



Sonnet 47

47
 Betwixt mine eye and heart a league is took,
 And each doth good turns now vnto the o
 When that mine eye is famisht for a looke,
 Or heart in loue with sighes himselfe doth smot
 With my loues picture then my eye doth feast.
 And to the painted banquet bids my heart;
 An other time mine eye is my hearts guest,
 And in his thoughts of loue doth share a part.
 So either by thy picture or my loue,
 Thy seife away, are present still with me,
 For thou nor farther then my thoughts canst mo
 And I am still with them, and they with thee.
 Or if they sleepe, thy picture in my sight
 Awakes my heart, to hearts and eyes delight.

Sonnet 47 in the 1609 Quarto



- Q1 Betwixt mine eye and heart a league is took,
 And each doth good turns now unto the other
 When that mine eye is famish'd for a look,
 Or heart in love with sighs himself doth smot
- Q2 With my love's picture then my eye doth feast
 And to the painted banquet bids my heart;
 Another time mine eye is my heart's guest
 And in his thoughts of love doth share a part:
- Q3 So, either by thy picture or my love,
 Thyself away art present still with me;
 For thou not farther than my thoughts canst
 And I am still with them and they with thee;
- C Or, if they sleep, thy picture in my sight
 Awakes my heart to heart's and eye's delight

—William Shakespe

*Сонеты 4, 24, 47 Уильям Шекспир, — лит. перевод
 Свами Ранинанда*

Свами Ранинанда

Poster 2023 © Swami Runinanda: «William Shakespeare Sonnets 4, 24, 47»

William Shakespeare Sonnet 4 «Unthrifty loveliness, why dost thou spend»

William Shakespeare Sonnet 24 «Mine eye hath play'd the painter and hath stell'd»

William Shakespeare Sonnet 47 «Betwixt mine eye and heart a league is took»

Portrait of Elizabeth I the «Rainbow Portrait» by Isaac Oliver (c.1600) | Reproduced
 by permission of the Marquess of Salisbury, Hatfield House

«He is the very Janus of poets; he wears almost everywhere two faces; and you have scarce begun to admire the one, ere you despise the other». «Он — самый настоящий Янус поэтов, так как почти везде он носил два лица; и, если вы начинали недостаточно восхищаться одним, прежде чем вы начинали презирать другое».

Джон Драйден (John Dryden, 1631—1700), «Essay on Dramatic Poetry of the Last Age»

Мысленно возвращаясь к уже написанному эссе, вошедшему в монографию, в рассмотренной ранее теме использования Шекспиром описаний «природы и её проявлений для отражения чувств» главных героев и персонажей драматических произведений, будучи автором гениальных пьес и сонетов.

Впрочем, являясь состоятельным аристократом, поэт с детства получил неограниченные возможности в обретении незаурядных знаний от лучших преподавателей и профессоров Европы в доме своего опекуна сэра Уильяма Сесила, Сесил-Хаусе на Стрэнде.

Продолжительные исследования творческого наследия Шекспира раскрыли для меня не только характерные особенности его стиля, но и многие детали его личной жизни, на основании этого был составлен психологический портрет гения драматургии. В связи с чем можно с полной уверенностью заключить, что он определённо имел тяготение к описанию в своих произведениях «персонализированной» природы, а также её проявлений в качестве аллегории человеческим эмоциям и чувствам, таким как любовь, ревность, гнев, ненависть, честолюбие и жажда власти.

Одной из ярчайших пьес, затронувших данную тему является комедия «Сон в летнюю ночь». Действие которой разворачивается в волшебном лесу, а в мизансценах обитают и взаимодействуют мифические персонажи фей и люди. Согласно сюжету пьесы, образное описание леса должно было олицетворять царство воображения, грёз и скрытых желаний, где естественный порядок нарушался ссорами возлюбленных и проказами короля фей. Безусловно, автор с утончённым чувством иронии, широко использовал «антитезу», в качестве литературного приёма, при помощи которой им были построены мотивации главных героев на контрасте между рациональным разумом и безумной страстью, цивилизацией и природой, искусством воображения и реальностью.

Или же, пьеса «Король Лир» — это трагедия, которая отображает крах и падение стареющего короля, опрометчиво поделившего своё королевство ещё при жизни между своими дочерьми, опираясь на свои впечатления их лъстивых риторик в свой адрес, построенных на лицемерии и лжи. Развитие событий в пьесе наглядно показывает, как природа и своих проявлениях нашла отражение в возникшем моральном и государственном кризисе. Вполне очевидно, что бури, ветра и даже животные символизируют наступающие приступы безумия короля, сопровождаемые его страданиями и потерей идентичности. При помощи ключевых литературных образов-символов автор пьесы ставит под сомнение саму природу человеческой натуры со времён, его создания Творцом. Не зависимо от того, как некоторые персонажи проявляют к Макбету сострадание, верность и житейскую мудрость в диалогах с ним, в тоже время в «антитезе», построенной автором на контрасте обезумевший король получает от других проявления жестокости, обмана, подчёркнуто выраженной неблагодарности и презрение.

Если рассматривать трагедию «Макбет» то, эта пьеса, повествующая драматическую историю шотландского генерала, который убивал вокруг себя всех подряд, ради того, чтобы пробиться на королевский престол после того, как он слепо поверил в пророчество из уст трёх ведьм. Согласно сюжету пьесы, автором была заложена аллегорически ответная реакция природы на совокупность зла, всех злодеяний, совершенных Макбетом ранее, ради достижения апогея власти, чтобы овладеть престолом. Таким образом, природа отреагировала на противоестественные по жестокости и коварству поступки самого Макбета и его жены.

Ибо темнота, кровь и сверхъестественные явления в ходе пьесы указывали на порочность деяний Макбета, в которых он противопоставил свою волю законам самой Природы, не предполагая последствий, ожидающих в будущем.

Напряжённый характер мизансцен в ходе пьесы указывал, на то, что автор глубоко исследовал природу возникновения человеческого честолюбия, жестокости и первопричин фатального характера судьбы человека в проявлениях свободной воли.

Не зависимо от этого, Макбет борется со своим «Я» в нескончаемых сомнениях и метаниях совести во имя искупления своих злодеяний, будучи заложником желания неограниченной власти, находясь в тесном пространстве между беспощадной реальностью и устремлениями к возвышенным идеалам.

И это, лишь некоторые примеры из написанных Шекспиром пьес, в которых он обращался к природе и её проявлениям для отражения в своём творчестве, не столько своих чувств и переживаний, но и действующих лиц своих пьес с помощью неповторимых литературных образов.

Ярким примером обращения великого драматурга к природе и её проявлениям является его последняя пьеса «Цимбелин король Британии» («Cymbeline, King of Britain»), в которой Шекспир при помощи аллегорических образов раскрыл раболепскую природу человека не только через передачу зрителю пьесы чувств и мотиваций главных героев, но и через возникающих по ходу пьесы, «подсознательных» импульсов управляющих человеческой толпой в проявлениях атавистических животных рефлексов. Тех людей из толпы, находящихся в собственной «клетке» своих предрассудков и заблуждений:

— Confer

© Swami Runinanda
© Свами Ранинанда

Original text by William Shakespeare «Cymbeline, King of Britain» Act III, Scene III, line 1639—1648

What should we speak of
When we are old as you? when we shall hear
The rain and wind beat dark December, how,
In this our pinching cave, shall we discourse
The freezing hours away? We have seen nothing;
We are beastly, subtle as the fox for prey,
Like warlike as the wolf for what we eat;
Our valour is to chase what flies; our cage
We make a quire, as doth the prison'd bird,
And sing our bondage freely.

William Shakespeare «Cymbeline, King of Britain» Act III, Scene III, line 1639—1648.

О чём должны мы говорить,
Когда мы будем такими же старыми, как вы? Когда услышим мы
Дождь и ветер избивающие мрачный Декабрь настолько, чтоб,
Не поговорить ли нам в этой нашей ущемляющей пещере
До наступленья времён заморозков? Мы ничего этого не увидели;

Мы отвратительные, коварные, как лисы в поиске добычи,
Уподобившись кровожадностью, как волкам, из-за того, что мы
поедаем;
Наша доблесть — это наша клеть, преследовать того, кто взлетает;
Мы принуждаем певчую, словно делаем — тюремной птицей,
И свободно воспеваем своё рабство.

Уильям Шекспир «Цимбелин, король Британии», акт 3, сцена 3,
1639—1648.

(Литературный перевод Свами Ранинанда 01.10.2023).

(Примечание от автора эссе: по поводу спорного слова «quiets» из строки 4 сонета 73 в сокращённом виде (по видимому, недописанном) оригинального текста Quatro 1609: «Bare rn 'wd quiets», (по-видимому, «Bare renew'd quiets» — Голые возрождённые певчие») позднее в переиздании 1640 года, фрагмент строки был заменён на «Bare ruined choirs», «Голые разрушенные хоры». Впрочем, похожий литературный образ «певчей птицы «quier» в виде иносказания нашёл отражение в строках пьесы Шекспира Цимбелин», акт 3, сцена 3, line 1647—1648: «We make a quire, as doth the prison'd bird And sing our bondage freely», «Мы принуждаем певчую, словно её делая — тюремной птицей, и свободно воспеваем наше рабство»).

(Shakespeare, William (1609). «Shake-speares Sonnets: Never Before Imprinted. London: Thomas Thorpe).

Перевод и семантический анализ сонета 4 потребовал от меня внимательного рассмотрения содержания не только близрасположенных, но и сонетов со похожими литературными образами. А также фрагментов пьес, где стиль написания и ключевые образы по их схожести вполне могли указывать на примерное время написания сонетов.

У меня, как исследователя возник нескрываемый интерес к периодам творчества драматурга, когда он «переходил Рубиконы» своего творческого роста, как драматурга в неустанной работе по оттачиванию своего мастерства.

Это были, тяжёлые периоды для драматурга, когда слава и признание публикой после написания первых двух пьес буквально одурманивала и пьянила его. Пьесы были самобытными и запоминающимися, после их постановки на сцене имели ошеломляющий успех. Впрочем, после нескольких «публичных скандалов», бард, понявший первоисточник их возникновения начал прикладывать усилия по «избавлению» от опеки и творческой поддержки юноши, которая была инициирована им самим. Именно тогда бард в сонете 112 написал, следующее: «vulgar scandal stamp'd upon my brow», «вульгарный скандал штамповался на моём челе», вполне вероятно, Шекспир имел ввиду, получивший широкую огласку публичный скандал с Фулком Гревиллом.

Следующий переломный период пришёлся на время разрыва отношений барда с юношей, в связи с уходом его для сотрудничества с поэтом-соперником. По всей вероятности, это была творческая помощь «молодого человека» поэту Барнабе Барнсу в написании сборника «Партенофил и Партенофа», на что указывала памятная надпись в посвящении автора в адрес Генри Райотсли на титульной странице сборника стихов.

И тогда, повествующий бард в сонете 79 группы сонетов «Поэт Соперник», «The Rival Poet» (77—86), здраво рассуждая искренне написал юноше: «...thy lovely argument deserves the travail of a worthier pen; yet what of thee thy Poet doth invent», «...твой прекрасный аргумент, заслуживающий пути для более достойного пера; ещё только, что навывдумывал о тебе твой Поэт».

Затем, разлука в связи отбытием поэта и драматурга для выполнения консульской миссии в Европе: при дворце короля Франции, Германии и Италии по поручению Елизаветы. Впрочем, по приезду барда ожидали несколько дуэлей из-за распространившихся слухов об измене молодой жены за время его отсутствия, следом последовали тяжбы с тестем Уильямом Сесилом из-за желания развестись с его дочерью, закончившиеся заключением сделки с главой семьи Сесил, на фоне частичного примирения с юным Райотсли.

Краткая справка.

Генри Ризли, 3-й граф Саутгемптон — английский аристократ, и участник заговора графа Эссекса, один из предполагаемых экспертов-литературоведов, активно помогавших Уильяму Шекспиру в написании первых двух пьес, по факту являлся «молодым человеком», адресатом сонетов Шекспира из серии «Прекрасная молодёжь» («Fair Youth»).

Генри Ризли, 3-й граф Саутгемптон в 1596 году подал прошение королеве о разрешении участвовать в экспедиции в Кадис, однако ему было в этом отказано. Однако, в следующем 1597 году, заручившись поддержкой Государственного секретаря сэра Роберта Сесила (сына своего опекуна), таким образом добился разрешения на участие в экспедиции на Азорские острова.

В 1598 году получил разрешение королевы в течение двух лет путешествовать по Европе и отправился в Париж вместе со свитой сэра Роберта Сесила, отправленного в качестве представителя посольства во Францию к королю Генриху IV.

Именно, эти периоды были ярко отражены в содержании сонетов, в которых поэт при помощи «своего ключа», то есть поэтического языка «открыл своё сердце» с необычайной искренностью и пылкой страстью. Ещё раз напоминая, хочу подчеркнуть тот факт, что сонеты по своей сути являлись неотъемлемой частной переписки. Поэтому, как документы приватного характера вызывали нескрываемый интерес не только у соглядатаев из числа прислуги в особняке Сесил-Хаус на Стрэнде, которая действовала по указке хозяина дома. Впрочем, у хозяина дома сэра Уильяма Сесила были свои правила и порядки: держать «всё и вся» ближайшего окружения под контролем и неусыпным наблюдением.

— Но можно ли, исповедальную искренность сонетов, которые являлись черновиками частной переписки, адресованной «молодому человеку» так яростно подвергать осуждению, как это делают современные критики, неустанно находя всё новые и новые надуманные пороки и прегрешения в личной жизни поэта и драматурга, человека глубоко верующего?!

Но именно это, можно увидеть при ознакомлении с критическими материалами от представителей академической науки в электронной энциклопедии Википедии, давно не обновляемых и потерявших достоверность, в качестве исходного материала для дальнейших исследований. При рассмотрении которых обескураживали критические заметки и тезисы научных работ светил науки Оксфорда и Гарварда относительно сонетов 4 и 24, которые были чрезвычайно заиклены на обсуждении личной жизни Шекспира. В яростном шельмовании и обвинениях в адрес Шекспира, в якобы рациональном и прагматическом «использовании» юноши, адресата сонетов не только творчески, но и сексуально, призывающим юношу к «мастурбации» в текстах сонетов, даже не знаю, где они могли это найти!

По мере прочтения, узко направленных и неординарных перлов современных критиков, почему-то неизменно складывалось впечатление, что критики искусственно переносили проекции своих личных психологических проблем на барда и драматурга в своих критических опусах. Таким образом, неуклонно формируя в общественном сознании образ сексуально озабоченного, крайне извращённого «старого фагота», в лице Уильяма Шекспира. Который, по их мнению, отнюдь не скрывал от окружения свои намерения сексуального характера и настойчиво прихлёстывал за юношей с единственной целью «использовать» его во всех смыслах слова.

И этот бред «сивой кобылы» мы видим в научных изысканиях современных критиков на страницах Википедии, именно, они являются современными «светилами» от академической науки, которые преподают на литературных факультетах известнейших колледжей, невзирая на неоценимый вклад Уильяма Шекспира в мировую литературу и драматургию!

По иронии судьбы, но именно, этой «грязной» репутацией в глазах общественного мнения, так стремились наделить Шекспира ещё при жизни, и после его смерти завистники и недоброжелатели, включая «тёмную леди», имевшую влиятельного любовника при дворе, который у тому же являлся двоюродным братом Елизаветы.

Впрочем, составленный мной психологический портрет драматурга указывал на то, что Шекспир являлся натурой творческой, неустанно ищущей новые литературные образы. Будучи человеком чувственно уязвимым он был вспыльчив по своей натуре. Именно, эта характерная особенность его натуры в полной мере объясняла большое количество дуэлей, на одной из которых он получил ранение бедра ноги, после которого стал прихрамывать.

Поэт адресуя «молодому человеку» свои строки написал в сонете 3 многозначную фразу в строке 4: «Thou dost beguile the world, unbless some mother», «Ты обманываешь мир, лишая какую-либо мать благословенья», прекрасно осознавал, что значило для любых родителей выдать замуж свою дочь. Причина озабоченности была раскрыта значительно раньше при переводе мной сонета 18, что юной девицей, помолвка которой состоялась с юношей была его дочь, внучка Уильяма Сесила, главного инициатора и заказчика «Свадебных сонетов». Впрочем, исполнителем этого заказа, оказался его зять придворной дворянин, позднее написавший искромётные пьесы под псевдонимом — «Уильям Шекспир».

Стоит упомянуть, что в сонете 5, поэт искусно вплёл, всё то, что происходило на его глазах в доме опекуна Уильяма Сесила, это воспоминания повествующего барда об отроческом детстве юноши, адресата сонета используя «аллюзию» в качестве литературного приёма, которая одновременно была отражена в виде иносказательной аллегории.

Характерен тот факт, что в основу сюжета сонета 5 автором в качестве «аллюзии» был взята ссылка на красивый мифический сюжет с участием молодых девственниц Хор, олицетворяющих сезоны года из древнегреческой мифологии. Следуя сюжету мифа, красочно наряженные Хоры в ходе ритуального танца венчали центральную

фигуру мистического действа Пандору — обладательницу «всех даров» гирляндами цветов.

Согласно содержанию мифа, Хоры обладали необычайными способностями, которые «главенствовали установлению основных качественных характеристик и атрибутов, благодаря которым можно было различать цветы по форме, благоуханию, оттенкам ароматов, грациозности линий, а также продолжительности не увядать, оставаясь свежими».

К примеру, в строках 4-6 сонета 5, бард в ходе повествования придерживался литературного приёма «аллюзия» со ссылкой на мифологическую тему об сезонах года, «howers» — Хорах из интерпретаций древнегреческих мифов, изложенных Гесиодом и Гомером. (Hesiod, «Works and Days» pp. 74—75) (Homer «Hymn to Aphrodite» 6.5—13).

«And that unfair which fairly doth excel:
For never-resting time leads summer on
To hideous winter and confounds him there» (5, 4-6).

«И несправедливым, чтоб превзойти справедливое (рвеньем):
Для никогда не отдыхающего времени, сменяющего лето на
Ужасную зиму, и в тупик поставившего его — там» (5, 4-6).

Фундаментальное недопонимание значения основного замысла автора сонетов вначале редакторами переизданий первого Quarto 1609 года текста оригинала, в последовательном игнорировании некорректных и губительных для текстов оригинала редакторских правок при последующих переизданиях. Всё это привело к поверхностному и упрощенческому подходу в оценке «шекспировского» символизма, нашедшего место в оригинальных текстах Quarto 1609 года. Зачастую, редакторы вносившие правки в текстах Quarto 1609 года хотели сделать «как лучше», но в итоге получилось «как всегда», что привело к выхолащиванию основных литературных образов, играющих ключевое значение в формировании литературной ценности сонетов, как поэтического произведения на ряду с пьесами Шекспира.

К примеру, заменой при редактировании в первых трёх строках сонета 5 слова «howers» на слово «hours» редактором Керриган (Kerrigan) одного из переизданий оригинального Quarto 1609 года, который «сделал это без объяснения (каких-либо весомых) причин». Именно, после подобных изменений несколько сонетов Шекспира окончательно потеряли смысл, изначально заложенный автором при написании, придававший сонетам яркую выразительность и несомненную

литературную ценность, в качестве исходного материала для последующего изучения исследователями творчества Шекспира.

Стоит подчеркнуть, что поэтом, написавшим сонеты 4 и 5 в их содержании природа рассматривалась, как «персонализированный» субъект, таким образом шекспировская лирика не только следовала каноническим традициям образцов античной поэзии, но и также в ней был использована в качестве литературного приёма «персонализация», не только для самой природы, но и для всех её проявлений таких, как: благоухающие розы, солнце, облака, сезоны года и так далее.

Могу предположить, что вдумчивому читателю будет интересно провести ознакомительное сопоставление в входе эволюции вариантов перевода сонета 4, сравнивая ранее переведённые фрагменты почти годичной давности с завершённым переводом сонета 4 в рамках этого эссе. Дело в том, что никто не застрахован от ошибок в «мутабельном процессе» предварительного перевода, однако заключительный вариант, окончательно подводит черту под этапами трудоёмкой работы, а в заключительной стадии всё устанавливает на свои места.

— Confer!

© Swami Runinanda

© Свами Ранинанда

Original text by William Shakespeare Sonnet 4, 1—4, 11—14

«Unthrifty loveliness, why dost thou spend
Upon thyself thy beauty's legacy?
Nature's bequest gives nothing, but doth lend,
And being frank, she lends to those are free» (4, 1-4).

William Shakespeare Sonnet 4, 1—4.

«Небережливое очарованье, почему ты растрачиваешь (зря)
При себе наследство твоей красоты (весны)?
Природы завещанием ничего не даётся, но одалживается,
И будучи откровенной с теми, кто свободен — она даёт займы» (4, 1-4).

Уильям Шекспир, Сонет 4, 1—4.

(Литературный перевод Свами Ранинанда 10.12.2022).

«Then how, when nature calls thee to be gone,

What acceptable audit canst thou leave?
Thy unus'd beauty must be tomb'd with thee,
Which, used, lives th' executor to be» (4, 11-14).

William Shakespeare Sonnet 4, 11—14.

«Как же тогда, когда природа тебя уйти призовет уйти,
Какой допустимый аудит может быть оставленным тобой?
То твоя неиспользуемая красота будет с тобою погребённой,
Которая применяемая живёт, чтоб был — исполнитель» (4, 11-14).

Уильям Шекспир, Сонет 4, 11—14.

(Литературный перевод Свами Ранинанда 10.12.2022).

(Примечание от автора эссе: обращаю внимание читателя на заполнение конечной цезуры строки 2 в сонете 4, где она была заполнена, словом, в скобках «весны», для грамматически правильного построения предложения. Что, сообразно сопрягается с необычайно выразительным литературным образом строки 9-10 сонета 1: «Thou that art now the world's fresh ornament, and only herald to the gaudy spring», «Ты, будто мастерство ныне, узор свежий мира (появлясь), и лишь, герольд огласивший приход аляпистой весны»).

Образы «скаредности и скупости», берущие начало из-за желания человека не транжирить, по всей очевидности имеют тенденцию к постепенному переходу в такую черту характера, как скупость, что нашло отражение в образах сонета 1, или 72:

— Confer!

© Swami Runinanda

© Свами Ранинанда

Original text by William Shakespeare Sonnet 1, 9—12

«Thou that art now the world's fresh ornament,
And only herald to the gaudy spring,
Within thine own bud buriest thy content,
And, tender churl, mak'st waste in niggarding» (1, 9-12).

William Shakespeare Sonnet 1, 9—12.

«Ты, будто мастерство ныне, узор свежий мира (появлясь),
И лишь, герольд огласивший приход аляпистой весны,
Содержимое собственного твоего бутона внутри схоронив,
И ласковый парнишка, разбрасывай из него скупясь» (1, 9-12).

Уильям Шекспир, Сонет 1, 9—12.
(Литературный перевод Свами Ранинанда 17.07.2022).

Или:

«And hang more praise upon deceased I
Than niggard truth would willingly impart» (72, 7-8).

William Shakespeare Sonnet 72, 7—8.

«И подвешивали похвал больше, чем на уже усопшего Я,
Нежели охотнее скупой со мной поделится правдой (иногда)» (72, 7-8).

Уильям Шекспир сонет 72, 7—8.
(Литературный перевод Свами Ранинанда 11.04.2023).

У читателя может возникнуть закономерный вопрос: «Почему в одном эссе объединены сонеты 4 и 24 со столь ординарным сонетом, как 47, как могло бы показаться читателю на первый взгляд»?

Во-первых, следуя шекспировской традиции, мне показалось интересным использовать «антитезу» на контрасте между сонетами 24 и 47, где в сонете 24 согласно замыслу автора, красочно описывалась тема разобщённости «взор играл роль художника», но «не познав сердца» юноши, а в сонете 47 тема перемирия между «взором и сердцем», так как между ними «принятый союз пролёт», что отчасти их связывало.

Впрочем, дальнейшее исследование в ходе морфосемантического анализа сонета 47 прямо указывало на не совершенность стиля особенно последней строки, не вооружённым взглядом было видно, что некоторые фрагменты сонета, были написано в манере не свойственной Шекспиру. Этот факт вызывал ряд вопросов и предположений о том, что сонет 47, возможно был дописан личным секретарём графа Оксфорда.

Все признаки, очередной раз давали подтверждение изначально верно выбранной мной версии идентификации личности Шекспира, возвещавшем об окончательном закрытии темы «Шекспировского вопроса» (см. эпилог, ниже).

Во-вторых, по причине часто повторяемой поэтами «елизаветинской» эпохи темы, которая была в сонете 47 критики не рассматривали его и обходили вниманием, несмотря на то что само содержание сонета давало прямую подсказку, на поэта «елизаветинской» эпохи, по-

видимому из числа личных секретарей драматурга, на предполагаемого дописавшего имплантированного фрагмента а сонете 47. Эта характерная особенность детерминировано, указывала на приблизительную дату написания и дописавшего этот сонет.

© Swami Runinanda
© Свами Ранинанда

Unthrifty loveliness, why dost thou spend
Upon thyself thy beauty's legacy?
Nature's bequest gives nothing, but doth lend,
And being frank, she lends to those are free.
Then, beauteous niggard, why dost thou abuse
The bounteous largess given thee to give?
Profitless usurer, why dost thou use
So great a sum of sums, yet canst not live?
For having traffic with thyself alone,
Thou of thyself thy sweet self dost deceive.
Then how, when nature calls thee to be gone,
What acceptable Audit canst thou leave?
Thy unus'd beauty must be tomb'd with thee,
Which, used, lives th' executor to be.

— William Shakespeare Sonnet 4

2023 © Литературный перевод Свами Ранинанда, Уильям Шекспир Сонет 4

* * *

Небережливое очарованье, почему ты растрачиваешь (зря)
При себе твоей красоты наследством (от весны)?
Природы наследством ничего не даётся, но одалживается,
И будучи откровенной с теми, кто свободен она даёт займы.
Тогда, прекрасная скупердяйка, зачем оскорбляешь ты
Изобильной щедростью, дарованной тебе, чтобы раздавать?
Бесполезная ростовщица, отчего ты не пользуешься (оной)
Столь великой суммой от сумм, всё же наживать права, не имея?
Ибо приводишь движение с помощью самой себя одной,
Ты обманываешь сама себя, своё милое — «Я».
Как же тогда, когда природа призовет тебя уйти,

Какой допустимый аудит может быть оставленным тобой?
Когда твоя неиспользуемая красота будет с тобой погребённой,
Которая используемая живёт, чтобы был — исполнитель.

* * *

Copyright © 2023 Komarov A. S. All rights reserved
Swami Runinanda Jerusalem 26.08.2023

(Примечание от автора эссе: хочу обратить внимание читателя на смысловую стилистику заполнения конечной цезуры строки 2 в сонете 4, где она была выполнена при помощи слова в скобках «весны», следуя правилам грамматики правильного при построении предложения на русском языке. Характерной особенностью этого приёма является то, что он детерминировано проводит параллели с необычайно выразительным литературным образом строк 9-10 сонета 1: «Thou that art now the world's fresh ornament, and only herald to the gaudy spring», «Ты, будто мастерство ныне, узор свежий мира (появясь), и лишь, герольд огласивший приход аляпистой весны»).

* bequest —
(существ.) наследство, завещание;
мн. bequests; наследование ср. род (inheritance).
Примеры:

Democracy is a priceless bequest.
Демократия — это бесценное наследство.

Оксфордский Большой словарь в 12-ти томах изд. 1928 (Oxford English Dictionary, OED).

** deceive —
(глаголн. формы) обмануть, обманывают, обманывать, обманываешь;
deceived / deceived / deceiving / deceives
Пример:

Some people deceive for money.
Некоторые обманывают из-за денег.

Оксфордский Большой словарь в 12-ти томах изд. 1928 (Oxford English Dictionary, OED).

Сонет 4 — один из 154-х сонетов, написанных английским драматургом и поэтом Уильямом Шекспиром. В сонете 4, повествующим бардом была затронута тема «продолжения рода», следуя тематическому формату группы «Свадебных сонетов», «Marriage Sonnets» (1—18), одновременно входя в состав последовательности сонетов «Прекрасная молодёжь», «Fair Youth» (1—126).

Краткий критический обзор сонета 4.

Повествующий призвал юношу обзавестись семьёй, женившись «продолжить свой род» путём рождения красивых детей; а не растрачивать свою красоту впустую, оставаясь холостым и бездетным. Согласно нарративу, предложенному поэтом, если юноша не произведёт на свет ребёнка или «будущего исполнителя», то красота родителей по воле природы будет утеряна. Напоминание об неверном использовании своей красоты юношей, данной ему природой в аренду пронизывает весь сонет. Шекспир широко использует финансовую терминологию в сонете 4: «не бережливость», «unthrifty»; «usurer», «ростовщица»; «sums», «суммы»; «executor», «исполнитель»; «acceptable audit», «недопустимый аудит», чтобы с помощью её придать значимость для потомства природной красоты молодого человека, которую он всё таки может передать своим детям, ибо природа «одолжила» эту красоту, предоставив ему в аренду на короткое время.

«Nature's bequest gives nothing but doth lend,
And being frank she lends to those are free»

«Природой завещанным ничего не даётся, но одалживается,
И будучи откровенной с теми, кто свободен она даёт займы».

Шекспир заканчивает сонет 4 предупреждением об коварности судьбы в том, что кто не использует свою красоту для «продолжения рода» она будет забрана природой обратно, по истечению срока аренды:

«Thy unused beauty must be tomb'd with thee,
Which, used, lives th' executor to be».

«То твоя неиспользуемая красота будет с тобою погребённой,
Которая используемая живёт, чтобы был — исполнитель».

Повествующий начинает сонет 4 (четверостишие 1) с вопроса своего друга-мужчины, почему он должен растрачивать свою красоту на себя, потому что природа не наделяет людей другими дарами, кроме тех, которые мы получаем при рождении. Однако, природа будучи откровенной одалживается красоту тем, кто «свободен», то есть ещё пока не обременён обязательствами.

Во втором четверостишии повествующий спрашивает друга, юношу, адресата сонета, почему он злоупотребляет полученными им обильными и щедрыми подарками, которыми предназначено делиться с другими. Затем повествующий продолжил спрашивать, почему он клянётся быть плохим акционером, используя то, что он может предложить, но не в состоянии позаботиться о себе или сохранить свои собственные деньги. В одном литературном произведении суммируется совокупность фактов, преподносится, как «идея скряги против ростовщика», — резюмировал в заключении критик Болдуин. (Baldwin, T. W.: «On the Literary Genetics of Shakespeare's Sonnets». Urbana: University of Illinois Press, 1950).

(Примечание от автора эссе: к величайшему сожалению критик Т. У. Болдуин (T. W. Baldwin), следуя «априори» по всей вероятности неверной версии критических дискуссий 1916 года в своей научной диссертации не вник в текст сонета 4, и повторил ошибку в истолковании шекспировского замысла. Дело в том, что повествующий бард во втором четверостишии обратился к «персонализированной» природе с двумя риторическими вопросами, а не к юноше, адресату сонета, как сочли по невнимательности некоторые критики:

«Then, beauteous niggard, why dost thou abuse
The bounteous largess given thee to give?
Profitless usurer, why dost thou use
So great a sum of sums, yet canst not live?» (4, 5-8).

«Тогда, прекрасная скупердяйка, зачем оскорбляешь ты
Изобильной щедростью, дарованной тебе, чтобы раздавать?
Бесполезная ростовщица, отчего ты не пользуешься (оной)
Столь великой суммой от сумм, наживать всё же права не имея?» (4, 5-8).

Однако, небрежное отношение к текстам Шекспира в кругах современных недоброжелателей поэта давно не вызывает чувств недоумения и разочарования в академической науке!).

Критик Джозеф Пекиньи предположил, что вопрос заключается в том, что должен ли он отдавать деньги займы или нет. Должен ли он быть

кредитором или ему следует воздерживаться от раздачи своих денег в кредит, таким образом выставив себя, как скряга. В четверостишии 3 повествующий пытается убедить своего друга юношу завести детей, потому что, по его словам, отказ от этого был бы пустой тратой мужской красоты. Поэт пытался донести до адресата, что нет никаких причин, по которым его друг должен оставаться один, таким образом позволить своей красоте угасать вместе с собой.

Джозеф Пекиньи (Joseph Pequigney) указал на то, что в сонетах Шекспира есть «эротическая привязанность и сексуальное влечение к прекрасному молодому человеку, которому посвящены все сонеты последовательности «Прекрасная молодёжь», 1-126».

(Pequigney, Joseph (1985). «Such is My Love: A Study of Shakespeare's Sonnets». University of Chicago Press. ISBN 978-0-226-65563-5).

(Field, Michael (1987). «Review of Such Is My Love: A Study of Shakespeare's Sonnets». Shakespeare Quarterly, 38 (3): pp. 375—377).

(Реплика от автора эссе: доводы критика Джозефа Пекиньи (Joseph Pequigney) об «сексуальном влечении» Шекспира, по всем признакам религиозного человека к жениху своей собственной дочери, по-видимому, отражали тайные желания самого критика, наглядно показав его собственные психологические проблемы в рамках раскрепощённых нравов социума своей эпохи, в которой он сам проживал. Странно, но только эту «химеру» в качестве априори охотно подхватила та самая «сексуально озабоченная» личной жизнью драматурга, часть критиков от академической науки, предпочитающая получать от смакования надуманных ими деталей персональное удовлетворение!).

Структура построения сонета 4.

Схема рифмы сонета — ABAB CDCD EFEF GG, типичная схема рифмы для английского или шекспировского сонета. Есть три четверостишия и двустишие, которое служит наиболее подходящим заключением. Четвёртая строка иллюстрирует правильный пятистопный ямб:

/ # / # / # / # /

«И будучи откровенной, она даёт взаймы тем, кто свободен» (4, 4)

/ = ictus, метрически сильная слоговая позиция. # = nonictus.

(Groves, Peter (2013). «Rhythm and Meaning in Shakespeare: A Guide for Readers and Actors». Melbourne: Monash University Publishing. ISBN 978-1-921867-81-1).

Темы, образы и специфика отношений главных героев сонета 4.

Сонет 4 — один из сонетов продолжения рода, которые относятся к группе «Свадебные сонеты», «Marriage Sonnets». Этот сонет также, как и остальные, входящие в эту группу посвящён теме «красоты и продолжения рода».

Героями сонета 4 являются повествующий и его близкий друг (известный, как «молодой человек»). В книге «Дополнение к Сонетам Шекспира» под редакцией Майкла Шенфельдта (Michael Schoenfeldt), критик Шенфельдт описал различия в том, чем отличалось понимание «продолжения рода» повествующим от понимания этого юношей в отображённых образах сонета 4 следующими аргументами: «Желающий субъект мужского пола (повествующий) обладает ясным, сильным голосом... Но столь желаемый им мужской объект (молодой человек) в сонетах не имеет своего голоса», — резюмировал в заключении критик Майкл Шенфельдт.

(Schoenfeldt, Michael, ed. (2010). «A Companion to Shakespeare's Sonnets». John Wiley & Sons. ISBN 978-1-4443-3206-3).

Позже в той же книге эссе шекспировского критика Гаррета А. Салливана младшего (Garret A. Sullivan Jr.) описывались отношения между повествующим и «молодым человеком», которые видны в четвёртом сонете, говоря: «The young man of the procreation sonnets, then, is the object of admonition; the poet (speaker) urgently seeks to make him change his ways, and, as we shall see does so in the intertwined names of beauty and memory and in the face of oblivion», «Таким образом, молодой человек из сонетов о продолжении рода является объектом увещания; поэт, он же (повествующий) настойчиво стремится убедить изменить свой образ жизни и, как мы увидим, делает это в переплетённых наименованиях красоты и памяти перед лицом забвения».

(Schoenfeldt, Michael, ed. (2010). «A Companion to Shakespeare's Sonnets». John Wiley & Sons. ISBN 978-1-4443-3206-3, p. 332).

Четвёртый сонет следует именно этим темам: повествующий восхваляет своего друга, молодого человека, за его красоту, он переходит к тому, что его другу было бы непростительно не иметь детей, когда он говорит: «Как же тогда, когда природа призовет — тебя уйти» (строка 11), где повествующий использует непредсказуемый

характер природы, чтобы попытаться убедить своего друга поторопиться и завести детей. Он также пытается призвать к чувствам своего друга, говоря: «Ибо приводишь движение с помощью самой себя одной / Ты сама себя обманываешь, своё милое — «Я» (строки 9-10). Повествующий говорит, что это неправильно, и обманывает самого друга, если тот решает остаться холостым и бездетным. Строка 11 также содержит игру слов с сексуальным подтекстом, когда повествующий говорит «занимайся сексом наедине с самим собой». (!)

(Беда в том, что в строках 9-10 сонета 4: «Ибо приводишь движение с помощью самой себя одной / Ты сама себя обманываешь, своё милое — «Я», поэт обращался не у юноше, как утверждал в своей научном труде критик, а к самой природе. Невнимательное прочтение текстов оригинала представителями от академической науки, как правило обескураживает, а порой вызывает разочарование, подталкивая к мысли об деградации цивилизации.

«Критики в своих научных трудах, пытались обвинить не только «молодого человека», адресата сонета, но и глубоко верующего поэта, автора сонетов в провокационных призывах к юноше: «занимайся сексом наедине с самим собой», то есть, совершай «смертный грех» по меркам времён средневековых табу инквизиции, когда жил Шекспир!» — резюмирует автор эссе).

Идея одиночества используется повествующим, как жалкая альтернатива женитьбе и созданию семьи.

Повествующий, кажется, олицетворяет природу в первом четверостишии, говоря: «Природы наследством ничего не даётся, но одалживается / И будучи откровенной, она даёт взаймы тем, кто свободен»), где она с человекоподобными характеристиками. Несколько слов в сонете, таких как «наследство», «ростовщик» и «сумма», также подчёркивают мотивы бухгалтерского учёта в предыдущих сонетах.

Заключительное двустишие подводит итог потенциальному ответу на все вопросы, которые автор ставил на протяжении всего сонета. Он говорит: «Когда твоя неиспользуемая красота будет с тобою погребённой» в первой строке двустишия. Это говорит о том, что молодой человек обладает ценной привлекательностью, которая не используется должным образом и не ценится по достоинству. Создаётся впечатление, что говорящий намекает на то, что красота умрёт вместе с молодым человеком. Последняя строка двустишия гласит: «Которая используемая живёт, чтобы был — исполнитель». Здесь кажется, что повествующий говорит, что если молодой человек

использует свою красоту, то это продлит его жизнь. Слово «исполнитель» намекает, как на смерть, так и на бухгалтерию. (Larsen, Kenneth J. «Sonnet 4». *Essays on Shakespeare's Sonnets*. Retrieved 18 November, 2014).

Критический анализ сонета 4 представителями от академической науки.

Многие критики, похоже, согласны с критиком Х.Э. Роллинс (H.E. Rollins) в том, что сонеты Шекспира «содержат прямые свидетельства, касающиеся личной жизни Шекспира». (Prince, F. T. (1950). «Review of Shakespeare: Sonnets». *The Review of English Studies*. 1 (3): pp. 255—258).

Нашёлся даже, один учёный, который выдвинул идею о том, что сонеты делятся на «две группы»: все те, которые предполагают моральные нарушения, являются «драматическими»; остальные написаны от лица самого Шекспира». (Pequigney, Joseph (1985). «Such is My Love: A Study of Shakespeare's Sonnets». University of Chicago Press. ISBN 978-0-226-65563-5).

Критики об желании поэта всё и вся «использовать» в том числе и юношу.

Одной из главных тем во втором четверостишии 4-го сонета, а также в нескольких других сонетах о продолжении рода, являются вариации «использования», как отметил критик Халперн. (Halpern, Richard (2002). «Shakespeare's Perfume: Sodomy and Sublimity in the Sonnets», Wilde, Freud, and Lacan. University of Pennsylvania Press. ISBN 978-0-8122-3661-3).

Критик Кригер указал на очевидность того факта, что это повторение различных форм слова «использовать», также наблюдается в сонетах 6 и 9. Критики сочли, что повторение различных форм слова «использовать» означает много разных вещей. Один из критиков отметил, что «...the procreation sonnets display with particular brilliance Shakespeare's ability to manipulate words which in his language belonged both to the economic and the sexual / biological semantic fields», «...сонеты о продолжении рода с особым блеском демонстрируют способность Шекспира манипулировать словами, которые в его языке относились как к экономической, так и к сексуальной / биологической семантической сфере деятельности».

(Greene, Thomas M. «Pitiful Thrivers: Failed Husbandry in the Sonnets». *The Vulnerable Text: Essays on the Renaissance Literature*. New York: Columbia UP, 1986, pp. 175—193).

Это определенно применимо к слову «использовать» и манипулированию им. Что касается сексуальности, то обычно считается, что повествующий «консультирует молодого человека по правильному использованию его спермы».

Тот же критик также интерпретирует сонет как сопоставление с мужчиной, злоупотреблявшего своей спермой во время мастурбации. Во многих сонетах о продолжении рода прослеживается идея о том, что «правильное использование» спермы включает в себя не создание жизни как таковой, а создание красоты».

(Halpern, Richard (2002). «Shakespeare's Perfume: Sodomy and Sublimity in the Sonnets», Wilde, Freud, and Lacan. University of Pennsylvania Press. ISBN 978-0-8122-3661-3, p. 20).

Однако сонет может относиться не только к мастурбации, «язык ростовщичества в сонетах о продолжении рода (это язык, который) имел сильные ассоциации как с проституцией, так и с содомитскими отношениями».

(Schoenfeldt, Michael, ed. (2010). «A Companion to Shakespeare's Sonnets». John Wiley & Sons. ISBN 978-1-4443-3206-3, p. 337).

Однако существовал экономический аспект, меняющий коннотацию четверостишия. «Ростовщичество может обозначать специфическую экономическую практику», но также и в то время «оно (означало) всё, что казалось дестабилизирующим и угрожающим в социально-экономическом развитии, затронувшем ранний период становления индустриальной Англии».

(Herman, Peter C. (2000). «What's the Use? Or, The Problematic of Economy in Shakespeare's Procreation Sonnets». In Schiffer, James (ed.). *Shakespeare's Sonnets: Critical Essays*. Psychology Press. pp. 263—284. ISBN 978-0-8153-3893-2).

Критики об сексуальном подтексте в группе «Свадебных сонетов».

Стихотворение можно прочесть просто потому, что его идеи о красоте молодого человека выражены метафорически в терминах из мира денег, но сонет содержит дополнительные значения или намёки, которые относятся к мастурбации или ауто эротизму. Намёки предполагают, что для молодого человека расточительно тратить своё семя на самоудовлетворение, а не использовать его для размножения.

Джозеф Пекиньи сказал, что в сонетах Шекспира есть «эротическая привязанность и сексуальное влечение к прекрасному молодому человеку, которому посвящены все сонеты 1-126».

(Pequigney, Joseph (1985). «Such is My Love: A Study of Shakespeare's Sonnets». University of Chicago Press. ISBN 978-0-226-65563-5).

Сонет 4 явно входит в эту группу и действительно содержит некоторые отсылки, которые можно воспринимать как эмоциональные описания. Однако многие критики, похоже, считают, что сонет 4 является исключением в том смысле, что он указывает на нечто гораздо более глубокое, чем сексуальные привязанности. Пекиньи утверждает, что в сонете «соотносятся экономические и плотские операции, и он изобилует несоответствиями».

(Pequigney, Joseph (1985). «Such is My Love: A Study of Shakespeare's Sonnets». University of Chicago Press. ISBN 978-0-226-65563-5, p. 15).

Эти несоответствия, о которых упоминает Пекиньи, — это такие вещи, как «неэкономная красота», а затем «прекрасная скупердяйка» и как этот «беспольный пользователь», который вкладывает большие «суммы», но не может «жить».

Они допускают следующее описание юноши: тот, кто может «в одно и то же время быть расточительным и скрягой, может быть расточителен по отношению к самому себе, но не способен «жить в потомстве», и может использовать, воздерживаясь от использования сексуальности своего привлекательного «Я».

Эта сложность в том, что создает «передачу красоты», и, по словам Пекиньи, именно это делает «мастурбацию» неприемлемой.

(Pequigney, Joseph (1985). «Such is My Love: A Study of Shakespeare's Sonnets». University of Chicago Press. ISBN 978-0-226-65563-5, pp. 15—17).

Критик Саймон Критчли утверждал, что смысл двустихия заключается в том, что «если вы не воспроизводите, вы не можете оставить допустимый аудит».

Тогда критик даже сравнил сонет 4 с фрагментами пьесы «Венецианский купец», в котором Шекспир пытался подчеркнуть темы, касающиеся «увеличения, сокращения, изобилия, расточительства, откровенная скупость, или скардность».

(Critchley, Simon; McCarthy, Tom (2004). «Universal Shylockery: Money and Morality in 'The Merchant of Venice'». *Diacritics*. 34 (1): pp. 3—17).

Это можно увидеть в вышеупомянутых сложностях, описанных Пекиньи. Отчего создаётся впечатление, что повествующий намекал на то, что красота умрёт вместе с молодым человеком. Эту идею

поддержала критик Джойс Стьюпхен (Joyce Stuphen), которая констатировала, что «в сонете 4, именно природа, «призывает тебя уйти» и требует «допустимого аудита».
(Stuphen, Joyce. «Shakespeare's Sonnets: Critical Essays». New York: Garland Publishing Inc., 1999, pp. 205—206).

Семантический анализ сонета 4.

Хочу отметить, что сонет 4 не был обделён вниманием критиков. Впрочем, выражения и формулировки современных критиков не блистали деликатностью и сдержанным глубокомыслием. Но главное, современные критики не пытались искать образную связь сонета 4 с фрагментами пьес Шекспира, по не вполне понятной причине. Великие умы литературной Гарварда и Оксфорда ли заняты совершенно другим, явственно показавшим полнейшую деградацию системы формирования опирающейся на закономерности элементарной логики современной критики.

И зря, ибо сонет 4 раскрывал для меня по мере углубления в шекспировский символизм всё новые и новые интересные находки. Так как, само содержание сонета 4 и его символизм со своими узловыми риторическими точками, согласно замыслу автора, служил базисом для более утончённого аллегорического символизма следующего сонета 5, что подтверждалось началом строки 1: «Those Howers that with gentle work did frame the lovely gaze where...», «Те самые Хоры, что с усердием нежным сделали обрамление прекрасного пристального взора...».

— Однако. какое отношение к юноше, адресату сонета 5 имели Хоры, олицетворяющие сезоны года из древнегреческого мифа, изложенных Гесиодом и Гомером?

Именно, прочитавший этот миф мог знать, что Хоры обладали необычайными способностями, которые «главенствовали по установлению основных качественных характеристик и атрибутов, благодаря которым могли различаться между собой цветы, таких как: форма, благоухание, оттенки ароматов, грациозность линий, а также продолжительностью времени не увядать, оставаясь свежими». В том числе и культивируемая «Роза», таким аллегорическим символом был обозначен не только юноша, но и другие дети аристократических кланов, оказавшись по воле судеб, без родительской опеки. И поэтому литературный образ «безотцовщины», «unfather'd», являясь ключевым

в контексте шекспировских сонетов был не случайным в текстах Quarto 1609 года.

Главнейшей ошибкой современных критиков, в лице представителей от академической науки было то, что они не просто не заметили, эти основополагающие шекспировские образы, но сколько полностью из игнорировали. Следуя заведомо ложной версии аутентификации личности Шекспира, в своих научных трудах осмысленно и неуклонно проводили передёргивание фактов и подгонку под хронологию Уильяма Шекспира, сына ремесленника-перчаточника из Стратфорда-на-Эйвоне графства Уорикшир.

— Confer!

© Swami Runinanda
© Свами Ранинанда

Original text by William Shakespeare Sonnet 5, 1—4

Those Howers that with gentle work did frame
The lovely gaze where every eye doth dwell,
Will play the tyrants to the very same
And that unfair which fairly doth excel» (5, 1-4).

William Shakespeare Sonnet 5, 1—4.

Те самые Хоры, что с усердием нежным сделали обрамленье
Прекрасного пристального взора, в котором каждый взгляд обитал,
Играющий, будучи тираном, тем самым (обожал)
И несправедливым чтоб, превзойти справедливое (рвением))» (5, 1-4).

Уильям Шекспир сонет 5, 1—4.
(Литературный перевод Свами Ранинанда 09.12.2022).

Впрочем, образ-символ культивируемой «розы» в шекспировских сонетах был сопоставлен образу «дикой розы», именно так называли в «елизаветинскую» эпоху «canker», «червоточину», олицетворяющую всё низменное и неблагородное, именно то, что было присуще бастардам.

© Swami Runinanda
© Свами Ранинанда

Original text by William Shakespeare Sonnet 6, 11—14

«Then what could death do, if thou shouldst depart,
Leaving thee living in posterity?
Be not self-will'd, for thou art much too fair
To be death's conquest and make worms thine heir» (6, 11-14).

William Shakespeare Sonnet 6, 11—14.

«Затем, что может сделать смерть, если нужно будет тебе отбыть,
Оставляя себя в потомстве — жить (сейчас)?
Не будь своевольным, для себя слишком прекрасного (пожалей)
Стань победителем смерти и не сделаешь твоими наследниками
червей» (6, 11-14).

Уильям Шекспир сонет 6, 11—14.

(Литературный перевод Свами Ранинанда 15.12.2022).

Изначально, исследователями, критиками и переводчиками на русский был исключён сам факт применения бардом литературных образов, взятых из древнегреческого мифа со ссылкой на Хоры, Хроноса, Кайроса и Феба с Артемидой, в особенности в содержании «Свадебных сонетов».

И не только, а именно, недопонимание ключевых образов и сюжетоформирующего фактора не только для свадебных сонетов, но и остальных. Ярким доказательством для подтверждения этого факта, служит «неординарная» неразрывная пара «анакреонтических» сонетов 153 и 154. Стилистическим содержанием которых поэт символически закрыл мифологическую тему, изначально взятую за сюжетную основу, пронизывающую и связывающую «красной нитью» содержание всех 154-х сонетов, в неуклонном следовании традициям канонов древнегреческой поэзии.

Поэтому, для меня представлял неоценимое значение текст оригинала Quarto 1609 года, со всеми словами символами написанных с заглавной буквы и «наклонным итальянским», а также знаков пунктуации Quarto 1609. Которые в совокупности помогли мне раскрыть ключевой авторский замысел сонетов для последующего осмысленного понимания специфических особенностей поэтики шекспировского языка не только в контексте сонетов, но и драматических произведений, неразрывно связанных с сонетами похожими литературными образами и приёмами.

Впрочем, неповторимый символизм Шекспира в сонетах, скорее всего, предвосхитил, опережая символизм Барнабе Барнса, это закрепляет

предположение, что шекспировский аллегорический символизм взял своё начало от «космологической» изящной поэтики Эдмунда Спенсера, к такому выводу вынужден был прийти по мере моих исследований в сопоставления творчества обоих в течении нескольких, захвативших моё воображение лет. Но для лучшего понимания сонета 4, есть резон для рассмотрения основного ядра в составе трёх четверостиший сонета 3.

— Но, что мы увидим в нём?

Совершенно очевидным фактом стало то, что, согласно замыслу автора, риторическая модель «Свадебных сонетов», «Marriage Sonnets» (1—18). также опиралась на тему древнегреческого мифа, но только рассматривалась автором, через поэтическую призму шекспировского литературного паттерна! Тогда критик Элизабет Харрис Сагейзер (Elizabeth Harris Sagaser) отметила характерную деталь взаимоотношений поэта и «молодого человека: «Я не имею в виду это... то есть (эти стихи), которые сами по себе о «конкретных» возлюбленных. Но они (возлюбленные), но в действительности притворялись, и в этом вся разница».

Внимательное прочтение сонета 3 предоставляет полное подтверждение вышеизложенных аргументаций, где читатель воочию увидит чуткую отеческую опеку поэтом «молодого человека», это по-человечески объяснимо, так как он был готов принять юношу в семью в качестве мужа своей дочери.

— Confer

© Swami Runinanda
© Свами Ранинанда

Original text by William Shakespeare Sonnet 3, 1—12

This text is distributed for nonprofit and educational use only.

«Look in thy glass, and tell the face thou viewest
Now is the time that face should form another;
Whose fresh repair if now thou not renewest,
Thou dost beguile the world, unbless some mother.
For where is she so fair whose unear'd womb
Disdains the tillage of thy husbandry?
Or who is he so fond will be the tomb,
Of his self-love, to stop posterity?
Or who is he so fond will be the tomb,

Of his self-love, to stop posterity?
Thou art thy mother's glass, and she in thee
Calls back the lovely April of her prime:
So thou through windows of thine age shall see,
Despite of wrinkles, this thy golden time» (3, 1-12).

William Shakespeare Sonnet 3, 1—12.

«Глянь в твоё зеркало и опиши тобой увиденное (тотчас)
Чтоб этот облик преобразовать в иной, сейчас самое время;
Который новым ты восстановишь обновляя, если не сейчас,
Ты обманываешь мир, лишая какую-либо мать благословенья
Покуда она такая прекрасная, чья недополучившая утроба
Пренебрегала обработкой почвы на твоём хозяйстве?
Или та, коей он так нравится пожелает быть могилой (снова),
Из любви к себе, чтобы потомство остановить (тебе)?
Ты — мастерство зеркал твоей матери, и она у тебя (от того)
Призывающая обратно замечательный Апрель её расцвета:
Итак, ты сможешь увидеть своей возраст сквозь оконца,
Несмотря на морщины, этого золотого времени — твоего» (3, 1-12).

Уильям Шекспир сонет 3, 1—12.

(Литературный перевод Свами Ранинанда 28.08.2023).

* unearned —

(перед существительным);

(деепричастие) недополучившая, недополучивший;

(прилагательное) недополученное, недополученные;

используется для описания денег, которые вы должны получить, но
недополучили, делая какую-либо работу.

Примеры:

Declare all unearned income

Декларировать все недополученные доходы.

Оксфордский Большой словарь в 12-ти томах изд. 1928 (Oxford English
Dictionary, OED).

Детерминировано, литературные образы строки 11 сонета 3: «thou
through windows of thine age shall see», «ты сможешь увидеть твоей
возраст сквозь оконца» полноправно и основательно вошли в
содержание сонета 24, что служило основанием для соединения сонета
4 с сонетом 24 в одном эссе.

«Thou art thy mother's glass, and she in thee
Calls back the lovely April of her prime» (3, 9-10).

«Ты — мастерство зеркал твоей матери, и она у тебя (от того)
Призывающая обратно замечательный Апрель её расцвета» (3, 9-10).

Прочитавшему строки 9-10 сонета 3 читателю становится понятным, что в них речь идёт о матери-природе, там же в тексте есть мистическое зеркало Хроноса, в которых можно было увидеть: прошлое, настоящее и будущее. К всему прочему, из этого неожиданно раскрылась причина описания автором образа «весны» строк 8-9 сонета 1, где также речь шла весне, как о времени года, которая являлась «hower», «Хорой» или «хорай» из сюжета древнегреческого мифа в хороводе мистического танца вместе со своими юными сёстрами, венчающими Пандору:

«Thou that art now the world's fresh ornament,
And only herald to the gaudy spring» (1, 8-9).

«Ты, будто мастерство ныне, узор свежий мира (появись),
И лишь, герольд огласивший приход аляпистой весны» (1, 8-9).

Итак, шаг за шагом раскрылась причина утверждения критиков об «непонятной запутанности» текстов сонетов, а также полностью развенчан миф об «непонятных» сонетах Шекспира, придуманный критиками для оправдания своей творческой недееспособности осмысленном понимании сонетов Шекспира. И с полным правом могу возвестить научное сообщество и общественность об окончательном разрешении «Шекспировского вопроса». Впрочем, ещё впереди не мало трудоёмкой работы, ибо не все сонеты Шекспир переведены и разобраны в семантическом анализе, требующем дополнительной исследовательской работы.

Хочу подчеркнуть важную особенность риторического построения сонета 4, на которую не обратили внимание некоторые критиков проигнорировав знаки пунктуации Quarto 1609, но несмотря на первое четверостишие, где повествующий обратился к юноше от первого лица на «ты», тогда как во втором четверостишии и первых двух строках третьего бард обратился от первого лица на «ты» к «персонализированной» природе в ярко выраженной ультимативной форме.

Сонет 4 начинается с риторического вопроса, обращённого к юноше.

«Unthrifty loveliness, why dost thou spend
Upon thyself thy beauty's legacy?» (4, 1-2).

«Небережливое очарованье, почему ты растрачиваешь (зря)
При себе твоей красоты наследством (от весны)?» (4, 1-2).

В строках 1-2, повествующий при помощи риторического вопроса как бы озадачивает «молодому человеку» для обоснования следующим шагом нарратива по текущей теме «продолжения рода: «Небережливое очарованье, почему ты растрачиваешь (зря) при себе твоей красоты наследством (от весны)?». Конечная цезура строки 1 мной заполнена словом наречием в скобках «зря», которое установило рифму строки.

Хочу обратить особое внимание читателя на смысловую стилистику заполнения конечной цезуры строки 2 в сонете 4, где она была выполнена при помощи слова в скобках «весны», следуя правилам грамматики правильного при построении предложения на русском языке. Заполнение конечной цезуры в строке 2 сонета 4 существительным с предлогом, словом в скобках «от весны», не случайно, являясь одновременно литературным приёмом «аллюзия», который проводя параллели с выразительным литературным образом «gaudy spring», «аляпистой весны» через прямую ссылку на строки 9-10 сонета 1: «Thou that art now the world's fresh ornament, and only herald to the gaudy spring», «Ты, будто мастерство ныне, узор свежий мира (появись), и лишь, герольд огласивший приход аляпистой весны».

Безусловно от применённой при переводе на русский с помощью «аллюзии» на строки 9-10 сонета 1, содержание сонета 4 оказалось только в выигрыше. Но главное, была полностью сохранена изначальная идея авторского замысла по использованию литературного образа «hower», «Хоры» или «хорай», согласно первоначальному замыслу, автора сонетов на сюжет древнегреческого мифа по Гомеру.

В целях закрепления риторического вопроса в строках 1-2, автор в качестве сопутствующего приёма применил риторический язык притчи, который являлся, также как и «антитеза его излюбленным приёмом, судя по содержанию сонетов, уже переведённых на русский.

«Nature's bequest gives nothing, but doth lend,
And being frank, she lends to those are free» (4, 3-4).

«Природы наследством ничего не даётся, но одалживается,
И будучи откровенной с теми, кто свободен она даёт займы» (4, 3-4).

В строках 3-4, повествующий раскрыл «тайные знания» масонов по традиции применяя язык притчи, но при этом он имел ввиду образ

«персонализированной» природы: «Природы наследством ничего не даёт, но одалживается, и будучи откровенной с теми, кто свободен она даёт займы». Таким образом, дал определение временным рамкам природы, характеризующиеся своей кратковременностью. Подстрочник строки 4 сонета 4 с фразой: «и будучи откровенной с теми, кто свободен...» даёт ссылку на «сакральные знания» тайной доктрины ордена тамплиеров. Хотя, этот факт не вызывает удивления, если фокус внимания переместить к уже переведённому на русский сонету 77, там читатель может увидеть, также ссылку на доктрину ордена тамплиеров.

Впрочем, рассматривая риторическую модель строк 3-4, можно заключить, что автор использовал литературный приём «паттерн», показавший его широчайшие познания в естествознании.

В связи с запутанной и чаще рознящей риторикой современных критиков в оценке к кому обращены строки второго четверостишия, предлагая читателю акцентировать своё внимание при прочтении строк 5-8 на дирекции риторического обращения автора сонета 4, и особенно знаков пунктуации в окончаниях строк. Для удобства понимания в общем контексте сонета 4 строки 5-8, следует рассматривать вместе.

«Then, beauteous niggard, why dost thou abuse
The bounteous largess given thee to give?
Profitless usurer, why dost thou use
So great a sum of sums, yet canst not live?» (4, 5-8).

«Тогда, прекрасная скупердяйка, зачем оскорбляешь ты
Изобильной щедростью, дарованной тебе, чтобы раздавать?
Бесполезная ростовщица, отчего ты не пользуешься (оной)
Столь великой суммой от сумм, всё же наживать права, не имея?» (4, 5-8).

Характерным приёмом строк 5-8, повествующий в подчёркнуто ультимативной форме обратился непосредственно к природе с двумя риторическими вопросами. К величайшему сожалению, некоторые критики ошибочно сочли, что риторические вопросы автора сонета были обращены не к природе, а юноше, адресату сонетов. Дело в том, что подобные обвинения в ростовщичестве одного аристократа к другому в «елизаветинскую» эпоху прозвучали бы, как оскорбление личного достоинства, вследствие чего, привести к требованию немедленной «сатисфакции» и дуэли, это — во-первых.

Во-вторых, сравнивая с подобным литературными образами пьесы Шекспира «Мера за меру» акт 1, сцена 1, мы можем обнаружить, что

там есть упоминание природы, которая «подобно бережливой богине» «себе снискала славу кредитора», то есть — ростовщицы:

— Confer

© Swami Runinanda

© Свами Ранинанда

Original text by William Shakespeare «Measure for Measure» Act I, Scene I, line 37—41

This text is distributed for nonprofit and educational use only.

«...nature never lends
The smallest scruple of her excellence
But, like a thrifty goddess, she determines
Herself the glory of a creditor,
Both thanks and use».

William Shakespeare «Measure for Measure» Act I, Scene I, line 37—41.

«...природа никогда не даёт взаймы
Ни малейшего сомнения в её превосходстве
Но, подобно бережливой богине, она распределяет
Сама себе снискавшая славу кредитора,
Обеих возблагодарим, и воспользуемся».

Уильям Шекспир «Мера за меру» акт 1, сцена 1, 37—41.
(Литературный перевод Свами Ранинанда 29.08.2023).

Во фрагменте пьесы «Мера за меру», «персонализированная» природа показана автором в двух ипостасях: как богиня и аллегорическая ростовщица, наделяющая людей незаурядным умом и красотой. В самом содержании сонетов уже было упоминание, что «молодой человек», адресат сонетов, является одним из любимцев «госпожи-хозяйки» Природы, но в сонете 4, повествующий прямо обвиняет природу в том, что она «beauteous niggard», «прекрасная скупердяйка» и «profitless usurer», «бесполезная ростовщица».

«Then, beauteous niggard, why dost thou abuse
The bounteous largess given thee to give?» (4, 5-6).

«Тогда, прекрасная скупердяйка, зачем оскорбляешь ты
Изобильной щедростью, дарованной тебе, чтобы раздавать?» (4, 5-6).

При внимательном рассмотрении строк 5-6, мы обнаруживаем, что несмотря на ультимативную форму риторических вопросов, повествующий бард в адрес природы выразил иронически звучащий комплимент: «beauteous niggard», «прекрасная скупердяйка». При помощи использования прилагательных «beauteous», «прекрасная» в строке 5 и «bounteous», «изобильная» в строке 6, автор сонета применил одновременно два литературных приёма: «консонанс» и «ассонанс».

Краткая справка.

Консонанс — особый вид рифмы, характеризующийся тем, что в нем не совпадают ударные гласные при более или менее полном совпадении окружающих согласных. Консонанс — это полное созвучие двух или нескольких слов в противоположность диссонансу, примером которого может явиться такое созвучие, где у соответствующих слов одинаковы конечные согласные, но различны ударные гласные.

Краткая справка.

Ассонанс (фр. *assonance*, от лат. *assono* — звучу в лад) — приём звуковой организации текста, особенно стихотворного: повторение гласных звуков — в отличие от аллитерации (повтора согласных).

В строках 7-8, повествующий в следующем риторическом вопросе обвиняет природу в нерациональном использовании своих возможностей и ресурсов, назвав её «profitless usurer», «бесполезной ростовщицей».

Хочу подчеркнуть то, что в втором четверостишии повествующий с двумя риторическими вопросами обращался к природе от первого лица на «ты». Вполне вероятно, что это стало служить основной причиной, сбившей с толку при невнимательном прочтении сонета 4, позицию недопонимающих критиков, а также последующих исследователей, принявших по невнимательности ошибочную интерпретацию критиков.

«Бесполезная ростовщица, отчего ты не пользуешься (оной)
Столь великой суммой от сумм, всё же наживать права, не имея?» (4, 7-8).

«Profitless usurer, why dost thou use
So great a sum of sums, yet canst not live?» (4, 7-8).

Рассматривая строки 7-8 в составе риторического вопроса, читатель осознанно понимает, что богатства природы, на самом деле невозможно оценить какими-либо суммами денежных средств, так как беспощадное и потребительское отношение человека к природе в хищническом использовании её ресурсов, в конечном счёте приведёт к экологической катастрофе, на грани которой уже находится наша цивилизация.

Поэтому, будем рассматривать содержание строк 7-8, подобно локальному фрагменту, рассматривая, как малую частицу творческого наследия великого драматурга, в числе его вклада в мировую литературу.

Строки 9-10, представляют собой одно предложение, таким образом, бард написал двустихие, адресованное природе, где поэт обратился к ней от первого лица.

«For having traffic with thyself alone,
Thou of thyself thy sweet self dost deceive» (4, 9-10).

«Ибо приводишь движение с помощью самой себя одной,
Ты обманываешь сама себя, своё милое — «Я» (4, 9-10).

В строках 9-10, повествующий упрекает природу в её неспособности решить некоторые вопросы, так как в её компетенцию входит приводить в движение все процессы происходящие вокруг нас: «Ибо приводишь движение с помощью самой себя одной, ты обманываешь сама себя, своё милое — «Я». Впрочем, становится очевидным тот факт, что в шекспировской лирике персонализированная природа, помимо имеющих мистических сил, автором наделяется качествами человека, включая эгоцентричную человеческую самость.

Хочу отметить характерную черту сонета 4, это отсутствие заключительного двустихия, что напрочь лишает этот сонет характеристик, присущих шекспировскому, чисто английскому сонету. Именно, по этой причине, согласно замыслу, автор третьим четверостишием обращённым от первого лица к юноше, был завершён сам сонет. Но в строках 11-12, повествующий создал юноше дилемму, поставив его перед выбором и поэтому полемику преобразовал в риторический вопрос в адрес юноши от первого лица. Чтобы поставив его в замешательство в противовес вопросу выдвинуть логически построенные аргументации в пользу нарратива, направленного на идею об «продолжении рода» задекларированную во всей группе «Свадебных сонетов», «Marriage Sonnets» (1—18).

«Then how, when nature calls thee to be gone,
What acceptable Audit canst thou leave?
Thy unus'd beauty must be tomb'd with thee,
Which, used, lives th' executor to be» (4, 11-14).

«Как же тогда, когда природа призовет тебя уйти,
Какой допустимый аудит может быть оставленным тобой?
Когда твоя неиспользуемая красота будет с тобой погребённой,
Которая используемая живёт, чтобы был — исполнитель» (4, 11-14).

Итак, в строках 11-12, повествующий задал юноше риторический вопрос: «Как же тогда, когда природа призовет тебя уйти, какой допустимый аудит может быть оставленным тобой?», где ключевое слово: «Audit», «аудит», написанное с заглавной курсивом в тесте оригинала Quarto 1609 года.

— Но, что имел ввиду Шекспир, используя в сонете 4 оборот речи «acceptable Audit», «допустимый аудит»?

Если взять широкое понимание, повествующий вероятнее всего подразумевал «прижизненные обязанности и обязательства определяющие благородство натуры и честь дворянина» по отношению к природе, являясь её любимым и избранным ей дитём. Согласно замыслу, именно природа определит когда придётся уйти из этого мира, но тогда потребует предъявить «acceptable Audit», «допустимый аудит» от юноши. Что прямо указывает на использованное сослагательное наклонение в риторических фигурах сонета.

В качестве аналогичного образа можно привести фрагмент из пьесы Шекспира «Гамлет» акт 1, сцена 2:

— Confer!

© Swami Runinanda

© Свами Ранинанда

Original text by William Shakespeare «Hamlet» Act I, Scene II, line 87—90
The Project Gutenberg eBook of Hamlet by William Shakespeare.

This text is distributed for nonprofit and educational use only.

«'Tis sweet and commendable in your nature, Hamlet,

To give these mourning duties to your father:
But, you must know, your father lost a father,
That father lost, lost his, and the survivor bound» (87-90).

William Shakespeare «Hamlet» Act I, Scene II, line 87—90.

«Это милая и похвальная черта в вашем характере, Гамлет,
Передать эти траурные обязанности вашему отцу:
Но, вы должны понимать, ваш отец потерявший своего отца,
Дабы лишившись отца, потерял его, и выживанием ему обязан» (87-90).

Уильям Шекспир «Гамлет» акт 1, сцена 2, 87—90.
(Литературный перевод Свами Ранинанда 10.10.2023).

Выводы: критики нашли некое сходство образов из «Герой и Леандр» Кристофера Марло («Hero & Leander» by Christopher Marlowe) и пьесы «Пастор Фидо» Баттиста Гуарини с образами сонета 4, но в итоге пришли к всеобщему мнению, что Шекспир никогда и ни у кого не заимствовал, это во-первых. Хотя другие поэты вполне могли заимствовать некие наиболее удачные фрагменты литературных образов из сонетов или пьес драматурга.

Во-вторых, чрезвычайно узконаправленные заикленные на сексуальном контексте сонета 4 тезисы критиков дают основание заключить, что они зашторены и проявляют этими действиями свою незаинтересованность в решения «Шекспировского вопроса», так как само наличие этого вопроса, предоставляет им дополнительные возможности для получения регулярных денежных грантов на его решение.

«Критики в своих научных трудах, пытались обвинить не только «молодого человека», адресата сонета, но и глубоко верующего поэта, автора сонетов в провокационных призывах к юноше: «занимайся сексом наедине с самим собой», то есть, совершай «смертный грех» по меркам времён средневековых табу инквизиции, когда жил Шекспир!»
2023 © Свами Ранинанда.

Похожие образы можно встретить в «Комусе» Джона Милтона, которые были написаны позднее, потому были заимствованы из сонета 4 Шекспира. Впрочем, общеизвестно, что в своей переписке Джон Милтон не скрывал своё мнение, выражая искреннее восхищение пьесами гения драматургии «на все времена».

(Примечание: для ознакомления читателем прилагаю критические дискуссии и заметки, имеющие прямое отношения к сонету 4, которые могут заинтересовать исследователей, занимающихся углублённым изучением наследия гения драматургии. По этическим соображениям, текст предоставленного материала в ходе перевода максимально сохранен, поэтому автор эссе не несёт ответственности за грамматические сокращения, стилистику и пунктуацию ниже предоставленного ознакомительного архивного материала).

Критические дискуссии и заметки к сонету 4.

Критик Исаак (Isaac) обратил внимание некоторое сходство между этим сонетом и отрывками из «Герой и Леандр» Кристофера Марло (Hero & Leander by Christopher Marlowe 234-236, 255-256, 317, 328):

© Swami Runinanda

© Свами Ранинанда

Original text by Christopher Marlowe «Hero and Leander»

«...treasure is abus'd
When misers keep it; being put to loan,
In time it will return us two for one ...
One is no number; maids are nothing, then,
Without the sweet society of men...
Abandon fruitless, cold virginity...
Beauty alone is lost, too warily kept».

Christopher Marlowe «Hero and Leander»

«...сокровищем злоупотребляли
Когда его сохраняли скупцы; начиная вкладывать взаймы,
Со временем это было возвращено им два от что...
Один — это не число; прислуга — это мелочи, будто
Без приятного общества мужчин...
Оставивших бесплодную, хладнокровную девственность...
Красоту единственную потеряли, чересчур тщательно хранимую».

Кристофер Марло «Герой и Леандр».
(Литературный перевод Свами Ранинанда 27.08.2023).

Однако, он несколько позже пришёл к выводу: «... что Марло, именно здесь скопировал у Sh., отнюдь не наоборот, поэтому можно заключить из-за такого (пикантного) обстоятельства, что он (Кристофер Марло) сам при написании также ссылался на пьесу V. & A.» (Jahrb., 19: 250).

Относительно строк 1-4 сонета 4 критик Сидни Ли (Sidney Lee) предоставил ссылку: Cf.! Guarini, Pastor Fido (I, I); ...в переводе Фанша:

© Swami Runinanda

© Свами Ранинанда

Original text by Battista Guarini «Pastor Fido» » Act I, Scene I

This text is distributed for nonprofit and educational use only

«Why did frank Nature upon thee bestow
Blossoms of beauty in thy prime, so sweet
And fair, for thee to trample under feet»?

Battista Guarini «Pastor Fido» Act I, Scene I.

«Почему откровенная Природа по факту тебя одарила
Бутонами красоты в твоём расцвете, такими сладкими
И справедливо ли, ради тебя их растаптывает под ногами»?

Баттиста Гуарини «Пастор Фидо» акт 1, сцена 1.
(Литературный перевод Свами Ранинанда 28.08.2023).

Относительно содержания строки 3 сонета 4 критик Эдвард Дауден (Edward Dowden) дал ссылку для сравнения: Cf.! M. for M., I, I, 37-41:

© Swami Runinanda

© Свами Ранинанда

Original text by William Shakespeare «Measure for Measure» Act I, Scene I, line 37—41

This text is distributed for nonprofit and educational use only

«...nature never lends
The smallest scruple of her excellence
But, like a thrifty goddess, she determines
Herself the glory of a creditor,

Both thanks and use».

William Shakespeare «Measure for Measure» Act I, Scene I, line 37—41.

«...природа никогда не даёт взаймы
Ни малейшего сомнения в её превосходстве
Но, подобно бережливой богине, она распределяет
Сама себе снискавшая славу кредитора,
Обеих возблагодарим, и воспользуемся».

Уильям Шекспир «Мера за меру» акт 1, сцена 1, 37—41.
(Литературный перевод Свами Ранинанда 29.08.2023).

Критик Джордж Стивенс (George Steevens) предоставил ссылку
сравнивая с «Комусом» Джона Милтона: Cf.! Milton, Comus, 679-684:

© Swami Runinanda
© Свами Ранинанда

Original text, by John Milton «Comus», line 679—684.
The Project Gutenberg eBook of Milton's Comus, by John Milton

This text is distributed for nonprofit and educational use only

«Why should you be so cruel to yourself,
And to those dainty limbs which Nature lent
For gentle usage and soft delicacy?
But you invert the covenants of her trust,
And harshly deal, like an ill borrower,
With that which you receiv'd on other terms».

John Milton «Comus», 679—684.

«Почему ты должен быть так жесток к себе,
И к тем изящным конечностям, коими наделила Природа
Для бережливого использования и нежного лакомства?
Но ты нарушаешь договорённости её доверия,
И резко обходишься, словно с дурным заёмщиком,
С того, какого вы получили на совершенно иных условиях».

Джон Милтон «Комус», 679—684.
(Литературный перевод Свами Ранинанда 30.08.2023).

Критик Верити (Verity) сослался на пьесу: Cf.! Lucretius: «Vitaque mancipio nulli datur», «Ибо жизнь раба никому и ничему не отдана». В строке 4 по поводу оборота речи «being frank», «будучи откровенной» критик Шмидт (Schmidt): «Либеральной». (Свободной, как часто бывает, является синонимом; см. N. E. D. «frank and free», когда говорят об «откровенном и свободном», etc. — Ed.). Этой освобождённой природе, об упущении относительного см. Abbott, Gr., § 244). Во многих случаях предшествует последующему глаголу, имеющему принадлежность к относительному.

Относительно строк 5-6 критик Сарразини (Sarrazini) дал ссылку для сравнения: Cf. Daniel, Delia, S. 37: «Here, see the gifts that God and Nature lent thee», «Здесь узришь дары, что Бог и Природа дали тебе в аренду». (Sh.'s Lehrjahre, p. 172).

В строке 7 относительно оборота речи «profitless usurer», «бесполезный ростовщик» критик Тайлер (Tyler) предположил: «Зачать потомство означало бы приложить усилия в заинтересованности подарка природы или доверием. Используя это только для себя, «Mr. W. H.» являлся «бесполезным ростовщиком», «profitless usurer» (Употребление подразумевает намёк на оборот речи, который обозначает «заниматься ростовщицеством или преследовать интерес», «put to usury or interest». — Ed.).

В отношении содержания строки 8 критик МакКламфа (McClumpha): Cf. R. & J., II, VI, 34:

«I cannot sum up sum of half my wealth». (Jahrb., 40: 197).

«Я не смогу сосчитать даже половину суммы моего богатства». (Jahrb., 40: 197).

В строке 12 по поводу оборота речи «acceptable audit», «допустимый аудит» (нигде не используется Sh., но есть знакомые аналогии, например с помощью похвальным акцента во фразе: «'T is sweet and commendable in your nature, Hamlet», «Это милая и похвальная черта в вашем характере, Гамлет». — Ed.).

(О стиле этого сонета, отмеченном повторением слов, см. Сарразини (Sarrazini) в Jahrb., 32: 150-154. Где он приводил подобные примеры об Sonnets 6, 8, 13, 16, 28, 40, 43, 44, 128, 129, 136, 138, 142, и отмечал, что эта манера писания была ограничена во вступительной группе «продолжения рода» и «любовных сонетах»; и более того, что эта

манера особенно нашла отражение в имеющих параллели образах пьес V. & A., Lucrece, T. G. V., R. & J. и R. III). («Shakespeare, William. Sonnets, from the quarto of 1609, with variorum readings and commentary». Ed. Raymond MacDonald Alden. Boston: Houghton Mifflin, 1916).

Иллюзорность явлений, окружающих поэта, и тема «противоборства взгляда и сердца».

Многие пьесы Уильяма Шекспира пронизывает тема мистических явлений и «иллюзорности явлений», испокон веков, окружавших человека, как некое явление, природа возникновения которого до конца не понятна человечеству.

До неузнаваемости усечённая историческая память людей искажена и постоянно изменяется в угоду правящим элитам. Впрочем, то, что мы видим сегодня, это заскорузлое и инертное мышление нескольких поколений людей, прочертившее перспективу в проекциях далеко не радужной картины ближайшего будущего, в неустанной и нещадной эксплуатации природных ресурсов и культивации диких и низменных инстинктов в человеке. Ибо в таком состоянии правящим элитам легче управлять теми, а ком они увидели жизненный ресурс, который можно беспрепятственно распоряжаться для достижения неуёмных амбиций в удержании власти.

Как, к примеру, в пьесе Шекспира «Комедия Ошибок» акт 2, сцена 2, с крылатой фразой, тонко подмечающей людские «заблужденья сбивающие с толку наши глаза и уши».

© Swami Runinanda
© Свами Ранинанда

Original text by William Shakespeare «The Comedy of Errors» Act II, Scene II, line 573—575

What error drives our eyes and ears amiss?
Until I know this sure uncertainty,
I'll entertain the offer'd fallacy.

William Shakespeare «The Comedy of Errors» Act II, Scene II, line 573—575.

Какое заблужденье сбивает с толку наши глаза и уши?
Пока Я не узнаю такую несомненную неясность,

Я буду потешаться оказавшейся обманчивостью.

Уильям Шекспир «Комедия Ошибок» 573—575.
(Литературный перевод Свами Ранинанда 10.10.2023).

Или же при детальном рассмотрении драматургом особенностей человеческой психики со склонностью к построению для себя иллюзий, коренным образом изменяющих жизнь и судьбы людей, любезно предлагаю читателю для ознакомления из пьесы Шекспира «Венецианский купец» акт 3 сцена 2:

— Confer!

© Swami Runinanda
© Свами Ранинанда

Original text by William Shakespeare «The Merchant of Venice» Act III, Scene II, line 1464—1468

Thus ornament is but the guiled shore
To a most dangerous sea; the beauteous scarf
Veiling an Indian beauty; in a word,
The seeming truth which cunning times put on
To entrap the wisest.

William Shakespeare «The Merchant of Venice» Act III, Scene II, line 1464—1468.

Поэтому, украшение — только берег вероломный
В самом опаснейшем море; великолепный шарф
Вуаль красавицы индийской; одним словом,
Кажущаяся истина, кою выложили коварные времена
Чтоб заманить мудрейшего в ловушку.

Уильям Шекспир «Венецианский купец» акт 3, сцена 2, 1464—1468.
(Литературный перевод Свами Ранинанда 28.09.2022).

Впрочем, в содержании ряда сонетов, показана иллюзорность явлений, окружающих человека, как тема «борьбы взгляда и сердца». Стоит отметить, что тема борьбы «между взглядом и сердцем» была необычайно популярна, и поэтому широко применяемой в произведениях поэтов «елизаветинской» эпохи.

Впрочем, для примера общепринятого обозначения слова «иллюзия» или «обман зрения» в «елизаветинскую» эпоху уместно взять фразу из пьесы Шекспира «Ричард II», акт 2, сцена 2: «...a glass cut in such a manner as to produce an optical deception, when looked through»,

«...стекло, вырезанное таким образом, чтобы при взгляде сквозь него создавался оптический обман» (William Shakespeare «Richard II», act II, scene II, line 18).

Примечательно, но уже в тридцать девять лет Мэри Сидни, после замужества графиня Мэри Пембрук со своим младшим братом Филипом Сидни, а также Эдмундом Спенсером (Edmund Spenser) и Уильямом Шекспиром (William Shakespeare) наши достойное место в списке наиболее выдающихся авторов «елизаветинской» эпохи. Произведения Мэри Сидни, как одни из лучших вошли в известную антологию сборника стихов Джона Боденхэма (John Bodenham) «Бельведер» (англ. Belvedere), наряду со стихами Филипа Сидни, Эдмунда Спенсера и Уильяма Шекспира.

Трагедия поэтессы «Антоний» (англ. Antonius) получила широкое признание и стимулировала появление интереса у поэтов и литераторов «елизаветинской» эпохи стимулируя из к сочинительству монологов на основе классических образцов литературы. Впрочем появление трагедии «Антоний» Мэри Сидни могло послужить вероятным источником вдохновившим на создание драмы «Клеопатра» Самуэлем Даниелем в 1594 году, и написания трагедии «Антоний и Клеопатра» Уильямом Шекспиром в 1607 году. Пьеса «Антоний» графини Пембрук, согласно по единогласному мнению критиков была признана, как знаменательное начало «...возрождения английской литературы ввиду повышенного интереса к монологам трагедии, основанным на классических моделях мировой литературы». (Belvedere, John Bodenham. Editor, John Bodenham. Publisher, Spenser Society, 1875. Original from, Oxford University. Digitized, Aug 6, 2008. Length, 236 pages).

Графиня Пембрук также, была известна тем, что перевела с итальянского на английский «Триумф смерти» («Triumph of Death») Петрарки, для поэтической антологии «Триумфы», но прежде всего для лирического перевода Псалмов. Признание также получил, сделанный Мэри Сидни, перевод «Триумфа смерти» — части поэмы «Триумфы» Франческо Петрарки, а лирический перевод библейской книги псалмов, таким образом окончательно утвердила за ней звание одной из первых английских поэтесс.

Краткая справка.

Уильям Герберт, 3-й граф Пембрук (8 апреля 1580 — 10 апреля 1630) — сын Генри Герберта 2-го графа Пембрук и его третьей жены Мэри Сидни. Ректор Оксфордского университета, основатель колледжа

Пембрук. В 1623 году вместе со своим братом профинансировал публикацию первого фолио Шекспира.

По мнению критиков, шекспировские образы любви обмена любящих сердец берут начало с образов любви Петрарки сонета 48, а также «Аркадия графини Пембрук» Филипа Сидни. Оспаривать его не имеет смысла, но «Аркадия графини Пембрук» датирована 1590-м годом, поэтому данное предположение критиков вполне может оказаться под большим вопросом.

Воспеванием красоты, гармонии между взглядом и сердцем в обожествлении чувства любви пронизаны вдохновенные строки «Аркадии графини Пембрук» Филипа Сидни, где литературный образ «любови» не просто служанка в угоду кому-либо, а богиня, отпускающая грехи познавшим её:

— Confer!

© Swami Runinanda
© Свами Ранинанда

Original text by Philip Sidney «The Countess of Pembroke's Arcadia» The First Booke. Charter I.
(«The Countess of Pembroke's Arcadia» written by sir Philip Sidney. The First Book. Charter I. Printed for William Ponsonbie. Anno Domini, 1590. London).

This text is distributed for nonprofit and educational use only.

«...I say, that our poore eyes were so enriched as to behold, and our low hearts so exalted as to loue, a maide, who is such, that as the greatest thing the world can shewe, is her beautie, so the least thing that may be prayed in her, is her beautie».

Philip Sidney «The Countess of Pembroke's Arcadia». The First Booke. Charter I.

«...Я говорю, что наши бедные глаза так обогатились, что созерцали, и наши слабые сердца так превознеслись, что увидели любовь, служанку, которая такая, что столько величайшая штука, которая может миру возвестить, свою красоту, как наименьшую вещь, которой можно быть отмоленным в ней, и её красоте».

Филип Сидни «Аркадия графини Пембрук». Первая книга. Часть I.
(Литературный перевод Свами Ранинанда 22.03.2022).

Впрочем, тема борьбы между «взглядом и сердцем» сонета в сонете 24 искусно вплетена в тему творчества великого живописца, ибо сама любовь, является творческим процессом для достижения гармонии взгляда и сердца. Но, в тематике сонета 47, между «взглядом и сердцем союз пролёт», что служит подтверждением установления баланса на пути к гармонии.

© Swami Runinanda

© Свами Ранинанда

Original text by William Shakespeare Sonnet 24, 1-2

«Mine eye hath play'd the painter and hath stell'd
Thy beauty's form in table of my heart» (24, 1-2).

William Shakespeare Sonnet 24, 1-2.

«Мой взгляд играет (роль) живописца и всё ещё
Красивой вашей стати на ристалище моего сердца» (24, 1-2).

Уильям Шекспир сонет 24, 1-2.

(Литературный перевод Свами Ранинанда 10.10.2021).

Но при перемещении фокуса внимания на следующий сонет 25, насыщенный историческими фактами и нравами при дворе, где затрагивалась тема «об фаворитах королевы», где в ходе повествования была описана трагическая судьба графа Эссекса, обвинённого в измене и казнённого отсечением головы на плахе в возрасте 35-ти лет. Однако, читатель может столкнуться с совершенно другой риторикой изложения в сонете 24, что детерминировано подталкивает читателя на мысль о том, что сами сонеты в рукописях черновиков по всей вероятности, были не пронумерованы в порядке хронологии событий, происходивших исторически. Характерно, но хронологическая последовательность некоторых сонетов изначально была нарушена, и несла в своей основе хиастический порядок, судя по нумерации, установленной издателем Томасом Торпом в 1609 году, непосредственно перед передачей оригинального текста Quarto 1609 года в печать.

— Но можно ли сонет 24, назвать простым ироническим подражанием модной в «елизаветинскую» эпоху темы?

Дело в том, что, при популярности темы сама подача этой темы в сонете Шекспира, выглядит неповторимым хорошо огранённым

алмазом, в гранях которого отразились все мановения давно ушедшей эпохи. Во времена которой, не каждый аристократ мог позволить себе, к примеру, заказать приезд из Европы известного художника для написания своего портрета.

Так давайте, погрузимся в шекспировскую эпоху и попытаемся увидеть мир, окружавший автора сонета 24 через «оконца глаз» поэта, барда и драматурга!

© Swami Runinanda

© Свами Ранинанда

Mine eye hath play'd the painter and hath stell'd
Thy beauty's form in table of my heart;
My body is the frame wherein 'tis held,
And perspective it is best Painter's art.
For through the Painter must you see his skill,
To find where your true image pictur'd lies;
Which in my bosom's shop is hanging still,
That hath his windows glazed with thine eyes.
Now see what good-turns eyes for eyes have done:
Mine eyes have drawn thy shape, and thine for me
Are windows to my breast, where-through the Sun
Delights to peep, to gaze therein on thee;
Yet eyes this cunning want to grace their art,
They draw but what they see, know not the heart.

— William Shakespeare Sonnet 24

2023 © Литературный перевод Свами Ранинанда, Уильям Шекспир Сонет 24

* * *

Мой взор играл роль художника и был подготовлен
К твоей красоте формы на скрижали — моего сердца;
Моё тело — есть рама, где это удерживается (до времён),
И перспектива — это лучшего художника искусство (скерцо).
Ибо через художника обязаны вы увидеть его умение,
Найти, где ваш образ истинный, отображаемый лежит;
Который в моего лона мастерской всё ещё висит,

Что его окна с помощью твоих глаз застеклены (сомнением).
Теперь взглянем, что получили хорошего от «глаза в глаза»:
Мой взор нарисовал твой облик, а твой для меня
Являясь окнами моего бюста, где сквозь солнце
Приятно поглядывать, пристально пялясь — на тебя;
И всё же, глаза эти хитрые украсить твоё мастерство хотят
Они рисуют, но только то, что видят, не познавши — сердце.

* * *

Copyright © 2023 Komarov A. S. All rights reserved
Swami Runinanda Jerusalem 06.09.2023

* *stell'd* —

Steel (глаголн. форма) готовиться, подготовиться, покрывать сталью;
формы спряжения: *steeled* / *steeled* / *steeling* / *steels*.

Примеры:

Yet European leaders must steel themselves for what is to come.

Всё же европейским лидерам уже пора морально подготовиться к тому, что их ожидает.

Оксфордский Большой словарь в 12-ти томах изд. 1928 (Oxford English Dictionary, OED).

** *gaze* —

(переходная глаг. форма) уставится, пялиться, изумлённо смотреть;

(+ допол. прилагат.) *gazing*, изумлённый, палившийся;

постоянно смотреть на кого-то или что-то в течение длительного времени
потому, что

очень заинтересованы или удивлены, или же потому, что вы в это время думали
о чём-то другом.

Пример:

She gazed at him in amazement.

Она изумлённо посмотрела на него.

He sat for hours just gazing into space.

Он часами сидел, просто пялился в космос.

Оксфордский Большой словарь в 12-ти томах изд. 1928 (Oxford English Dictionary, OED).

Сонет 24 — один из 154-х сонетов, написанных английским драматургом и поэтом Уильямом Шекспиром, который является частью последовательности «Прекрасная молодёжь», «Fair Youth» сонеты (1—126).

Сонет 24 затрагивает тему спора между взглядом и сердцем поэта в видении при внимательном рассмотрении своего близкого друга и партнёра по творческой деятельности, которому были посвящены и соответственно адресованы сонеты, вызвавшие нескончаемые споры среди критиков на протяжении уже нескольких веков. При этом, повествующий обнаружил иллюзорную картину того, что видят глаза, у которых нет возможности познать своим сердцем того, кого они пристально рассматривают.

— Но можно ли, назвать сонет 24 Шекспира ординарным, безысходно подражательным ориентированным на популярность и широкое использование подобной тематики в произведениях поэтов «елизаветинской» эпохи?

— Конечно же, нет!

Характерной особенностью сонета 24 является то, что повествующий указал характерную психологическую уязвимость присущую любому человеку, когда он охвачен чувственными страстями, и именно тогда, даже интуиция или жизненный опыт были не в состоянии подсказать абсолютно верное решение. В отличие от поэтов-современников, тема затронутая в сонете 24, отражала сокровенные чувства и страсти автора во время его написания.

Структура построения сонета 24.

Сонет 24 — это чисто английский или шекспировский сонет. Английские сонеты содержат четырнадцать строк, включая три четверостишия и заключительное двустишие. Она соответствует типичной схеме рифмовки формы ABAB CDCD EFEF GG и написана пятистопным ямбом, разновидностью поэтического метра, основанного на пяти парах метрически слабых / сильных слоговых позиций в строке. Десятая строка является примером правильного пятистопного ямба:

/ # / # / # / # /

«Мои глаза нарисовали твой облик, а твои для меня» (24, 10).

/ = ictus, метрически сильная слоговая позиция. # = nonictus.

Четвертая строка упорядочена елизаветинским произношением слова «перспектива», «perspective».

(Groves, Peter (2013). «Rhythm and Meaning in Shakespeare: A Guide for Readers and Actors». Melbourne: Monash University Publishing, p. 169. ISBN 978-1-921867-81-1).

Источники и критический анализ сонета 24.

Эдвард Кейпелл (Edward Capell) изменил Quarto «steel'd» to «stelled», то есть на слово, более тесно связанное с метафорой первого четверостишия. Критик профессор Эдвард Дауден (Edward Dowden) отметил параллели между вступительными словами в поэтическом сборнике «Диана» («Diana») Генри Констебля (Henry Constable). (Lee, Sidney. «Elizabethan Sonnets». Westminster: Constable, 1904).

А также такую же тему можно встретить в «Слезях фантазии» («Tears of Fancy») Томаса Уотсона (Thomas Watson). (Pooler, Charles Knox, ed. (1918). «The Works of Shakespeare: Sonnets». The Arden Shakespeare (1st series). London: Methuen & Company. OCLC 4770201).

Центральная идея стихотворения, диалог между сердцем и глазом, была клише того времени. Сидни Ли прослеживает это у Петрарки и отмечает аналогии в работах Ронсарда, Майкла Дрейтона и Барнабе Барнса (Ronsard, Michael Drayton and Barnabe Barnes). (Lee, Sidney, ed. (1905). «Shakespeare's Sonnets: Being a reproduction in facsimile of the first edition». Oxford: Clarendon Press. OCLC 458829162).

Поэтому подобные стихотворения не пользовались высокой репутацией. Критик Генри Чарльз Бичинг (Henry Charles Beeching) предположил, что это могла быть не серьёзная пародия на банальное стихотворение. Критик Джордж Уиндхэм (George Wyndham) — один из немногих, кто относился к этому сонету совершенно серьёзно, предлагая неоплатоническое прочтение.

Слово «перспектива» «perspective» — это ключевой троп во второй половине стихотворения, поскольку он вводит идею связи между говорящим и юношей, адресатом сонета. Некоторые редакторы предположили, что «перспектива» использовалась, как это часто

бывало в эпоху Возрождения, для обозначения определенного типа оптической иллюзии, иногда называемой перспективой здания на рисунках.

(Larsen, Kenneth J. «Sonnet 24». *Essays on Shakespeare's Sonnets*. Archived from the original on 7 July 2016. Retrieved 23 December 2014).

Однако, критик Томас Тайлер и другие критики продемонстрировали, что в то время это слово было также известно в его современном прочтении и значении. В сонетах 46 и 47 также представлены глаза повествующего барда, как персонажа стихотворения. Обратите внимание на то, что в сонете 24 для обозначения глаз повествующего барда используются, как в единственном лице, так и множественном «eyes», в отличие от сонетов 46 и 47, где используется для обозначения глаз, только единственное число.

Семантический анализ сонета 24.

Во-первых, при кажущейся повторяемости темы борьбы «взгляда с сердцем» сонета 24, которая была чрезвычайно распространена в лирике поэтов «елизаветинской» эпохи, несмотря на это, бард удачно применил необычайно выразительные образы, придавшие теме борьбы «взгляда с сердцем» совершенно новое поэтическое звучание.

Сонет 24 примечателен тем, что изложенная Шекспиром система психоанализа предвосхитила психоанализ Фрейда, но главное, была затронута тема «иллюзорности», преследующей в течении всей жизни человека или эффект «обмана зрения», нашедшая широчайшее воплощение в пьесах Шекспира во всём своём многообразии форм, это — во-вторых.

В-третьих, при внимательном рассмотрении сонета 24, читатель может увидеть, что автор при помощи литературного приёма «аллегорическое сопоставление» себя и своё сверхчувственное восприятие сравнил с живописцем, владеющим основами «перспективы», которые являются критериями высокого мастерства. Безусловно, без основательных знаний художника-живописца, было бы невозможно написать на данную тему, вопреки утверждениям некоторых критиков о том, что Шекспир не имел никакого понятия о живописи.

Дело в том, что если бы это было так на самом деле, тогда бы бард не отважился написать сонет, затрагивающий тему живописи, как вида искусства, так как «молодой человек», в лице Генри Ризли, 3-й графа Саутгемптона, которому был адресованным сонет 24, согласно хронологии закончил колледж Святого Иоанна в Кембридже, и успешно получил степень магистра искусств и искусствоведения 6-го июня 1589 года.

Впрочем, переместив фокус внимания на содержание предыдущих сонетов для выявления образной связи с сонетом 24, исследователь может обнаружить, что повествующий в сонете 22 с «борозд времени» на прекрасном лице юноши, за красоту которого он должен «искупить свои дни» смертью «достойным одеяньем для сердца» поэта, которое в груди юноши живёт, как сердце юноши в поэте.

Поскольку, всегда считалось, что сердце является обиталищем души, а сердце перекачивает кровь по телу к органам снабжая кислородом, то эти строки, по-видимому, указывали на кровную связь поэта и «молодого человека», адресата сонета.

— Confer!

© Swami Runinanda

© Свами Ранинанда

Original text by William Shakespeare Sonnet 22, 3—7, 11—13

«But when in thee time's furrows I behold,
Then look I death my days should expiate.
For all that beauty that doth cover thee
Is but the seemly raiment of my heart,
Which in thy breast doth live, as thine in me» (22, 3-7).

William Shakespeare Sonnet 22, 3—7.

«Но, когда Я на твои борозды времени — лицезрею,
Потом смотри, Я смертью должен буду искупить свои дни.
Для той всей красоты, что покрова создала тебе
Впрочем, достойным одеяньем для сердца моего,
Которое в твоей груди живёт, как твоё во мне» (22, 3-7).

Уильям Шекспир сонет 22, 3—7.

(Литературный перевод Свами Ранинанда 14.03.2022).

«Bearing thy heart, which I will keep so chary
As tender nurse her babe from faring ill.
Presume not on thy heart when mine is slain» (22, 11-13).

William Shakespeare Sonnet 22, 11—13.

«Несущий твоё сердце, кой удерживать буду так осторожно Я,
Как ласковая кормилица, спасающая от болезни своё дитя.

Не полагайся на своё сердце, взамен умерщвлённого моего» (22, 11-13).

Уильям Шекспир сонет 22, 11—13.

(Литературный перевод Свами Ранинанда 14.03.2022).

Возвратив фокус внимания к содержанию сонета 23, можно обнаружить, что он не только не имеет сюжетную связь, но и не имеет даже малейшего намёка на образную связь с сонетом 24, что на первый взгляд может показаться очень странным.

Очевидным является лишь тот факт, что в сонете 24 поэт как бы от своего первого лица описал первые пробные попытки любовного опыта самого юноши, адресата сонета, где он «в собственной своей любовной силе, кажется почил, разлившимся бременем своей собственной любви». Можно лишь предположить, что согласно изначальному замыслу, сонет вполне мог служить черновым наброском в качестве экспрессивного фрагмента для какой-либо пьесы.

Примечательно, но строки заключительного двустишия на самом деле были обращены к юноше, таким образом в контексте сонета 23, они стали служить блестяще написанным напутствием: «...научись читать, что молчаливая любовь напишет: услышь глазами — в этом вся смекалка великолепная любви».

— Confer!

© Swami Runinanda

© Свами Ранинанда

Original text by William Shakespeare Sonnet 23, 1—8, 11—14

«As an unperfect actor on the stage,
Who with his fear is put besides his part,
Or some fierce thing replete with too much rage,
Whose strength's abundance weakens his own heart;
So I, for fear of trust, forget to say
The perfect ceremony of love's rite,
And in mine own love's strength seem to decay,
O' ercharged with burthen of mine own love's might» (23, 1-8).

William Shakespeare Sonnet 23, 1—8.

«Как актёр неподражаемый на подмостках никудышных,

Кто своим страхом к тому же — их составляет часть,
Или какая-то жестокая вещь, наполнив яростью чувств излишних,
В излишках неведомой силы, я своё сердце слабее делаю опять;
Поэтому доверием не злоупотребляя, сказать наверно я позабыл
Об идеальной церемонии любви, сего обряда вспять,
И в собственной своей любовной силе, кажется почил,
Разлившимся бременем своей собственной любви» (23, 1-8).

Уильям Шекспир сонет 23, 1—8.

(Литературный перевод Свами Ранинанда 09.07.2018).

«Who plead for love, and look for recompense,
More than that tongue that more hath more express'd.
O, learn to read what silent love hath writ:
To hear with eyes belongs to love's fine wit» (23, 11-14).

William Shakespeare Sonnet 23, 11—14.

«Кто умоляет о любви и чувствам ищет вознаграждения,
Тем более, чем языком, который дарован больше, чем ориентир.
О, научись читать, что молчаливая любовь напишет:
Услышь глазами — в этом вся смекалка великолепная любви» (23, 11-14).

Уильям Шекспир сонет 23, 11—14.

(Литературный перевод Свами Ранинанда 09.07.2018).

Несмотря, на искромётные иронические нотки в сонете 23, в противовес которых сонет 24 написан в спокойных мажорных тонах, но читателю не составляет труда догадаться что автор сонета, даёт очевидную подсказку исследователям на временной промежуток между написанием этих двух сонетов. Несмотря на это, большая часть мнению критиков сошлась на мнении, что сонет 24 был написан Шекспиром в раннем периоде своего творчества. Однако это утверждение не могу полностью опровергнуть, и тем более подтвердить.

Для более лучшего понимания подстрочник сонета 24 предлагаю рассматривать строки 1-4 первого четверостишия вместе, так как они входят в одно многосложное предложение.

«Mine eye hath play'd the painter and hath stell'd
Thy beauty's form in table of my heart;
My body is the frame wherein 'tis held,
And perspective it is best Painter's art» (24, 1-4).

«Мой взор играл роль художника и был подготовлен
К твоей красоте формы на скрижали — моего сердца;
Моё тело — есть рама, где это удерживается (до времён),
И перспектива — это лучшего художника искусство (скерцо)» (24, 1-4).

В первых двух строках сонета 24, повествующий от третьего лица прошедшего времени метафорически сравнил свой взгляд с художником-живописцем: «Мой взор играл роль художника и был подготовлен к твоей красоте формы на скрижали — моего сердца». Связь строк 1-2 очевидна и обусловлена вхождением в одно односложное предложение, которое связывает строки 1-2 в риторической фигуре ключевым словом в окончании первой строки — «stell'd».

Характерно, но применение такого же слова в соответствующем смысловом значении читатель может встретить в пьесе «Король Лир» акт 3, сцена 7 («King Lear», III, VII, line 61): «Quench'd the stelled fires», «Погаси подготовленные огни».

Впрочем, во фрагменте из пьесы «Изнасилование Лукреции» («Rape of Lucrece» line 1444), можно увидеть распространённый в «елизаветинскую» эпоху глагол «is steld», «был закалён», который Шекспир любил применять в своих пьесах: «To find a face where all distress is steld», «Искать лицо, где все страдания были закалены».

Поэтому нет какого-либо смысла оспаривать семантическую особенность в рассуждениях о стилистике написания Шекспиром слова «stell'd» для понимания нами его значения при исследовании подстрочника контекста сонета 24.

Однако, где перед нами была бы поставлена дилемма: «следует ли нам читать «закалённый», или же быть «подготовленным», допустим к сражению, обладая закалёнными доспехами, либо быть закалённым, то есть быть подготовленным к грядущим невзгодам жизни», — резюмировал автор эссе.

Строка 2 сонета 24, определённо имеет непосредственную связь с литературными образами из пьесы Шекспира «Всё хорошо, что хорошо кончается» со словами: «To see him every hour; to sit and draw his arched brows, his hawking eye, his curls, in our heart's table», «Рассматривать его целыми часами, сидеть и рисовать его изогнутые брови, его ястребиный взгляд, его кудри на скрижалях наших сердец».

Поэтому для сравнения литературных образов сонета и пьесы любезно предлагаю читателю в ознакомительных целях фрагмент из пьесы Шекспира «Всё хорошо, что хорошо кончается».

— Confer!

© Swami Runinanda

© Свами Ранинанда

Original text by William Shakespeare «All's Well That Ends Well», line 73—110

ACT I, SCENE I Roussillon. The COUNT's palace.

Enter BERTRAM, the COUNTESS of Roussillon, HELENA, and LAFEU, all in black

BERTRAM (To HELENA)

The best wishes that can be forged in your
thoughts be servants to you!
Be comfortable to my mother, your mistress,
and make much of her.

LAFEU

Farewell, pretty lady: you must hold the credit of
your father.

(Exeunt BERTRAM and LAFEU)

HELENA

Of were that all! I think not on my father;
And these great tears grace his remembrance more
Than those I shed for him. What was he like?
I have forgot him: my imagination
Carries no favour in't but Bertram's.
I am undone: there is no living, none,
If Bertram be away. 'Twere all one
That I should love a bright particular star
And think to wed it, he is so above me:
In his bright radiance and collateral light
Must I be comforted, not in his sphere.
The ambition in my love thus plagues itself:

The hind that would be mated by the lion
Must die for love. 'Twas pretty, though plague,
To see him every hour; to sit and draw
His arched brows, his hawking eye, his curls,
In our heart's table; heart too capable
Of every line and trick of his sweet favour:
But now he's gone, and my idolatrous fancy
Must sanctify his reliques. Who comes here?

(Enter PAROLLES)

(Aside)

One that goes with him: I love him for his sake;
And yet I know him a notorious liar,
Think him a great way fool, solely a coward;
Yet these fixed evils sit so fit in him,
That they take place, when virtue's steely bones
Look bleak i' the cold wind: withal, full oft we see
Cold wisdom waiting on superfluous folly.

PAROLLES

Save you, fair queen!

HELENA

And you, monarch!

William Shakespeare «All's Well That Ends Well», line 73—110.

АКТ I. СЦЕНЫ I. РУССИЛЬОН. ГРАФСКИЙ дворец.

Входят БЕРТРАМ, графиня Руссильона, ХЕЛЕНА и ЛАФЕУ, все в
чёрном

БЕРТРАМ (Обращаясь к ХЕЛЕНЕ)

Наилучшие пожелания, имеющие право быть выкованными в ваши
мыслях будучи прислужниками для вас!
Будьте благосклонной к моей матери, вашей хозяйке, и уделяйте ей
больше внимания.

ЛАФЕУ

Прощайте, прекрасная леди: вы должны гордиться своим отцом.

(Уходят БЕРТРАМ и ЛАФЕУ)

ХЕЛЕНА

Из всего этого! Я думаю, что не об моём отце;
И эти большие слёзы ещё более украсят его память
Чем те, что Я пролила по нему. Каким он был?
Я его позабыла: моё воображение
Не принесёт никакой пользы в этом, но лишь Бертраму.
Я отвергнута: здесь нет живущих, ни одного,
Если Бертрам будет далеко. Это всё едино
Что Я должна полюбить какую-то особую яркую звезду
И только думать, чтоб выйти за него замуж, а он настоль выше меня:
В его ярком сиянии и сопутствующем свете
Я должна быть успокоенной, что не в его сфере влияния.
Честолюбие в моей любви таким образом, изводит само себя:
Лань, что должна была спариваться со львом
И обязана была умереть для любви. Это было бы красиво, хотя
мучительно,
Рассматривать его целыми часами, сидеть и рисовать
Его изогнутые брови, его ястребиный взгляд, его кудри
На скрижалях наших сердец; сердец слишком одарённых,
Чтоб соответствовать каждой линии и уловке его сладчайшей
благоклонности:
Но зато теперь, когда он ушёл, и моя идолопоклонническая фантазия
Обязана освящать его реликвии. Тем, кто сюда приходит?

(Входит ПАРОЛЛЕС)

(В сторону)

Один из тех, что идут с ним: Я люблю его, поскольку для его пользы;
И всё же Я знаю, как пресловутого лжеца,
Считаю с его заурядными манерами дураком, исключительно
трусливым;
И всё же, как неизменные пороки удобно разместившись сидят в нём,
Что они нашли своё место, то время как добродетелью закалённые
кости
Выглядят мрачными при порывах холодного ветра: между тем, вполне
часто мы узрим
Хладнокровную мудрость, выжидающую из-за избыточной глупости.

ПАРОЛЛЕС

Спаси вас господь, прекрасная королева!

ХЕЛЕНА

И вас, монарх!

Уильям Шекспир «Всё хорошо, что хорошо кончается», 73—110.
(Литературный перевод Свами Ранинанда 30.09.2023).

Порой, вчитываясь в строки пьес Шекспира очередной раз строки вызывают у меня чувство нескрываемое восхищение великолепно написанными женскими образами. По-видимому, автор пьесы досконально исследовал и тонко чувствовал психологию мышления, созданных им женских образов.

Или же, к примеру, необычайно выразительная фраза: «...withal, full oft we see cold wisdom waiting on superfluous folly», «между тем, вполне часто мы узрим хладнокровную мудрость, выжидающую из-за избыточной глупости». Но как, она хорошо подходит для нашей действительности, особенно в отношении принятия решений руководством международных организаций высшего уровня.

Впрочем, возвратимся к семантическому анализу сонета 24, открывая для себя всё новые грани гения драматургии.

«My body is the frame wherein 'tis held,
And perspective it is best Painter's art» (24, 3-4).

«Моё тело — есть рама, где это удерживается (до времён),
И перспектива — это лучшего художника искусство (скерцо)» (24, 3-4).

В строках 3-4, повествующий бард при помощи метафоры сравнил своё тело с холостом художника-живописца: «Моё тело — есть рама, где это удерживается (до времён), и перспектива — это лучшего художника искусство (скерцо)».

Конечная цезура строки 3 была мной заполнена оборотом речи в скобках «до времён», который не только органически вошёл в открытую «шекспировскую» строку, но и решил проблему рифмы строки. Конечная цезура строки 4, также была заполнена словом в скобках «скерцо», установившим рифму строки.

Ясно только одно, что автор сонета 24 много путешествовал по Европе, в том числе Италии, и прекрасно разбирался в предмете повествования

«перспективе», ибо речь шла об художественной перспективе. Но, что представляет собой художественная перспектива на самом деле?

Краткая справка.

Перспектива (франц. «perspective», от лат. «perspicio»: «ясно вижу») — это система отображения объёмных тел или объектов на плоскости, передающая их собственную пространственную структуру и расположение в пространстве, в том числе удалённость от наблюдателя. Перспектива в изобразительном искусстве выступает как выражение стремления художника к воссозданию образа реального, видимого мира, а не иллюзорности его.

В зависимости от господствующего стиля и принятой в ту или иную эпоху системы пространственного видения перспективы принимала различные формы. В классическом виде методология построения перспективы сложилась в эпоху Возрождения.

Считается, что попытки систематизировать и развить методологически перспективу в искусстве Древней Греции, в связи с растущим интересом к иллюзионизму, связанному с театральными декорациями. Это было подробно описано в «Поэтике Аристотеля» как «скенография» или сценография: использование плоских панелей на сцене для создания иллюзии глубины.

Философы Анаксагор и Демокрит разработали геометрические теории перспективы для использования в сценографии. У Алкивиада в доме были картины, выполненные с использованием сценографии, так что это искусство не ограничивалось только сценой. Евклид в своей книге «Оптика» (около 300 г. до н.э.) совершенно верно утверждал, что воспринимаемый размер объекта не связан с его расстоянием от глаза простой пропорцией.

На фресках первого века до нашей эры на вилле П. Фанниуса Синистора несколько точек схода используются систематически, но не в полной мере последовательно.

Общепризнано, что Филиппо Брунеллески (Filippo Brunelleschi) провёл серию экспериментов между 1415 и 1420 годами, которые включали в себя создание рисунков различных флорентийских зданий в правильной перспективе.

Согласно Вазари (Vasari) и Антонио Манетти (Antonio Manetti), примерно в 1420 году Брунеллески публично продемонстрировал своё открытие, попросив людей заглянуть через отверстие на обратной стороне картины, которую он сделал. Сквозь него они увидели бы такое здание, как Флорентийский баптистерий. Когда Брунеллески поднимал зеркало перед зрителем, в нем отражались его картины с изображениями зданий, которые он видел ранее, так что точка схода была сосредоточена с точки зрения участника. Брунеллески применил

новую систему перспективы в свои живописных картинах в период, около 1425 года.

Итак, критерием мастерства художника-живописца эпохи Возрождения являлось умение использования техники «перспективы», в стремлении художника к воссозданию фрагмента образа реальности на своём живописном полотне при помощи кисти и масляных красок.

«For through the Painter must you see his skill,
To find where your true image pictur'd lies» (24, 5-6).

«Ибо через художника обязаны вы увидеть его умение,
Найти, где ваш образ истинный, отображаемый лежит» (24, 5-6).

В строках 5-6, повествующий по ходу сюжета более расширил тему предыдущих строк: «Ибо через художника обязаны вы увидеть его умение, найти, где ваш образ истинный, отображаемый лежит». Характерной особенностью английского слова глагола «lies» является то, что несёт двусмысленное понимание его, при прочтении, и переводится, как «лежит» или «лжёт». Исходя из этого, читатель может обнаружить, что автор в своих произведениях, зачастую предпочитал применять стиль изысканно замысловато выраженного иносказания, распространённый в поэзии и драматургии «елизаветинской» эпохи.

В строке 6 сонета 24, повествующий не изменяя себе использует свой излюбленный приём: «To find where your true image pictur'd lies», «Найти, где ваш образ истинный, отображаемый лежит», таким образом предоставляет читателю пространство для переосмысления двух смыслового подстроичника в авторском осмыслении строки, которая поэтически звучит безупречно при переводе на любой язык, и является аутентичной.

В строках 7-8, которые завершают второе четверостишие судя по содержанию, повествующий продолжил тему предыдущих строк. Однако, читателю стоит заострить своё внимание на то, как поэт лирически утончённо раскрывает свои чувства об нескрываемой симпатии к юноше, адресату сонета.

«Which in my bosom's shop is hanging still,
That hath his windows glazed with thine eyes» (24, 7-8).

«Который в моего лона мастерской всё ещё висит,
Что его окна с помощью твоих глаз застеклены (сомнением)» (24, 7-8).

В строках 7-8, повествующий использует «иносказательную аллегорию», говоря об образе в виде нарисованной «ментальной» картины: «Который в моего лона мастерской всё ещё висит, что его окна с помощью твоих глаз застеклены (сомнением)».

Конечная цезура строки 6 была мной заполнена существительным с соответствующим склонением в скобках «сомнением», обусловленное содержанием последней строки сонета 24, которое решило проблему рифмы строки.

Краткая справка.

Аллегория — литературный приём, выражающий художественное представление какой-либо идеи или понятия посредством конкретного художественного образа или диалога.

Сравнительная аллегория — автологический литературный приём эзопова языка; тип тропа, в котором происходит уподобление одного предмета или явления другому по каким-либо общим, свойственным для них признакам. Цель сравнения — выявить в объекте сравнения новые, важные, преимущественные для субъекта при непосредственном выделении в сравниваемых объектах объединяющих их каких-либо свойств.

Начальные строки 9-10 третьего четверостишия меняют риторическую модель, так как повествующий обращался непосредственно к «молодому человеку» как бы подсказывая об преимуществах общения «с глазу на глаз» без участия посредников. Мы знаем, что посредникам свойственно искажать сказанное при передаче в собственном пересказе.

«Now see what good-turns eyes for eyes have done:
Mine eyes have drawn thy shape, and thine for me» (24, 9-10).

«Теперь взглянем, что получили хорошего от «глаза в глаза»:
Мой взор нарисовал твой облик, а твой для меня» (24, 9-10).

В строках 9-10, поэт изложил юноше основные психологические аспекты при общении «тет-а-тет»: «Теперь взглянем, что получили хорошего от «глаза в глаза»: мой взор нарисовал твой облик, а твой для меня». Итак, общение «с глазу на глаз», предоставляет более достоверную картину для формирования, как у юноши, так и поэта мысленное построение представления об внутреннем мире и облике друг друга. Так как, глаза являются «зеркало души» человека, по глазам можно догадаться лжёт человек, или искренне говорит правду.

«Are windows to my breast, where-through the Sun
Delights to peep, to gaze therein on thee» (24, 11-12).

«Являясь окнами моего бюста, где сквозь солнце
Приятно поглядывать, пристально пялясь — на тебя» (24, 11-12).

В строках 11-12, повествующий от третьего лица откровенно высказал свои рассуждения о нём: «Являясь окнами моего бюста, где сквозь солнце приятно поглядывать, пристально пялясь — на тебя».

В тексте оригинала Quarto 1609 года слово «Sun», «Солнце», является словом-символом, так как написано с заглавной буквы курсивом, что указывает на ссылку с древнегреческой мифологией с упоминанием Феба. В тоже время, строка 11 полностью поддерживает псевдоним юноши «Солнечный», закрепившийся за ним в литературных салонах, — среде литературного бомонда Лондона.

Оборот речи начала строки 11: «Are windows to my breast», «Являясь окнами моего бюста», именно, так говорили в «елизаветинскую» эпоху. Ибо бюст включает в себя голову и глаза, о которых шла речь при повествовании предыдущих строк. В то же время, на груди, как мы знаем, что в современном переводе «breast» нет окон в виде глаз.

Заключительным двустилишем бард традиционно подводит черту вышенаписанному, поддерживая риторическую модель притчи. Хочу заострить внимание читателя на том, что заключительные две строки не являются прямым обращением поэта от первого лица к юноше, следуя схеме большей части сонетов.

Повествующий пишет от третьего лица, называя свои глаза «eyes this cunning», «глаза эти хитрые», как бы отстраняясь от них.

«Yet eyes this cunning want to grace their art,
They draw but what they see, know not the heart» (24, 13-14).

«И всё же, глаза эти хитрые украсить твоё мастерство хотят,
Они рисуют, но только то, что видят, не познавши — сердце» (24, 13-14).

Строки 13-14 написаны бардом необычайно трогательно с лиричными оттенками лёгкого сожаления: «И всё же, глаза эти хитрые украсить твоё мастерство хотят, они рисуют, но только то, что видят, не познавши — сердце».

Выводы: при кажущейся простоте и повторяемости темы, автор искусно вплёл в содержание сонета 24, аллегорическое сопоставление своего взора с художником-живописцем, а своё тело сравнил с холстом, натянутым на раме. Однако, написанный образ юноши был не до конца написан взором играющим роль художника, несмотря на это его образ оставался всегда милым для сердца поэта.

Впрочем, по мере прочтения создаётся впечатление, что живописная картина с отображённым образом юноши всё время меняется, не находясь в статически неизменяемом состоянии. Зная изменчивую природу окружающего под воздействием немилосердного времени поэт жалеет, что «эти хитрые глаза» всё время желают украсить образ юноши, поэтому они продолжают рисовать прекрасный образ юноши, так и до конца, не познавши его сердце, это — во-первых.

Но Шекспир прекрасно знал, что в человеческую психику от рождения заложено свойство мозга всё вокруг приукрашивать через органы зрения, глаза, на чем собственно и основан эффект «обмана зрения»!

Во-вторых, с полным правом можно догадаться, что литературные образы сонета 24 определённо послужили прообразами для написания романа «Портрет Дориана Грея» ирландским писателем и драматургом Оскаром Уайльдом.

(Примечание от автора эссе: «Портрет Дориана Грея» (англ. «The Picture of Dorian Gray») — роман ирландского писателя и драматурга Оскара Уайльда в жанровом отношении представляет смесь романа воспитания с моральной притчей; оказался самым успешным произведением Уайльда, экранизировался в разных странах мира более 30 раз. Существует в трёх версиях — журнальный вариант в тринадцати главах, опубликованный в Lippincott's Monthly Magazine в июле 1890 года, подвергшийся сокращениям, сделанным редактором журнала; первое книжное издание в двадцати главах (апрель 1891 года), в которое автором были добавлены главы III, V, XV—XVIII, а последняя глава разделена на две, ставшие главами XIX и XX и «бесцензурная» версия романа в тринадцати главах, представляющая собой первоначальную оригинальную машинопись Уайльда, впервые опубликованную в 2011 году Издательством Гарвардского университета. В основе всех изданий на английском языке и переводов лежит книжная версия 1891 года).

В-третьих, утверждения профессора Эдварда Даудена об истории возникновения сюжета сонета 24, нашедшего параллели в «Диане» («Diana») Генри Констебля из критических очерков Сидни Ли, а также аргументаций критика Чарльза Нокс Пулер об заимствовании Шекспиром из «Слез фантазии» («Tears of Fancy») Томаса Уотсона, оказались несостоявшимися, так как Шекспир никогда ни у кого не заимствовал.

Для сравнения и сопоставления любезно прилагаю переводы вышеупомянутых фрагментов произведений, которые были написаны позже этого сонета, а авторы которых сами заимствовали литературные образы из сонета 24:

— Confer!

© Swami Runinanda
© Свами Ранинанда

Original text by Henry Constable «Diana» Sonnet V, 1—4

This text is distributed for nonprofit and educational use only.

«Thine eye, the glass where I behold my heart,
Mine eye, the window through the which thine eye
May see my heart, and there thyself espy
In bloody colours how thou painted art».

Original text by Henry Constable «Diana» Sonnet V, 1—4.

«Твой взгляд — зеркало, где Я созерцаю моё сердце (лишь)
Только моими глазами свозь окно, посредством твоих глаз
По праву увидел моё сердце, и ты сам там вскоре обнаружишь
В кровавых красках, настоль ты мастерски расписал (напоказ)».

Генри Констебль «Диана» Сонет 5, 1—4.
(Литературный перевод Свами Ранинанда 08.09.2023).

© Swami Runinanda
© Свами Ранинанда

Original text by Thomas Watson «The Tears of Fancy» Sonnet XLV, 1—3

This text is distributed for nonprofit and educational use only.

«My mistress seeing her fair counterfeit
So sweetly framed in my bleeding breast...
But it so fast was fixed to my heart», etc.

Thomas Watson «The Tears of Fancy» Sonnet XLV, 1—3.

«Моя госпожа разглядывала свою прекрасную подделку
Так сладостно обрамлённую на кровоточащей моей груди...

Но только она вскоре, чтоб закрепилась на моём сердце».

Томас Уотсон «Слёзы Фантазии» Сонет XLV, 1—3.
(Литературный перевод Свами Ранинанда 09.09.2023).

(Примечание: для ознакомления читателем прилагаю критические дискуссии и заметки, имеющие прямое отношения к сонету 24, которые могут заинтересовать исследователей, занимающихся углублённым изучением наследия гения драматургии. По этическим соображениям, текст предоставленного материала в ходе перевода максимально сохранен, поэтому автор эссе не несёт ответственности за грамматические сокращения, стилистику и пунктуацию ниже предоставленного ознакомительного архивного материала).

Критические дискуссии и заметки к сонету 24.

Критик Эдвард Дауден (Edward Dowden) предоставил ссылки:
«Сценическому тщеславию, что в этом сонете есть параллель из
«Дианы» Генри Констебля, (1594) S. 5»:

© Swami Runinanda
© Свами Ранинанда

Original text by Henry Constable «Diana» Sonnet V, 1—4

This text is distributed for nonprofit and educational use only.

«Thine eye, the glass where I behold my heart,
Mine eye, the window through the which thine eye
May see my heart, and there thyself espy
In bloody colours how thou painted art».

Original text by Henry Constable «Diana» Sonnet V, 1—4.

«Твой взгляд — зеркало, где Я созерцаю моё сердце (лишь)
Только моими глазами свозь окно, посредством твоих глаз
По праву увидел моё сердце, и ты сам там вскоре обнаружишь
В кровавых красках, настоль ты мастерски расписал (напоказ)».

Генри Констебль «Диана» Сонет 5, 1—4.
(Литературный перевод Свами Ранинанда 08.09.2023).

См. также, «Слезы фантазии» Уотсона. Cf.! Watson, *The Tears of Fancy* (1593), S. 45-46:

© Swami Runinanda

© Свами Ранинанда

Original text by Thomas Watson «The Tears of Fancy» Sonnet XLV, 1—3

This text is distributed for nonprofit and educational use only.

«My mistress seeing her fair counterfeit
So sweetly framed in my bleeding breast...
But it so fast was fixed to my heart», etc.

Thomas Watson «The Tears of Fancy» Sonnet XLV, 1—3.

«Моя госпожа разглядывала свою прекрасную подделку
Так сладостно обрамлённую на кровоточащей моей груди...
Но только она вскоре, чтоб закрепилась на моём сердце».

Томас Уотсон «Слёзы Фантазии» Сонет XLV, 1—3.
(Литературный перевод Свами Ранинанда 09.09.2023).

Cf.! L. L. L., V, II, 848: «Behold the window of my heart, mine eye»,
«Созерцай окна моих глаз в моём сердце».

Критик Исаак (Isaac) также обратил внимание и отметил, что в отрывке из «Делии» Самуэля Даниеля (Daniel, Delia S. 7) есть нечто подобное: «I figured on the table of my heart», «Я полагался на скрижаль моего сердца»; критик Суррей (Surrey) дополнил: «I within my woful breast her picture paint and grave», «Я в своей скорбной груди рисую её портрет и могилу» аналогичным отрывком от Тассо, сопроводив комментарием: «The idea was therefore a current one», «Поэтому, сама идея была, актуальной на тот момент». (Jahrb., 17: 171—172).

Критик Сидни Ли (Sydney Lee) предложил в качестве образца фрагмент из «Оды» Ронсарда (Ronsard's Ode lives 4, No. 20), состоящий из аналогичного диалога между сердцем и взором. Такое же (поэтическое) тщеславие прослеживается у Петрарки, в его сонетах 55 и 63: «Occhi, piangete, accompagnate ill core», «Глаза, поплачьте, сопровождая моё разбитое сердце» (итал.), что представляет собой диалог между поэтом и его глазами, в то время как его сонеты 99 и 117 — являются сопутствующим диалогом между поэтом и его сердцем.

Или же: Ср.! «Слезы фантазии» Уотсона (Cf.! Watson's Tears of Fancy, 19—20): «My heart imposed this penance on mine eyes» and «My heart accused mine eyes and was offended», «Моё сердце наложило эту епитимью на мои глаза» и «Моё сердце винит мои глаза и было обижено»; или «Идея» Майкла Дрейтона (Drayton's Idea, 33), где имеется повествование о глазах и сердце, завидующих друг другу; к примеру, у Барнса (Barnes, P. & P., 20): «These eyes (thy Beauty's tenants) pay due tears for occupation of mine heart, thy freehold», «Эти глаза (арендаторы твоей Красоты) заплатят должными слезами за захват моего сердца в твоё полноправное владение»; ещё Генри Констебль написал в «Диане» (Constable, Diana, 6th Decade, S. 7): «My heart mine eye accuseth of his death», «Моё сердце обвиняет мои глаза в его смерти» (Life, p. 113).

Критик Генри Чарльз Бичинг (Henry Charles Beeching) высказал своё мнение, акцентируя на характерную черту: «Этот сонет выглядит, словно полушутливая, полусерьёзная пародия на распространённый тип сонетов елизаветинской эпохи».

Критик Джордж Уиндхэм (George Wyndham): «Самомнение (поэта) начинается со взгляда поэта, как художника, который запечатлел красоту друга в своём сердце поэта и барда. Далее идёт игра со словом «frame», «обрамление»; то есть имея ввиду тело — этот физиологический каркас, который удерживает внутренние органы тела: сердце, печень, почки и остальные, но на ряду с этим принимает совершенно иное предназначение рамы, в качестве перспективы в строке 4, что является наилучшим доказательством его мастерства, как художника; иди же, как в строке 5, принимая этимологическое происхождение слова «перспектива» с возвратом к самомнению, что красота друга запечатлена в физическом сердце поэта для того, чтобы увидеть мастерство картины, вы должны смотреть глазами художника — являясь одновременно поэтом. «Грудь поэта», согласно строки 7, является неким «лоном», на котором висит картина (с изображённой на ней перспективой), в строке 8 поэт позаимствовал глаза (юного) друга (чтобы рассматривать её): получается, исходя из этого в строка 9 описан удачный обмен «eyes for eyes», «глаза в глаза». Глаза поэта в строке 10, были заняты рисованием образа друга; тем временем глаза друга в строке 11, были окнами на груди поэта, через которые в строка 12, взгляду поэта, словно лучам солнца доставляет удовольствие заглядывать (в эти окна), чтобы любоваться образом (юного) друга. Это самомнение вполне оправдывало себя с лихвой, но оно действительно сработало!».

В строке 1 относительно слова «steeld», «подготовлен» (вопрос текста здесь немного осложняется отрывком из пьесы «Изнасилование Лукреции»), 1444: «To find a face where all distress is steld», «Искать лицо, где все страдания закалены», рифмующимся со словом «dwell'd», «обитали», где также спорят, следует ли нам читать «стальным», или «подготовленным» (к сражению), то есть закалённым. Таким образом, ссылка Даудена и других (критиков) на этот отрывок в поддержку изменения текста сонета являлась далеко до окончательного заключения. Настоль же неубедительна защита критика Уиндхэм относительно слова «стальной» в отрывке из «Лукреции» со ссылкой на пьесу V. & A., 376, где это слово употребляется в значении «hardened», «закалённый» (в несвойственном обозначении, именно для Sh.). Где нет чёткой параллели для употребления слова со значением «engraved», «выгравированный». С другой стороны, для «stelled» мы имеем это, но принимая во внимание то, что есть единственная параллель с пьесой «Король Лир» (King Lear, III, VII, 61): «Quench'd the stelled fires», «Погаси подготовленные огни», которую Тео Болди вывел из часто повторяемого слова «stell'd», «закалённый», но которую критики Шмидт и Фернесс (Schmidt and Furness) «зафиксировали» на основании отрывков из «Лукреции», исходящих от применения в этом сонете!

Таким образом, круг рассуждений был окончательно завершён на этом, что касалась рифмы со словом «удерживаемый». Cf.! «field», «удерживать»; «held», «поле» в S. 2; критик Батлер (Butler) также отметил такие явно несовершенные рифмы, как «полдень», «солнце» в S. 7); «неверный», «молодой» в S. 19, но тут больше вопрос произношения (в разных диалектах), который сделал подобную аналогию (в дискурсах) неубедительной. — Ed.).

Критик Генри Чарльз Бичинг (Henry Charles Beeching) аргументировал следующим образом: «Гравюра и живопись — это совершенно разные (виды) искусства, так как в отрывке из «Лукреции» ... это слово снова использовалось применительно к живописи. Возможно, это было словом, именно в ту эпоху обозначавшим виртуоза (в живописи). Параллель с пьесой «Изнасилование Лукреции» основательно приводит к мысли об ранней дате написания сонета 24, что подтверждается стилем его написания».

Критик Портер (Porter), исходя из логики вещей констатировал: «Оборот речи «скрижаль моего сердца» потребовала бы, чтобы инструмент «подготавливался», а не «размешался» там... Взору было бы лучше, чтоб художнику (кистью) написать «форму красоты» на скрижали сердца, чем разместить её туда, словно в портфолио. Строка 10 своим содержанием полностью подтверждает это предположение».

Говоря об строке 2 критик Эдмонд Малоун (Edmond Malone), аргументировал свою позицию ссылкой: Cf.! A.W., I, I, 104—106:

«...to sit and draw
His arched brows, his hawking eye, his curls,
In our heart's table...».

«...сидеть и рисовать
Его изогнутые брови, его ястребиный взгляд, его кудри,
На наших сердец скрижалях...».

Критик Рольф (Rolfe) подтвердил предоставив ссылку: Cf.! K.J., II, I, 503: «Drawn in the flattering table of her eye», «Нарисовано в льстивой скрижали её глаз».

В строке 4 по поводу слова «perspective», «перспектива» критик Шмидт цитировал отрывок из общепринятого обозначения в «елизаветинскую» эпоху: «a glass cut in such a manner as to produce an optical deception, when looked through», «стекло, вырезанное таким образом, чтобы при взгляде сквозь него создавался оптический обман». Cf.! R. 2, II, II, 18, etc.

Критик Эдвард Дауден (Edward Dowden) дополняя предыдущие аргументации резюмировал: «Высшая оценка мастерства художника состояла в том, чтобы создать иллюзию дистанции, когда кажется, что одно находится за другим. Вы должны смотреть глазами художника («моими глазами» или «мною самим», то есть глазами художника), но чтобы рассмотреть свою картину, как продукт его же мастерства, который находится внутри его замысла («в моём сердце») через видение (юного) друга».

Критик Тайлер (Tyler) продолжил: «В данном случае значение этого слова, по-видимому, означает «capability of being looked through...», «существующая способность просматривать через...». «...И всё же, здесь есть ссылка также на обычное употребление этого слова по отношению к изобразительному искусству».

Критик Батлер (Butler) (интерпретировал это слово примерно так, как это сделал Шмидт, и был вынужден констатировать) то, «...что Sh. мог назвать такой трюк «best painter's art», «лучшим искусством живописца», это указывает на то, что «в вопросах живописи он был глубоко невежественен».

(Ссылка на N. E.D. показывает, что современное значение этого слова было распространено и во времена Sh. сравнивал, в частности, предоставив фрагмент из перевода Ломаццо (Lomazzo) (1598): «A painter without the perspectives was like a doctor without grammar», «лучший живописец без перспективы был бы, словно врач безо всякой грамматики». — Ed.).

Об строке 5 критик Верити (Verity) резюмировал: «Буквально говоря, чтобы увидеть картину, написанную в моем сердце, вы должны смотреть моими глазами, поскольку глаза — это окна сердца, вместилища души; метафорически: чтобы должным образом оценить работу художника, вы должны взглянуть на неё глазами самого художника». (Ценная идея, но едва ли, имеющая отношение к настоящему сонету. — Ed.).

В строках 5-6 относительно применения «ты...твой», «you...your». (Единственный случай, когда местоимение обращения к (юному) другу, по-видимому, изменено внутри сонета; смотр. примечание на S. 13. — Ed.).

Критик Эдвард Дауден (Edward Dowden) аргументировал, опираясь на сопоставление: «Нельзя использовать «вы» и «ваш» бесконечно, не применительно к лицу, к которому обращаются, а к тому, что имеет общее применение, как в «Ваш брак был заключён по воле судьбы», «Your marriage comes by destiny», A.W., I, III, 66. (Это объяснение пришло мне в голову независимо, и я старался лелеять это; но сделать это затруднительно из-за того факта, что единственные примеры неопределённого ты, которые мы имеем в Sh., являются исключительно разговорными — обычно на довольно низком уровне, даже при этом; пример, цитируемый критиком Дауден, который был взят из песенной баллады. Другая трудность заключается в том, что «ваш образ», по-видимому, имеет чёткую привязку к образу друга. Следует добавить, что в 104, 12-13 есть изменения в ещё одном местоимении, хотя в данном случае оно не относилось к другу (юному) поэта. — Ed.).

Мой друг профессор Х.Д. Грей (H. D. Gray) предложил правки: «Я думаю, у нас есть все основания изменить текст так, чтобы он гласил «твой истинный образ» Чрезвычайная осторожность Sh. в использовании местоимений обращения делает гораздо менее вероятным то, что он был здесь столь беспечен, чем то, что какой-то переписчик допустил достаточно естественную ошибку, написал «твой» вместо «твоего» окна. (Что касается использования этого слова для обозначения глаз, критик Верити (Verity) аргументировал, сославшись на ряд пьес: L. L. L., V, II, 848; V. & A., 482; R. & J., IV, I,

100; Cymb., II, II, 22; и аналогичные отрывки из Дюкера, Сидни и автора Диэлла).

В строке 14 относительно оборота речи «know not the heart», «не познавши сердца» критик Тайлер (Tyler) аргументировал своё предположение так: «Намекал, возможно, на подозрение в соответствии с последними строками S. 22». («Shakespeare, William. Sonnets, from the quarto of 1609, with variorum readings and commentary». Ed. Raymond MacDonald Alden. Boston: Houghton Mifflin, 1916).

«Мутабельность архетипов» литературно-художественных образов в аллегории Шекспира.

Рассматривая динамику изменения риторических моделей сонетов 46 и 47 связанных единой сюжетной линией, можно заключить, что Шекспир находясь в непрерывном процессе творческого поиска детально исследовал не только подсознательные импульсы человеческой психики, но и природу «мутабельности архетипов» в сравнительной аллегории, создаваемых сценических образов.

© Swami Runinanda
© Свами Ранинанда

Original text by William Shakespeare Sonnet 46, 1—4

«Mine eye and heart are at a mortal war,
How to divide the conquest of thy sight;
Mine eye my heart thy picture's sight would bar,
My heart mine eye the freedom of that right» (46, 1-4).

William Shakespeare Sonnet 46, 1—4.

«Мои глаза и сердце находятся в борьбе смертельной,
Насколько покореньем твой взгляд разделить;
Мой взор моему сердцу твоего виденья картину хотел заслонить,
Моё сердце, мой взор свободны в этом праве (безраздельном)» (46, 1-4).

Уильям Шекспир сонет 46, 1—4.
(Литературный перевод Свами Ранинанда 21.05.2022).

Но, при перемещении фокуса внимания к сонету 47 и поставив в едином ряду с сонетами 46 и 48 (см. пер. ниже), мы можем обнаружить динамику «мутабельности архетипов», прочитав шаг за шагом эти сонеты в числовой последовательности.

— Confer!

© Swami Runinanda

© Свами Ранинанда

Original text by William Shakespeare Sonnet 47, 1—4

«Betwixt mine eye and heart a league is took,
And each doth good turns now unto the other:
When that mine eye is famish'd for a look,
Or heart in love with sighs himself doth smother» (47, 1-4).

William Shakespeare Sonnet 47, 1—4.

«Между моим взором и сердцем принятый союз (пролёг),
И каждый, делая добро отныне обращаясь к другому мог:
Когда мои глаза изголодаются по твоему взгляду,
Иль сердце в любви само себя задушит со вздохами кряду» (47, 1-4).

Уильям Шекспир сонет 47, 1—4.

(Литературный перевод Свами Ранинанда 15.09.2023).

Особенно интересен процесс «мутабельности архетипов», используемой Шекспиром сравнительной аллегории в литературно-художественных образах пьес. К примеру, в пьесе Шекспира «Венецианский купец», поэтому любезно прилагаю читателю для ознакомительных целей:

© Swami Runinanda

© Свами Ранинанда

Original text by William Shakespeare «The Merchant of Venice» line 8—14

This text is distributed for nonprofit and educational use only.

ACT I. SCENE I. Venice. A street.

Enter ANTONIO, SALARINO, and SALANIO

Your mind is tossing on the ocean;

There, where your argosies with portly sail,
Like signiors and rich burghers on the flood,
Or, as it were, the pageants of the sea,
Do overpeer the petty traffickers,
That curtsy to them, do them reverence,
As they fly by them with their woven wings.

William Shakespeare «The Merchant of Venice» line 8—14.

Ваш разум подбрасываемый мечется на океане;
Там, где ваши аргосы с полными парусами,
Словно при наводнении сеньоры и бюргеры богатые,
Или как бы это ни было, по морю карнавальным шествием,
Переглядываясь с мелкими торговцами людьми,
Что приседали перед ними в реверансе, оказывая им почтение,
Поскольку, они с помощью их сотканых крыльев мимо пролетали.

Уильям Шекспир «Венецианский купец» 8—14.
(Литературный перевод Свами Ранинанда 21.08.2023).

Или, например, в начальной и конечной частях предложенного мной
фрагмента пьесы Шекспира «Юлий Цезарь» акт 2, сцена 1, любезно
прилагаемого для ознакомления ниже:

— Confer!

© Swami Runinanda
© Свами Ранинанда

Original text by William Shakespeare «Julius Caesar» Act II, Scene I, line 45—60

This text is distributed for nonprofit and educational use only.

ACT II. SCENE I. Rome. BRUTUS's orchard.
Enter BRUTUS

BRUTUS

The exhalations whizzing in the air
Give so much light that I may read by them.
(opens the letter and reads)
«Brutus, thou sleep'st. Awake, and see thyself.
Shall Rome, etc. Speak, strike, redress»!
«Brutus, thou sleep'st. Awake».
Such instigations have been often dropped

Where I have took them up.
— «Shall Rome, etc». Thus must I piece it out:
«Shall Rome stand under one man's awe»? What, Rome?
My ancestors did from the streets of Rome
The Tarquin drive when he was called a king.
— «Speak, strike, redress»! Am I entreated
To speak and strike? O Rome, I make thee promise,
If the redress will follow, thou receivest
Thy full petition at the hand of Brutus!

William Shakespeare «Julius Caesar» Act II, Scene I, line 45—60.

АКТ II. СЦЕНА I. Рим. Фруктовый сад БРУТА.
Входит БРУТ

БРУТ

Выдыхания, свистящие в воздухе
Дающие так много света, что возле них смогу Я прочитать.
(вскрывает письмо и читает)
«Брут, ты ещё спишь. Проснись и посмотри на себя.
Должен Риму, и так далее: говорить, наносить удары,
восстанавливать»!
«Брут, ты ещё спишь. Проснись».
Такие подстрекательства, имеющие место слишком часто выпадали
Там, где Я их часто принимал
— «Пребудет Рим, и так далее», таким образом, Я должен был
разобраться с этим по частям:
«Устоит ли, Рим под благоговением одного человека»? Что, Рим?
Мои предки проделали шествие Тарквиниуса по улицам Рима, когда он
был назван королём.
— «Говори, наноси удары, возмещай ущерб»! Меня умоляют
Говорить и наносить удары? О Рим, Я вынужден был тебе пообещать,
Если возмещение пребудет, ты получишь
Твою полную петицию из рук Брута!

Уильям Шекспир «Юлий Цезарь» акт 2, сцена 1, 45—60.
(Литературный перевод Свами Ранинанда 19.09.2023).

(Примечание от автора эссе: относительно, строки 57 пьесы «Юлий Цезарь» акт 2, сцена 1: «The Tarquin drive when he was called a king», «Тарквиниуса шествие, когда он был назван королём».

Луций Тарквиний Сапербус (Lucius Tarquinius Superbus) (умер в 495 году до н.э.) был легендарным, седьмым или последним королём Рима, правившим 25 лет до народного восстания, которое привело к установлению Римской республики. Он был широко известен как Тарквиний Гордый (Tarquin the

Proud), от его прозвища «Superbus» (по-латыни «гордый, высокомерный, величавый»). Древнейшие пересказы о царственном периоде, как правило смешивали историю и легенды.

Поговаривали, что Луций Тарквиний «Гордый» — являлся либо сыном, либо внуком Луция Тарквиниуса Прискуса (Lucius Tarquinius Priscus), пятого римского царя, который получил трон в результате убийства своей жены и старшего брата, за которым последовало убийство его предшественника Сервиуса Туллия (Servius Tullius). Период правления Луция Тарквиния Сапербуса был описан летописцами, как «кровопролитная» авторитарная тирания, вследствие правления которой общество перешло к полной отмене монархии в пользу демократического республиканского типа правления при принятии решений членами сената Римской республики путём открытого голосования).

Впрочем, прежде, чем предложить читателю перевод и семантический анализ сонета 47 хочу выразить свою мысль напутственными словами крылатой фразы Шекспира из пьесы «Комедия Ошибок», следующее: «Gaze where you should, and that will clear your sight», «Пристально посмотрите, куда вы были должны, и дабы очистить ваш взор». (William Shakespeare «The Comedy of Errors» Act III, Scene II, line 819).

© Swami Runinanda

© Свами Ранинанда

Betwixt mine eye and heart a league is took,
And each doth good turns now unto the other:
When that mine eye is famish'd for a look,
Or heart in love with sighs himself doth smother,
With my love's picture then my eye doth feast
And to the painted banquet bids my heart;
Another time mine eye is my heart's guest
And in his thoughts of love doth share a part:
So, either by thy picture or my love,
Thyself away art present still with me;
For thou not farther than my thoughts canst move,
And I am still with them and they with thee;
Or, if they sleep, thy picture in my sight
Awakes my heart to heart's and eye's delight.

— William Shakespeare Sonnet 47

* * *

Между моим взором и сердцем принятый союз (пролёт),
И каждый, делая добро отныне обращаясь к другому мог:
Когда мои глаза изголодаются по твоему взгляду,
Иль сердце в любви само себя задушит со вздохами кряду,
С помощью изображения моей любви, чтоб мой взор пировал
И на расписной банкет моему сердцу — предлагал;
Очередной раз мои глаза, чтоб гостем у моего сердца побывали
И в его помыслах любви, есть доля разделенности (с тобой):
Так, по любому твой образ нарисованный, и моей любви,
Себя вдали мастерски представишь по-прежнему со мной;
Ибо ты не дальше, чем мои мысли могут переместить (рядом),
И Я по-прежнему с ними, и они с тобой (тенью);
Или, если они заснули, твой образ перед моим взглядом
Пробуждает моё сердце к сердцам и взорам — восхищенью.

* * *

Copyright © 2023 Komarov A. S. All rights reserved
Swami Runinanda Jerusalem 15.09.2023

* feast —

(глагол. форма) пировать, пировал;
склонения: feasted / feasted / feasting / feasts.

Пример:

But every night they rise again, And ride back to the hall, and feast.
Но каждую ночь восстают, и отправляются обратно в зал, чтобы пировать.

Оксфордский Большой словарь в 12-ти томах изд. 1928 (Oxford English Dictionary, OED).

** bid —

(глагол. форма) предлагать цену (на аукционе), предложить оплатить (покупку или проезд в такси)

(непереходный, транзитивный) предложить заплатить определенную цену за что-либо, особенно на аукционе сделав ставку (за что-то).

Примеры:

I bid £2 000 for the painting

Я предлагаю 2 тысячи фунтов стерлингов за картину.

Two dealers bid against each other for the antique table.

Два дилера в противовес друг другу предлагают ставки за антикварный стол.

Оксфордский Большой словарь в 12-ти томах изд. 1928 (Oxford English Dictionary, OED).

Сонет 47 — один из 154-х сонетов, написанный английским поэтом и драматургом Уильямом Шекспиром. Этот сонет, входящий в последовательность «Прекрасная молодёжь», «Fair Youth» (1—126) адресован высокородному юноше, таким образом служит неким продолжением сонета 46.

Впрочем, повествующий в содержании сонета раскрыл психологические особенности воображения в процессе перемещении мысленного образа юноши, ибо само чувство воображения характеризует любого творчески мыслящего человека особенно в отношениях с близким по духу человеку во время их длительной разлуки.

Парафраза сонета 47

Моё сердце и мой глаз достигли взаимовыгодного взаимопонимания. Когда мой глаз жаждет увидеть моего субъекта любви, или когда моё сердце томится, тогда мой глаз разделяет вид моей любви, изображённой на картине с моим сердцем. В то же время моё сердце делится с моим взором (в воображении) одним из воспоминаний или мыслью об субъекте любви. Поэтому, будь то в живописи или в воображении, ты всегда присутствуешь рядом со мной. Для этого невозможно выйти за пределы сферы моих мыслей; Я всегда со своими мыслями, а они всегда с вами. Или, если они заснули, пред моим взором твой образ, что пробуждает моё сердце к сердцам и взорам — восхищенью.

(Shakespeare, William (1609). «Shake-speares Sonnets: Never Before Imprinted. London: Thomas Thorpe).

Как в сонете 46, так и в сонете 47 око, как участник судебного разбирательства или перемирия, всегда употребляется в единственном числе. Множественное число eyes используется в строке 6 сонета 46 и, возможно (по крайней мере, в современной версии текста) в строке 14 сонета 47, но там они не относятся к «ответчику». В сонете 24 для

обозначения глаз говорящего используются как единственное, так и множественное число.

Структура построения сонета 47

Сонет 47 — это чисто английский или шекспировский сонет, который содержит три четверостишия, за которыми следует заключительное двустишие общей продолжительностью четырнадцать строк. Оно следует типичной схеме рифмовки формы ABAB CDCD EFEF GG и составлено пятистопным ямбом, типом метра, основанным на пяти парах метрически слабых / сильных слоговых позиций в строке. Последняя строка представляет собой образец правильного пятистопного ямба:

/ # / # / # / # /

«Пробуждает моё сердце к сердцам и взорам — восхищенью» (47, 14).

Строки вторая и четвертая содержат последний нематричный слог или окончание женского рода.

/ # / # / # / # / (#)

«Иль сердце в любви само себя задушит со вздохами кряду» (47, 4).

/ = ictus, метрически сильная слоговая позиция. # = nonictus. (#) = экстраметрический слог.

(Kerrigan, John, ed. (1995) (1st ed. 1986). «The Sonnets; and, A Lover's Complaint. New Penguin Shakespeare (Rev. ed.). Penguin Books. ISBN 0-14-070732-8. OCLC 15018446).

Источники и критический анализ сонета 47.

Сонет тематически продолжает тему «verdict», «вердикта», вынесенного глазом и сердцем в предыдущем сонете. Критик Джон Керриган (John Kerrigan) усматривал намёк на историю Зевксиса и Пархасиуса (Zeuxis and Parrhasius) упомянутую в «painted bequest», «расписном пире» строки 8. Сравнивая тот же образ с аналогичными отрывками из «Королевы фей» («The Faerie Queene») Эдмунда Спенсера, критик Бут считал этот образ символом холодности и недостаточности.

Критик Сидни Ли (Sydney Lee) предположил, что на написание сонета 47 Шекспира вдохновил отрывок из Джона Саклинга (John Suckling) «Трагедия Бренноральта» («The Tragedy of Brennoralt»). Критик Эдмонд Малоун (Edmond Malone) отметил, что риторическая фигура строки 3 сонета 47 появляется, также в «Комедии ошибок» («The Comedy of Errors»); а критик Эдвард Дауден (Edward Dowden) подчеркнул предположительные параллели с сонетом 75. (Lee, Sidney, ed. (1905). «Shakespeare's Sonnets: Being a reproduction in facsimile of the first edition». Oxford: Clarendon Press. OCLC 458829162). (Alden, Raymond MacDonald, ed. (1916). «The Sonnets of Shakespeare». Boston: Houghton Mifflin Harcourt. OCLC 234756).

Семантический анализ сонета 47.

Перед разбором семантического анализа сонета 47, как обнаружилось незаслуженно обделённого вниманием критиков следует обратить внимание на характерные детали его риторической связи с сонетом 46, затронувшие психологические особенности динамики изменения отношений поэта с юношей не только в глазах окружения, но и собственного мнения об самом себе для сохранения своей самооценки, как драматурга.

Впрочем, обратившись к хронологии событий «елизаветинской» эпохи, можно отметить характерные события, происходившие в окружении поэта, и как показали результаты исследования это то, что содержание сонета 47, являлось детерминированным продолжением сонета 46.

Динамика процессов, происходящих вокруг поэта, была отражена в самом сюжете сонета 47. Это «установление баланса между взором и сердцем», где с первой строки была показана динамика процесса: «Betwixt mine eye and heart a league is took», «Между моим взором и сердцем принятый союз (пролёт)».

Несмотря на то, что в повествование сонета 46 было сконцентрировано на теме развернувшейся «борьбы между сердцем и взором», то в сонете 47 содержание начиналось со слов, красноречиво говорящих о теме «примирения» между сердцем и взором: «Между моим взором и сердцем союз пролёт», из чего логически следовало, что перемирие было заключено после смертельной борьбы между взором и сердцем после того, как противоборство подошло к закономерному завершению «борьбы между сердцем со взглядом», повествующего занятого просмотром достоинств юноши, адресата сонетов: ума и природной красоты.

Оба сонета 46 и 47 используют идею отображения для описания внешности молодого человека. В 46-м сонете говорится: «Mine eye my heart thy picture's sight would bar», «Мой взор моему сердцу твоего виденья картину хотел заслонить» в то время, как в строке 5 сонета 47 повествовалось следующее: «With my love's picture then my eye doth feast», «С помощью изображения моей любви, чтоб мой взор пировал». (Fineman, J. «Shakespeare's Perjur'd Eye». Representations, No. 7 (Summer 1984), pp. 59—86).

Тогда, как в сонете 46 читатель читает следующее: «Mine eye my heart thy picture's sight would bar», «Мой взор моему сердцу твоего виденья картину хотел заслонить», то в следующем сонете 47 происходит смена настроения автора в диаметральной направленности: «With my love's picture then my eye doth feast», «От моей любви изображенья, чтоб мой взор ликовал». Впрочем, окончательное завершение борьбы сердца поэта со взглядом, по всей вероятности, было опосредовано связано со временем его отсутствия в длительной поездке.

Вполне вероятно, что в сонетах 46 и 47, был описан промежуток времени, когда юный Генри Райотсли, 3-й граф Саутгемптон, будучи адресатом сонета, находился в экспедиции или военном походе со своим близким другом графом Эссексом отроду Деверо, который по приказу королевы возглавлял очередную военную экспедицию на Канары.

© Swami Runinanda
© Свами Ранинанда

Original text by William Shakespeare Sonnet 46, 1—8

«Mine eye and heart are at a mortal war,
How to divide the conquest of thy sight;
Mine eye my heart thy picture's sight would bar,
My heart mine eye the freedom of that right.
My heart doth plead that thou in him dost lie,
(A closet never pierc'd with crystal eyes),
But the defendant doth that plea deny,
And says in him thy fair appearance lies» (46, 1-8).

William Shakespeare Sonnet 46, 1—8.

«Мои глаза и сердце находятся в борьбе смертельной,
Насколько покореньем твой взгляд разделить;

Мой взор моему сердцу твоего виденья картину хотел заслонить,
Моё сердце, мой взор свободны в этом праве (безраздельном).
Моё сердце умоляет, чтоб лгал ты за него всегда,
(Чулан, никогда не пронизан с помощью кристального взгляда),
Однако обвиняемый отрицает эту просьбу погодя,
И говорит: в нём прекрасная внешность возлежит твоя» (46, 1-8).

Уильям Шекспир сонет 46, 1—8.
(Литературный перевод Свами Ранинанда 21.05.2022).

Стоит отметить характерную особенность сюжетной линии в строке 6 сонета 46, где Шекспир заключил текст строки в скобки (см. в Quarto 1609), таким образом предоставил намёк на ссылку фрагмента из сонета 45 лирического сборника «Аморетти и Эпиталамион» Эдмунда Спенсера.

В связи с чем, любезно предлагаю читателю для сравнения строки 6 сонета 46 в ознакомительных целях, похожий образ «хрустального Я» сонета 45 из «Аморетти и Эпиталамиона» Эдмунда Спенсера:

— Confer!

© Swami Runinanda
© Свами Ранинанда

Original text by Edmund Spenser «Amoretti and Epithalamion» Sonnet XLV, line 1—4

This text is distributed for nonprofit and educational use only.

Leave, lady! in your glass of crystal clean,
Your goodly self for evermore to view:
And in my self, my inward self, I mean,
Most lively like behold your semblance true.

Edmund Spenser «Amoretti and Epithalamion» Sonnet XLV, line 1—4.

Уйдите, леди! В вашем зеркале кристальной чистоты,
Ваше добрейшее «я» на веки вечные останется на виду:
И в моём «Я», моём «Я» внутреннем, имел я ввиду,
Самому живому понравилось созерцать подобие вашей правды.

Эдмунд Спенсер «Аморетти и Эпиталамион» Сонет 45, 1—4.
(Литературный перевод Свами Ранинанда 12.07.2022).

Могу предположить, что читателю будет интересно сравнить фрагменты промежуточного перевода сонета 47 с окончательным переводом этого эссе, то есть сам процесс эволюции перевода. Поэтому ниже привожу промежуточный вариант перевода этого сонета почти годичной давности.

— Confer!

© Swami Runinanda

© Свами Ранинанда

Original text by William Shakespeare Sonnet 47, 1—4, 5—10

«Betwixt mine eye and heart a league is took,
And each doth good turns now unto the other:
When that mine eye is famish'd for a look,
Or heart in love with sighs himself doth smother» (47, 1-4).

William Shakespeare Sonnet 47, 1—4.

«Между моим взором и сердцем союз пролёг,
И каждый, делая добро отныне к другому обращаться мог:
Когда взор изголодался, чтоб взгляд (твой уловить)
Иль сердце само себя задушит со вздохами любви» (47, 1-4).

Уильям Шекспир сонет 47, 1—4.

(Литературный перевод Свами Ранинанда 29.06.2022).

«With my love's picture then my eye doth feast
And to the painted banquet bids my heart;
Another time mine eye is my heart's guest
And in his thoughts of love doth share a part:
So, either by thy picture or my love,
Thyself away art present still with me» (47, 5-10).

William Shakespeare Sonnet 47, 5—10.

«От моей любви изображенья, чтоб ликовал мой взор
И моё сердце на расписанной багет покусалось;
В другой раз мой взор, моему сердцу — милый гость
И в его помыслах о любви, есть доля разделенности (с тобой):
Так, по любому твоему изображению, или моей любви,
Тобой самым далёкое искусство представлено, ещё со мной» (47, 5-10).

Уильям Шекспир сонет 47, 5—10.

(Литературный перевод Свами Ранинанда 29.06.2022).

Переместив фокус внимания к следующему сонету 47, читатель может увидеть, что после принятого соглашения «между взором и сердцем» поэт обнаружил какие-то манипуляции со стороны юноши, по-видимому, это было связано с авторскими правами или действиями материального характера, в виде «falsehood», «фальшпокрытия». Вследствие чего, «молодой человек», по-видимому, не оправдал ожидания и исчерпал кредит доверия, и тогда поэт в сердцах сказал: «only care, art left the prey of every vulgar thief», «лишь оказывал заботу, искусство бросивший любому вульгарному вору (в угоду)».

Впрочем, тогда исход событий был вполне предсказуемым и сулил в грядущем «вульгарные скандалы» с огульными обвинениями в адрес барда, дуэли и полный разрыв дружеских отношений с юношей, адресатом сонета.

© Swami Runinanda

© Свами Ранинанда

Original text by William Shakespeare Sonnet 48, 1—8

This text is distributed for nonprofit and educational use only.

«How careful was I, when I took my way,
Each trifle under truest bars to thrust,
That to my use it might unused stay
From hands of falsehood, in sure wards of trust!
But thou, to whom my jewels trifles are,
Most worthy comfort, now my greatest grief,
Thou, best of dearest and mine only care,
Art left the prey of every vulgar thief» (48, 1-8).

William Shakespeare Sonnet 48, 1—8.

«Насколько был осторожен Я, когда мой путь принимал,
Каждой мелочью, навязанной под правдивым запретом,
Для меня в праве том не применённой оставшись я (внимал)
Их рук фальшпокрытия, в надёжной опеке доверия (и поделом)!
Но ты, кому мои драгоценные пустячки были, (с любовью)
Самым достойным утешеньем, теперь стали великой скорбью,
Ты, лучший из дражайших и мне лишь оказывал заботу,
Искусство бросивший каждому вульгарному вору (в угоду)» (48, 1-8).

Уильям Шекспир сонет 48, 1—8.

(Литературный перевод Свами Ранинанда 12.10.2023).

Но возвратимся непосредственно к семантическому анализу сонета 47, где с первых строк читатель узнаёт, что после длительной борьбы «между взглядом и сердцем» пролёг принятый союз, ознаменовавший окончание «смертельной борьбы».

«Betwixt mine eye and heart a league is took,
And each doth good turns now unto the other» (47, 1-2).

«Между моим взором и сердцем принятый союз (пролёг),
И каждый, делая добро отныне обращаясь к другому мог» (47, 1-2).

В строках 1-2, повествующий объявил, что наступило перемирие между его взором и сердцем: «Между моим взором и сердцем принятый союз (пролёг), и каждый, делая добро отныне обращаясь к другому мог».

Конечная цезура строки 1 требовала заполнения для грамматически правильного построения предложения при переводе на русский, поэтому она была заполнена глаголом в скобках «пролёг», который одновременно установил рифму строке.

Строки 3-6 желательно рассматривать вместе, так как на то, есть веская причина. Стиль изложение этих строк характеризуется напускными чувственными «галлицизмами», которые при углублённом исследовании и сопоставлении стилистики присущей Шекспиру указывали на отсутствие аутентичности некоторых строк.

«When that mine eye is famish'd for a look,
Or heart in love with sighs himself doth smother,
With my love's picture then my eye doth feast
And to the painted banquet bids my heart» (47, 3-6).

«Когда мои глаза изголодаются по твоему взгляду,
Иль сердце в любви само себя задушит со вздохами кряду,
С помощью изображения моей любви, чтоб мой взор пировал
И на расписной банкет моему сердцу — предлагал» (47, 3-6).

Критик Сидни Ли, обнаружил у известного поэта Джона Саклинга, необычайно похожие литературные образы, что меня мотивировало выразить своё возмущение примерно так в адрес Саклинга, как было сказано репликой из пьесы Шекспира: «It is a fault that springeth from your eye, «Это чувство вины, что струится из ваших глаз» (William Shakespeare «The Comedy of Errors» Act III, Scene II, line 817).

Примечательно, но сборник стихов Джона Саклинга впервые появился в 1646 году под названием «Fragmenta Aurea». Избранное, состоящее из стихов Саклинга было опубликовано в 1836 году Альфредом Иниго Саклингом, носившим первоначальную фамилию, Фокс, который являлся английским священником, писателем и историком из Саффолка.

Впрочем, сложилось впечатление, что Джон Саклинг необычайно смело заимствовал у Уильяма Шекспира не только литературные образы, но и также смысловой контекст ядра основного фрагмента сонета 47, где он заменил оборот речи «painted banquet» «расписной банкет» на «painted feast», «расписной пир». Несмотря на это, «шекспировская» строка в значительной степени превосходила копию, как видно из сравниваемых фрагментов, будучи написанной куда более выразительнее, чем у того, кто заимствовал.

— Confer!

© Swami Runinanda
© Свами Ранинанда

Original text by John Suckling «Fragmenta Aurea». The Tragedy of Brennoralt, V, 18—22

This text is distributed for nonprofit and educational use only.

Will you not send me neither
Your picture when y' are gone?
That when my eye is famisht for a looke,
It may have where to feed,
And to the painted feast invite my heart.

John Suckling «Fragmenta Aurea». The Tragedy of Brennoralt, V, 18—22.

Неужели вы не пришлёте мне ни даже
Вашей фотографии, когда вы уйдёте?
Чтобы, когда мой взор изголодается по виду,
Имел возможность, где сможет насытиться,
И на расписной пир пригласить моё сердце.

Джон Саклинг «Fragmenta Aurea». Трагедия Бренноральта, V, 18—22.
(Литературный перевод Свами Ранинанда 18.09.2023).

Положа руку на сердце, откровенно скажу, мне стала вполне понятна причина неприязни, какую ощущали критики в подсознательном

желании излишне не обсуждать сонет 47 в рамках дискуссии экспертов датированной 1916 годом. Причина была слишком очевидна, это наличие в содержании сонета невероятно большого количества личных местоимений, в которых можно было заплутаться, что выдавало несовершенство стиля и прямо указывало на отсутствие аутентичности ряда строк, в особенности строки 14.

Не зависимо от этого, сонет 47 вместе с сонетом 46 и 48, несущие в чёткой последовательности идею, которая вызывает интерес в совокупности с соответствующими фрагментами пьес, как мне видится требующих углублённого исследования.

Но давайте, возвратимся к семантическому анализу сонета 47, акцентируя своё внимания на строки 6-8 английского текста.

«And to the painted banquet bids my heart;
Another time mine eye is my heart's guest
And in his thoughts of love doth share a part» (47, 6-8).

«И на расписной банкет моему сердцу — предлагал;
Очередной раз мои глаза, чтоб гостем у моего сердца побывали
И в его помыслах любви, есть доля разделенности (с тобой)» (47, 6-8).

Конечная цезура строки 8 мной была заполнена по смыслу формой местоимения в скобках «с тобой», которое разрешило проблеме рифмы строки.

В строке 6, повествующий в последовательности слов на английском «and», «painted», «banquet», «heart» применил приём горизонтальный «консонанс»,

таким образом он выделил строку, подчеркнув её значимость в общем контексте сонета.

Краткая справка.

Консонанс — это полное созвучие двух или нескольких слов в противоположность диссонансу, примером которого может явиться такое созвучие, где у соответствующих слов одинаковы конечные согласные, но различны ударные гласные.

В начале строк 6-8 английского текста, повествующий применил литературный приём вертикальный «ассонанс», выделивший три строки и одновременно привязавший строки 7-8 к строке 6, что очередной раз её выделяло, как доминирующую и ключевую.

Краткая справка.

Ассонанс (фр. *assonance*, от лат. *assono* — звучу в лад) — приём звуковой организации текста, особенно стихотворного: повторение гласных звуков — в отличие от аллитерации (повтора согласных).

Чтобы окончательно не запутаться в тексте, строки 7-10 резонно рассматривать вместе для облегчённого понимания, так как они входят в одно многосложное предложение.

«Another time mine eye is my heart's guest
And in his thoughts of love doth share a part:
So, either by thy picture or my love,
Thyself away art present still with me» (47, 7-10).

«Очередной раз мои глаза, чтоб гостем у моего сердца побывали
И в его помыслах любви, есть доля разделенности (с тобой):
Так, по любому твой образ нарисованный, и моей любви,
Себя вдали мастерски представишь по-прежнему со мной» (47, 7-10).

В строках 7-8, повествующий бард более расширенно продолжил «раскручивать» тему сонета: «Очередной раз мои глаза, чтоб гостем у моего сердца побывали и в его помыслах любви, есть доля разделенности (с тобой)», где оборот речи «in his thoughts of love», «в его помыслах любви» имеет непосредственное отношение к образу «сердца поэта» строки 6.

В строках 9-10, поэтом раскрывается тема «неразделённости», следующим образом: «Так, по любому твой образ нарисованный, и моей любви, себя вдали мастерски представишь по-прежнему со мной».

Хочу отметить, что фраза «твой образ нарисованный» строки 9 имеет прямую ссылку к содержанию сонета 24, в котором «взор играл роль художника», но ни в коем случае не гравёра, так как это был «ментальный» образ юноши, запечатлённый взором внутри поэта.

Строки 11-12, следует при прочтении рассматривать вместе, так как они входят в единое односложное предложение.

«For thou not farther than my thoughts canst move,
And I am still with them and they with thee» (47, 11-12).

«Ибо ты не дальше, чем мои мысли могут переместить (рядом),
И Я по-прежнему с ними, и они с тобой (тенью)» (47, 11-12).

Несомненно, строки 11-12 связаны с предыдущими, так как в них повествующий начал строку 11 с союза: «Ибо ты не дальше, чем мои мысли могут переместить (рядом), и Я по-прежнему с ними, и они с тобой (тенью)».

Конечная цезура строки 11 мной была заполнена сложным предлогом в скобках «рядом», разрешившим проблему рифмы строки. Конечная цезура строки 12 была заполнена существительным в скобках «тенью», которое органически вписалось в открытую «шекспировскую» строку, одновременно установив рифму строки.

В строке 11 «ты не дальше, чем мои мысли могут переместить», где речь идёт о мысленно представляемом в воображении поэта, нарисованном его взором «образе» юноши. Но, как это процесс должен был происходить при помощи воображения повествующего и донно, и ношно, как нам это могло быть представленным, но нам абсолютно непонятно!

Заключительным двустушием, повествующий как бы должен был подвести черту вышенаписанному, но не всё так просто, так как, оно связано с многосложным предложением с предыдущих строк при помощи соединительного союза «ог», «или». Но дело в том, что сослагательное склонения неопределённого времени предыдущих строк 8-12 ни коим образом не может сопрягаться с повествованием риторической модели в настоящем времени, которое присутствует в заключительных двух строках.

«Or, if they sleep, thy picture in my sight
Awakes my heart to heart's and eye's delight» (47, 13-14).

«Или, если они заснули, твой образ перед моим взглядом
Пробуждает моё сердце к сердцам и взорам — восхищенью» (47, 13-14).

В заключительных строках 13-14 сонета 47, бард продолжил повествование от третьего лица в настоящем времени: «Или, если они заснули, твой образ перед моим взглядом пробуждает моё сердце к сердцам и взорам — восхищенью». Во фразе начала строки «if they sleep», «если они заснули, как ни странно это выглядит, речь шла о глазах поэта, давая ссылку на строку 7 этого сонета.

Не вполне понятно каким образом, когда глаза барда спят образ юноши перед взглядом поэта побуждается его сердце выражает восхищение к сердцам и взорам (вероятно, из рядом находящихся), именно тогда,

когда он ещё не до конца проснулся или потом, когда отправился по делам. В данном контексте не взята в расчёт немаловажная деталь, — это стадия после сна, которая называется «просоночным состоянием» психики человека, о которой Шекспир наверняка знал, и упоминал в контексте одной из пьес.

Сама риторическая модель заключительного двустипия вызывает ряд серьёзных вопросов, к примеру, во фразе «либо, если они заснули», поэт имел ввиду свои глаза, и это нас переносит нас в состоянии разорванной сюжетной нити к содержанию строки 7 сонета 47: «очередной раз мои глаза, чтоб гостем у моего сердца побывали». Итак, налицо признаки вероятного «дописания» части сонета, которая сразу же выдала себя, как — «имплантат».

Оставшаяся часть сонета вполне могла быть дописана одним из личных секретарей графа Оксфорда, так как в обязанности секретаря входило приводить в порядок личную переписку и черновые рукописные записи.

Но поскольку, перед вёрсткой и передачей в тираж 1609 года, учитывая то, что в обязанности издателя Томаса Торпа не входило редактирование и правка рукописных текстов, то вполне мог был нанят для «дописывания» некий человек, имеющий навыки работы в литературе, этим человеком мог оказаться, к примеру, — сэр Джон Саклинг.

Выводы: при морфосемантическом анализе сонета 47, были обнаружены строки отличающиеся написанием от манеры свойственной Уильяму Шекспиру, из чего можно заключить, что по-видимому, сонет был недописанным автором, но через некоторое время он был дописан, это, — во-первых.

Во-вторых, несмотря на это, сонет 47 важное значение в изысканиях, ввиду того, что автор исследовал «мутабельность архетипов» литературно-художественных образов в аллегории при рассмотрении образов в последовательности сонетов 46-48.

В-третьих, между сонетами 47 и 24, существовала образная связь, которая была до заложена автором в недописанном рукописном черновике, но после дописания сонета эта образная связь раскрыла все прорехи и ляпсусы окончательного «дописанного» варианта.

Критики обосновали недостаточность информации о личной жизни графа Оксфорда в период после 1580-го года основной причиной, объясняющей его необычайную занятость написанием пьес и

постановкой их на подмостках лондонских театров. Известно, что Эдуард де Вер, 17-й граф Оксфорд (Edward de Vere, 17th Earl of Oxford), являлся покровителем многих писателей и поэтов, и ему были посвящены несколько книг, в том числе Роберта Грина (Robert Greene) и Энтони Манди (Anthony Munday). Помимо прочего Энтони Манди работал личным секретарём у Эдуарда де Вера.

На протяжении многих лет в качестве секретаря графа Оксфорда работал английский драматург и романист «елизаветинской» эпохи — Джон Лили (John Lyly), до обретения всеобщей известности.

Примечательно, но граф Оксфорд передал Джону Лили в полную аренду театр «Блэкфрайарз» («Blackfriars Theatre»). Именно, Джон Лили написавший новеллу «Эвфусы» («Euphues»), положившую начало новому стилю в поэзии и литературе, известному, как — эвфуизм.

Характерно, но упоминания в теории «об групповом авторстве на работы Шекспира» середины 1800-х годов, основанные на идее об «соотнесение авторства» на пьесы написанные Шекспиром «группе поэтов» открыли путь для более достоверной версии. Ввиду того, что как оказалось, версия об «группе поэтов» писавших под псевдонимом «Шекспир» была признана исследователями творчества Шекспира, как несостоявшаяся в связи с многочисленными несоответствиями в хронологии написания пьес.

Поэтому эта версия уступила место версии утверждающей о том, что только граф Оксфорд мог быть единственным автором, написавшим пьесы под именем Шекспир, которая впервые была указана в книге «Шекспир» («Shakespeare») Дж. Томаса Луни. В которой утверждалось о том, что Эдуард де Вер, 17-й граф Оксфорд, действительно являлся единственным автором драматических произведений, написавшим пьесы под именем Шекспир на основании многолетних академических исследований Дж. Томаса Луни (J. Thomas Looney), которые были завершены в 1920-м году.

(Encyclopedia Britannica. This article was most recently revised and updated by J. E. Luebering).

(Примечание от автора эссе к слову — эвфуизм». Эвфуизм (англ. «euphuism»):

1) изысканно-перифрастический слог английской литературы последней четверти XVI в., состоявший сплошь из фигур и образных выражений; его организующим принципом был синтаксический, лексический и фонетический параллелизм (романы Дж. Лили, вызвавшие появление термина, Р. Грина и ранние комедии У. Шекспира). Приёмы эвфуистического стиля восходят к риторике средневековых латинских проповедей и трактатов (в свою очередь воспринявшей опыт классических раторов, особенно Горгия и Исократа), к итальянской литературе XIV—XVI вв., наконец, к дидактическим сочинениям гуманистов позднего Возрождения (в т. ч. к прозе испанского гуманиста А. де Гевары). Э. способствовал обогащению языка английской литературы, её

сближению с другими европейскими литературами. Параллелью Э. может служить «карамзинизм» в русской литературе 1790—1810-х гг.

2) В широком смысле — высокопарный стиль, перенасыщенный тропами, метафорами, перифразами. Литературный энциклопедический словарь. — М.: Советская энциклопедия. Под редакцией В. М. Кожевникова, П. А. Николаева. 1987).

Краткая справка.

Энтони Манди (Anthony Munday или Monday) (1560(?), Лондон — 9 августа 1633, Лондон) — английский поэт, драматург, памфлетист и переводчик. Он был крещён 13 октября 1560 года в Сент-Грегори у собора Святого Павла в Лондоне и являлся сыном Кристофера Манди и Джейн Манди.

Сын торговца тканями, Энтони Манди начал свою карьеру учеником печатника. В 1578 году он был за границей, очевидно, в качестве секретного агента, посланного для раскрытия планов английских католических беженцев во Франции и Италии, и под вымышленным именем, как сын известного английского католика, Манди получил рекомендации, которые обеспечили его поступление в Английский Колледж в Риме. По возвращении он стал актёром и плодовитым писателем, чтобы получить возможность опубликовать популярные баллады, некоторые оригинальные тексты песен, множество нравоучений в стихах, а также переводы многих томов французских и испанских романсов и брошюры в прозе.

В 1581—1582 годах Энтони Манди играл видную роль в поимке и судебном процессе над иезуитскими эмиссарами (многих из которых он знал по Риму), последовавшими за мучеником Эдмундом Кэмпием (Edmund Campion) в Англию. Критики нашли его «English Romaine Lyfe» (1582) представляющей интерес, как подробное и занимательное, хотя и враждебное, описание жизни и учебы в английском колледже в Риме. К 1586 году он был удостоен чести в назначении одним из «посланников палаты её величества», возможно, этот пост он занимал до конца правления Елизаветы I.

Энтони Манди начал писать пьесы несколько раньше Уильяма Шекспира, именно, тогда он занимал в английской драматургии главенствующее положение. Считается, что он являлся основным автором пьесы биографического характера «Сэр Томас Мор» («Sir Thomas More»), над которой, как предполагалось он сотрудничал с Генри Четтлом, Томасом Хейвудом, Уильямом Шекспиром и Томасом Деккером.

Энтони Манди, действительно был необычайно плодовитым автором оригинальных и переведённых стихов и прозы, и его можно с полным правом причислить к предшественникам Шекспира по драматургии. Одной из ранних работ ещё молодого драматурга была пьеса «Зеркало

Изменчивости» («The Mirror of Mutability») 1579 года, которую он посвятил своему давнишнему покровителю Эдварду де Веру, 17-му графу Оксфорду (Edward de Vere, 17th Earl of Oxford).

Вероятно, именно тогда Энтони был причислен к труппе актёров в качестве драматурга, продолжая сотрудничество после возвращения из Италии.

Пьеса «Банкет Утончённых Тщеславцев» («Banquet of Dainty Conceits») Манди была передана опубликована в 1588 году.

Характерно, но почти вся существующая информация об драматических произведениях Энтони Манди была почерпнута из статей Филипа Хенслоу (Philip Henslowe). В какой период он начал писать для сцены, установить практически было невозможно: самая ранняя дата в этих рукописях, связанная с его именем, — это декабрь 1597 года,

Однако, не исключено, что он был зачислен в театральную труппу графа Оксфорда, ещё до того, как отправился в Рим до 1578 года, как указывалось в старых каталогах и в «Момусе Триумфаторов» («Momus Triumphans») Жерара Лангбейна (Gerard Langbaine).

Достоверно известно, что пьеса под названием «Феделе и Фортуньо» («Fedele and Fortunio») была представлена в Канцелярском Холле (Stationers' Hall) 12 ноября 1584 года.

Никому достоверно не известно в какое время Энтони Манди, ставший притчей воязыщах Лондона получил титул «поэт города», но Бен Джонсон представил его, в качестве персонажа своей пьесы «Изменённое Дело» («The Case is Altered»), которая была написана в 1598-м или 1599 году. Где Джонсон, как автор пьесы высмеивает своего персонажа дона Антонио Балладино (Don Antonio Balladino), некоторые исследователи предполагали, что под этим персонажем подразумевался Энтони Манди. К всему прочему, английский драматург Томас Миддлтон (Thomas Middleton) упоминал Энтони Манди в своих «Триумфах Истины» («The Triumphs of Truth») в 1813 году.

Энтони Манди написал по крайней мере порядка 17 пьес, из которых сохранилась лишь малая часть. Возможно, он автор «Феделе и Фортуньо» («Fedele and Fortunio»), в окончательной адаптации итальянского оригинала; она была исполнена при дворе и опубликована в 1585 году. Его самыми известными пьесами являются две псевдо истории о жизни легендарного героя-разбойника Робина Гуда: «Падение Роберта, графа Хантингдона» («The Downfall of Robert, Earl of Huntingdon») и «Смерть Роберта, графа Хантингдона» («The Death of Robert, Earl of Huntingdon»). обе пьесы были написаны в 1598 году, и впервые упомянуты в записях «Театра Роуз» (Rose Theatre) в связи с их постановкой в 1603 году.

Вполне очевидно, что Манди являлся основным автором «Сэра Томаса Мора» (ок. 1590—1593), пьесы, которую Уильям Шекспир помогал переработать перед её завершением.

Манди перестал писать пьесы после 1602 года, но в течение 1605—1623 годов он написал сценарии по меньшей мере пяти театрализованных представлений, которыми лорд-мэр Лондона отпраздновал своё вступление в должность. Как друг хроникёра Джона Стоу (John Stow), он отвечал за написание расширенных изданий «Обзора Лондона» («Survey of London») Стоу в 1618-м и 1633 годах.

(Примечание: для ознакомления читателем прилагаю критические дискуссии и заметки, имеющие прямое отношение к сонету 47, которые могут заинтересовать исследователей, занимающихся углублённым изучением наследия гения драматургии. По этическим соображениям, текст предоставленного материала в ходе перевода максимально сохранен, поэтому автор эссе не несёт ответственности за грамматические сокращения, стилистику и пунктуацию ниже предоставленного ознакомительного архивного материала).

Критические дискуссии и заметки к сонету 47.

В строке 1 относительно слова «took», «принимать». Cf.! J.C., II, I, 50: «Where I have took them up», «Там, где Я их часто принимал» (Abbott, § 343) и T.N., I, V, 282: «He might have took his answer», «Он мог принять его возражение» (Franz, § 12).

Об строке 3 критик Эдмонд Малоун (Edmond Malone) дал ссылку: Cf.! C. of E., II, I, 88: «Whilst I at home starve for a merry look», «Хотя, Я у себя дома изголодался по весёлому взгляду».

Критик Эдвард Дауден (Edward Dowden) провёл параллели: Cf.! S. 75, S. 10. 10-12: «Still».

(И, что в строке 10 сонета 47, но с другим значением «still», «по-прежнему». Две строки этого слова также используются для иллюстрации значения «still», «по-прежнему» и значения «away», «вдали». — Ed.).

Критик Сидни Ли (Sydney Lee) комментируя отметил, что: «... (этот сонет) ясно намекал на точно такой же отрывок из Джона Саклинга (John Suckling) «The Tragedy of Bennoralt» V, 18-22; Cf.! (Fragmenta Aurca, 1646, p. 44), в таком же виде:

Original text by John Suckling «Fragmenta Aurea». The Tragedy of Brennoralt, V, 18—22

This text is distributed for nonprofit and educational use only.

Will you not send me neither
Your picture when y' are gone?
That when my eye is famisht for a looke,
It may have where to feed,
And to the painted feast invite my heart.

John Suckling «Fragmenta Aurea». The Tragedy of Brennoralt, V, 18—22.

Неужели вы не пришлёте мне ни даже
Вашей фотографии, когда вы уйдёте?
Чтобы, когда мой взор изголодается по виду,
Имел возможность, где сможет насытиться,
И на расписной пир пригласить моё сердце.

Джон Саклинг «Fragmenta Aurea». Трагедия Бренноральта, V, 18—22).
(Литературный перевод Свами Ранинанда 18.09.2023).

(«Shakespeare, William. Sonnets, from the quarto of 1609, with variorum readings and commentary». Ed. Raymond MacDonald Alden. Boston: Houghton Mifflin, 1916).

Э П И Л О Г

Исследователь пьес Шекспира, и всего творческого наследия Рой Баттенхаус (Roy Battenhouse) отметил, что шекспировская трагедия «frequently echoes Bible language or paradigm, even when the play's setting is pagan», «зачастую переключается с языком Библии или одной из её парадигм, даже когда действие пьесы чисто языческое». (Battenhouse, Roy (1986). «Shakespeare's Augustinian Artistry». In Roy Battenhouse (ed.). «Shakespeare's Christian Dimension: An Anthology of Commentary». Bloomington: Indiana University Press, 1994).

Аналогичным образом, Питер Милфорд (Peter Milward) подчеркнул тот факт, что, несмотря на очевидно светский внешний вид, пьесы Шекспира «conceal an undercurrent of religious meaning which belongs to their deepest essence», «скрывали скрытый религиозный смысл, который был присущим для их глубинной сути». (Milward, Peter (1973). *Shakespeare's Religious Background*. Chicago: Loyola University Press. p. 102. ISBN 9780253352002).

Далее, Милфорд утверждал, что, хотя Шекспир «may have felt obliged by the circumstances of the Elizabethan stage to avoid Biblical or other religious subjects for his plays», «возможно, чувствовал себя связанным обстоятельствами елизаветинской сцены избегать библейских или других религиозных сюжетов в своих пьесах».

Однако такое обязательство «не мешало ему в полной мере использовать Библию для драматизации своих светских источников и, таким образом, придания им библейского значения».

Питер Милфорд продолжил свои аргументации примерно так, что при написании своих пьес (в частности, трагедий), Шекспир «shows the universal relevance of the Bible both to the reality of human life 'in this harsh world' and to its ideal in the heart of God», «показывал универсальную значимость Библии как для реалий человеческой жизни «в этом суровом мире», так и в качестве идеала сердца Бога». (Milward, Peter (1987). «Biblical Influences in Shakespeare's Great Tragedies». Bloomington: Indiana University Press. p. 207).

Стивен Маркс (Steven Marx) предположил, что «...a thorough familiarity with the Scriptures is a prerequisite to understanding the Biblical references in the play's, and that the play's references to the Bible illuminate fresh and surprising meanings in the biblical text», «...тщательное знакомство со Священными Писаниями являлось необходимым условием для понимания библейских отсылок в пьесах, и что ссылки пьес на Библию высвечивая новые и удивительные смыслы в библейском тексте». (Marx, Steven (2000). «Shakespeare and the Bible», Oxford University Press, p. 13).

Немаловажно отметить, как излагалось в современных исследованиях, «...the diversity of versions reflected in Shakespeare's writing indicates that 'Shakespeare's Bible' cannot be taken for granted as unitary, since it consists of a network of different translations», «разнообразие вариантов пометок (на полях Женевской Библии), отражённые в произведениях написанных Шекспиром, указывают на то, что «Shakespeare's Bible cannot be taken for granted as unitary, since it consists of a network of different translations», «личная Библия Шекспира не может быть воспринята как унитарная, так как она состоит из

систематизированных цепочек различных переводов». (DeCook, Travis and Alan Galey, eds. «Shakespeare: The Bible, and the Form of the Book». New York: Routledge (2011) p. 9).

Шекспир был хорошо знаком с Библией и её многообразием тематик, разбросанным по различным главам, благодаря которым использовал свои пометки на полях Женевской Библии настолько, что мог легко развить любую указанную тему своим собственным продолжениями, в качестве фрагментов пьес или сонетов.

Р. А. Л. Барнет (R. A. L. Burnet) заявил следующее: «(A)s Professor E. P. Dickie has pointed out to me, words found in the margin (of the Geneva Bible) will not have circulated very readily nor become proverbial sayings. Shakespeare would not have heard these words either in church or in conversation; he could only have read them», «Как указал мне профессор Э. П. Дикки, слова, найденные на полях (Маргинальной Женевской Библии), не будут распространяться очень быстро и не станут пословицами. Шекспир не услышал бы этих слов ни в церкви, ни в разговоре; он мог только прочитать их». (Burnet, R. A. L. (April 1979). «Shakespeare and the Marginalia of the Geneva Bible», Notes and Queries 26(2), p. 113).

(Примечание от автора эссе: идентификация (от лат. «identifico, «отождествлять») — это психологический процесс, посредством которого индивид усваивает аспект, свойство или атрибут другого и полностью или частично трансформируется в соответствии с моделью, которую предоставляет другой. Именно посредством серии идентификаций конституируется и конкретизируется личность. Корни этой концепции можно найти в трудах Фрейда. Тремя наиболее известными концепциями идентификации, описанными Фрейдом, являются: первичная идентификация, нарциссическая (вторичная) идентификация и частичная идентификация).

Post scriptum. Но решающую роль для идентификации личности Уильяма Шекспира сыграла «Маргинальная Женевская Библия» («Marginalia of the Geneva Bible»), находившаяся в личном пользовании поэта, где её на полях страниц были написаны пометки рукой драматурга, в виде ключевых фрагментов из пьес, раскрывающие изначально задуманные развязки их сюжетов.

© Swami Runinanda
© Свами Ранинанда

Original text by William Shakespeare Hamlet Act I, Scene V, line 166—167

There are more things and earth, Horatio,

Than are dreamt of in your philosophy.

William Shakespeare Hamlet Act I, Scene V, line 166—167.

Есть более вещей на небесах и земле, Горацио,
Чем, бывало, пригрезиться из вашей философии.

Уильям Шекспир «Гамлет» акт 1, сцена 5, 166—167.
(Литературный перевод Свами Ранинанда 07.10.2023).

22.10.2023 © Свами Ранинанда «[Уильям Шекспир Сонеты 4, 24, 47.](#)
[William Shakespeare Sonnets 4, 24, 47](#)».

© Copyright: [Свами Ранинанда](#), 2023
Свидетельство о публикации: 123102205535