глубоки и в совокупности рассказывают некую свою «историю», по-своему раскрывая содержание стихотворения.

Таковы практически все сонеты Шекспира. К сожалению, переводчики не уделяют смысловым рифмам достаточного внимания, а нередко полностью игнорируют этот важный аспект, сводя дело к фонетической рифмовке. Разумеется, невозможно требовать, чтобы в русском переводе на месте каждой шекспировской смысловой рифмы стояла русская такого же содержания, но можно и нужно стремиться к тому, чтобы рифмы в переводе были осмысленны и содержательны. В целом эта задача еще далека от решения.

«Движение стиха», о котором говорил Брюсов, также является слабым местом переводов. Вольный подход, названный М. Морозовым «творческим воссозданием в традиции Жуковского», чаще порождает результат, обладающий качествами поэтической целостности и внутреннего движения, однако при таком подходе существует большая опасность, что это будут качества, присущие только переводу как самостоятельным стихам на русском языке, без реальной связи с качествами оригинала (как это и получается во многих случаях у Маршака). С другой стороны, стремление к точности нередко приводит к тому, что выходной продукт представляет собой трудное чтение, очень несовершенное в стихотворном отношении, где стих, перегруженный втиснутым в него содержанием, так сказать, вообще не может сдвинуться с места.

«Игра слогов и звуков», то есть внутренние рифмы, аллитерации, ассонансы и пр. – это то, чем «Сонеты» очень богаты, и что только в редких случаях удастся отразить в переводе. Это же относится и к «смысловым внутренним рифмам», то есть к игре слов (порой весьма изощренной, эвфуистической), которая пронизывает «Сонеты» и практически не поддается переводу.

Показательно, что Брюсов на первое место в числе существенных элементов стиха поставил стиль. Каков же стиль шекспировских сонетов? Как его понимают и передают русские переводчики? Нужно констатировать, что в этом вопросе никакого единства нет: стиль «Сонетов» Шекспира в русских переводах оказывается очень разным. Возможно, многие переводчики не придают стилю такого решающего значения, как это делал Брюсов, а посвящают все силы передаче «образов и размера», подыскивая, в каждом отдельном случае, подходящие, по их ощущению, языковые средства, в результате чего некое стилевое решение образуется, так сказать, само собой. Факт тот, что сонеты Шекспира в переводах звучат то как романтические элегии, то как философические эссе, то как ренессансно-страстные и порой грубые излияния, то как изящная литературная игра.

Представляется, что причиной этого – помимо недостаточного внимания переводчиков к стилю или неспособности его выдержать – является стилевое многообразие самих сонетов Шекспира. Все это – и элегичность, и философичность, и ренессансная страстность и литературное изящество – в них присутствует, а переводчик, осознанно или бессознательно, откликается в большей степени на что-то одно, чем предопределяется стиль его перевода. Надо полагать, что при дальнейшем освоении шекспировских сонетов вопросы стиля выйдут на первый план. Возможно, будет поставлена и решена задача воспроизведения в переводе всей стилиевой сложности оригинала.

Один из вечных вопросов – вопрос о должном языке перевода. Каким языком переводить по-русски поэтическое произведение, написанное четыре века назад в Англии? Когда Шекспир писал свои сонеты, в Москве правил Борис Годунов. Понятно, что попытка перевести «Сонеты» русским языком той эпохи возможна только в виде лингвистического эксперимента.

Относительно другой крайности – перевода классической поэзии сегодняшним, живым разговорным языком – мнения разнятся. Были и есть сторонники такого подхода, в том числе среди самых уважаемых переводчиков. Так, Б. Пастернак писал: «Наравне с оригинальными писателями переводчик должен избегать словаря, не свойственного ему в обиходе, и литературного притворства, заключающегося в стилизации. Подобно оригиналу, перевод должен производить впечатление жизни, а не словесности»<sup>35</sup>. Это было сказано в связи с переводами шекспировских пьес, однако такой подход отразился и в пастернаковских переводах сонетов, которые по сей день вызывают большие споры.

На практике подавляющее большинство современных переводов «Сонетов» Шекспира выполняется на некоем особом, искусственном языке, специально выработанном для перевода классики. По своему словарному составу это почти язык 19 века. Почему же именно 19 века, а не, скажем, 18-го или 20-го? В обоснование этого иногда говорится, что русский поэтический язык «после Пушкина» находился на такой стадии развития, которая соответствует состоянию английского языка «после Шекспира». Доля истины в этом есть, но можно заметить, что переводы Шекспира пишутся не собственно на языке Пушкина (это и невозможно, для этого нужно быть Пушкиным), а, скорее, на языке эпигонов Пушкина второй половины 19 века, которые подражали его поэтической технике, не обладая его гением. Шекспир же был не эпигоном, а творцом – в том числе, творцом языка; множество изобретенных им слов и выражений вошли в английский язык из его пьес (и отчасти из сонетов). Эта языковая свобода, творческое, хозяйское обращение с родным языком отсутствуют в переводах. Если пытаться это передать, то пришлось бы, наверное, что-то брать от Тредиаковского и Ломоносова, а что-то – от Хлебникова и Маяковского. Таких опытов пока не было; будут ли они, и изменятся ли взгляды на язык перевода – покажет будущее.

Помимо элементов стиха, перечисленных Брюсовым, хотелось бы отметить важность передачи в переводе присущих оригиналу контрастов и противоречий. Вообще, язык художественного образа – это язык контрастов, и правда перевода – это правда осмысленного воспроизведения этих контрастов в их подлинных пропорциях и живой взаимосвязи.

Для сонетов Шекспира смысловые контрасты и противоречия не просто характерны, но, можно сказать, составляют всю их ткань, их настоящий смысл. Поэт убеждает молодого человека завести семью, но затем сам претендует на его любовь, обещает не ревновать, но бешено ревнует, приписывает своему кумиру верность (truth), постоянно изобличая его в изменах, называет свои стихи «бедными», но дьявольски гордится ими и предрекает им вечную жизнь. И в пределах одного сонета, в трех катренах и «замке», далеко не всегда выдерживается традиционная смысловая схема: «тезис – антитезис – синтез». Нередко заключительное двустишие создает лишь видимость примирения противоречий или само вдруг открывает новое смысло-

<sup>35</sup> Б. Пастернак, «Замечания к переводам из Шекспира».

вое измерение. К этому нужно прибавить уже упоминавшиеся смысловые рифмы и вездесущую игру слов.

Не все из этих противоречий и контрастов можно однозначно истолковать, многое остается тайной – отражением в поэзии тайн человеческой души. Великая задача переводчика – пройдя долгий путь воспроизведения конкретных метафор и формальных особенностей оригинала, выразить на родном языке это добытое гением знание о человеке, чтобы иметь право сказать, вместе с Борисом Пастернаком:

Поэзия, не поступайся ширию.  
Храни живую точность, точность тайн.  
Не занимайся точками в пункте  
И зерен в мире хлеба не считай.

## Оригинал Торпа. Комментарий. Подстрочный перевод

20 мая 1609 г. издатель Томас Торп внес «книгу под названием Шекспировы сонеты» (“a booke called Shakespeares sonnettes”) в реестр лондонской «Почтенной компании торговцев канцелярскими принадлежностями», контролировавшей книгоиздательскую деятельность и книжную торговлю. Торп не имел ни собственной печатной мастерской, ни книжной лавки; тираж книги в формате quarto, изготовленный печатником Джорджем Элдом ([George Eld](#)), был для реализации поделен между книготорговцами Уильямом Аспли ([William Aspley](#)) и Джоном Райтом ([John Wright](#)), имена которых были помещены на титульном листе.

На обороте титульного листа имелось посвящение, набранное заглавными буквами, с разделителями в виде точек, для стилизации под торжественное «римское» письмо:

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

Посвящение порождает ряд вопросов, на которые пытались ответить все поколения исследователей «Сонетов».

Подпись под посвящением – “Т. Т.” – естественно считать инициалами издателя, Томаса Торпа. По существовавшей практике, издатель (вместо автора) мог выбрать патрона для своего издания и написать посвящение от своего имени, если ему принадлежало право на рукопись. Такое положение обычно было обусловлено смертью автора; с другой стороны, это согласуется с версией о том, что издание было осуществлено без ведома последнего.

Патрон издания назван “begetter”, что допускает различные толкования. Глагол “beget” имел следующие основные значения: 1) доставать, приобретать; 2) рождать, порождать. Соответственно, существительное “begetter” могло означать «тот, кто достал (и передал издателю) рукопись книги» или «тот, кто решающим образом (например, финансово) способствовал появлению книги на свет».

Себя издатель характеризует как “well-wishing adventurer in setting forth”. Помимо декларации своей ответственности за издание, что было обычным в подобных посвящениях, Т. Т. называет себя «доброжелательным», а также признает, что издание носит рискованный, или авантюрный характер. Последнее можно истолковать как указание на рискованность издания как коммерческого предприятия или как намек на его пиратскую природу.

В целом посвящение можно перевести как «Мистеру W. H., единственному, кому обязаны своим появлением нижеследующие сонеты, всяческого счастья и вечности, обещанной нашим бессмертным поэтом, желает доброжелатель, рискнувший выпустить их в свет. Т. Т.».

Исходя из того, что «наш бессмертный поэт» – это, по-видимому, Шекспир, многие исследователи делали вывод, что под «мистером W. H.» следует понимать того, кому адресо-

вана ббольшая часть сонетов, то есть Друга. Это открывает простор для гаданий относительно имени и личности этого адресата.

Следует отметить, что такая интерпретация не является ни единственно возможной, ни самой убедительной. Согласно традициям подобных посвящений, если литературное произведение посвящалось знатному лицу (каковым, без сомнения, был Друг «Сонетов»), то имя такого лица приводилось полностью. Инициалами ограничивались, если посвящение было данью благодарности частному, рядовому человеку, оказавшему издателю какие-либо услуги. С этой второй возможностью согласуется и именование «мистер», которое было бы совершенно невозможно применительно к лорду Саутгемпτονу или лорду Пембруку.

«Вечность, обещанную нашим бессмертным поэтом» можно понять как вечную жизнь, которую с гордостью предрекал своим стихам автор «Сонетов», и которая, по мысли издателя, должна была распространиться на тех, кто имел отношение к изданию этих стихов. (Отметим, что это обещание исполнилось: неведомый «мистер W. H.», как и сам Томас Торп, поныне живут в комментариях и глазах читателей.)

В настоящее время известно одиннадцать сохранившихся экземпляров «Сонетов» издания Торпа, шесть из которых хранятся в публичных собраниях. В Интернете, в зоне public domain, доступны факсимильные копии оригинала; так, в статье “Shakespeare’s Sonnets” англоязычной Википедии имеется ссылка на такую копию, хранящуюся в Гарвардском университете<sup>36</sup>.

Для современного читателя-неспециалиста оригинал Торпа представляет трудное чтение. Первое, что бросается в глаза, – это устаревшая графика некоторых букв.

Так, строчная буква “s” в современном написании используется почти исключительно в конце слова; в других позициях она заменяется на так называемую «долгую s» (long s), имеющую написание f, зрительно весьма схожее с f. Современная буква u в начале слова передается как v; например, “unused” пишется как “vn-vfd” (сонет 30). Напротив, в середине слова вместо современной буквы v используется u; так, “survive” пишется как “furuive” (сонет 32). Современная буква j в начале слова передается как i; например, “joy” пишется как “ioy” (сонет 8).

В письменном языке эпохи систематически использовалась лигатуры, в которых две буквы передавались одним символом. <В данном электронном издании лигатуры не воспроизводятся.>

Орфография английского языка «Сонетов» значительно отличается от современной. Так, союз/предлог “than” часто пишется как “then”; притяжательный падеж существительных формируется без апострофа и неотличим от множественного числа; некоторые слова, которые сегодня пишутся слитно, в «Сонетах» пишутся как два слова (your self, an other и др.).

Дело осложняется тем, что орфографическая норма в ту эпоху не была строго фиксированной, и в тексте «Сонетов» можно найти разные варианты написания одного и того же слова; так, например, прилагательное “false” встречается в написаниях “false”, “faulse” и “falce”; существительное “scythe” – в написаниях “sieth” и “syeth”, и т. д. Колебания орфографической нормы бывает трудно отличить от ошибок набора, которые в оригинале Торпа также присутствуют в изобилии.

Синтаксис оригинала не только отличается от сегодняшнего, но в ряде мест является путаным, допускающим различные прочтения, а пунктуация порой производит впечатление полного произвола.

Все эти недостатки оригинала Торпа вырастают в значительную проблему для тех, кто хочет глубоко познакомиться с материалом или, тем более, исследовать его. Если для «про-

<sup>36</sup> <https://archive.org/details/shakespeare01shakgoog>

стого» читателя нет вопроса в том, что считать оригиналом «Сонетов» (достаточно взять любое современное английское издание книги), то исследователь знает, что все «оригиналы» после Торпа содержат значительное количество редакторских правок. Более того, позиции редакторов в отношении должных правок различаются, так что никакие два позднейших «оригинала» не являются идентичными. Отсюда следует, что для анализа «Сонетов» необходимо обращаться к подлинному тексту издания Торпа.

Нижеследующий комментарий для каждого сонета предваряется транскрипцией торповского оригинала, где для удобства ссылок добавлена нумерация строк.

За оригиналом следует краткая характеристика содержания сонета.

Цель комментария – прояснить темные места, «прочитать» то, что является трудным для восприятия из-за проблемного синтаксиса, устаревшей семантики или уникального словотворчества самого Шекспира; раскрыть многозначность и игру слов; указать на примеры употребления стилистических приемов.

Исторические значения слов даются по словарю: “Oxford English Dictionary, 2nd ed., Oxford University Press, 1989” (в дальнейшем – OED).

В качестве источников современных редакторских решений и интерпретаций используются критические издания «Сонетов»:

1. The New Cambridge Shakespeare. The Sonnets. Ed. by G. Blakemore Evans. Cambridge University Press, 1996 (в дальнейшем – Ca).

2. The Oxford Shakespeare. The Complete Sonnets and Poems. Ed. by Colin Burrow. Oxford University Press. 2008 (в дальнейшем – Oх).

Для каждого сонета приводится подстрочный перевод, выполненный на основе анализа оригинального текста.

## Сонет 1

1 From faireft creatures we defire increafe,  
2 That thereby beauties *Rofe* might neuer die,  
3 But as the riper fhould by time deceafe,  
4 His tender heire might beare his memory:  
5 But thou contracted to thine owne bright eyes,  
6 Feed’ft thy lights flame with felfe fubftantiall fewell,  
7 Making a famine where aboundance lies,  
8 Thy felfe thy foe, to thy sweet felfe too cruell:  
9 Thou that art now the worlds fresh ornament,  
10 And only herauld to the gaudy fpring,  
11 Within thine owne bud burieft thy content,  
12 And tender chorle makft waft in niggarding:  
13 Pitty the world, or elfe this glutton be,  
14 To eate the worlds due, by the graue and thee.

Сонеты 1–17 объединены общей темой: обращенные к красивому и, вероятно, высоко-родному молодому человеку, они призывают его создать семью и произвести на свет потомство, чтобы таким образом сохранить полученный от природы дар красоты. Здесь же возникает тема угрожающего красоте разрушительного Времени, которая затем проходит через весь цикл сонетов, обращенных к Другу.

В сонете 1 поэт апеллирует к закону природы, согласно которому красота должна воспроизводить себя, и упрекает юношу в «скаредности», заключающейся в том, что тот «хоронит свое содержание в собственном бутоне», не подчиняясь этому закону.

(1) В издании Торпа сонеты пронумерованы арабскими цифрами; при первом сонете номер опущен.

1 **faireft** – Эпитет “fair”, употребляемый в значении «прекрасный» (в первую очередь в отношении Друга), является сквозным для всего свода шекспировских сонетов.

**increafe** – прибавление; потомство

2 **That** So that

**Rose** – В издании Торпа существительное “rose” всюду напечатано с заглавной буквы, указывающей, что «розу» следует понимать в переносном, персонифицированном смысле – как символ красоты. На переносное употребление слова здесь также указывает курсив. Вообще, подобное использование заглавных букв и курсива в торповском оригинале непоследовательно и не всегда логично.

3 **the riper** – зрелое, расцветшее (существо, растение)

**by time** – со временем; в свое время

4 **His** – Местоимение относится к “Rose”; в английской поэзии, при персонификации, роза принимает мужской род.

**tender** – юный; незрелый

**beare his memory** – понесет (воплотив в себе) память. Речь о том, что красота должна найти продолжение в потомках.

5 **contracted** – обрученный. Возможно также прочтение: «ограниченный», «заключенный (в глазах)».

6 **felfe fubftantiall** – (берущийся, взятый) из собственного существа. Присутствует ассоциация с образом свечи, питающей свой огонь за счет самой себя.

9 **frefh** – новый; яркий; чистый

10 **herauld** = herald – глашатай, вестник

**gaudy** – яркий, цветистый. Здесь прилагательное “gaudy” не несет того негативного смысла («крикливый», «безвкусный»), который оно имеет в современном английском языке.

11 **thy content** – твое содержание. В узком понимании, здесь речь идет о мужском «содержании», которое позволяет стать отцом. Возможно также значение: «удовлетворение», «счастье», а также игра на разных значениях.

12 **chorle** – Существительное “churl”, имеющее древнегерманское происхождение, в английском языке 16 в. употреблялось в значениях: 1) грубый, неотесанный человек; невежа; мужлан; 2) подлый, низкий человек; 3) скряга. Называя так Друга, автор сонетов имеет в виду упрекнуть его в душевной нечуткости и «скупости», заключающейся в нежелании наделить своей красотой потомство. Ругательное “churl” предваряется ласкательным “tender” (юный; нежный); тем самым образуется оксюморон, призванный смягчить упрек. Слово “churl” употребляется также в сонетах 32, 69.

**makft waft in niggarding** – расточаешь (себя), скардничая. Выражение “waste in niggarding” образует оксюморон, подчеркивающий неестественность поведения юноши, уклоняющегося от супружества.

13 **Pitty** = Pity

От прекраснейших созданий мы желаем потомства,  
чтобы таким образом роза красоты никогда не умирала,  
но, когда более зрелая *роза*<sup>37</sup> со временем скончается,  
ее юный наследник нес память о ней.

Но ты, обрученный с собственными ясными глазами,  
питаешь свое яркое пламя топливом своей сущности,  
создавая голод *там*, где находится изобилие,  
сам себе враг, слишком жестокий к своей милой персоне.

Ты, являющийся теперь новым украшением мира  
и единственным глашатаем красочной весны,  
в собственном бутоне хоронишь свое содержание  
и, юный скряга, расточаешь *себя*, скардничая.

Пожалей мир, а не то стан(еш)ь таким обжорой,

Который съест, *на пару с* могилой, то, что причитается миру.

---

<sup>37</sup> Всюду в подстрочном переводе курсивом выделены слова, добавленные для связности текста или для пояснения трудных мест. – А.Ш.

## Сонет 2

1 **W**hen fortie Winters fhall befeige thy brow,  
2 And digge deep trenches in thy beauties field,  
3 Thy youthes proud liuery so gaz'd on now,  
4 Wil be a totter'd weed of smal worth held:  
5 Then being askt, where all thy beautie lies,  
6 Where all the treafure of thy lufty daies;  
7 To fay within thine owne deepe funken eyes,  
8 Were an all-eating fhome, and thriftleffe praife.  
9 How much more praife deferu'd thy beauties vfe,  
10 If thou couldst unfwere this faire child of mine  
11 Shall sum my count, and make my old excufe  
12 Proouing his beautie by fucceffion thine.  
13 This were to be new made when thou art ould,  
14 And fee thy blood warme when thou feel'ft it could.

Поэт рисует выразительную картину неизбежной утраты красоты в старости, оправданием и утешением для которой может быть только наличие «прекрасного ребенка».

1 **fortie Winters** – В поэзии эпохи Возрождения, применительно к возрасту человека, “forty” (сорок) употреблялось нарицательно, в значении «много лет», «начало старости». В словосочетании “forty winters” соединяются указание на прожитые годы и образ зимы как символа старости.

**beseige** = besiege – осаждать (крепость). В расширительном значении: «окружать со всех сторон»; «донимать». Военная метафора, продолженная во второй строке выражением “dig... trenches” (рыть траншеи), подчеркивает силу и разрушительный для человека характер времени.

**brow** – лоб; чело

2 **digge** = dig

3 **proud** – *зд.* величавый; великолепный

**liuery** – *зд.* наряд; убор

4 **Wil** = will. Пример непоследовательности орфографии в издании Торпа. В других местах, например, в следующем сонете 3, этот глагол имеет написание “will”.

**totter'd weed** – Здесь (и в сонете 26) “totter'd” является вариантом написания прилагательного “tattered” (оборванный, истрепанный до лохмотьев). Существительное “weed” в значении «одежда», «предмет одежды» для современного английского языка является архаическим, за исключением словосочетания “widow's weeds”.

6 **lufty** – крепкий; полный сил; цветущий

**daies** = days

8 **thriftleffe praife** – бесполезная похвальба

9 **deferu'd** would deserve

**beauties vfe** = beauty's use – Здесь “use” означает «выгодное, с прибылью, использование», «ссуда под проценты»; в переносном смысле – воспроизведение красоты в потомстве. Термины из областей коммерции и судопроизводства часто и нарочито используются автором «Сонетов» в, казалось бы, непоходящем для этого контексте – в разговоре о красоте, любви и т. п.

10 **this faire child of mine**... – В современных изданиях «Сонетов» этот текст и следующая строка выделяются как прямая речь: “If thou couldst answer, ‘This fair child of mine...’” (см. Са, Ох).

11 **Shall fum my count** – подытожит мой счет (оплатит мой долг перед Природой)

**make my old excufe** – оправдает мою старость

12 **Proouing** = Proving

**by fuceffion** – (переданный, полученный) по наследству. Юридический термин.

Когда сорок зим возьмут в осаду твое чело  
и выроют глубокие траншеи в поле твоей красоты,  
великолепный наряд твоей юности, который теперь так привлекает взгляды,  
*все* будут считать никчемными лохмотьями;  
тогда, если тебя спросят, где вся твоя красота,  
где все богатство цветущих дней,  
сказать, *что оно* в твоих глубоко запавших глазах,  
было бы жгучим стыдом и пустой похвальбой.  
Насколько похвальнее было бы выгодное использование твоей красоты,  
чтобы ты мог ответить: «Этот мой прекрасный ребенок  
подытожит мой счет и станет оправданием моей старости», —  
доказав *его сходством с тобой*, что его красота – твое наследие.

Это было бы *как* снова стать молодым, когда ты стар,  
и увидеть свою кровь горячей, когда ты чувствуешь, что *в тебе* она холодна.

## Сонет 3

1 Looke in thy glaffe and tell the face thou veweft,  
2 Now is the time that face fould forme an other,  
3 Whofe frefh repaire if now thou not reneweft,  
4 Thou doo'ft beguile the world, vnbleffe fome mother.  
5 For where is fhe fo faire whofe vn-eard wombe  
6 Difdaines the tillage of thy husbandry?  
7 Or who is he fo fond will be the tombe,  
8 Of his felfe loue to ftop pofterity?  
9 Thou art thy mothers glaffe and fhe in thee  
10 Calls backe the louely Aprill of her prime,  
11 So thou through windowes of thine age fhalt fee,  
12 Difpight of wrinkles this thy goulden time.  
13 But if thou liue remembred not to be,  
14 Die fingle and thine Image dies with thee.

В сонете 3 возникает нехарактерная для шекспировских «Сонетов» (и вообще для сонетной традиции) тема материнства: поэт внушает юноше, что тот не вправе лишать счастья материнства женщину, которая могла бы произвести на свет его детей. В развитие этой темы сам юноша сравнивается с зеркалом, в котором его мать видит собственную молодость.

1 **glaffe** – зеркало

3 **Whofe** – Относится к “that face” в строке 2.

**repaire** – *зд.* (исправное) состояние

4 **beguile** – обмануть

**vnbleffe fome mother** – лишить (женщину) счастья материнства. В OED данный пример употребления глагола “unbless” приводится как первый в английском языке.

5 **vn-eard** – непаханный. Эпитет образован от глагола “ear” (пахать, обрабатывать поле), который для современного английского языка является архаизмом.

6 **husbandry** – земледелие; сельское хозяйство. Присутствует игра на слове “husband” (муж).

7 **fo fond will be** – Здесь “fond” (глупый, безрассудный) можно истолковать как «неразумно любящий себя». Между “fond” и “will” подразумевается “as”.

**tombe** – Имеется в виду тело, которое может стать «гробницей» для нерожденного потомства.

9 **glaffe** – См. строку 1.

10 **Aprill of her prime** – Здесь “prime” означает «расцвет», «лучшее время». Аллитерация “April” – “prime” призвана усилить образ весны и молодости.

11 **windowes** – Обычное для поэзии эпохи Шекспира уподобление глаз окнам. Стоит отметить, что само слово “window” происходит от древнескандинавского “vindauga”, что буквально означает «глаз ветра», то есть представляет собой метафору обратного смысла.

14 **Image** – образ. Это можно понять просто как «внешний облик» или в философском смысле, как платоническую «идею» (см. пассажи о «субстанциях» и «тенях» в сонете 53 и др.).

Посмотри в зеркало и скажи лицу, которое ты видишь:

пришло время этому лицу создать другое,

так как, если ты теперь неновишь его свежее состояние,

ты обманешь мир, лишишь счастья материнства какую-то женщину.  
Ибо где та, чье невозделанное лоно  
пренебрежет твоей пахотой?  
Или – кто настолько безрассуден, *что* станет гробницей,  
чтобы из-за любви к себе не дать появиться потомству?  
Ты – зеркало для своей матери, и она в тебе  
возвращает прелестный апрель своих лучших лет;  
так и ты, через окна своей старости, увидишь,  
вопреки морщинам, это свое золотое время.  
Но если ты живешь, чтобы не оставить о себе памяти,  
умри в одиночестве, и твой образ умрет с тобой.

## Сонет 4

1 Vnthrifty louelineffe why doft thou fpend,  
2 Vpon thy felfe thy beauties legacy?  
3 Natures bequeft giues nothing but doth lend,  
4 And being franck fhe lends to thofe are free:  
5 Then beautious nigard why dooft thou abufe,  
6 The bountious largeffe giuen thee to giue?  
7 Profitles vferer why dooft thou vfe  
8 So great a fumme of fummes yet can't not liue?  
9 For hauing traffike with thy felfe alone,  
10 Thou of thy felfe thy fweet felfe doft deceaue,  
11 Then how when nature calls thee to be gone,  
12 What acceptable *Audit* can't thou leaue?  
13 Thy vnuf'd beauty must be tomb'd with thee,  
14 Which vfed liues th'executer to be.

Метафоры сонета 4 построены на реалиях из области коммерции, ростовщичества: носитель редкой красоты уподобляется заемщику, получившему красоту в долг от Природы. Обязанность такого «заемщика» в том, чтобы передать красоту детям; не сделать этого – значит оказаться банкротом.

1 **Vnthrifty louelineffe** – расточительная прелесть. Образованное по стилистическому механизму переноса значения обращение к Другу, которого автор упрекает в нежелании произвести потомство и тем самым в расточении красоты.

2 **thy beauties legacy** – наследие твоей красоты. По мысли автора, красоту, которую адресат сонета получил в дар от Природы, он должен передать по наследству своим детям.

4 **franck ... free** – Оба эпитета имеют значение «щедрый»; “free” может также содержать намек на вольность поведения.

**thofe are** those who are

5 **beautious nigard** – прекрасный, очаровательный скряга. Оксюморон, раскрывающий тему сонета (обладатель красоты не желает ею делиться), а также служащий тому, чтобы смягчить упреки в адрес юноши.

6 **bountious largeffe** – обильный, щедрый дар

7 **Profitles vferer** – ростовщик, не имеющий прибыли. Оксюморон, подчеркивающий неестественность поведения юноши, не желающего завести семью.

8 **fumme of fummes** – бухгалтерский термин: «общий итог (в отличие от частных)». Здесь данное выражение употребляется для усиления смысла: «большая сумма», «богатство».

**can't not liue** – (имея такое богатство, ты) не можешь обеспечить себя средствами к существованию. В переносном смысле: имея столь великую красоту, ты не можешь продлить ее (и свою) жизнь в детях.

9 **traffike** – коммерческие операции; помещение денег под проценты

10 **of thy felfe** – сам; собственными действиями

12 **Audit** – бухгалтерский отчет; отчет о потраченных средствах. Заглавная буква и курсив подчеркивают переносное употребление слова.

13 **vnuf'd beauty** – красота, не пущенная в «оборот» (и потому не принесшая «процентов» в виде детей)

**14 liues th'executer to be** – Синтаксис этой фразы труден для восприятия; некоторые комментаторы считают, что “th'executor” следует читать как “thy executor”. В целом строку 14 можно понять в том смысле, что красота «пущенная в рост», будет жить в ребенке, который станет распоряжаться этим «наследством красоты» подобно душеприказчику.

Расточительная прелесть, почему ты тратишь  
на себя свое наследие красоты?  
Наследство Природы – не подарок, она дает займы  
и, будучи щедрой, она дает займы тем, кто щедр;  
так почему, прекрасный скряга, ты злоупотребляешь  
обильным даром, данным тебе, чтобы отдавать?  
Ростовщик без прибыли, почему ты, имея в распоряжении  
такую великую сумму сумм, не можешь обеспечить свое существование?  
Ведь, заключая сделки только с одним собой,  
ты, милый, обманываешь только самого себя;  
а когда Природа велит тебе уйти,  
какой приемлемый бухгалтерский отчет ты сможешь оставить?  
Не пущенная в рост, твоя красота должна быть похоронена с тобой,  
тогда как, будучи пущена в рост, она будет жить в твоём наследнике.

## Сонет 5

1 **T**Hofe howers that with gentle worke did frame,  
2 The louely gaze where euery eye doth dwell  
3 Will play the tirants to the very fame,  
4 And that vnfaire which fairely doth excell:  
5 For neuer refiting time leads Summer on,  
6 To hidious winter and confounds him there,  
7 Sap checkt with froft and luftie leau's quite gon,  
8 Beauty ore-fnow'd and barenes euery where,  
9 Then were not fummers diftillation left  
10 A liquid prifoner pent in walls of glaffe,  
11 Beauties effect with beauty were bereft,  
12 Nor it nor noe remembrance what it was.  
13 But flowers diftil'd though they with winter meete,  
14 Leefe but their fhow, their fubftance ftill liues fweet.

В сонете 5 возникает образ Времени как неодолимой силы, которая разрушает лучшие образцы красоты и влечет «лето» молодости к «зиме» старости. При этом носитель красоты может сохранить ее, став отцом, подобно тому, как ароматы лета можно сохранить в виде цветочной эссенции.

1 **gentle worke** – тонкая (тихая; незаметная) работа (Времени)

**did frame** – сформировали; создали

2 **gaze** – *зд.* то, на что смотрят, что притягивает взор; облик

3 **Will play the tirants** – поведут себя как тираны

**to the very fame** – по отношению к нему же (т. е. к прекрасному облику)

4 **vnfaire** – лишить красоты; сделать уродливым. OED цитирует это место как уникальный в английском языке пример использования “unfair” в качестве глагола.

**which fairely doth excell** – что (всё) превосходит красотой

6 **confounds** – Глагол “confound” неоднократно употребляется в «Сонетах», главным образом в значении «разрушать», «уничтожать», «губить». Следует также иметь в виду и значение «растрчивать (напрасно)», «расточать», которое не сохранилось в современном английском языке, но было употребительно в 16 в.

**him** – Местоимение относится к лету, которое персонифицируется в мужском роде.

7 **luftie leau's** – Здесь “lusty” означает «крепкие», «цветущие»; аллитерация с “leaves” усиливает образ пышной зелени.

8 **ore-fnow'd** = *oversnowed* – покрытый снегом; заснеженный. В OED этот пример употребления прилагательного “oversnowed” цитируется как первый в английском языке.

6–8 Образ зимы, которая ассоциируется со старостью и смертью, неоднократно возникает в «Сонетах». Стоит отметить, что рубеж 16–17 вв. был периодом резкого похолодания в западной Европе и Англии (т. н. «малый ледниковый период»), так что автор мог иметь личные впечатления от настоящей, суровой зимы со снегом, замерзшей Темзой и пр.

9 **fummers diftillation** – эссенция (квинтэссенция, сущность) лета. Как образно поясняется в строке 10, речь идет о цветочной эссенции.

10 **A liquid prifoner pent in walls of glaffe** – жидкий пленник, заточенный в стеклянных стенах. Аллитерация “prisoner – pent” усиливает образ «заточения».

11 **Beauties effect** – В контексте «цветочной» аллегории “beauty’s effect” означает запах цветка (являющийся его главным «эффектом»). В более широком смысле, здесь речь о силе воздействия красоты и ее сущности, содержании. В любом случае имеется в виду возможность сохранения красоты в потомстве.

13 **flowers diftil’d** – Речь идет о выделении и сохранении цветочной эссенции, в переносном смысле – об отцовстве.

14 **Leefe** – В английском языке 16–17 вв. форма “leese” была вариантом написания глагола “lose”. Соответствующее исправление принято в современных изданиях «Сонетов» (Са, Ох).

**subftance** – суть; сущность. Слово “substance” употребляется автором «Сонетов» и как философский термин, означающий совершенный идеал, в отличие от его несовершенных воплощений – «теней» (см. сонет 53).

Те *самые* часы, которые своей тихой работой создали  
прелестный образ, на котором останавливаются все взгляды,  
поведут себя как тираны по отношению к нему же  
и лишат красоты то, что *всё* превосходит красотой,  
поскольку неутомимое время ведет лето  
к отвратительной зиме и там губит его:  
соки *будут* скованы морозом, а пышная листва исчезнет,  
красота *будет* занесена снегом, и все кругом *будет* голо.  
Тогда, если эссенция лета не была сохранена,  
жидким узником, заточенным в стеклянных стенах,  
вместе с красотой будет утрачена ее *животворная* сила,  
не станет ни ее, ни памяти о том, какова она была.

Но если из цветов выделена эссенция, то, хотя их постигает зима,  
они теряют только свой вид, тогда как их сладостная сущность по-прежнему живет.

## Сонет 6

1 **T**hen let not winters wragged hand deface,  
2 In thee thy fummer ere thou be diftil'd:  
3 Make fweet fome viall; treafure thou fome place,  
4 With beauties treafure ere it be felfe kil'd:  
5 That vfe is not forbidden vfery,  
6 Which happies thofe that pay the willing lone;  
7 That's for thy felfe to breed an other thee,  
8 Or ten times happier be it ten for one,  
9 Ten times thy felfe were happier then thou art,  
10 If ten of thine ten times refigur'd thee,  
11 Then what could death doe if thou fhould'ft depart,  
12 Leauing thee liuing in pofterity?  
13 Be not felfe-wild for thou art much too faire,  
14 To be deaths conqueft and make wormes thine heire.

Сонет 6 примыкает по содержанию к сонету 5: поэт настойчиво убеждает юношу уберечь красоту от «зимы», наполнив своей «эссенцией» некий сосуд. Здесь же находит продолжение тема «ростовщичества», начатая в сонете 4: произведение на свет детей уподобляется праведным «процентам по ссуде» – таким, против которых бессильна сама Смерть.

1 **wragged** = ragged – грубый; шероховатый

**deface** – обезобразить; изуродовать

2 **ere** – до; прежде

**thou be diftil'd** – Упоминанием «выделения эссенции» адресат сонетов уподобляется цветку (см. предыдущий сонет); при этом еще более откровенно обозначается второй, физиологический смысл.

3 **Make fweet** – 1) сделай сладостным; 2) наполни драгоценным содержанием

**treafure** – Здесь это слово употреблено как глагол, в значении: «обогащать», «наделять сокровищем». В OED данный пример такого употребления “treasure” цитируется как первый английском языке.

4 **forbidden vfery** – запрещенное ростовщичество. В елизаветинской Англии отношение к ростовщичеству было двойственным. В законодательном акте от 1571 г. объявлялось, что «всякое ростовщичество, будучи запрещено божественным законом, является греховным и мерзостным», и в то же время узаконивалась ставка процента в размере десять на сотню. Далее в тексте сонета обыгрывается этот узаконенный процент.

6 **happies** – делает счастливым. В OED этот пример употребления “happy” в качестве глагола цитируется как первый в английском языке.

**pay the willing lone** – (те, кто) охотно платит проценты по ссуде. Соединение “willing” с “loan” вместо “pay” является стилистическим приемом, переносом значения.

7 **breed an other thee** – буквально: «породить еще одного тебя» (т. е. повторить себя в потомстве)

9 **then** – Пример непоследовательности орфографии в издании Торпа: союз/предлог “than” здесь и в ряде других сонетов имеет написание “then”, тогда как в других случаях (строка 8 сонета 22 и др.) – написание “than”.

10 **refigur'd thee** – воспроизведут твой облик

11 **depart** – покинешь этот мир; умрешь

12 **Leauing... liuing** – Аллитерация.

13 **felfe-wild** = self-willed – своенравный, упрямый

14 **conqueft** – добыча. В устаревшей юридической терминологии: получение собственности каким-либо иным способом помимо законного наследования.

Так не позволяй грубой руке зимы обезобразить  
в тебе твоё лето до того, как выделена твоя эссенция;  
наполни сладостью какой-нибудь сосуд, обогати какое-то *вместилище* [место]  
сокровищем *твоей* красоты до того, как она самоуничтожится.  
Такое *помещение в рост* [использование] не является запрещённым ростовщичеством,  
оно делает счастливыми тех, кто оплачивает добровольную ссуду;  
ты вправе породить другого себя  
или *стать* в десять раз счастливее, если *рост* будет десять к одному.  
Вдесятеро счастливее ты был бы, чем теперь,  
если бы десять твоих *детей* десять раз воспроизвели твой облик;  
тогда что могла бы поделаться смерть, покинь ты *этот мир*,  
оставив себя жить в потомстве?  
Не будь своенравным, ведь ты слишком прекрасен,  
Чтобы стать добычей смерти и сделать червей своими наследниками.

## Сонет 7

1 LOe in the Orient when the gracious light,  
2 Lifts vp his burning head, each vnder eye  
3 Doth homage to his new appearing fight,  
4 Seruing with lookes his facred maiefty,  
5 And hauing climb'd the fteepe vp heauenly hill,  
6 Refembling ftrong youth in his middle age,  
7 Yet mortall lookes adore his beauty ffill,  
8 Attending on his goulden pilgrimage:  
9 But when from high-moft pich with wery car,  
10 Like feeble age he reeleth from the day,  
11 The eyes (fore dutious) now conuerted are  
12 From his low tract and looke an other way:  
13 So thou, thy felfe out-going in thy noon:  
14 Vnlok'd on dieft vnleffe thou get a fonne.

Сонет 7 построен на аллегории, в которой человеческий век уподобляется путешествию светила по небу – от восхода до заката. Этот образ, имеющий самостоятельное поэтическое значение, здесь служит назидательной цели: поэт настоятельно советует юноше завести сына, чтобы в старости не оказаться одиноким и никому не нужным – как якобы никому не нужно заходящее солнце.

1 **Loe** = Lo – вот! смотри! (восклицание)

**in the Orient** – на востоке; в восточной части небосвода

**gracious light** – Здесь “light” означает «светило», а в эпитете “gracious” соединяются идеи величия и доброты, милосердия

2 **vnder eye** – Здесь “under” употреблено в качестве прилагательного, в значении «находящийся внизу».

5 **And hauing climb'd** ( And he having climbed) – когда оно (светило) взобралось

**heauenly hill** – небесный холм. Аллитерация усиливает образ, подчеркивая «небесность» этого «холма».

6 **youth in his middle age** – В современном английском языке “middle age” понимается как возраст от 40 до 60 лет, то есть промежуточный возраст между молодостью и старостью. Однако в контексте данного стихотворения более уместно истолкование «возраст расцвета».

7 **Yet** – (пока) еще

**ffill** – по-прежнему

8 **goulden pilgrimage** – буквально: «золотое странствие (паломничество)». Словосочетание образовано посредством стилистического приема – переноса значения.

9 **high-moft pich** = highmost pitch – высшая точка; зенит

**wery car** = weary car – Стилистический прием: перенос эпитета “weary” (усталый, утомленный) на “car” (колесница). Ассоциация солнца с колесницей, восходящая к античной мифологии (колесница Феба), традиционна для поэзии Возрождения.

10 **Like feeble age** – Любопытный пример обратного сравнения: не дряхлая старость уподобляется закату солнца, а наоборот, закат – старости.

**reeleth** – едет, шатаясь

11 **fore** = before – прежде; до того

**conuerted** – отвернулись

12 **low tract** – низкий участок пути; путь вниз.

13 **out-going in thy noon** – входящий в зенит

14 **Vnlok'd on dieft** – умрешь, не привлекая ничьих взглядов (от тебя все отвернутся)

Гляди: когда на востоке благодатное светило  
поднимает пылающую голову, внизу все глаза  
отдают почести этому новоявленному зрелищу,  
служа взглядами его священному величеству;  
и когда *оно* взобралось на крутой небесный холм,  
напоминая крепкого молодого человека в расцвете лет,  
вгляды смертных по-прежнему любят его красотой,  
сопровождая его *блистательное* [золотое] путешествие;  
но когда с высшей точки, на *изношенной* [утомленной] колеснице,  
как дряхлая старость, оно, шатаясь, покидает день,  
глаза, прежде преданные, отворачиваются  
от этого нисходящего пути и глядят прочь.

Так и ты, теперь вступающий в свой зенит,

Умрешь никому не нужный, если только не заведешь сына.

## Сонет 8

1 Mv fickle to heare, why hear'st thou musicke fadly,  
2 Sweets with sweets warre not, ioy delights in ioy:  
3 Why lou'st thou that which thou receav'st not gladly,  
4 Or else receav'st with pleasure thine annoy?  
5 If the true concord of well tuned sounds,  
6 By vnions married do offend thine eare,  
7 They do but sweetly chide thee, who confounds  
8 In fignesse the parts that thou should'st beare:  
9 Marke how one string sweet husband to another,  
10 Strikes each in each by mutuall ordering;  
11 Resembling fier, and child, and happy mother,  
12 Who all in one, one pleasing note do sing:  
13 Whose speechlesse song being many, seeming one,  
14 Sings this to thee thou fignest wilt proue none.

Сонет 8 интересен своей «музыкальной» темой: счастливая семья уподобляется гармоничному созвучию. Юношу, который, избегая брака, губит эту потенциальную гармонию, осуждает сама музыка.

На метафорах музыкального содержания построен также сонет 128, адресованный Темной Даме.

- 1 **Mv fickle to heare** – музыка для слуха; ты, чей голос звучит как музыка  
2 **Sweets** – *зд.* всё приятное, милое  
3 **receav'st** = *receiv'st* – Среди устаревших значений глагола “receive” были «воспринимать», «слушать».  
4 **thine annoy** – то, что тебе досаждают  
5 **true concord** – истинное согласие; гармония  
**well tuned sounds** – (взаимно) настроенные, образующие лад звуки  
6 **By vnions married** – соединенные в (брачные) союзы. Здесь “married” удваивает сквозную метафору этого сонета, в которой счастливая семья уподобляется гармоничному созвучию.  
7 **sweetly chide** – нежно упрекают. Оксюморон, смягчающий упреки, адресованные юноше.  
7–8 **thee, who confounds/In fignesse the parts that thou should'st beare** – тебя, который в своем безбрачии (одиночестве) губит (растрчивает напрасно) музыкальные партии (т. е. роли – супруга, отца), которые ты должен исполнить  
9 **Marke** – заметь  
**sweet husband** – милый супруг. Еще одно удвоение «брачной» метафоры.  
11 **fier** = *sire* – отец; родитель  
13 **speechlesse song** – песня без слов. Усиленный аллитерацией оксюморон призван добавить выразительности «музыкальному» упреку, который автор адресует Другу.  
14 **thou fignest wilt proue none** – один ты окажешься никем (тебя все равно что не будет)

*Сам* музыка для слуха, почему ты печалишься, слыша музыку?

Приятное не воюет с приятным, удовольствие радуется удовольствию;  
почему *же* ты любишь то, что тебе неприятно слышать,

или же слушаешь с радостью то, что тебе досаждаёт?  
Если верное созвучие гармоничных звуков,  
соединённых в *брачные* союзы, оскорбляет твой слух,  
*так это потому, что* они нежно упрекают тебя, губящего  
в безбрачии *музыкальные* партии, которые ты должен исполнить.  
Смотри, как струны, одна – любезный супруг другой,  
ударяют, каждая с каждой во взаимном *ладу* [порядке],  
напоминая отца семейства, ребенка и счастливую мать,  
которые, все как один, поют одну радостную ноту.

Их песня без слов, в которой несколько *голосов* кажутся одним *голосом*,  
поёт тебе: «Один ты будешь никем».

## Сонет 9

1 IS it for feare to wet a widdowes eye,  
2 That thou confum'ft thy felfe in fingle life?  
3 Ah, if thou iffuleffe fhalt hap to die,  
4 The world will waile thee like a makeleffe wife,  
5 The world wilbe thy widdow and ftill weepe,  
6 That thou no forme of thee haft left behind,  
7 When euery priuat widdow well may keepe,  
8 By childrens eyes, her husbands fhape in minde:  
9 Looke what an vnthrifft in the world doth fpend  
10 Shifts but his place, for ftill the world inioyes it  
11 But beauties wafte hath in the world an end,  
12 And kept vnvfde the vfer fo deftroyes it:  
13 No loue toward others in that bofome fits  
14 That on himfelfe fuch murdrous fhame commits.

Поэт возводит красоту юноши в ранг великого явления, утверждая, что весь мир будет оплакивать ее подобно безутешной вдове, если она не будет передана детям. Прибегая снова к коммерческой лексике, он называет такой конец красоты худшей и растрат.

1 **wet a widdowes eye** – увлажнить (слезами) глаза вдовы. Аллитерация призвана подчеркнуть образ (несколько иронический) скорбящей вдовы.

2 **confum'ft** – растрачиваешь; расточаешь

3 **iffuleffe** = issueless – бездетный

**hap** happen

4 **makeleffe** – «лишенная пары», «вдовая» (см. OED). В современном английском языке в таком значении употребляется прилагательное “mateless”.

5 **wilbe** – Форма “wilbe” вместо “will be” встречается в оригинале Торпа только в этом месте и, возможно, является ошибкой набора. В других случаях (строка 7 сонета 4 и др.) напечатано “will be”.

4–5 **world will waile.../...world wilbe thy widdow and... weepe** – Многочленная аллитерация усиливает образ безутешного мира, потерявшего совершенную красоту.

5 **ftill** – всегда; постоянно

6 **forme** – облик, образ

7 **priuat widdow** – Здесь “private” можно перевести как «частный» (ср. «частное лицо», «частная жизнь») или «рядовой», «заурядный».

8 **fhape** – облик

9 **Looke what an vnthrifft** – Архаическая идиома “Look what” означает «что бы ни» (OED). В некоторых изданиях “Looke what an vnthrifft...” исправляется на “Look! what an unthrifft...”<sup>38</sup>.

**vnthrifft** – расточитель, мот

10 **his** – Местоимение относится к “what” в строке 9, т. е. к тому, что расточает мот.

11 **beauties wafte hath in the world an end** – растрата красоты означает ее конец для мира

12 **vnvfde** = unused – (красота) не использованная для получения «процентов» в виде потомства

---

<sup>38</sup> См., например, The Oxford Shakespeare: Poems. London: Oxford University Press, 1914.

13 **fits** – помещается; обитает

14 **murdrous flame** – В традициях стилистических изысков эпохи, здесь употребляется смысловая инверсия: написано “murderous shame” (убийственный позор) вместо “shameful murder” (позорное убийство).

*Неужели* из боязни увлажнить глаза вдовы  
ты растрачиваешь себя в одинокой жизни?  
О, если тебе случится умереть бездетным,  
мир будет оплакивать тебя, как лишенная пары жена.  
Мир будет твоей вдовой и *будет* вечно скорбеть,  
что ты не оставил после себя никакого своего образа,  
тогда как любая обычная вдова может хранить,  
*вспоминая* по глазам детей, облик мужа в своей душе.  
Что бы ни тратил мот в этом мире,  
*потраченное* только перемещается с места на место, так как мир по-прежнему обладает  
этим,  
но растрата красоты – это ее конец для мира,  
и, не используя ее, владелец ее уничтожает.  
Нет любви к другим в груди у того,  
кто совершает над самим собой такое постыдное злодеяние.

## Сонет 10

1 FOr fhame deny that thou bear'ft loue to any  
2 Who for thy felfe art fo vnprouident  
3 Graunt if thou wilt, thou art belou'd of many,  
4 But that thou none lou'ft is moft euident:  
5 For thou art fo poffeft with murdrous hate,  
6 That gainft thy felfe thou ftickft not to confpire,  
7 Seeking that beautious rooffe to ruinate  
8 Which to repaire fhould be thy chiefe defire:  
9 O change thy thought, that I may change my minde,  
10 Shall hate be fairer log'd then gentle loue?  
11 Be as thy prefence is gracious and kind,  
12 Or to thy felfe at leaft kind harted proue,  
13 Make thee an other felfe for loue of me,  
14 That beauty ftill may liue in thine or thee.

В сонете 10 призывы к юноше сохранить дарованную ему красоту приобретают новую эмоциональную окраску: поэт обвиняет своего адресата в отсутствии любви и, более того, в «убийственной ненависти» к людям – в самоубийственном стремлении разрушить «прекрасный кров» своей красоты. Эти преувеличенные упреки, возможно, объясняются впервые проявившимся личным, глубоко неравнодушным отношением поэта к юноше.

1 **For fhame** – Это можно прочесть как «к своему стыду» или как призыв: «Устыдись!». Следуя второму пониманию, некоторые редакторы вставляют после “shame” восклицательный знак или занятую<sup>39</sup>.

**Who** – Местоимение относится к “thou” в первой строке.

**vnprouident** = improvident – расточительный; недальновидный (не заботящийся о будущем)

3 **Graunt if thou wilt** – признаю, если желаешь (если угодно)

5 **poffeft** = possessed – одержимый

**murdrous hate** – убийственная ненависть (злоба). Таким сильным выражением автор характеризует нежелание Друга упрочить дар красоты, передав его детям.

6 **ftickft not to** – не останавливаешься перед тем, чтобы

7 **rooffe** – кров; жилище. В переносном смысле: тело, физическая оболочка.

9 **thy thought** – твой образ мыслей

**my minde** – мое мнение (о твоём поведении, характере)

10 **Shall hate be fairer log'd then gentle loue?** – Должна ли ненависть иметь лучшее жилище, нежели нежная любовь? Контекст произведения подсказывает следующее истолкование: «Почему в таком прекрасном жилище (т. е. в тебе) должна поселиться ненависть, а не любовь?» Однако некоторые комментаторы (см. Са) усматривают здесь более глубокий, личный мотив. Исходя из того, что автор «Сонетов», по сравнению со своим адресатом, был стар, некрасив и занимал низкое общественное положение, это место истолковывают так: «Почему ненависть должна жить в тебе, юном и прекрасном, тогда как нежная любовь живет во мне, некрасивом старике?»

11 **as thy prefence** – как твое присутствие; как твой физический облик

---

<sup>39</sup> См., например, [https://en.wikipedia.org/wiki/Sonnet\\_10](https://en.wikipedia.org/wiki/Sonnet_10).

13 **for loue of me** – ради меня. С одной стороны, идиома “for (the) love of” не предполагает какие-то сильные, искренние чувства; с другой стороны, здесь (и ранее, в строке 9) впервые в «Сонетах» говорится о личных отношениях между поэтом и его адресатом и впервые, пусть вскользь, в этой связи употребляется слово “love”.

14 **That** So that

**ftill** – всегда; вечно

**in thine or thee** – в твоих детях или в тебе самом

Устыдись *и не* отрицай, что у тебя нет любви ни к кому —

*у тебя*, который в отношении себя так неразумен.

Признаю, если угодно, что ты любим многими,

но что ты никого не любишь, совершенно очевидно;

ибо ты так одержим убийственной злобой,

что не останавливаешься перед тем, чтобы строить козни самому себе,

стремясь разрушить прекрасный кров,

сохранить который должно быть твоим главным желанием.

О перемени свои мысли, чтобы я мог изменить свое мнение!

*Неужели* ненависть должна иметь лучшее жилище, чем нежная любовь?

Будь, как *само* твое присутствие, милостивым и добрым

или к себе, по крайней мере, прояви добросердечие:

сотвори другого себя, ради меня,

чтобы красота могла вечно жить в твоих *детях* или в тебе.

## Сонет 11

1 AS faft as thou fhalt wane fo faft thou grow'ft,  
2 In one of thine, from that which thou departeft,  
3 And that freshe bloud which yongly thou beftow'ft,  
4 Thou maift call thine, when thou from youth conuerteft,  
5 Herein liues wifdome, beauty, and increafe,  
6 Without this follie, age, and could decay,  
7 If all were minded fo, the times fhould ceafe,  
8 And threefcoore yeare would make the world away:  
9 Let thofe whom nature hath not made for ftore,  
10 Harfh, featureleffe, and rude, barrenly perrifh,  
11 Looke whom fhe beft indow'd, fhe gaue the more;  
12 Which bountious guift thou fhouldft in bounty cherrifh,  
13 She caru'd thee for her feale, and ment therby,  
14 Thou fhouldft print more, not let that copy die.

Содержание сонета несколько противоречиво: сначала поэт убеждает юношу завести детей, как это делают все, поскольку иначе человеческий род скоро вымрет. Однако в третьем четверостишье провозглашается, что обыкновенным – «уродливым, грубым» – людям стоит умереть бесплодными; зато адресат сонетов, которого Природа сотворила образцом красоты, должен оставить много «отпечатков».

1 **wane** – приходиться в упадок; стареть

2 **which thou departeft** – что ты отделишь от себя. Ср. с «эссенцией», которую нужно сохранить (сонеты 5, 6).

3 **bloud** = blood

**yongly** = youngly – будучи молодым, по молодости

**beftow'ft** – даришь; даруешь

4 **from youth conuerteft** – Здесь глагол “convert” употреблен в значении «измениться качественно», «превратиться (в кого-л.)» (которое в современном английском языке сохранилось главным образом в контексте обращения в какую-либо веру). В целом фраза “from youth conuerteft” означает «перестанешь быть молодым», «превратишься из юноши (в зрелого/пожилого человека)».

5 **Herein** – в этом (в отцовстве)

7 **If all were minded fo** – если бы все были такого образа мыслей (как ты, то есть уклонялись бы от отцовства)

**the times** – Под «временами» здесь имеется в виду человеческая история.

8 **threefcoore yeare** – шестьдесят лет; человеческий век

**make the world away** – уничтожит мир (человечество)

9 **for ftore** – для сохранения (и приумножения)

10 **barrenly perrifh** – умрут (сгинут, исчезнут) бесплодными

11 **whom fhe beft indow'd, fhe gaue the more** – Это предложение не совсем ясно как по синтаксису, так и по смыслу. Некоторые комментаторы (см. Са, Ох) понимают “the more” здесь в смысле (особой) способности или возможности для производства потомства (которую Природа якобы дает тем, кого она щедрее всего одаряет). С другой стороны, некоторые редакторы

исправляют “the” на “thee”<sup>40</sup>. В этом случае возможно прочтение: «как бы щедро она (Природа) ни одаряла кого-то, тебе она дала больше».

12 **in bounty cherrifh** – заботливо приумножать

13 **feale** – печать; образец

**print more** – произвести «отпечатки» (подобия)

14 **copy** = сору. В английском языке конца 16 в. существительное “сору” могло употребляться в значении оригинала, с которого изготавливаются копии (см. OED).

По мере того, как ты будешь стареть, так же быстро ты будешь расцветать  
в одном из твоих *детей*, из того, что отделишь *от себя*,  
и ту свежую кровь, которую ты по молодости подаришь,  
ты сможешь назвать своей, когда *уже* не будешь молодым.

В этом – мудрость, красота и рост;  
без этого – безрассудство, старость и холодное увядание.

Если бы все думали так *как ты*, поколения прекратились бы,  
и за три двадцатилетия мир исчез бы.

Пусть те, кого Природа создала не для сохранения —  
неотесанные, уродливые, грубые, – погибнут бесплодными;  
*но* как бы щедро она ни одаряла кого-то, тебе она дала больше,  
и этот обильный дар ты должен заботливо приумножать.

Она изваяла тебя как свою печать и имела в виду,  
чтобы ты произвел больше оттисков, а не дал погибнуть этому образцу.

---

<sup>40</sup> См. Собр. соч. Шекспира 1821 г.; современный пример: <http://poetry.eserver.org/sonnets/011.html>.

## Сонет 12

1 VVhen I doe count the clock that tels the time,  
2 And fee the braue day funck in hidious night,  
3 When I behold the violet paft prime,  
4 And fable curls or filuer'd ore with white:  
5 When lofty trees I fee barren of leaues,  
6 Which erft from heat did canopie the herd  
7 And Sommers greene all girded vp in fheaues  
8 Borne on the beare with white and briftly beard:  
9 Then of thy beauty do I queftion make  
10 That thou among the waftes of time muft goe,  
11 Since fweets and beauties do them-felues forfake,  
12 And die as faft as they fee others grow,  
13 And nothing gainft Times fieth can make defence  
14 Saue breed to braue him, when he takes thee hence.

Один из самых поэтичных в книге, сонет 12 рисует картину неотвратимых изменений и гибели, на которые все сущее в природе обречено бегом времени. Безотносительно к концовке, в очередной раз призывающей юношу искать спасение в потомстве, тема всевластия Времени важна для автора и в дальнейшем проходит через все сонеты этого цикла.

1 **count the clock** – считаю удары часов; слежу за временем

2 **braue** – прекрасный; великолепный

4 **fable** – черный

**or filuer'd ore** – Редакторы «Сонетов» начиная с Э. Малоуна считали здесь “or” ошибкой набора. Общепринятым является исправление на “all” (см. Са, Ох), с которым фраза читается как “all silvered over” – «сплошь посеребренные».

5 **lofty** – высокие; величественные

6 **erft** – прежде

**did canopie** – укрывали будто пологом. В OED это место цитируется как первое употребление “canopy” в качестве глагола.

8 **beare** = **bier** – Среди устаревших значений существительного “bier” есть «носилки» и «ручная тележка», однако здесь очевиден намек на дроги, чем создается образ: сбор урожая – похороны лета.

**white and briftly beard** – Вероятно, речь идет о «бородке», которая образуется при вязании снопа. Если снопы уложены на повозку, то зрительный образ бороды может относиться как к снопам, так и к повозке.

9 **of thy beauty do I queftion make** – я задаюсь вопросом о твоей красоте

10 **among the waftes of time muft goe** – должен исчезнуть вместе со всем тем, что уничтожается временем

11 **them-felues forfake** – отказываются от себя. Речь о том, что «прелести и красоты» теряют свои качества, увядают, якобы принося себя в жертву новой поросли.

13 **Times fieth** = **Time's scythe** – В ренессансной поэзии коса служила традиционным атрибутом Времени (Смерти).

14 **breed** – дети; потомство

**braue him** – бросить ему (Времени) вызов

**takes thee hence** – заберет тебя отсюда (из мира живых)

Когда я считаю удары часов, сообщающих время,  
и вижу, как прекрасный день погружается в отвратительную ночь;  
когда я смотрю на отцветающую фиалку  
и на соболиные *прежде* кудри, сплошь посеребренные сединой;  
когда я вижу голыми, без листвы, величественные деревья,  
прежде укрывавшие от жары стадо,  
и зелень лета, всю увязанную в снопы,  
которые везут на дрогах, с белой колючей бородой;  
тогда я задаюсь вопросом о твоей красоте,  
*понимая*, что ты должен исчезнуть вместе со всем, что уничтожается временем,  
поскольку *все* прелести и красоты жертвуют собой  
и умирают, когда видят, что расцветают другие,  
и ничто от косы Времени не может защитить,  
кроме потомства, которое бросит ему вызов, когда оно заберет тебя отсюда.

## Сонет 13

1 OThat you were your felfe, but loue you are  
2 No longer yours, then you your felfe here liue,  
3 Againft this cumming end you fould prepare,  
4 And your fweet femblance to fome other giue,  
5 So fould that beauty which you hold in leafe  
6 Find no determination, then you were  
7 You felfe again after your felfes deceafe,  
8 When your sweet iffue your fweet forme fould beare.  
9 Who lets fo faire a houfe fall to decay,  
10 Which husbandry in honour might vphold,  
11 Againft the ftormy gufts of winters day  
12 And barren rage of deaths eternall cold?  
13 O none but vnthrifts, deare my loue you know,  
14 You had a Father, let your Son fay fo.

Сонет 13 перекликается по содержанию с сонетом 10 – поэт опять призывает юношу уберечь «прекрасный дом» красоты от «зимних бурь» старости и смерти. Знаменательно, что в этом сонете автор впервые (дважды) использует для обращения к своему адресату слово “love” (любимый, возлюбленный).

1 **you** – Для обращения к Другу автор «Сонетов» использовал оба существовавших в английском языке местоимения 2-го лица: “thou” и “you”. Первое из них, “thou”, было более фамильярным и употреблялось в общении с близкими родственниками, подчиненными и – часто, но не всегда – в поэзии, по отношению к возлюбленным. Однако к концу 16 в. “thou” стало выходить из употребления, уступая универсальному “you”. В сонетах к Другу “thou” и “you” чередуются без какой-либо видимой системы или смысловой дифференциации; с другой стороны, возможно, имеет значение то, что в сонетах, обращенных к Темной Даме, используется исключительно “thou”.

**your felfe** – В издании Торпа нигде не встречается “yourself” как одно слово, но многократно фигурирует словосочетание “your self”. Большинство современных редакторов принимают исправление на “yourself” (см. Ох); соответственно, “That you were yourself” интерпретируется как «Лишь бы ты был самим собой». С другой стороны, некоторые комментаторы проводят различие между “you” и “your self” (см. Са). Если считать, что второе относится к внутренней сущности, душе, то это место можно понять как призыв оставаться верным своему внутреннему «я». Наконец, в контексте данного стихотворения, “That you were your self” можно прочесть как «Лишь бы ты принадлежал себе», что согласуется с дальнейшим (“you are/no longer yours”). У автора здесь очень вероятна намеренная игра слов, служащая раскрытию образа.

2 **here** – зд. на этом свете

3 **cumming** = coming

4 **femblance** – подобие; образ

5 **in leafe** – во временном пользовании по контракту; в аренде. Употребление юридического термина здесь призвано подчеркнуть преходящий характер красоты и те обязательства, которые вытекают из обладания красотой.

6 **determination** – окончание; истечение (срока аренды). Юридический термин.

7 **You felfe** – Вероятно, ошибка набора. Современные редакторы исправляют на “yourself” (Ох) или “your self” (Са).

8 **fweet forme** – милый облик

9 **Who lets** – кто позволит; кто допустит

10 **Which** – Относится к “house” в строке 9.

**husbandry** – рачительное, хозяйское содержание. Возможны также намек на «пахоту» (сонет 3) и игра на слове “husband” (муж).

12 **barren rage** – Буквально: «бесплодное неистовство». Стилистическая фигура, образованная по механизму переноса значения: эпитет “barren” указывает на действие, эффект субъекта “rage”. Словосочетание можно интерпретировать как «опустошительное, лишаящее жизни неистовство»; в контексте стихотворения оно служит связкой между «порывами зимней бури» (“gusts of winter’s day” в предыдущей строке) и «вечным холодом смерти» (“death’s eternal cold”), образуя единый сложный образ старости и смерти.

**cold** – В других случаях (строка 14 сонета 3 и др.) данное существительное имеет написание “could”.

13 **vnthriffts** – расточители; моты

14 **let your Son fay fo** – пусть твой сын скажет то же (о себе); пусть у тебя будет сын, который сможет это сказать

О, пусть бы ты принадлежал себе! но, любовь моя, ты  
не дольше будешь принадлежать себе, чем ты сам живешь *на этом свете* [здесь].

К неминуемому концу ты должен готовиться  
и свой милый образ подарить кому-то другому,  
чтобы красота, которую ты получил в аренду,  
не имела окончания; тогда ты стал бы  
принадлежать себе снова после своей смерти,  
когда твой милый отпрыск воплотит твой милый облик.  
Кто позволит такому прекрасному дому прийти в упадок,  
когда бережный уход мог бы достойно поддержать его  
вопреки бурным ветрам зимнего дня  
и опустошительному неистовству вечного холода смерти?

О, никто как моты! возлюбленный мой, помни:

у тебя был отец; пусть твой сын скажет то же *о себе*.

## Сонет 14

1 NOt from the ftars do I my iudgement plucke,  
2 And yet me thinkes I haue Aftronomy,  
3 But not to tell of good, or euil lucke,  
4 Of plagues, of dearths, or feafons quallity,  
5 Nor can I fortune to breefe mynuits tell;  
6 Pointing to each his thunder, raine and winde,  
7 Or fay with Princes if it fhall go wel  
8 By oft predict that I in heauen finde.  
9 But from thine eies my knowledge I deriue,  
10 And conftant ftars in them I read fuch art  
11 As truth and beautie fhall together thriue  
12 If from thy felfe, to ftore thou wouldft conuert:  
13 Or elfe of thee this I prognosticate,  
14 Thy end is Truthes and Beauties doome and date.

Сонет 14 интересен своей «астрологической» темой: поэт подробно, с иронией, описывает астрологическую практику своего времени, чтобы затем заявить, что он выводит свои суждения не из звезд в небе, а из «постоянных звезд», каковыми являются глаза его Друга. Знание, которое он таким образом почерпнул, состоит в том, что юноше следует отказаться от эгоистической сосредоточенности на себе самом и озаботиться сохранением красоты. Тема влияния звезд на судьбу человека в дальнейшем неоднократно возникает в сонетах «к Другу».

1 **plucke** – собираю (как цветы). Этот глагол употреблен с иронией по отношению к методу астрологии.

2 **me thinkes** = methinks – мне кажется; я полагаю

**Aftronomy** – В эпоху Возрождения астрономию смешивали с астрологией.

5 **fortune to breefe mynuits tell** – делать предсказания на краткие (мимолетные) моменты времени

6 **Pointing to each** – указывая (назначая) каждому (моменту)

**his** – Относится к “minutes” в строке 5.

7 **shall** – Пример непоследовательности орфографии в издании Торпа: здесь, а также в строке 11 данного сонета глагол “shall” имеет написание “shal”, тогда как в строке 1 сонета 2 – “shall”.

**wel** – Пример непоследовательности орфографии в издании Торпа: здесь и в строке 13 сонета 40 напечатано “wel”, тогда как в других случаях (строка 5 сонета 8 и др.) – “well”.

**with Princes if it shall go wel** if it shall go well with princes

8 **By oft predict** By frequent predictions. Употребление “oft” в качестве прилагательного является редким, а употребление “predict” в качестве существительного фиксируется словарем OED только в этом сонете Шекспира. Мы смыслу, здесь речь о многочисленных знаменьях, которые астролог может найти в небе.

9 **eies** – Пример непоследовательности орфографии в издании Торпа: примерно в половине случаев данное существительное (eye) имеет написание “eie”, тогда как в других случаях (строка 5 сонета 1 и др.) – “eye”.

10 **And conftant ftars in them** – В современных изданиях «Сонетов» слова “constant stars” обособляются запятыми как определительный оборот (см. Ох, Са); тем самым предлагается прочтение: «и в них, *этих* постоянных звездах, ...». Таким образом, глаза Друга оказываются

не просто подобны звездам, а совершеннее их, поскольку реальные звезды переменчивы – и перемещаются по небосводу, и говорят всегда разное.

**art** – зд. знание

12 **If from thy felfe, to ftofe thou wouldft conuert** – если ты вместо собственной персоны обратишься к сохранению (своей красоты для будущего). *Ср.* употребление слова “store” в строке 9 сонета 11.

14 **Truthes and Beauties** – В «Сонетах» часто сопоставляются (а иногда противопоставляются), с одной стороны, “truth” в значении истины, правдивости и, в широком смысле, нравственного совершенства, а с другой – “beauty” в значении внешней красоты, постоянным эпитетом которой является “fair”.

**doome and date** – роковой конец; предел

Свои суждения я не собираю со звезд,  
и все же, полагаю, я владею астрономией,  
но не так, чтобы предсказывать удачу или неудачу,  
чуму, голод, или то, какими будут времена года;  
также не умею я делать предсказания на краткие моменты *времени*,  
каждому назначая его *прогноз*: град, дождь или ветер,  
или говорить, хорошо ли пойдут дела у государей,  
по многочисленным знаменьям, которые я нахожу в небе.  
Но я свое знание вывожу из твоих глаз,  
и в этих неизменных звездах я читаю ту премудрость,  
что правда и красота будут вместе процветать,  
если ты *отвлечешься* от себя и обратишься к сохранению *своей красоты*;  
иначе вот что я тебе предсказываю:  
твой конец будет для Правды и Красоты роковым пределом.

## Сонет 15

1 **WHen** I confider euey thing that growes  
2 Holds in perfection but a little moment,  
3 That this huge ftage prefenteth nought but fhowes  
4 Whereon the Stars in fecret influence comment,  
5 When I perceiue that men as plants increafe,  
6 Cheared and checkt euen by the felfe-fame skie:  
7 Vaunt in their youthfull fap, at height decreafe,  
8 And were their braue ftate out of memory.  
9 Then the conceit of this inconstant ftay,  
10 Sets you moft rich in youth before my fight,  
11 Where waftfull time debateth with decay  
12 To change your day of youth to fullied night,  
13 And all in war with Time for loue of you  
14 As he takes from you, I ingraft you new.

Сонет 15 продолжает тему тленности всего сущего, начатую в сонете 12. Все живое, едва родившись и расцветая, должно по велению всевластного губительного Времени через короткий срок уходить «со сцены». К этой картине скоротечности жизни добавляется представление о ее бессмысленности – смысл, если он есть, известен только непостижимым звездам. В концовке сонета поэт впервые заявляет о своей миссии: «прививать» юному Другу посредством стихов то, что будет отнимать Время.

1 **confider euey thing** consider that every thing

3 **huge ftage** – огромная сцена. Иносказательно, о мире.

**prefenteth nought but fhowes** – представляет не что иное как спектакли

4 **in fecret influence** – тайно влияя. Согласно расхожим представлениям эпохи, судьба каждого человека зависела от влияния звезд.

**comment** – комментируют (как зрители или критики). Возможна также игра на архаическом значении глагола “comment” – «замышлять» (к концу 16 в. это значение уже выходило из употребления).

5 **increafe** – растут

6 **Cheared** = cheered

**Cheared and checkt euen by the felfe-fame skie** – которых (в их росте) поощряет и останавливает одно и то же небо

7 **Vaunt in their youthfull fap** – Здесь сравнение людей с растениями как бы дублируется: человеческое качество, тщеславие (vaunt), ассоциируется с «молодым соком» (youthful sap).

**at height decreafe** – начинают убывать, едва пройдя высшую точку (расцвета)

8 **were** = wear – Здесь “wear... out of memory” означает «(постепенно, со временем) стирать(ся) из памяти».

**braue ftate** – расцвет

9 **conceit of this inconstant ftay** – мысль об этом непостоянном (недолгом) пребывании

11 **Where** – Относится к “most rich in youth before my sight” в строке 10 и может быть переведено как «при том что», «тем более что», «поскольку (я понимаю, что)».

12 **fullied night** – Помимо буквальных значений «загрязнять», «пачкать», «делать темным», глагол “sully” имеет переносные: «пятнать (напр., репутацию)», «осквернять». Употребляя в отношении ночи (т. е. смерти) эпитет “sullied”, автор играет на всех этих значениях.

13 **all in war with** in all-out war against  
**for loue of you** – ради (моей) любви к тебе

14 **As he takes from you, I ingraft you new** – Здесь “he” относится к Времени. Всю строку можно перевести следующим образом: «по мере того, как оно (Время) будет отнимать у тебя (молодость, красоту), я буду прививать отнятое вновь (воспевая тебя в стихах)».

Когда я думаю *о том, что* все, что произрастает,  
остается совершенным только краткий миг;  
что эта огромная сцена представляет не что иное как спектакли,  
которые, тайно влияя, *замышляют* [толкуют] звезды;  
когда я постигаю, что рост людей, как растений,  
поощряет и останавливает одно и то же небо:  
*все они* тщеславны в своем молодом соку, в высшей точке начинается их упадок,  
и *затем* их расцвет изглаживается из памяти;  
тогда мысль об этом непостоянном пребывании *в мире*  
делает тебя самым богатым молодостью в моих глазах,  
поскольку я понимаю, что разрушительное Время спорит с Увяданием,  
*стремясь* превратить день твоей молодости в нечистую ночь,  
и в решительной войне с Временем, ради любви к тебе,  
то, что оно будет отбирать у тебя, я буду прививать тебе снова.

## Сонет 16

1 **B**Vt wherefore do not you a mightier waie  
2 Make warre vpon this bloudie tirant time?  
3 And fortifie your felfe in your decay  
4 With meanes more bleffed then my barren rime?  
5 Now stand you on the top of happie houres,  
6 And many maiden gardens yet vnfet,  
7 With vertuous wifh would beare you liuing flowers,  
8 Much liker then your painted counterfeit:  
9 So should the lines of life that life repaire,  
10 Which this (Times penfel or my pupill pen)  
11 Neither in inward worth nor outward faire  
12 Can make you liue your felfe in eies of men.  
13 To giue away your felfe, keeps your felfe ftill,  
14 And you muft liue, drawne by your owne fweet skill.

Объявляя, в притворной скромности, свое перо «ученическим», поэт опять советует юноше выполнить долг отцовства – засадить некий «девственный сад» своими «живыми цветами».

1 **But** – Сонет 16 начинается с союза, чем подчеркивается его непосредственная связь с сонетом 15.

**a mightier waie** – сильнее; решительнее; более действенным способом

3 **fortifie your felfe** – защитить себя (укреплениями). Военный термин здесь ассоциативно связан с выражением “make war” в строке 2 и подчеркивает величину угрозы, исходящей от времени.

4 **With meanes more bleffed then my barren rime** – Под «более благословенными средствами» подразумевается рождение детей, в сравнении с чем поэзия (rhyme) предстает бесплодной.

6 **maiden gardens** – Здесь метафора как бы удваивается: девы уподобляются садам, которые, в свою очередь, называются девственными.

**vnfet** – незасаженные

8 **Much liker** – более похожие (на тебя)

**counterfeit** – имитация; подделка. В английском языке эпохи существительное “counterfeit” могло означать также «изображение», «портрет», без негативного смысла; здесь возможна игра на разных значениях.

9 **lines of life that life repaire** – Вероятно, имеются в виду дети, в которых жизнь и облик отца воссоздаются и обновляются, чего не может дать портрет. В более узком смысле “lines of life” можно истолковать как «линии родства», «продолжение рода»; возможна также игра на разных значениях.

**that life.../Which...** – (обновлять) ту жизнь, которую... Стилистический прием, перифраз, используется для указания на прекрасного во всех отношениях и полного жизни юношу.

10 **Times penfel** – «карандаш» Времени («рисующий» морщины). Некоторые редакторы (см. Са) снимают скобки, присутствующие в данной строке оригинала Торпа, и исполковывают “this time’s pencil” как «кисть современного художника».

**my pupill pen** – мое ученическое перо

11 **inward worth** – внутренние (душевные) качества

**outward faire** – внешняя красота

12 **your felfe** – какой ты есть (подлинный, живой)

13 **To giue away your felfe, keeps your felfe ftill** – Отдать себя (т. е. создать семью, отдать свою «эссенцию» и сообщить свою красоту детям) значит сохранить себя навсегда.

14 **drawne by your owne fweet skill** – изображенный (воспроизведенный) собственным сладостным мастерством (отцовством)

Но почему ты *сам*, более решительно,  
не поведешь войну против этого кровавого тирана, Времени,  
и не построишь для себя укрепления против увядания  
средствами более благословенными, чем мои бесплодные стихи?  
Сейчас ты на вершине счастливых часов,  
и много девственных садов, еще не засаженных,  
с благочестивой охотой произвели бы на свет твои живые цветы,  
гораздо более похожие *на тебя*, чем твое рисованное подобие.  
Так *и* должны линии жизни обновлять *твою* [ту] жизнь,  
которую ни карандаш Времени, ни мое ученическое перо  
не могут *сохранить* – с твоими душевными качествами и внешней красотой, —  
чтобы ты, какой ты есть, жил в глазах людей.

Отдавая себя, ты сохранишь себя,

и *так* ты должен жить, запечатленный собственным сладостным мастерством.

## Сонет 17

1 **VV**Ho will beleeeue my verfe in time to come  
2 If it were fild with your moft high deferts?  
3 Though yet heauen knowes it is but as a tombe  
4 Which hides your life, and fhewes not halfe your parts:  
5 If I could write the beauty of your eyes,  
6 And in frefh numbers number all your graces,  
7 The age to come would fay this Poet lies,  
8 Such heauenly touches nere toucht earthly faces.  
9 So fhould my papers (yellowed with their age)  
10 Be fcorn'd, like old men of leffe truth then tongue,  
11 And your true rights be termd a Poets rage,  
12 And ftretched miter of an Antique fong.  
13 But were fome childe of yours aliuie that time,  
14 You fhould liue twife in it, and in my rime.

Сонет 17 – последний из тех, в которых автор ведет речь о необходимости для юноши породить потомство. Однако смысловой акцент здесь уже весьма показательно смещен: оказывается, прекрасные потомки Друга нужны для того, чтобы в будущем люди могли поверить восторженным описаниям его красоты, которые собирается оставить поэт.

2 **fild** = filled

**high deferts** – высокие качества; достоинства

3 **it is but as a tombe** – она (моя поэзия) всего лишь подобна гробнице. Смысл этого сравнения в том, что стихи (в отличие от детей) не способны сохранить живую красоту.

4 **fhewes** = shows. Пример непоследовательной орфографии в издании Торпа: данный глагол дается в написании “shew” здесь и ряде других сонетов, но в написании “show” в большинстве случаев (сонет 26 и др.).

**parts** – качества. Ср. “deserts” в строке 2.

5 **write** – *зд.* описать; выразить в словах (стихах)

6 **frefh numbers** – Здесь и в некоторых других сонетах существительное “numbers” употребляется в значении «стихи». Эпитет “fresh” здесь означает «новые (не традиционные)» или «живые», «яркие».

**number** – перечислить. Полиптон и игра слов с “numbers” в значении «стихи» в этой же строке.

**graces** – прелести

7 **The age to come** – будущий век; будущие поколения

8 **Such heauenly touches nere toucht earthly faces** – Полиптон. Здесь “touches” означает «штрихи (кисти портретиста)», а всю строку можно истолковать следующим образом: «Земные лица никогда не имели таких небесных черт».

9 **papers** – рукописи (стихов)

10 **old men of leffe truth then tongue** – старики, менее правдивые, чем болтливые (т. е. старики, склонные рассказывать небылицы)

11 **true rights** – то (признание твоих достоинств), что тебе причитается по праву

**Poets rage** – *зд.* плоды (безудержной) поэтической фантазии. Считалось, что вдохновение, охватывающее поэта, сродни безумию.

12 **ftretched miter** – пышный слог. Здесь могут иметься в виду стихотворный размер с большим количеством слогов (гекзаметр и пр.) или же свойственные «древним песням» поэтические преувеличения.

14 **You fhould liue twife** – ты был бы жив вдвойне (т. е. ребенок, твое живое продолжение, придал бы жизнь, подлинность и моим стихам)

**rime** = rhyme – стихи

Кто поверит моим стихам в будущие времена,  
если они будут наполнены твоими высшими достоинствами,  
хотя, видит небо, они всего лишь подобны гробнице,  
которая скрывает твою жизнь и не показывает и половины твоих качеств?  
Если бы я мог описать красоту твоих глаз  
и в новых стихах перечислить все твои прелести,  
будущий век сказал бы: «Этот поэт лжет:  
земные лица никогда не имели таких небесных черт».  
Поэтому мои рукописи, пожелтевшие от времени,  
были бы презираемы, как старики, менее правдивые, чем болтливые,  
и то, что тебе причитается по праву, назвали бы *необузданным* воображением поэта  
или пышным слогом древней песни;  
однако, если бы в то время жил твой ребенок,  
ты был бы жив вдвойне: в нем и в этих стихах.

## Сонет 18

1 SHall I compare thee to a Summers day?  
2 Thou art more louely and more temperate:  
3 Rough windes do fhake the darling buds of Maie,  
4 And Sommers leafe hath all too fhort a date:  
5 Sometime too hot the eye of heauen fhines,  
6 And often is his gold complexion dimm'd,  
7 And euey faire from faire some-time declines,  
8 By chance, or natures changing courfe vntrim'd:  
9 But thy eternall Sommer fhall not fade,  
10 Nor loofe poffeffion of that faire thou ow'ft,  
11 Nor fhall death brag thou wandr'ft in his fhade,  
12 When in eternall lines to time thou grow'ft,  
13 So long as men can breath, or eyes can fee,  
14 So long liues this, and this giues life to thee.

В знаменитом сонете 18 автор высказывает мысли, так сказать, программные для всего цикла сонетов «к Другу». Сравнивая юношу с летним днем и солнцем, он заявляет, что красота Друга совершеннее, поскольку она обладает качеством постоянства и не подвластна самой Смерти. Такой особенной делает эту красоту поэт, обещающий Другу вечную жизнь в своих стихах.

2 **temperate** – умеренный; лишенный крайностей (в отличие от реального лета)

4 **Sommers** – Пример непоследовательности орфографии в издании Торпа: здесь и в строке 9 этого сонета данное существительное имеет написание через “o”, тогда как в строке 1 – через “u”.

**leafe... date** – Чтобы подчеркнуть преходящий характер лета, оно уподобляется аренде (lease) на краткий срок (date).

6 **complexion** – вид; цвет (лица)

**dimm'd** – затуманен; закрыт облаками

7 **euey faire from faire some-time declines** – все прекрасное когда-нибудь утрачивает красоту

8 **By chance, or natures changing courfe** – в силу случая или перемен в природе

**vntrim'd** – лишенный внешней отделки, убранства

10 **loofe poffeffion** – лишиться владения. Употребление юридического термина здесь параллельно употреблению терминов “lease” и “date” в строке 4.

**faire** – красота

**thou ow'ft** you own

11 **thou wandr'ft in his fhade** – ты блуждаешь в ее (Смерти) тени (мраке)

12 **to time thou grow'ft** – ты будешь (только) расцветать со временем. Это можно понять в том смысле, что слава красоты юноши с течением времени будет только расти.

13 **So long as men can breath, or eyes can fee** – Два перифраза с одинаковым смыслом: «до тех пор, пока люди живут на свете».

14 **this... this** – эти стихи

Сравнить ли мне тебя с летним днем?

Ты красивее и более умерен.

Прелестные майские бутоны сотрясаются бурными ветрами,  
а [арендный] срок лета слишком краток;  
порой слишком горячо сияет небесный глаз,  
а часто его золотой образ затуманен,  
и все прекрасное когда-нибудь утрачивает красоту,  
лишаясь своего убранства в силу случая или перемен в природе;  
но твое вечное лето не потускнеет  
и не лишится владения красотой, которая тебе принадлежит,  
и Смерть не будет хвастать, что ты блуждаешь в ее тени,  
когда в вечных строках ты будешь расцветать со временем.

Пока люди дышат и *их* глаза видят,  
до тех пор будет жить это *мое произведение*, и оно будет давать жизнь тебе.

## Сонет 19

1 **D**euouring time blunt thou the Lyons pawes,  
2 And make the earth deuoure her owne fweet brood,  
3 Plucke the keene teeth from the fierce Tygers yawes,  
4 And burne the long liu'd Phænix in her blood,  
5 Make glad and forry feafons as thou fleet'ft,  
6 And do what ere thou wilt fwift-footed time,  
7 To the wide world and all her fading fweets:  
8 But I forbid thee one moft hainous crime,  
9 O carue not with thy howers my loues faire brow,  
10 Nor draw noe lines there with thine antique pen,  
11 Him in thy courfe vntainted doe allow,  
12 For beauties patterne to fucceeding men.  
13 Yet doe thy worft ould Time difpight thy wrong,  
14 My loue fhall in my verfe euer liue young.

В сонете 19 поэт прямо обращается к «всепожирающему» Времени: признавая его власть над всем, что есть на свете сильного, долговечного или прекрасного, он умоляет сделать одно исключение: не портить морщинами прекрасное чело его возлюбленного. Однако в неожиданной концовке он заявляет, что и вопреки злодейству Времени в его стихах юноша пребудет молодым.

1 **Deuouring time** – В издании Торпа в строке 13 данного сонета существительное “time” напечатано с заглавной буквы, тогда как в строках 1 и 6, вопреки логике, со строчной, хотя все стихотворение представляет собой обращение к персонифицированному Времени. “Devouring Time” – «всепожирающее Время».

**Lyons pawes** – зд. когти льва

2 **fweet** – зд. любимый; драгоценный

**brood** – приплод; выводок

4 **long liu'd Phænix** – Согласно древней легенде, популярной в эпоху Возрождения, птица феникс обладала бессмертием: прожив несколько сот лет, она сжигала себя заживо и возрождалась из пепла. Шекспир здесь приписывает Времени власть и над птицей феникс.

5 **glad and forry feafons** – радостные и печальные времена года

**as thou fleet'ft** – протекая; проносясь (о времени)

6 **what ere** = whatever

**fwift-footed** – быстроногое

7 **her** – Относится к “world”.

**fweets** – прелести; всё милое, дорогое

9 **carue not** – не изрежь (морщинами)

**faire brow** – прекрасное чело

11 **vntainted doe allow** – оставь невредимым

12 **beauties patterne** – образец красоты

**to fucceeding men** – для будущих людей

13 **Yet** – все же; впрочем

**thy worft** – худшее, на что ты (Время) способен

Всепожирающее Время! Затупи когти льва

и заставь землю поглотить собственный драгоценный приплод;  
вырви острые зубы из пасти свирепого тигра,  
и сожги долговечную *птицу* феникс в ее крови;  
проносясь, твори радостные и печальные времена года;  
делай, что пожелаешь, быстрого Время,  
со всем этим миром и его блекнувшими прелестями.  
Но я запрещаю тебе одно, самое ужасное, преступление:  
не *смей* изрезать, со своими часами, прекрасное чело моего возлюбленного,  
не начерти на нем линий своим древним пером.  
Его, в своем беге, оставь невредимым  
как образец красоты для будущих людей.  
Впрочем, делай самое худшее, древнее Время: несмотря на твой вред,  
мой возлюбленный в моих стихах будет вечно жить молодым.

## Сонет 20

1 A Womans face with natures owne hand painted,  
2 Hafte thou the Mafter Miftris of my paffion,  
3 A womans gentle hart but not acquainted  
4 With fhifting change as is falfe womens fafhion,  
5 An eye more bright then theirs, leffe falfe in rowling:  
6 Gilding the object where-vpon it gazeth,  
7 A man in hew all *Hews* in his controwling,  
8 Which fteales mens eyes and womens foules amafeth.  
9 And for a woman wert thou firft created,  
10 Till nature as fhe wrought thee fell a dotinge,  
11 And by addition me of thee defeated,  
12 By adding one thing to my purpofe nothing.  
13 But fince fhe prickt thee out for womens pleafure,  
14 Mine be thy loue and thy loues vfe their treafure.

Сонет 20 дает богатый материал для суждений о характере отношений между поэтом и его Другом. В нем юноша наделяется красотой и нежным сердцем, которые сделали бы честь женщине, но при этом ему приписываются не свойственные женщинам постоянство и правдивость. Поэт восхищается Другом, но претендует только на душевную близость с ним, оставляя физическую любовь женщинам.

1 **face with natures owne hand painted** – лицо, написанное рукой самой Природы. Естественная, природная красота противопоставляется здесь искусственной, поддельной.

2 **Mafter Miftris of my paffion** – Это выражение, звучащее многозначительно и даже провокационно, породило множество комментариев. Не вдаваясь в интерпретации (которые можно делать с различных позиций), заметим, что это место, как и весь сонет, выражает двойственное отношение автора к своему адресату; более того, сама эта двойственность, балансирование между различными чувствами, является здесь предметом поэтического осмысления.

3 **hart** – Пример непоследовательности орфографии в издании Торпа: здесь, а также в сонетах 24 и 131, данное существительное имеет написание “hart”, тогда как в сонете 22 и ряде других – “heart”.

4 **fhifting change** – изменчивость; непостоянство

**womens fafhion** – обыкновение (свойство природы) женщин

5 **An eye** – В «Сонетах» нередко существительное “eye” употребляется в единственном числе, когда по смыслу речь идет о глазах, взгляде.

**leffe falfe in rowling** = less false in rolling – (твоим глазам) меньше свойственна обманная игра (чем глазам женщин)

6 **Gilding the object where-vpon it gazeth** – придающими (золотой) блеск предмету, на который они глядят. Согласно представлениям эпохи, механизм зрения основывался на том, что глаза испускают лучи. Соответственно, прекрасные глаза способны своими лучами украсить («позолотить») то, на что они направлены.

7 **hew** – По мнению большинства комментаторов (см. Са, Ох), данное существительное следует читать как “hue” и истолковывать не в современном значении «оттенок цвета», «тон», «колорит», а в устаревшем значении «форма», «статья», «осанка», «грация». Заметим, что помимо сонета 20 существительное “hue” (в написании “hew”) употребляется в «Сонетах»

еще четырежды – в сонетах 67, 82, 98, 104, причем в двух случаях (сонеты 82, 104) речь идет, скорее, о внешности вообще, а в двух других (сонеты 67, 98) – определенно о цвете, тоне.

**A man in hew all *Hews* in his controwling** – Фраза, допускающая различные прочтения. Если для глагола “control” считать определяющей идею превосходства, то это можно перевести как «обладаешь мужской статью, превосходящей любые стати». С другой стороны, “control” можно понимать в смысле включения частей целым; соответственно, допустима интерпретация: «обладаешь мужской статью, в которой воплощены все лучшие мужские и женские черты».

9 **for a woman** – в качестве женщины; для того, чтобы быть женщиной

10 **wrought** – Архаическая форма Past от глагола “work”: «создавала», «творила».

**fell a dotinge** = fell a-doting – влюбилась (в тебя)

11 **by addition** – посредством добавления

**me of thee defeated** – Глагол “defeat” употреблен здесь в устаревшем значении «лишить (обманом)».

12 **by adding one thing** – добавив нечто. По смыслу, здесь повторяется фраза “by addition” из строки 11; повтор служит выделению важного для автора смысла: Природа «лишила» его Друга (подразумевается – лишила возможности физического обладания), добавив «нечто». Остается только догадываться, отражает ли эта декларация истинный характер отношений поэта и Друга, или это некая «охранная грамота», призванная пресечь возможные сплетни.

13 **prickt... out** – отметила; выделила. Присутствует флирт на слове “prick”.

14 **loues vfe** = love’s use – Здесь «использование любви» можно понять в смысле физической любви в отличие от душевной близости (называемой в этой строке просто “love”), или же как произведение на свет потомства; возможна игра на обоих значениях.

Лицом женщины, написанным рукой самой Природы,  
обладаешь ты, господин-госпожа моей страсти;  
нежным сердцем женщины, однако, не знакомым  
с непостоянством, которое в обычае у обманщиц – женщин;  
глазами более яркими, чем у них, но без их обманной игры,  
золотящими любой предмет, на который они глядят;  
мужской статью, которая все стати превосходит,  
похищает взоры мужчин и поражает души женщин.  
Сперва ты создавался, чтобы стать женщиной,  
пока Природа, творя тебя, *сама* не влюбилась  
и *занявшись* добавлением не отняла тебя у меня —  
добавив нечто, мне вовсе не нужное;

но поскольку она предназначила тебя для удовольствия женщин,  
пусть будет моей твоя любовь, а использование твоей любви – их сокровищем.

## Сонет 21

1 SO is it not with me as with that Mufe,  
2 Stird by a painted beauty to his verfe,  
3 Who heauen it felfe for ornament doth vfe,  
4 And euery faire with his faire doth reherfe,  
5 Making a coopelment of proud compare  
6 With Sunne and Moone, with earth and feas rich gems:  
7 With Aprills firft borne flowers and all things rare,  
8 That heauens ayre in this huge rondure hems,  
9 O let me true in loue but truly write,  
10 And then beleue me, my loue is as faire,  
11 As any mothers childe, though not fo bright  
12 As thofe Gould candells fixt in heauens ayer:  
13 Let them fay more that like of heare-fay well,  
14 I will not prayfe that purpofe not to fell.

В сонете 21 впервые звучит тема, к которой автор «Сонетов» в дальнейшем обращается не раз: поэт противопоставляет свои стихи сочинениям тех, кто для воспевания красоты возлюбленных прибегает к шаблонным пышным сравнениям – с солнцем, луной, звездами, жемчугом, порфиром, мрамором и т. п. Традиция такого воспевания идет от Петрарки, в Англии ее блестящим продолжателем был Филип Сидни; однако уже к середине 1590-х годов, благодаря огромному количеству подражаний, такой стиль любовной лирики стал восприниматься как набор избитых клише. Автор «Сонетов» противопоставляет этому свое творческое кредо – стремиться «писать истинно», то есть, не прибегая к фальшивому украшательству, выразить подлинную красоту живого человека и свою подлинную любовь к нему.

В цикле сонетов «к Даме» этой теме посвящен сонет 130.

1 **So is it not with me as...** ( It is not so with me as... ) – со мной (дело обстоит) не так, как...  
**with that Mufe** – с той Музой (т. е. с теми поэтами)

2 **Stird by a painted beauty to his verfe** – которых (поэтов) побуждает к стихотворству раскрашенная красота

4 **euery faire with his faire doth reherfe** – Глагол “rehearse” здесь имеет значение «повторять», «(нудно) перечислять»; имеется в виду перечисление поэтами общепринятых образцов красоты для сравнения с ними своей возлюбленной.

5 **cooplement** = couplement – пара; сочетание

**proud compare** – пышные сравнения

6 **Sunne** – Пример непоследовательности орфографии в издании Торпа: данное существительное напечатано как “sunne” здесь, а также в сонетах 33, 35, 59 и 130, но как “sun” в сонетах 24, 33, 73, 76, 132.

**gems** – жемчужины; перлы

8 **rondure** – небесный свод

**hems** – окаймляет; заключает

9 **O let me true in loue but truly write** – О, позвольте мне, верному в любви (истинно любящему) и писать только истину. Полиптонная игра слов “true – truly” устанавливает глубинную связь между подлинным чувством и подлинной поэзией.

10–11 **my loue is as faire,/As any mothers childe** – Здесь “any mother’s child” – перифраз, означающий «любой человек», «любой смертный», а все предложение можно перевести как «моя любовь не уступает красотой ни одному смертному».

12 **ayer** – Пример непоследовательности орфографии в издании Торпа: данное существительное (современное “air”), имеющее здесь написание “ayer”, пишется как “aure” в строке 8 этого сонета, а также в сонетах 45 и 70.

**candells fixt in heauens ayer** – золотые свечи, установленные в небе (т. е. звезды). Здесь метафора употреблена с иронией по отношению к шаблонным приемам лирической поэзии

13 **that like of heare-fay well** – кому нравится молва (т. е. кому нравится, чтобы возлюбленная была предметом досужих разговоров)

14 **prayfe** – *зд.* (публично) расхваливать

**that purpofe not to fell** – что не предназначено для продажи

Я не похож на *тех поэтов, чью* Музу  
побуждает к стихотворству раскрашенная красота,  
которые само небо используют для украшения  
и все прекрасное перечисляют *сравнивая* со своими возлюбленными,  
творя сочетания пышных сравнений  
с солнцем и луной, с перлами земли и моря,  
с первоцветом апреля и всем тем редкостным,  
что заключено в этом огромном небесном куполе.  
О, позвольте мне, истинно любящему, и писать только истину;  
при этом, поверьте, моя любовь не уступит красотой  
любому, кто рожден матерью, хотя и не блистает так ярко,  
как те золотые свечи, что установлены в небе.  
Пусть больше говорят те, кто любят молву,  
я же не буду расхваливать то, что не преназначено для продажи.

## Сонет 22

1 MY glaffe fhall not perfwade me I am ould,  
2 So long as youth and thou are of one date,  
3 But when in thee times furrwes I behould,  
4 Then look I death my daies fhould expiate.  
5 For all that beauty that doth couer thee,  
6 Is but the feemely rayment of my heart,  
7 Which in thy breft doth liue, as thine in me,  
8 How can I then be elder then thou art?  
9 O therefore loue be of thy felfe fo wary  
10 As I not for my felfe, but for thee will,  
11 Bearing thy heart which I will keepe fo chary  
12 As tender nurfe her babe from faring ill,  
13 Prefume not on thy heart when mine is flaine,  
14 Thou gau'st me thine not to giue backe againe.

Сонет 22 построен на традиционной для любовной лирики метафоре «обмена сердец»: поэт утверждает, что его сердце находится в груди возлюбленного Друга, тогда как сердце Друга – в его груди.

1 **glaffe** – зеркало

2 **So long as youth and thou are of one date** – пока юность и ты одного возраста (т. е. пока ты молод)

3 **times furrwes** = time's furrows – борозды, оставленные временем (т. е. морщины)

4 **look I I look** – Комментаторы (Са, Ох) прочитывают это как «я надеюсь»; возможно также истолкование: «я позабочусь» (в современном английском языке в таком значении может употребляться глагол “see”, например: “I’ll see that...”).

**expiate** – Глагол “expiate”, означающий «искупить (грех, вину)», в эпоху написания «Сонетов» мог также употребляться в значении «смертью положить конец (напр., страданиям)» (см. OED).

5 **couer** – облачает

6 **feemely rayment** – красивое одеяние

7 **breft** = breast

8 **elder** older

9 **be of thy felfe... wary** – береги себя

11 **chary** – бережно

12 **from faring ill** – от (любой) беды

13 **Prefume not on thy heart when mine is flaine** – не рассчитывай получить обратно свое сердце, когда мое будет убито (недостатком любви и заботы с твоей стороны)

14 **not to giue backe againe** – не для того, чтобы я его возвращал

Мое зеркало не убедит меня, что я стар,  
пока юность и ты – одного возраста,  
но когда я увижу у тебя *на лице* борозды времени,  
тогда, надеюсь, смерть положит конец моим дням,  
так как вся та красота, которая тебя облачает,  
есть не что иное как прекрасное одеяние моего сердца,

живущего в твоей груди, как твое – в моей;  
так как же я могу быть старше тебя?  
Поэтому, любовь моя, береги себя,  
как и я буду *беречь себя* – не ради себя, а ради тебя,  
нося *в себе* твое сердце, которое я буду оберегать,  
как заботливая нянька – дитя, от всякой беды.

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

## Сонет 23

1 AS an vnperfect actor on the ftage,  
2 Who with his feare is put besides his part,  
3 Or fome fierce thing repleat with too much rage,  
4 Whofe ftrengths abondance weakens his owne heart;  
5 So I for feare of truft, forget to fay,  
6 The perfect ceremony of loues right,  
7 And in mine owne loues ftrength feeme to decay,  
8 Ore-charg'd with burthen of mine owne loues might:  
9 O let my books be then the eloquence,  
10 And domb prefagers of my fpeaking breft,  
11 Who pleade for loue, and look for recompence,  
12 More then that tonge that more hath more exprefte.  
13 O learne to read what filent loue hath writ,  
14 To heare wit eies belongs to loues fine wiht.

В сонете 23 разрабатывается еще одна традиционная тема сонетной лирики – «немота», или косноязычие влюбленного, якобы неспособного, от переполняющих его чувств, выразить свою любовь в словах. С биографической точки зрения интересно сравнение такого «онемевшего» поклонника с актером, потерявшим нить своей роли.

1 **vnperfect** = imperfect

2 **with his feare is put besides his part** – от страха выбивается из роли

3 **fierce thing** – свирепое существо

**repleat** = replete – переполненное

4 **ftrengths abondance** = strength's abundance – избыток силы

5 **for feare of truft** – Эту фразу можно истолковать по-разному: 1) боясь ответственности (налагаемой на меня моей ролью); 2) опасаясь, что мне не поверят; 3) боясь довериться (дать волю) своим чувствам; 4) не в силах поверить в себя.

6 **loues right** – Современные издатели (Са, Ох) исправляют “right” на “rite” на том основании, что в эпоху написания «Сонетов» это могли быть варианты написания одного и того же существительного; соответственно, “love’s rite” истолковывается как (словесный) любовный ритуал. С другой стороны, возможно истолкование в соответствии с современным “right”, то есть «то, что причитается любви по праву»; у автора не исключена и намеренная игра на разных значениях.

7 **in mine owne** – зд. во мне самом

**decay** – убывать

8 **Ore-charg'd** = overcharged – перегруженная, подавленная

**burthen** = burden

**loues might** – сила (могущество, власть) любви

9 **books** – Здесь “books” может означать не только «книги», но также «тетради», «альбомы». С другой стороны, некоторые комментаторы (Дж. Сьюэлл<sup>41</sup>) считали, что в оригинале Торпа в этом месте имелась опечатка, и следует читать “looks”, что дает возможность совершенно иного истолкования.

---

<sup>41</sup> Sewell, George (ум. 1726) – поэт, редактор одного из томов собрания произведений Шекспира 1725 г.

10 **domb prefagers** – немые провозвестники. В зависимости от прочтения слова “books/looks” в строке 9, речь идет о «книгах» или «взглядах».

11 **Who** – Относится к “books” в строке 9 или к “presagers” в строке 10.

**look for recompence** – ожидают вознаграждения

12 **tonge** – Пример непоследовательности орфографии в издании Торпа: данное существительное («язык»), напечатанное здесь как “tonge”, в остальных случаях (сонет 17 и др.) напечатано как “tongue”.

**More then that tonge that more hath more exprefit** – Синтаксис этой фразы неясен, однако, в совокупности со строками 10–11, смысл ее, по-видимому, в следующем: автор сонета утверждает, что, обращаясь к своему адресату посредством «немых провозвестников», он заслуживает большей награды, чем тот поэт («язык»), который высказал больше (или более многословно). Некоторые комментаторы считают это первым намеком на существование поэта-соперника, который фигурирует далее, в сонетах 80–86.

14 **wit** – Ошибка набора; общепринято исправление на “with” (см. Ca, Oх).

**wiht** = wit

Как плохой актер на сцене,  
от страха выбивающийся из роли,  
или некое свирепое существо, переполненное яростью,  
у которого от избытка силы слабеет собственное сердце;  
так я, робеющий от ответственности, забываю произнести  
совершенные формулы любовного ритуала,  
и кажется, что любовь во мне самом ослабевает,  
подавленная бременем собственного могущества.  
О, пусть мои книги заменят мне красноречие  
и станут немymi провозвестниками моего говорящего *сердца* [груди],  
которые молят о любви и взыскуют награды  
*заслуживая ее* более, чем язык, который больше высказал.  
О, научись читать то, что написала молчаливая любовь:  
умение слышать глазами – часть тонкого ума любви.

## Сонет 24

1 **M**ine eye hath play'd the painter and hath fteeld,  
2 Thy beauties forme in table of my heart,  
3 My body is the frame wherein ti's held,  
4 And perfpectiue it is beft Painters art.  
5 For through the Painter muft you fee his skill,  
6 To finde where your true Image pictur'd lies,  
7 Which in my bofomes fhop is hanging ftill,  
8 That hath his windowes glazed with thine eyes:  
9 Now fee what good-turnes eyes for eies haue done,  
10 Mine eyes haue drawne thy fhape, and thine for me  
11 Are windowes to my breft, where-through the Sun  
12 Delights to peepe, to gaze therein on thee  
13 Yet eyes this cunning want to grace their art  
14 They draw but what they fee, know not the hart.

Сонет 24, с его сложными и довольно искусственными метафорами, рассматривается комментаторами как подражательный, имеющий характер литературного упражнения. Поэт уподобляет свои глаза художникам, рисующим прекрасный образ возлюбленного на «скрижали» его сердца.

1 **Mine eye** – мои глаза

**fteeld** – Современные редакторы «Сонетов» (Ca, Oх) принимают исправление на “stelled”, возводя эту форму к глаголу “stell”, который в конце 16 в. употреблялся в значении «изобразить». С другой стороны, “steeld” могло быть шекспировским окказионализмом, выражающим идею гравировки по металлу или, в переносном смысле, запечатления навечно.

2 **Thy beauties forme** – твой прекрасный облик

**table** – плита; доска (с надписью, изображением); скрижаль. Метафора “table of my heart” было общим местом современной Шекспиру лирической поэзии.

3 **frame** – рама

4–6 **...perfpectiue it is beft Painters art./For through the Painter muft you fee his skill,/ To finde where your true Image pictur'd lies** – Здесь, в развернутой метафоре, обыгрывается практика художников эпохи Возрождения – получение светового изображения объекта на задней стенке камеры-обскуры с целью воспроизвести его затем на холсте, обеспечив таким образом соблюдение законов перспективы. С другой стороны, в 16–17 вв. существительное “perspective” могло употребляться в значении изображения, в котором пропорции предмета намеренно искажены, так что его восприятие зависит от угла зрения (см. OED). С учетом этого, метафору можно истолковать в том смысле, что глаза создают искаженный образ, тогда как истинный образ хранится в сердце.

7 **in my bofomes fhop** – в (художественной) мастерской, которой служит моя грудь

**ftill** = still – всегда; постоянно

8 **That... his** – Местоимения относятся к “bosom’s shop” в строке 7.

**That hath his windowes glazed with thine eyes** – буквально: «окна которой (мастерской-груди) застеклены твоими глазами». Этот причудливый образ можно понять в том смысле, что автор смотрит на все глазами своего возлюбленного Друга (потому что сердце поэта живет в его груди – см. сонет 22). Впрочем, последнее противоречит тому, что, как утверждается, тело поэта служит «рамой» для портрета Друга, запечатленного на сердце.

9 **good-turnes** – добрые услуги

**eyes for eies** – Курьезный пример орфографической небрежности, или «невычитанности» издания Торпа: существительное “eyes” набрано по-разному не только в одном сонете, но даже в одной строке.

11 **windowes to my breft** – Ср. “windows glazed with thine eyes” в строке 8.

**where-through** – через которые (окна-глаза)

12 **gaze therein on thee** – чтобы там любоваться тобой (т. е. твоим изображением)

13 **cunning** – Помимо современных значений «хитрость», «ловкость», данное существительное в английском языке имело значения «умение», «мастерство», а также «знание», «мудрость» (см. OED). Здесь возможна игра на всех его значениях.

**grace** – украсить (дополнительным качеством); сделать более совершенным

14 **They draw but what they fee, know not the hart** – они (глаза) рисуют только то, что видят, не ведают сердца. Пример нередкого в «Сонетах» явления, когда концовка неожиданно открывает новое смысловое измерение, отчасти противореча предыдущему содержанию. Здесь, после всех надуманных метафорических построений, находит выражение искреннее чувство: терзающее поэта сомнение (очевидно, небеспочвенное) в том, что его любовь к юноше взаимна.

Мои глаза, уподобясь художнику, запечатлели  
образ твоей красоты на скрижали моего сердца;  
мое тело служит ей рамой, в которой она помещается;  
*ведь* перспектива – искусство лучших художников,  
так как через художника нужно увидеть его мастерство,  
чтобы найти, где помещен твой истинный образ,  
всегда висящий в мастерской моей груди,  
окна которой застеклены твоими глазами.  
Посмотри, какие добрые услуги оказывают глаза глазам:  
мои глаза нарисовали твой облик, а твои для меня —  
окна моей груди, через которые солнце  
любит заглядывать внутрь, чтобы любоваться тобой.

Однако искусству глаз не хватает [такой] мудрости:  
они рисуют только то, что видят, не зная сердца.

## Сонет 25

1 LEt thofe who are in fauor with their ftars,  
2 Of publike honour and proud titles boft,  
3 Whilft I whome fortune of fuch tryumph bars  
4 Vnlookt for ioy in that I honour moft;  
5 Great Princes fauorites their faire leaues fspread,  
6 But as the Marygold at the funs eye,  
7 And in them-felues their pride lies buried,  
8 For at a frowne they in their glory die.  
9 The painefull warrier famofed for worth,  
10 After a thoufand victories once foild,  
11 Is from the booke of honour rafed quite,  
12 And all the reft forgot for which he toild:  
13 Then happy I that loue and am beloued,  
14 Where I may not remoue, nor be remoued.

Те комментаторы «Сонетов», которые склонны видеть в них достоверное отражение фактов и обстоятельств жизни Шекспира, отмечают, что в сонете 25 поэт впервые говорит о своем низком общественном положении, противопоставляя себя баловням судьбы (под которыми, возможно, имеется в виду окружение Друга). Поэт утверждает, что любовь более чем компенсирует ему все то, чего он лишен; одновременно, выдавая желаемое за действительное, он объявляет свою любовь взаимной и неизменной.

**1 who are in fauor with their ftars** – кто в милости у звезд; к кому благоволят звезды. Расхожее представление о влиянии звезд на жизнь человека здесь упомянуто с иронией по отношению к тем, кто получает подарки судьбы не по заслугам.

**3 fortune** – Это можно понять как «случай», «случайность» или «судьба», «жребий»; возможно также истолкование в персонифицированном смысле, как богини Фортуны, которая упоминается в некоторых других сонетах.

**4 Vnlookt for** = unlooked for – безвестный; не занимающий заметного положения

**ioy in that I honour moft** – нахожу отраду в том, что почитаю более всего

**5 leaues** – *зд.* лепестки. Метафора, предваряющая сравнение «фаворитов государей» с ноготками строке 6.

**6 But** – *зд.* всего лишь; не иначе

**the Marygold** – ноготки. Этот цветок известен тем, что он раскрывается с восходом солнца и закрывается с заходом.

**7 pride** – пышность; великолепие; расцвет

**in them-felues their pride lies buried** – и в них же похоронено (сокрыто) их великолепие. Это можно истолковать в том смысле, что их (фаворитов) слава так же недолговечна, как расцвет ноготков.

**8 at a frowne** – от хмурого взгляда (неласкового приема, неодобрения со стороны государя). В контексте метафоры: оттого, что солнце закроется тучей.

**they in their glory die** – они умирают (теряют весь свой блеск) в самом расцвете

**9 painefull painstaking** – усердный; не жалеющий сил

**famofed for worth** – Существительное “worth” в конце строки 9, не рифмующееся с “quite” в конце строки 11, современные редакторы считают ошибкой набора и исправляют либо

на “might” (Ох), либо на “fight” (Са); в последнем случае фраза интерпретируется как «прославленный своими сражениями».

10 **once foild** – однажды потерпевший неудачу

11 **rafed** erased

12 **forgot** forgotten

**toild** – трудился (в смысле «ратных трудов»); боролся; сражался

14 **Where I may not remoue, nor be remoued** – от этого (положения любящего и любимого) я не могу отказаться и меня нельзя этого лишить

Пусть те, кому благоволят их звезды,  
хвастают почестями и гордыми титулами,  
тогда как я, кого судьба лишила такого торжества,  
безвестный, нахожу отраду в том, что почитаю более всего.  
Фавориты великих государей распускают свои прекрасные лепестки,  
совсем как ноготки под взглядом солнца, и в них же похоронено их великолепие,  
так как от хмурого взгляда они умирают в самом расцвете.  
Усердный воин, прославленный в сражениях,  
после тысячи побед однажды потерпевший неудачу,  
вычеркивается совсем из книги славы,  
и забывается все остальное, ради чего он сражался.  
Но счастлив я, любящий и любимый;  
от этого *положения* я не могу отказаться, и меня нельзя этого лишить.

## Сонет 26

1 LOrd of my loue, to whome in vaffalage  
2 Thy merrit hath my dutie strongly knit;  
3 To thee I fend this written ambaffage  
4 To witneffe duty, not to fhew my wit.  
5 Duty fo great, which wit fo poore as mine  
6 May make feeme bare, in wanting words to fhew it;  
7 But that I hope some good conceipt of thine  
8 In thy foules thought (all naked) will beftow it:  
9 Til whatfoeuer ftar that guides my mouing,  
10 Points on me gratioufly with faire aspect,  
11 And puts apparrell on my tottered louing,  
12 To fhew me worthy of their fweet refpect,  
13 Then may I dare to boaft how I doe loue thee,  
14 Til then, not fhew my head where thou maift proue me.

Некоторые исследователи считают сонет 26 поэтическим посвящением, сопровождавшим группу сонетов (возможно, №№ 20–25). Обращаясь к высокородному адресату, поэт с традиционной преувеличенной скромностью называет свои стихи «голыми» и выражает надежду, что тот «оденет» их своей благосклонностью.

1 **Lord** – повелитель; властелин. Здесь вероятен намек на титул Друга – если, как считает большинство исследователей, тот был молодым аристократом (лорд Саутгемптон, лорд Пембрук).

**vaffalage** – вассальная зависимость; подчиненное положение; служение

2 **merrit** – достоинства; совершенства

**dutie** – Пример непоследовательности орфографии в издании Торпа: данное существительное, имеющее здесь написание “dutie”, в строках 4 и 5 этого же сонета имеет написание “duty”.

3 **ambaffage** = embassy – посольство

4 **fhew** – Пример непоследовательности орфографии в издании Торпа: здесь и в строке 6 данный глагол имеет написание “shew”, тогда как в строках 12 и 14 этого же сонета – “show”.

6 **bare** – бедный; скудный. Далее следуют метафоры с игрой на буквальном значении прилагательного “bare” – «голый», «неприкрытый».

**wanting** lacking

7 **conceipt** – 1) мысль, понятие; 2) благоприятное мнение, уважение; 3) (поэтическое) сравнение, образ. Судя по контексту (good conceit), здесь главенствует значение (2), однако, вероятно, присутствует игра на других значениях.

8 **all naked** – Относится к “my wit” или к “ambassage”.

**beftow** – *зд.* поместить; приютить. Всю метафору, развернутую в строках 3–8, можно истолковать следующим образом: поэт выражает надежду, что его ум, не отвечающий великой задаче служения Другу и предстающий «голым» в письменном «посольстве», найдет укрытие в добром мнении адресата. С другой стороны, если для “conceit” выбрать значение (3), то возможно истолкование: поэт надеется, что его скудные, недостойные стихи будут украшены самим адресатом, его воображением.

9 **guides my mouing** – направляет мой (жизненный) путь

10 **with faire aspect** – в благоприятном расположении

11 **puts apparel** – оденет. Существительное “apparel” имеет стилистически возвышенную окраску и означает не просто «одежда», а «красивые, богатые одеяния».

**tottered** tattered – потрепанная; одетая в лохмотья (любовь). Здесь продолжается метафорический ряд, заданный эпитетом “bare” в строке 6: поэт называет свою любовь «потрепанной», поскольку он якобы неспособен дать ей достойные одежды в виде совершенных стихов.

12 **refpeft** – внимание; расположение

14 **fhow my head** – показываться; являться

**proue** – подвергнуть испытанию; проверить достоинство

Властелин моей любви, к кому, в вассальной зависимости,  
твоими достоинствами я крепко привязан долгом *служения*,  
к тебе я шлю это письменное посольство,  
чтобы засвидетельствовать свой долг, а не выказать остроумия, —  
долг столь великий, что *в сравнении с ним* ум такой бедный, как мой,  
может показаться *скудным* [голым], не имея слов для его выражения,  
но я надеюсь, что какой-нибудь доброй мыслью *обо мне*  
в глубине своей души ты приютишь его  
до той поры, когда та звезда, что направляет мой путь,  
посмотрит на меня милостиво, в благоприятном расположении,  
и оденет мою оборванку – любовь в *красивые* одежды,  
чтобы показать меня достойным твоего драгоценного внимания.

Тогда я посмею хвалиться тем, как я тебя люблю,  
а до того не явлюсь к тебе на испытание.

## Сонет 27

1 WEary with toyle, I haft me to my bed,  
2 The deare repofe for lims with trauaill tired,  
3 But then begins a iourny in my head  
4 To worke my mind, when boddies work's expired.  
5 For then my thoughts (from far where I abide)  
6 Intend a zelous pilgrimage to thee,  
7 And keepe my drooping eye-lids open wide,  
8 Looking on darknes which the blind doe fee.  
9 Saue that my foules imaginary fight  
10 Prefents thy fhaddoe to my fightles view,  
11 Which like a iewell (hunge in gaftly night)  
12 Makes blacke night beautious, and her old face new.  
13 Loe thus by day my lims, by night my mind,  
14 For thee, and for my felfe, noe quiet finde.

Сонеты 27–28 написаны в разлуке с Другом. Поэт, находящийся в пути, жалуется, что не находит покоя ни днем ни ночью: днем терпит тяготы дороги, а ночью не может уснуть, так как его мысленному взору является образ Друга.

1 **toyle** = toil – изнурительные физические усилия; тяготы. Речь идет о тяготах дороги: лирический герой сонета находится в пути, в разлуке с Другом.

**haft** = haste – спешу

2 **deare repofe** – желанный отдых. Перифраз, относящийся к “bed” в строке 1.

**lims** = limbs

**trauail** = travail – труд; физические испытания, муки. Здесь – о тяготах дороги.

3 **iourny** = journey

4 **To worke my mind** – которое (воображаемое путешествие) утомляет мой ум

5 **from far where I abide** – из отдаленного (от тебя) места, где я нахожусь

6 **Intend** – *зд.* отправляются (в)

**zelous pilgrimage** – усердное (ревностное) паломничество

7 **drooping eye-lids** – тяжелые (слипающиеся) веки

8 **darknes which the blind doe fee** – тьма, которую видят слепые. Оксюморон, имеющий целью подчеркнуть темноту ночи, а затем, по контрасту, яркость мысленного образа Друга.

9 **foules imaginary fight** – воображение, являющееся «зрением» души

10 **fhaddoe** = shadow – образ; призрак

**fightles view** – невидящее зрение. Оксюморон, вторящий оксюмору в строке 8.

11 **gaftly** = ghastly – мертвенный; мрачный

12 **Makes... her old face new** – делает ее (ночи) старое лицо молодым

14 **For thee, and for my felfe** – для тебя и для меня самого; из-за тебя и из-за самого себя; ради тебя и ради себя. Эта фраза может быть истолкована по-разному; возможно, неоднозначность допущена автором намеренно.

Изнуренный тяготами *пути*, я спешу в постель,  
*сулящую* желанный отдых членам, утомленным дорогой,  
но тогда начинается путешествие в моей голове,  
которое утомляет мой ум, когда труды тела закончились,

так как тогда мои мысли из далека, где я пребываю,  
отправляются в усердное паломничество к тебе  
и заставляют мои слипающиеся *глаза* [веки] широко раскрыться,  
глядя в темноту, которую видят слепые,  
но воображение – зрение моей души —  
представляет моему невидящему взору твой призрак,  
который, как драгоценный камень, витающий в мертвенной ночи,  
делает черную ночь прекрасной, а ее старое лицо – молодым.

Вот так днем – мои члены, а ночью – ум  
не находят покоя ни для тебя, ни для меня самого.

## Сонет 28

1 **HOw** can I then returne in happy plight  
2 That am debar'd the benefit of reft?  
3 When daies oppreffion is not eazd by night,  
4 But day by night and night by day opref't.  
5 And each (though enimies to ethers raigne)  
6 Doe in confent fhake hands to torture me,  
7 The one by toyle, the other to complaine  
8 How far I toyle, ftill farther off from thee.  
9 I tell the Day, to pleafe him thou art bright,  
10 And do'ft him grace when clouds doe blot the heauen:  
11 So flatter I the fwart complexion'd night,  
12 When fparkling ftars twire not thou guil'ft the eauen.  
13 But day doth daily draw my forrowes longer,  
14 And night doth nightly make greefes length seeme ftronger.

Сонет 28 примыкает к сонету 27 и развивает его темы.

1 **happy plight** – благополучие; здоровье (физическое и душевное)

2 **That am debar'd** – (я) кому запрещены; кто лишен (благ отдыха)

3 **daies** = day's

**oppreffion** – гнет; тяготы (*ср.* “toil” в строке 1 сонета 27)

4 **day by night and night by day opref't** – буквально: «день угнетаем ночью, а ночь – днем».

Речь о том, что ночь усиливает тяготы дня, а день – тяготы ночи.

5 **ethers** = each other's

**raigne** = reign – власть; царство

6 **in confent fhake hands** – в согласии договариваются (закljučают сделку)

7 **the other to complaine** – другой (т. е. ночь) – заставляя сокрушаться

8 **How far I toyle, ftill farther off from thee** – как далеко я тащусь (по дороге, которая уводит меня) все дальше и дальше от тебя

10 **do'ft him grace** – оказываешь ему любезность

12 **twire not** – не выглядывают (из-за туч). Словарь OED цитирует это место как первый случай употребления глагола “twire” (к настоящему времени устаревшего).

13 **doth ... draw my forrowes longer** – удлиняет (продлевает, усиливает) мои печали.

Образ «удлинения» печалей может объясняться тем, что с удалением от Друга печаль поэта становится все более томительной; с другой стороны, здесь может присутствовать и зрительный образ удлинения теней к концу дня.

Как же мне вернуть благополучие,  
если я лишен блага отдыха —  
когда тяготы дня не облегчаются ночью,  
но *наоборот*, ночь усиливает дневные тяготы, а день – ночные,  
и оба, хотя каждый является врагом царства другого,  
пожимают руки, соглашаясь мучить меня,  
один – тяготами пути, а другая – *заставляя* сокрушаться,  
что с этими тяготами я все больше отдаляюсь от тебя?  
Я говорю дню, чтобы угодить ему, что ты *так* светел,

*что* оказываешь ему любезность, *заменяя его*, когда тучи затмевают небо;  
так *и* смуглолицой ночи я льщу,  
*говоря, что* когда блестящие звезды не выглядывают, ты озаряешь вечер.

Но день ежедневно продлевает мои печали,  
а ночь еженощно усиливает мою тоску.

## Сонет 29

1 **W**hen in difgrace with Fortune and mens eyes,  
2 I all alone beweepe my out-caft ftate,  
3 And trouble deafe heauen with my bootleffe cries,  
4 And looke vpon my felfe, and curfe my fate.  
5 Wifhing me like to one more rich in hope,  
6 Featur'd like him, like him with friends poffeft,  
7 Defiring this mans art, and that mans skope,  
8 With what I moft inioy contented leaft,  
9 Yet in thefe thoughts my felfe almoft despifing,  
10 Haplye I thinke on thee, and then my ftate,  
11 (Like to the Larke at breake of daye arifing)  
12 From fullen earth fings himns at Heauens gate,  
13 For thy sweet loue remembred fuch welth brings,  
14 That then I skorne to change my ftate with Kings.

Сонет 29 дает важный материал для психологической характеристики автора «Сонетов». В нем поэт горько сетует на «немилость Фортуны» к себе, свое «положение отверженного» среди людей. Признавшись в зависти к баловням судьбы и перечислив поводы для этой зависти, он затем объявляет, что одна мысль о Друге делает его таким счастливым, что он не поменялся бы своим жребием и с королями. Вполне возможно, что поэт преувеличивает свои невзгоды (такие преувеличения были в традиции лирической поэзии), однако доля правды в этих сетованиях, вероятно, есть.

Сходная тема – «твоя любовь для меня лучше всех обычных мирских благ» – развивается в сонете 91, однако там отношения с Другом уже необратимо омрачены переживаниями по поводу его возможной измены.

1 **in difgrace** – 1) в немилости, опале; 2) в позоре, бесчестии. Применительно к Фортуне уместно первое значение, а к «глазам людей» – второе; смысловая игра здесь является намеренной.

2 **out-caft ftate** – положение отверженного (изгоя). Здесь продолжается смысловая игра, начатая в строке 1: автор объявляет себя отверженным и Фортуной, и людьми. При биографическом истолковании «Сонетов» здесь можно усмотреть указание на низкое общественное положение (актерство) автора.

3 **deafe heauen** – В традиции ренессансной поэзии, автор взывает не к христианскому Богу, а к неким «небесам», которые к тому же характеризуются как «глухие», то есть безучастные к мольбам людей (или, конкретно, к мольбам автора).

**bootleffe cries** – бесполезные, тщетные призывы (мольбы). Прилагательное “bootless” происходит от существительного “boot” (польза, выгода), которое в современном английском языке почти не сохранилось.

4 **looke vpon my felfe** – обращаю (мысленный) взор на себя, свое положение

5 **Wifhing me like to one...** – желая (мечтая) быть похожим на того, кто... Здесь “one” не означает конкретного человека – это проясняется в строке 7, где говорится о зависти (мнимой) к качествам многих людей. Таким образом, автор не сравнивает свое положение с положением своего адресата – Друга, – но, возможно, намекает на его знатное окружение.

**more rich in hope** – буквально: «более богат надеждой». Здесь «надежду» следует понимать как возможности и перспективы, которые открывает общественное положение.

**6 Featur'd like him** – (желая быть) похожим на него чертами (внешностью)

**like him with friends poffeft** – подобно ему, обладать друзьями

**7 art** – искусство; мастерство. Имея в виду появление в дальнейшем поэта-соперника, это можно истолковать как намек на мастерство стихосложения, которым обладал кто-то в окружении Друга.

**scope** – широта ума, знаний; кругозор. ОЕД цитирует это место как первый пример употребления существительного “scope” в данном значении. Возможны также значения «простор, свобода действий» или «замысел, основная идея (литературного произведения), а также игра на различных значениях.

**8 inioy** = enjoy – имею; являюсь счастливым обладателем

**9 in thefe thoughts** – среди этих мыслей

**10 Haplye I thinke on thee** – случайно я думаю о тебе. Созвучие наречия “haply” с “happily” указывает на счастливый характер этой случайности.

**ftate** – *зд.* душевное состояние. Присутствует игра на слове “state”, которое выше (“outcast state”, строка 2) употреблено в значении (низкого) общественного положения и «положения» отверженного Фортуной.

**11 Like to the Larke** – подобно жаворонку. Аллитерация.

**at breake of daye** – на рассвете дня. Мысль о Друге уподобляется рассвету, чем сам Друг косвенно уподобляется светилу.

**12 From fullen earth** – с мрачной (угрюмой) земли. Без Друга, или хотя бы мысли о нем, весь мир для поэта погружен во мрак. С другой стороны, «земля» (earth) здесь может иметь также значение одного – самого вялого, инертного – из четырех «элементов» составляющих человека (*см.* сонеты 44–45).

**fings himns** – Здесь «жаворонок, поющий гимны у небесных врат», очевидно, символизирует душу поэта, ликующую от мысли о Друге. Возможно также, что существительное “hymns” указывает и на стихи, которые порождаются таким душевным подъемом.

**13 thy fweet loue remembred** – мысль (воспоминание) о твоей драгоценной (сладостной) любви

**welth** = wealth – Любовь Друга является для поэта самым большим богатством, возвышающим его над теми любимцами Фортуны, у которых есть только материальные блага.

**14 then I skorne** – тогда я бы отверг с презрением (погнушался)

**ftate** – Здесь еще раз обыгрываются значения “state” как общественного положения (строка 2) и состояния души (строка 10).

Когда, в немилости у Фортуны и *опозоренный* в глазах людей,  
я в полном одиночестве оплакиваю мое положение отверженного  
и тревожу глухое небо тщетными мольбами  
и, глядя на себя, проклиная свою судьбу,  
мечтая уподобиться кому-то, кто богаче надеждой, —  
походить на него внешностью и обилием друзей, —  
желая обладать искусством одного и кругозором другого,  
менее всего довольствуясь тем, чем я более всего наделен;  
посреди этих мыслей, почти презирая себя,  
я вдруг думаю о тебе, и тогда моя душа,  
подобно жаворонку, на заре поднимающемся  
с угрюмой земли, поет гимны у небесных ворот,  
так как мысль о твоей драгоценной любви приносит такое богатство,  
что я бы погнушался поменяться своим положением с королями.

## Сонет 30

1 **When** to the **Seffions** of fweet filent thought,  
2 I fommon vp remembrance of things paft,  
3 I figh the lacke of many a thing I fought,  
4 And with old woes new waile my deare times wafte:  
5 Then can I drowne an eye (vn-vfd to flow)  
6 For precious friends hid in deaths dateles night,  
7 And weepe a frefh loues long fince canceld woe,  
8 And mone th'expence of many a vannifht fight.  
9 Then can I greeue at greeuances fore-gon,  
10 And heauily from woe to woe tell ore  
11 The fad account of fore-bemoned mone,  
12 Which I new pay as if not payd before.  
13 But if the while I thinke on thee (deare friend)  
14 All loffes are reftord, and forrowes end.

Сонет 30, близкий по содержанию к сонету 29, представляет собой развернутую метафору, в которой поэт, в роли истца, вызывает на «суд безмолвных мыслей» воспоминания о былом и оплакивает все утраты и горести, которые он претерпел в жизни. Однако в концовке утверждается, что одна мысль о возлюбленном Друге возместит ему все потери.

- 1 **Seffions** – (судебные) заседания  
2 **fommon vp** – вызываю (в качестве свидетелей)  
3 **figh the lacke of many a thing I fought** – вздыхаю (печалюсь) о многом, к чему (тщетно) стремился  
4 **with old woes** – вспоминая давние горести  
**new waile** – заново оплакиваю. В фразе “with old woes new wail” присутствует оксюморон, подчеркивающий драматичность душевного состояния поэта.  
**my deare times wafte** – утрату (растрату) моего лучшего времени (молодости). В «Сонетах» существительное “waste” (и такой же глагол) употребляется широко, в значениях «утрата», «погибель», «разруха», «порча» и т. п., особенно в связи с разрушительным действием Времени.  
5 **drowne an eye** – утопить глаза. Перифраз, означающий «плакать», «лить слезы».  
**vn-vfd to flow** = unused to flow – Развитие предшествующего перифраза: «(глаза) непривычные к слезам».  
6 **hid in deaths dateles night** – (оплакиваю друзей) скрытых в вечной ночи смерти. Традиционное уподобление смерти наступлению ночи здесь получает развитие в том, что эта ночь скрыла от поэта его друзей. При этом сам выбор глагола – «скрыты» – оставляет надежду на то, что для того, кто их любит, друзья не совсем потеряны (см. сонет 31).  
7 **loues long fince canceld woe** – давно миновавшие (изжитые) печали любви. Это можно понять как муки былой несчастной любви или как боль утраты любимых.  
8 **mone th'expence of many a vannifht fight** – оплакиваю утрату многого, что (навсегда) исчезло с глаз  
9 **greeue at greeuances fore-gon** – горюю о прежних горестях. Полиптотон служит эмоциональному усилению картины переживаний поэта.  
10–11 **...tell ore/The fad account of fore-bemoned mone** – повторяю печальный счет оплаканных прежде страданий

12 Эта и предыдущая строки возвращают читателя к образу «судебного заседания», где «истец» – автор пункт за пунктом перечисляет свои жалобы на судьбу.

13 **the while** – в это время

14 **All loffes are reftord** – все убытки возмещены. Это выражение, заимствованное из деловой, юридической лексики, дополняет «судебную» метафору сонета; его официальность должна подчеркнуть, что у «истца», несмотря на все утраты, нет претензий к судьбе, поскольку у него есть его возлюбленный Друг.

13–14 В сонете 30, как и в ряде других, заключительное двестишье опровергает по смыслу и тону все предыдущее. Стилистическая задача, которая при этом решается, понятна: контраст должен усилить, эмоционально обогатить содержащееся в концовке утверждение. Однако нетрудно заметить, что две заключительные мажорные строчки не в состоянии уравновесить предыдущие двенадцать, наполненные прочувствованными и искренними жалобами. От этого концовка звучит неубедительно – скорее звонкой декларацией, данью любовной риторике, чем выражением подлинного чувства. Именно такая неоднозначность, внутренняя противоречивость, отражающая противоречивость самих человеческих чувств, в значительной степени составляет художественную ценность «Сонетов».

Когда на *судебные* заседания заветных безмолвных мыслей  
я вызываю воспоминания о прошедшем,  
я вздыхаю о многом, к чему *тщетно* стремился,  
и, *думая* о старых бедах, заново оплакиваю утрату моих лучших лет.  
Тогда мои глаза, непривычные к влаге, бывают затоплены *слезами*  
по драгоценным друзьям, скрытым в вечной ночи смерти;  
я оплакиваю заново давно изжитые муки любви  
и стенаю о многом, что исчезло с глаз;  
тогда я горюю из-за прежних горестей  
и тяжело, беду за бедой, повторяю  
печальный счет прежних страданий,  
заново оплачивая его, как будто не платил раньше.

Но если в это время я подумаю о тебе, дорогой друг,  
то все потери восполняются и печали проходят.

## Сонет 31

1 Thy bofome is indeared with all hearts,  
2 Which I by lacking haue fupposed dead,  
3 And there raignes Loue, and all Loues louing parts,  
4 And all thofe friends which I thought buried.  
5 How many a holy and obfequious teare  
6 Hath deare religious loue ftolne from mine eye,  
7 As intereft of the dead, which now appeare  
8 But things remou'd that hidden in there lie.  
9 Thou art the graue where buried loue doth liue,  
10 Hung with the tropheis of my louers gon,  
11 Who all their parts of me to thee did giue,  
12 That due of many, now is thine alone.  
13 Their images I lou'd, I view in thee,  
14 And thou (all they) haft all the all of me.

Поэт утверждает, что для него в Друге воплотились все его умершие друзья: вся любовь, которая прежде принадлежала им, теперь принадлежит Другу, и все их права на поэта теперь у Друга.

1 **indeared** – В современном английском языке глагол “endear” имеет значение «внушить любовь», «заставить полюбить», однако в эпоху написания «Сонетов» было употребительно и буквальное значение: «повысить ценность», «сделать более дорогим». Сердце Друга для поэта тем дороже, что в нем поместились сердца всех его умерших друзей. Смысл этой метафоры, очевидно, в том, что любовь автора к Другу вбирает в себя (и превосходит) все, что он испытывал к кому-либо до этого. Однако здесь есть второй план – искусно выраженная надежда на то, что и Друг будет в ответ любить его так, как любили в совокупности все прежние друзья.

3 **Loue, and all Loues louing parts** – любовь со всеми «частями» любви (перешедшими «по наследству» от умерших друзей)

5 **obfequious** – Это прилагательное здесь имеет не современное значение «раболопный», «подобострастный», а устаревшее: «выказующий почтение к умершим», «надгробный» (от существительного “obsequies” – «похороны», «погребальный обряд»).

6 **deare religious loue** – Эпитет “dear” указывает на силу и глубину чувства, а “religious” – на его чистоту и возвышенность.

**ftolne** – Говоря, что любовь к умершим друзьям «похищает» слезы из его глаз, автор подчеркивает произвольный и искренний характер этих слез.

7 **As intereft of the dead** – буквально: «как проценты, причитающиеся мертвым», то есть по долгу любви к умершим друзьям. Пример использования понятий из области коммерции для создания лирического образа.

7–8 **which now appeare,/But things remou'd that hidden in there lie** – Редакторы (см. Са) принимают исправление в строке 8 “there” на “thee”; с исправлением предложение читается как «которые теперь представляются (мне не умершими, а) только переместившимися и спрятанными в тебе (т. е. в сердце Друга)».

9 **graue** – Уподобление Друга (или его сердца) могиле современному читателю может показаться слишком мрачным, однако в ренессансной поэзии образ могилы был излюблен и широко использовался в различных контекстах. Такое пристрастие поэтов к могилам обуслов-

лено их убеждением, что именно осознание конечности, бренности человеческой жизни придает подлинность и остроту чувствам.

**buried loue doth liue** – живет погребенная любовь. Оксюморон, призванный заострить и усилить образ.

10 **Hung** – Относится к “grave” в строке 9.

**tropheis** = trophies – трофеи, (военная) добыча. Это слово, влекущее ассоциации с битвами и победами, укладывается в сложную образную конструкцию данного сонета. «Трофеи» здесь – это любовь, завоеванная покойными друзьями, и, поскольку Друг назван «могилой живой любви», уместно, что эта «могила» украшена такими «трофеями».

**louers** – В «Сонетах» (и вообще в поэзии того времени) слово “lover” употреблялось в широком значении «любящий», «любимый» и могло относиться к друзьям.

11 **their parts of me** – части меня (моей души, моей любви), которые принадлежали умершим друзьям. Ср. “loving parts” в строке 3.

12 **due of many** – то, что причиталось многим (друзьям)

14 **thou (all they) haft all the all of me** – ты (вместивший теперь их всех) имеешь безраздельные права на меня.

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

## Сонет 32

1 IF thou furuiue my well contented daie,  
2 When that churle death my bones with duft fhall couer  
3 And fhalt by fortune once more re-furuay:  
4 Thefe poore rude lines of thy deceafed Louer:  
5 Compare them with the bett'ring of the time,  
6 And though they be out-ftript by euery pen,  
7 Referue them for my loue, not for their rime,  
8 Exceeded by the hight of happier men.  
9 Oh then voutfafe me but this louing thought,  
10 Had my friends Mufe growne with this growing age,  
11 A dearer birth then this loue had brought  
12 To march in ranckes of better equipage:  
13 But fince he died and Poets better proue,  
14 Theirs for their ftile ile read, hiw for his loue.

В сонете 32 впервые звучит беспокойство, которое автор «Сонетов» испытывает в связи с «неискусностью» своих стихов по сравнению с творчеством тех, кто шагнул в ногу с эпохой (которая для английского языка и английской литературы была временем стремительного роста). Поэт просит Друга ценить его стихи – пусть не ради стихотворного совершенства, но ради выраженного в них искреннего чувства.

1 **well contented** – Здесь “contented” можно истолковать в смысле согласия, приятия или, более категорично, в смысле удовлетворения, которое этот день принесет. Возможна игра на особом значении глагола “content” – «уплатить сполна»; с этим значением “well-contented day” можно истолковать как «день, когда произойдет полный расчет (с природой)». Следует также иметь в виду существительное “content” в значении «содержание», «сущность» (ср. “Within thine own bud buriest thy content” в сонете 1).

2 **churle** – Ранее существительное “churl” фигурирует в сонете 1. Здесь, помимо вещественного образа – неотесанного землекопа-могильщика, – его применение к Смерти может выражать букет смыслов, например: 1) что Смерть груба и бесчувственна, она явится, чтобы сделать свою работу, не считаясь с миром мыслей и чувств человека; 2) что Смерть скупа, она не подарит ни одного лишнего дня; 3) что Смерть, при ее власти над человеком, заслуживает только презрения.

**duft** – (земной) прах. Ср. слова погребальной молитвы: “earth to earth, ashes to ashes, dust to dust”.

3 **by fortune** – по (счастливой) случайности

**re-furuay** – перечитаешь. OED приводит данный пример употребления глагола “re-survey” как первый в английском языке.

4 **poore rude lines** – слабые (убогие) неумелые (корявые) строки. Такую уничижительную оценку автором «Сонетов» собственных стихов, разумеется, не следует принимать всерьез – это всего лишь стилистический прием и дань традиции. В других случаях он отбрасывает ложную скромность и прямо предрекает своим сонетам вечную жизнь (ср., например, “eternal lines” в сонете 18). Однако выраженное далее беспокойство автора по поводу того, что более ученые поэты могут превзойти его, пользуясь новыми приемами стихосложения, возможно, является искренним. (В дальнейшем такая озабоченность звучит в сонетах, связанных с появлением поэта-соперника.)

**Louer** – зд. (любивший тебя) друг. Ср. “lovers” в сонете 31.

**5 bett’ring of the time** – усовершенствования этого времени; (литературные) достижения эпохи. OED приводит данный пример употребления существительного “bettering” в таком значении как первый в английском языке.

**6 out-ftrip by euery pen** – (будут) оставлены позади (превзойдены) каждым пером. Глагол “outstrip”, вошедший в употребление в эпоху Шекспира, имеет сниженный, иронический характер. Иронии здесь служит и метонимическое употребление слова “pen” в значении «автор», «поэт».

**7 Referue** – сохрани; береги

**for my loue, not for their rime** – ради моей любви, (если) не ради стихов (т. е. не ради их достоинств в смысле стихосложения)

**8 hight** = height – (превзойдены) достижениями

**9 voutfaffe** = vouchsafe – удостой

**10–12 В** целом здесь автор старается вложить в голову Друга примерно такую мысль: «если бы он (автор) рос как поэт вместе с веком, его любовь принесла бы более ценные плоды, которые позволили бы ему занять место среди более искусных и ученых стихотворцев».

**10 with this growing age** – с этим растущим веком. Елизаветинская эпоха была временем стремительного развития форм и приемов английской поэзии.

**11 birth** – зд. плоды; произведения. Такое значение существительного “birth”, не сохранившееся в современном английском языке, было распространено в 16 в.

**12 march in ranckes of better equipage** – Здесь использован образ марширующих войск, среди которых некоторые оснащены лучше других (“better equipage”). Автор «Сонетов» (как он сам внушает Другу) мог бы занять место в таких лучших «войсках», то есть среди самых искусных поэтов.

**13 Poets better proue** – поэты стали писать лучше (чем автор «Сонетов» или чем они сами писали, когда он был жив)

**14 Theirs** – их стихи

**for their ftile** – ради их стихотворного мастерства

**ile** = I’ll

Если ты переживешь тот благословенный для меня день,  
когда этот невежа [скряга] Смерть укроет мои кости прахом,  
и случайно еще раз перечитаешь  
эти бедные неумелые строки твоего умершего друга,  
сравни их с достижениями времени  
и, хотя бы их оставило позади любое перо,  
сохрани их ради моей любви, не ради стихов,  
которые будут превзойдены достижениями более удачливых *поэтов* [людей].  
И удостой меня такой любовной мысли:  
«Если бы Муза моего друга росла вместе с растущим веком,  
его любовь принесла бы более ценные плоды, чем эти,  
чтобы *ему* шагать в рядах лучше оснащенных,  
но раз он умер, и поэты стали лучше,  
я буду читать их *сочинения* ради их стиля, а его – ради его любви».

## Сонет 33

1 FVll many a glorious morning haue I feene,  
2 Flatter the mountaine tops with foueraine eie,  
3 Kiffing with golden face the meddowes greene;  
4 Guilding pale fereames with heauenly alcumy:  
5 Anon permit the bafefe cloudes to ride,  
6 With ougly rack on his celefeiall face,  
7 And from the for-lorne world his vifage hide  
8 Stealing vnfeene to wefe with this difgrace:  
9 Euen fo my Sunne one early morne did fhine,  
10 With all triumphant fplendor on my brow,  
11 But out alack, he was but one houre mine,  
12 The region cloude hath mask'd him from me now.  
13 Yet him for this, my loue no whit difdaineth,  
14 Suns of the world may ftaine, when heauens fun ftainteh.

Этот и следующий сонеты откликаются на конкретное событие в отношениях автора «Сонетов» и его адресата – некую тяжелую обиду, которую Друг нанес поэту. Насколько это возможно восстановить по метафорам и намекам, речь идет об измене: Друг пренебрег поэтом, предпочел общество других. Если верно то, что поэта и его Друга разделяла сословная пропасть, то, возможно, измена усугублялась унижением – над поэтом, претендовавшим на особые отношения с юным аристократом, посмеялись, ему указали на место. Сильные эпитеты и острые метафоры говорят о том, насколько автор был уязвлен и удручен происшедшим.

1 Fvll = full very

**morning** – *зд.* утренняя заря. Далее разворачивается аллегория, основанная на образе светила, совершающего свой дневной путь по небу.

2 **Flatter** – 1) ласкает; 2) красит. Возможна также игра на значениях: «льстить», «обманывать с помощью лести».

3 **Kiffing** – *зд.* (легко, нежно) касаясь

4 **with heauenly alcumy** – с помощью небесной алхимии. Как известно, алхимики старались найти способ превращать неблагородные металлы в золото. В отличие от них, утреннему светилу такое превращение удастся.

5 **Anon** – тотчас; вскоре

**bafeft** – (позволяет) нижайшим (тучам). В этом эпитете соединяются буквальный смысл (низко бегущие) и переносный, оценочный смысл (низменные). Можно только гадать, о каких «нижайших тучах» с таким чувством пишет автор «Сонетов»; возможно, он имеет в виду окружение Друга, пренебрежительно относившееся к сочинителю.

6 **rack** – плотный массив (гонимых ветром туч)

7 **for-lorne** – 1) покинутый, брошенный; 2) жалкий, несчастный. Таким становится мир, когда светило заслоняется от него тучами.

**vifage** – лицо; внешность

8 **difgrace** – *зд.* уродство; безобразия; искажение. Присутствует игра на другой группе значений существительного “disgrace”: «позор», «бесчестье».

9 **Euen fo** – точно так

## **Конец ознакомительного фрагмента.**

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.