И. О. Шайтанов [abc]
✉ *voplit@mail.ru*
[a] *Российская академия народного хозяйства и государственной службы при Президенте РФ (Россия, Москва)*
[b] *Российский государственный гуманитарный университет (Россия, Москва)*
[c] *Журнал «Вопросы литературы» (Россия, Москва)*

Как переводить жанр? Остромыслие в английском ренессансном сонете

Аннотация. Остроумие в елизаветинскую эпоху стало одной из обязательных характеристик «достойной» личности. Оно проявляло себя в разных речевых формах, в том числе в жанре сонета на пути пародийного переосмысления петраркистской условности и трансформации ее в антипетраркизм, «поэтику двойственности» (Брукс-Дейвис). Эта черта сонета не была в полной мере оценена русскими переводчиками, что облегчило в процессе перевода фактическое преобразование ренессансного сонета в «жестокий» романс, особенно отличающее переводческую практику С. Маршака. Остроумное инверсирование сонетной формы свойственно манере Ф. Сидни, с первых сонетов в сборнике «Астрофил и Стелла» связавшего вопрос, как писать, с вопросом, как вознести хвалу даме сердца, чтобы хвала не показалась лестью. Шекспир подхватил этот мотив (сонет 39 и другие), но по мере того как возрастает степень рефлективности в его сонетах, он все чаще обращается к теме внутренней речи, проникновению на душевную глубину собственного «я» (self), вокруг которого в сонетах не раз остроумие проявляет себя в местоименной круговерти (сонеты 13, 36, 39).

Ключевые слова: остроумие, петраркизм/антипетраркизм, «поэтика двойственности», инверсия, сонет, рефлексирующий жанр, перевод, Маршак, Сидни, Шекспир, Донн

Для цитирования: *Шайтанов И. О.* Как переводить жанр? Остромыслие в английском ренессансном сонете // Шаги / Steps. Т. 5. № 3. 2019. С. 153–170. DOI: 10.22394/2412-9410-2019-5-3-153-170.

Статья поступила в редакцию 20 декабря 2018 г.
Принято к печати 15 февраля 2019 г.

© И. О. ШАЙТАНОВ

I. O. Shaytanov [abc]
✉ *voplit@mail.ru*
[a] *The Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration (Russia, Moscow)*
[b] *Russian State University for the Humanities (Russia, Moscow)*
[c] *Journal* Voprosy literatury *(*Problems of Literature*) (Russia, Moscow)*

How to translate genre? Wit in the English Renaissance sonnet

Abstract. In Elizabethan England, wit was associated with dignity, an attribute of a model courtier, and existed in various speech manifestations, anti-Petrarchism being one of them. During the European Renaissance the sonnet, the most influential genre of love poetry, had flourished for three centuries, and England was among the last to adopt it. This is why Petrarchism was inseparable there from its reverse — anti-Petrarchism — in the 'poetics of doubleness' (Brooks-Davies). For English sonneteers, the question "how to write?" was invariably transformed into "how to praise?" so that the language of true love would not be tinged with conventional flattery. Sir Philip Sidney was the first to draw on this motif in his witty inversions of the Petrarchan vertical when he toppled over the conventional comparison, and instead of looking for heavenly glimpses on earth found human qualities manifested in heavenly objects. Shakespeare, practically all through his sequence, instead of making fun of conventional praise (as he did so memorably in sonnet 130) explored the new depths of love relations. Among his favorite witticisms was a game of pronouns, when around the word 'self' he raised a whirlwind of repetitions as if sliding down into inwardness: "…that you were yourself, but, love, you are / No longer yours than you yourself here live" (sonnet 13). This wordplay, demonstrating an uncertainty of one's own identity (practiced later by John Donne), is usually missed by Russian translators, who focus not on the reflective nature of the Renaissance sonnet but transform it into the much later lyrical genre of the 'cruel romance'.

Keywords: wit, Petrarchism / anti-Petrarchism, 'poetics of doubleness', inversion, sonnet, reflective genre, translation, Marshak, Sidney, Shakespeare, Donne

To cite this article: Shaytanov, I. O. (2019). How to translate genre? Wit in the English Renaissance sonnet. *Shagi / Steps, 5*(3), 153–170. (In Russian). DOI: 10.22394/2412-9410-2019-5-3-153-170.

Received December 20, 2018
Accepted February 15, 2019

© I. O. SHAYTANOV

Сонеты Шекспира в России дают пример переперевода в полном смысле этого слова, поскольку новые переводы появляются скорее не для того, чтобы обновить классический оригинал, а чтобы отменить старый перевод. Уже несколько десятилетий переперевoдчики борются преимущественно не с Шекспиром, а с Маршаком. Тому есть несколько причин. Во-первых, стремление то ли преодолеть, то ли подхватить инерцию редкого успеха, выпавшего переводному тексту, который вот уже более полувека продолжает выходить — в совокупности — миллионными тиражами. А во-вторых, желание прислушаться к экспертному мнению, уже давно высказавшему претензию Маршаку, дескать, перевел он как-то не так, отклонившись от оригинала, разрушив его метафорическую сложность, в духе поздней послепушкинской стилистики отредактировав стиль. Эти замечания справедливы, но недостаточны для решения собственной задачи.

Если оценить полувековые усилия переперевoдчиков, то нужно признать, что в борьбе с Маршаком они не слишком преуспели в приближении к Шекспиру. Полагая, что все дело в неверном стиле, в колею которого угодил Маршак, они легко идут на стилистическую прозаизацию и даже на снижение, но с гораздо меньшим успехом возвращаются на лирическую высоту. Осознанное только как стилистическое, отступление от оригинала не приводит к пониманию того, что Маршак совершил жанровый сдвиг, трансформировав ренессансный сонет в сторону русского жестокого романса. Уйти от Маршака, выбрать другой путь значило бы сегодня понять природу ренессансного сонета, аналог которому отсутствует в русской поэтической традиции, достаточно поздно возникшей, где сонет так и остался строфической формой, не поднявшись до жанра, т. е. до высказывания со своей отчетливой речевой установкой (если воспользоваться тыняновским термином).

Приняв это общее положение о жанровой природе слова, или о речевой природе жанра, остается предложить, какой же была речевая установка сонета, обеспечившая ему трехвековую — с начала XIV по XVII в. — роль самого популярного жанра в системе европейской лирики. Мне приходилось ссылаться на гипотезу американца Пола Оппенгеймера, которая кажется убедительной: сонет — первая форма лирического стихотворения со времен античности, не рассчитанная на музыкальное сопровождение [Oppenheimer 1989]. Отсюда следует вывод, который я делаю уже с опорой на тыняновское определение жанра, предлагая понимать ренессансный сонет как высказывание с установкой на рефлексирующее слово.

О жанровой природе ренессансного сонета и в том числе о ней как о проблеме для переводчика я писал в других статьях [Шайтанов 2014; 2016a; 2016b]. Сейчас речь пойдет об одной из форм сонетной рефлексии, именно в английском сонете обретшей особую изощренность и настойчивость, — об остроумии, или остромыслии, если воспользоваться более архаическим русским словом. Именно оно употреблено при переводе испанского трактата Бальтасара Грасиана, подводящего итог ренессансно-барочному складу ума:

> ...Мастерство остромыслия состоит в изящном сочетании, в гармоническом сопоставлении двух или трех далеких понятий, связанных единым актом разума [Грасиан 1977: 175].

Хотя переводчица трактата — Евгения Лысенко — в определении острого ума «смело и счастливо» воспользовалась этим русским анахронизмом, но в названии самого трактата (1642) его поставить не решилась (или этого не допустил редактор?): «Остроумие, или Искусство изощренного ума».

Грасиан сознавал искусство остроумия в его новизне, принадлежащей новому времени: «Продолжать начатое легко, изобретать трудно, а по прошествии стольких веков — почти невозможно, да и не всякое продолжение есть развитие». Древние установили правила относительно многих приемов поэтической речи, «но остроумие не трогали — то ли боясь его оскорбить, то ли не надеясь его объяснить и предоставляя его целиком отваге изощренного ума» [Там же: 169].

В Англии за полвека до Грасиана остроумие (Wit) стало непременной принадлежностью достойного ума, известного по имени героя романа Джона Лили как *эвфуизм*. А первая из частей романа получила название «Анатомия остромыслия» (1578). Роман Лили по времени совпадает с созданием Филипом Сидни сборника «Астрофил и Стелла», посмертная публикация которого в 1591 г. и положила начало моде на написание сонетов — *sonneteering*. Сонетный жанр, с момента своего появления предполагавший игру рефлексирующего ума, теперь окрасился иронией, вышел на грань самопародии, устав от условностей петраркистской моды. В Англии практически каждый значительный сонетист выступал одновременно иконофилом и иконокластом (по выражению Дугласа Брукса-Дейвиса, результатом чего стала «поэтика двойственности» (poetics of doubleness) [Brooks-Davies 1992: xliii]. Эта двойственность и определяется игрой поэтического остроумия.

Сидни с изяществом придворного и с интеллектуальной глубиной, оцененной в Европе (ему посвящали десятки книг, в том числе Джордано Бруно), в сонетах скользил по платонической вертикали, привычно соотносившей земные чувства с небесными ценностями. В потоке сравнений и метафор традиционный петраркист различал в своей возлюбленной сияние небесных добродетелей и отблеск драгоценных камней. Сидни пародийно инверсировал ситуацию, угадывая в небесном сходство с земным, как в сонете «With how sad steps, O Moon, thou climb'st the skies». В ряду всей английской поэзии, включаемой в антологии и сборники, он занимает 45-е место по частотности, а среди стихотворений английского ренессанса в жанре сонета входит в первую пятерку, представляя собой один из самых остроумных образцов инверсирования петраркистской условности. В образе Месяца, бледного, изможденного, Поэт узнает жертву несчастной любви.

Финальный вопрос обращен к Месяцу: неужели на небе все так же, как на земле, любовь жестока, а неблагодарность (ungratefulness) считается добродетелью?

Do they above love to be loved, and yet
Those lovers scorn whom that love doth possess?
Do they call Virtue there ungratefulness?

В русском академическом (да, по сути дела, единственном) издании Сидни в «Литературных памятниках» (1982) этот сонет перевел Владимир Рогов:

Ужели даже в горней вышине
Красавиц горделивая толпа
Любимой любит быть и мучит всех,
А Добродетель вызывает смех?
[Сидни 1982: 38]

Достаточно точный во всех отношениях — смысловом и поэтическом — перевод, кроме финальной строки. У Сидни дело не в том, что Добродетель поднимают на смех, а в том, что умение быть благодарным, отвечать взаимностью не считается добродетелью. Таким образом, остроумный пуант оказывается сорванным.

У Рогова переведено не вполне точно, но гораздо точнее, чем в новейшем переводе Г. Кружкова, где неверно буквально всё:

О бледный Месяц, бедный мой собрат!
Ответь, ужели верность там считают
За блажь — и поклонения хотят,
Но поклоняющихся презирают?
Ужель красавицы и там, как тут,
Неблагодарность гордостью зовут?
[Кружков 2006: 132]

Поэтически очень слабо, а по смыслу невнятно и далеко от оригинала: почему «неблагодарность» объявлена «гордостью»? В оригинале речь идет совсем о другом — о том, что́ можно или нельзя считать добродетелью. Замена понятия совершенно лишает пуант острого (да, пожалуй, и любого) смысла.

Обратим внимание еще на одно обстоятельство, разрушающее стиль остромыслия. У Сидни в этих строчках, как вообще часто у него, есть повторяющееся слово: в последних трех строках — четыре раза слово *love*. У Рогова — два раза, у Кружкова ключевое слово снято вообще, а повторено *поклонение — поклоняющихся*. Опять замена понятия и опять — против смысла.

Повторы в данном случае — это не только напоминание о ключевом понятии, но и создание почвы для каламбура, для взаимного замещения небесного земным. В данном сонете это впрямую не происходит, но повторяемость у Сидни — черта вьющегося вокруг главного слова и играющего оттенками (вплоть до противоположности) смысла.

Приведу последние шесть строк в собственном переводе. Оговорюсь: моя задача прежде всего — ф и л о л о г и ч е с к а я: продемонстрировать, что́ переводчики упускают из того, что не должно быть упущено. В своем переводе к ренессансному остроумию я добавил возможность современной языковой шутки, но она не противоречит ни смыслу этого сонета, ни характеру петраркистской любви, *излучающей свет*, ни частой у Сидни интонации внутренней иронии. Сохраняя верность авторскому смыслу, я не упустил возникшей возможности подмигнуть современному читателю:

Глупцом слывет ли тот, кто любит верно
Красавиц гордых в горней вышине,
Что любят быть любимыми безмерно?
Но в них влюбленным там любовь не светит,
И благодарность там не добродетель?[1]

[1] Мои переводы из Сидни не были опубликованы.

Эпиграмматические концовки особенно трудно даются переводчикам. И дело не в том, что они не умеют складывать афоризмы, а в том, что их афоризмы плохо соотносятся с предшествующим текстом. Приведу пример еще одной концовки у Сидни (сонет 35), выполненной маститым Александром Ревичем [Сидни 1982: 42], где вместе со стилем утрачивается или сильно нивелируется острота платонического каламбура, связывающего земное понятие *хвалы* с его небесным первоисточником — платонической первоидеей (во втором значении слово должно бы писаться с заглавной буквы).

Одна из главных тем у Сидни, сопровождающая тему любви, — как говорить о любви, как писать сонет. Поэт в первом же сонете своего сборника [Там же: 7] сказал, что готов последовать совету Музы и писать, заглядывая в собственное сердце, чтобы быть правдивым. Но как быть правдивым там, где правда невольно звучит как лесть: «Так верить слову иль не верить слову, / Где Правде суждено звучать как лесть?» (пер. И. Шайтанова).

Ответ в заключительном двустишии:

Not thou by praise, but praise in thee is raised;
It is a praise to praise, when thou art praised.

Замечу, что Шекспир запомнил этот каламбурный пассаж и отозвался на него в «Эдуарде III», в сцене, где король объясняет секретарю, как писать любовное письмо [Шайтанов 2013: 204–205].

Чтобы понять платонический смысл остроты, нужно решить, в каком случае слово *praise* должно быть написано с заглавной буквы, превращаясь в платоновскую первоидею (не банальная разовая хвала, а идеальный образ Хвалы).

Александр Ревич постарался свести каламбурный смысл к минимуму, введя здесь чужое слово *почет*: «Не ты хвалой — тобой хвала горда, / Хвалима ты — почет и ей тогда».

Дело даже не в том, что в оригинале пять повторов, а у Ревича — три. Он ввел понятия, отсутствующие в оригинале, — *гордиться* и *почет*, призванные комментировать смысл, а на деле уничтожающее остромыслие и точность мысли. Даже просто возвращенное слово *хвала* вместо придуманного «почета» улучшило бы смысловую ситуацию, хотя высшая Хвала едва ли может *гордиться* земными похвалами. И *гордость*, и *почет* — лишние, чужие слова, введенные, вероятно, для того, чтобы успокоить редактора, не допускающего пятикратного повтора, хотя он и есть в оригинале.

Предложу собственный перевод, в котором попытаюсь учесть все смысловые знаки, определяющие смысловое движение в данном сонете:

Так верить слову иль не верить слову,
Где Правде суждено звучать как лесть?
Где вечное сопутствует земному,
Разве предел для любованья есть?
Уймет ли пыл вся мудрость Несторова,
Коль жар сам Разум раздувает здесь?
Надежда стать Надеждою готова,
Коль Купидон оберегает Честь?
Достоинство достойно потому

Что служит Стелле, имя чье доставит
И насыщенье ненасытной Славе,
И совершенство острому уму.
Хвала тебе Хвалы прославит имя,
Не ты хвалой, Хвала в тебе хвалима.

Поэтическая аргументация должна продемонстрировать, что Поэт, вознося хвалу возлюбленной, не льстит ей, поскольку, сближая хвалу с именем Стеллы, он делает комплимент самой идее Красоты. А если современному читателю такого рода витиеватое стихотворство кажется не блестящим остромыслием, а натянутой схоластикой, то с этим трудно что-либо поделать без попытки понять природу ренессансной речевой игры, доставлявшей и Поэту, и читателям интеллектуальное наслаждение. Это была аудитория, обеспечившая искусству эмблемы успех самого популярного жанра, поскольку разгадывание того, как соотносятся рисунок, латинская подпись под ним и английский стихотворный текст к нему, занимали публику не менее, чем чайнворды и ребусы современного потребителя. Сонет также был загадкой, но для более изощренного ума и вкуса. Правила этой игры менялись довольно стремительно.

Шекспира уже не увлекает остроумное инверсирование земного и небесного. Пожалуй, лишь однажды и со всей определенностью он высказался по этому поводу в знаменитом 130-м сонете: «Но милая ступает по земле…» И в то же время «она уступит тем едва ли, / Кого в сравненьях пышных оболгали» (пер. С. Маршака). Если Сидни искусно балансировал на грани с условностью, то Шекспир с комической решительностью переступил грань, снижая и пародируя условность. Впрочем, пародировали оба. И это важно понять.

Если связывать пародию только с возможностями смешного, моделировать по эстрадному варианту, то область ее явлений сильно сузится. Шекспир обходится с петраркистской условностью в сонете 130 вызывающе, огрубляя то, что ранее воспевалось и возносилось. Сама возможность хвалить со времен Ф. Сидни — повод для размышления и остроумной игры; остроумной, но не огрубляющей и некомичной, от этого не менее пародийной, поскольку «ходячее в XIX веке и окончательно упрочившееся у нас представление о пародии как о комическом жанре чрезмерно сужает вопрос и является просто нехарактерным для огромного большинства пародий» [Тынянов 1977: 286].

Что же представляется Ю. Н. Тынянову характерным для жанра и обычно не принимаемым во внимание, чему отказывают в праве считаться пародией?

Пародия — важнейший механизм литературной эволюции, *пере-песнь*, т. е. перепев, орудие литературной борьбы, которое не всегда просто рассмотреть не только потомкам, но и современникам, поскольку пародия, особенно поэтическая, «требует очень тонкого, микроскопического литературного зрения, для того, чтобы по достоинству оценить постепенное превращение виртуозности в изысканность, а изысканности в нарочитость» [Там же: 287]. Описанная Тыняновым ситуация очень близка к тому, что происходит в антипетраркистской «поэтике двойственности». Тынянов счел необходимым даже терминологически закрепить эту сторону пародии: «*пародичность* и есть применение пародийных форм в непародийной функции» [Там же].

В отношении шекспировского сонета требуется «микроскопическое зрение», и его-то переводчики обнаруживают редко и достаточно случайно, про-

пуская даже то, что лежит на поверхности. Если Шекспир по какой-то причине настойчиво, даже навязчиво повторяет звук, связывая им комплекс лексически близких слов, или сами слова, то нужно ли это заметить и счесть себя обязанным в переводе на это каким-то образом среагировать? Чаще всего переводческой реакции на такого рода повторы нет. Мне приходилось говорить о сонете 9 (названном одним из комментаторов «сонетом о букве W»), где едва ли не впервые в своем сборнике Шекспир предложил сыграть читателю в игру остроумия [Шайтанов 2017a; 2017b]. В этой игре в сборнике рождается первый намек на личные отношения с адресатом, на то, что из-под маски условности впервые проглядывает лицо.

* * *

Остроумие в сонете является в разных формах и приемах. Это может быть неожиданно найденная метафора или неожиданно проработанный топос; это может быть повтор слова, в путешествие по смысловым оттенкам которого поэт приглашает читателя, обнаруживая в чем-то заштампованном и пародируемом неожиданность иных смысловых возможностей.

В английском сонете с момента его рождения остроумие было обозначено и формальным приемом — рифмованным двустишием, которого не подразумевал итальянский сонет. Предположу, что этот формальный ход в сонете был подсказан примером другого жанра — э п и г р а м м ы, в соседстве с которым английский сонет родился под пером сэра Томаса Уайета за 60–70 лет до Шекспира. Эпиграмма Уайета — восьмистишие с меняющейся рифмовкой, но с обязательным рифмованным куплетом под занавес. Он же положил начало форме английского сонета.

Эпиграмматическая концовка не просто суммировала сказанное (что значит в отношении поэтического смысла «суммировать»?), но открывала возможность заново взглянуть на весь текст, выстроить с ним далеко не однозначные отношения. Ведь даже в басне концовка предполагает не только однозначное назидание, но и остроумно брошенный свет на весь рассказанный сюжет. Во всяком случае, именно так представил развитие жанра от моральной аллегории в направление поэзии Л. С. Выготский. Отношение между основным рассказом и моралью осложняется и перестает быть однозначным по мере того, как «басня рассказывается в приеме литературной маски, и, если взять ту мораль, которую автор выводит из своей басни, мы увидим, что она ни в малой степени не вытекает из самого рассказа и скорей служит шуточным дополнением к тону всего рассказа» [Выготский 1968: 149]. В сонете роль финального куплета еще сложнее. Он не только шуточно дополняет, но остроумно переиначивает сказанное.

Отношение шекспировских рифмованных концовок к предшествующему тексту нередко остроумнее и разнообразнее по смыслу, чем это можно предположить по переводу, хотя быть вполне уверенным в том, каково это отношение, невозможно. Смысл остроумно бликует, и эти блики переводчики улавливают с трудом. Это едва ли не общая ситуация, но особенно она очевидна там, где концовка полностью переосмысляет, перевертывает ранее сказанное. Таких сонетов не так много, но они есть, к примеру, сонет 62.

В первых двух катренах Поэт повествует о том, как «самовлюбленность мною завладела» (пер. Игоря Фрадкина[2]), поскольку я «всеми совершенствами увенчан». Но это обольщение длится лишь до того третьего катрена, когда Поэт взглянул в зеркало и увидел грустную реальность старости: «Мое лицо изрезали года». Финальное двустишие опровергает и самовлюбленность, и отчаяние. «Нет, я в себе твою красу пою, / Что старость вдруг украсила мою». Фрадкину в достаточной мере удалась эта парадоксальная концовка, хотя оригинал явно более сложен (или запутан) в отношении «я» и «ты»: «‘Tis thee, myself, that for myself I praise, / Painting my age with beauty of thy days».

Почему Поэт решил, превознося себя, таким образом восхвалить красоту Друга? Сидни, воспевая Стеллу, возносил хвалу Красоте, но почему у Шекспира произошел новый сдвиг: в себе пою Друга?

Ключевое слово — *self*/*myself*, сопровождаемое многократным повторением местоименных форм первого лица единственного числа: *I — my — mine*, меняет свое значение по ходу лирического сюжета: первоначально — предмет греховного самолюбования, а в финале — новое «я», открывшееся в любви и преображенное красотой юного Друга.

В полной мере в этом сонете (как и в других аналогичных случаях) русские переводчики не решаются пойти на настойчивый повтор. Без сохранения в переводе местоименной вязи текст кажется лишь описательным пересказом оригинала, не поспевающим за мыслью Поэта, как будто гротескно сосредоточенной на самом себе, а в результате приводящей к пониманию своего истинного «я». И. Фрадкин по крайней мере точен в передаче заключительной мысли, тогда как нередко получается, будто Поэт просто ошибся — думал, что воспевает себя, а воспел Друга: «Ведь тот, кого я так превозносил, / Не я, а ты в расцвете юных сил» (пер. Игн. Ивановского) [Шекспир 2016: 349].

В оригинале мысль метафизичнее: истина в том, что Друг предстает как подлинное и спасительное «я», которым обладает Поэт. Идея греха обрамляет все три катрена, первый из которых открывается словом «грех» (*sin*), а третий завершается одним из иносказательных именований дьявола — *iniquity*. Порочный круг греха разрывает красота Друга.

Помимо эпиграммы, пример для подобного смыслового кульбита в жанре сонета могла подать и античная поэзия. Ямбы — жанр (большинство греческих образцов жанра не дошли до нас или дошли в отрывках), классическим примером которого был эпод Горация «На Альфия», где ростовщик рассуждает о прелестях уединенной сельской жизни, собираясь приобрести имение, но заключительная ремарка ставит крест на его мечтаниях: «И все собрал он было к Идам денежки, / Да вновь к Календам в рост пустил!» (пер. А. Семенова-Тян-Шанского [Гораций 1970: 221]). Что это, факультативный иронический жест или условность жанрового построения? Жанровая условность, свойственная, во всяком случае, одной из разновидностей жанра: «…текст-выходка, построенный на смене планов, на “падении” из высокого в низкое» [Левинская 2003: 108].

[2] Переводы И. Фрадкина цитируются по сайту: http://velchel.ru/index.php?cnt=5&sn=73&tr=21.

Смысловое инверсирование в шекспировских сонетах носит более индивидуальный характер, чем у Сидни. Сидни отталкивался от петраркистской условности. Шекспир работает преимущественно внутри сложной сюжетной ситуации — тех личных отношений, что возникли в его сборнике. В себялюбии Поэта можно увидеть остроумно перевернутой начальную ситуацию всего сборника (сонеты 1–17), когда Друг, любя лишь самого себя, не хотел позаботиться о том, чтобы сохранить свою красоту в потомстве. Теперь же, якобы подверженный нарциссизму, Поэт в своем самолюбовании восходит от совершенства тела (no shape so true) к внутренним достоинствам (worth), которых никому не дано превзойти. Однако в третьем катрене зеркало открывает ему, какие печальные перемены рука времени в действительности произвела в нем.

* * *

Еще более личной складывается ситуация в сонете 42, где Поэту предстоит каким-то образом смириться с так называемой двойной изменой: Друг изменил ему с его же возлюбленной. Каким должен быть парадоксальный ход мысли, чтобы доказать самому себе, что измена случилась не вопреки любви к Поэту, а как ее новое свидетельство? В трех катренах дана ситуация и не скрыто горестное к ней отношение Поэта. Финальное двустишие — выход из нее, как будто бы обретенный happy end: «But here's the joy; my friend and I are one; / Sweet flattery, then she loves but me alone». Текст приходится привести на языке оригинала, поскольку ни один русский перевод в полной мере не передает иронии смыслового перевертыша.

Сонет, играя остроумием, призван аргументировать, будто Друга и возлюбленную Поэта связывает прежде всего любовь к нему самому. Иными словами, их с Другом единство не утрачено, и в этом — радость, а если так, то и возлюбленная верна Поэту, что противоречит реальности ситуации. Вот почему в последней строке Поэт прерывает ход своей остроумно успокаивающей мысли то ли восклицанием, то ли обращением: «Sweet flattery…». В тексте 1609 г. после этих слов стоит запятая. Современные редакторы нередко меняют ее на восклицательный знак, отменяя возможность безличного обращения и усиливая восклицание, обращенное Поэтом к самому себе с горьким напоминанием о том, что все его логическое построение не более чем лесть или самоутешительный обман (gratifying deception) [Crystall, Crystall 2002: 178]. Это слово отменяет утешительный вывод, даже до того как он произнесен: «…then she loves but me alone».

Решающим доказательством самообмана служит то, что если все сказанное выше — правда, тогда нужно было бы согласиться, что и дама любит Поэта — его одного (!), а в ее верную и исключительную любовь он не имеет основания верить. Поэт ее любит и дважды в этом признается, а ее отношение характеризует глагол «обманывать, наносить обиду» (*to abuse*). И лишь в последней строке речь заходит о возможности ее любви, предваряя (точнее — отменяя) эту возможность словами о лести-обмане. Здесь в очередной раз намечены отношения Поэта с Дамой, которые получат развитие во второй части сборника.

Произведя в тексте замену знака на восклицательный, английские редакторы, как правило, не оговаривают того факта, что последняя строка застав-

ляет видеть лирический сюжет в совершенно ином свете, не доверяясь его риторике. Они, вероятно, (как и К. Данкен-Джоунз), находят аргумент в пользу того, будто «любя юношу, женщина в действительности любит одного Поэта», «логически и эмоционально слабым» [Duncan-Jones 2015: 194]. Впрочем, точнее говорить не о слабости аргумента, а о его остроумной обманчивости.

Не заметить в этом сонете горькой иронии как приема остроумия означало бы разрушить лирический сюжет, что и происходит в русских переводах. Они варьируют мысль о любви к Поэту и Друга, и Дамы, принимая на веру и любовь, и доказательство, произведенное в сонете: «Но если друг и я — одно и то же, / То я, как прежде, ей всего дороже...» (С. Маршак [Шекспир 2016: 185]); «Но ведь недаром ты и я — одно, / Пусть я не с ней, любим я все равно» (Игн. Ивановский [Там же: 339]). Слово *flattery* не переводится вовсе, и ирония улетучивается! А если его все же и замечают, то трактуют вопреки шекспировскому словоупотреблению и даже с противоположным смыслом: «Но друг и я — о счастье! — мы одно: / Любим я буду ею все равно» (А. Финкель [Там же: 262]).

* * *

В обоих приведенных сонетах, где концовка работает на переосмысление лирической ситуации, смысловой перевертыш возможен в силу необычайно личных и глубоких отношений с Другом на грани их двойничества. В нескольких сонетах эта новизна связи отрабатывалась одним и тем же стилистическим приемом — местоименной вязью, в которой «ты» и «я» становились неразличимы.

Русские переводчики не различают самого приема, проходят мимо него. А им отмечено самое начало личных отношений, когда еще в рамках первого, как принято считать, заказного цикла (сонеты 1–17) Поэт убеждает молодого человека (по просьбе его матери?) не растратить свою Красоту, продлить ее в потомстве, т. е. жениться. Более близкое знакомство заставляет сменить дидактику, пусть и украшенную петраркисткими блестками стиля, на остроумие. Поэт заговорил на эвфуистическом языке светской молодежи, на языке острого ума с присущими ему каламбурными и метафизическими хитросплетениями. Таков сонет 13 — первый, где появляется местоименная вязь.

Именно здесь впервые отношения Поэта с молодым человеком окрашиваются словом *love*, дважды — в начале и в конце сонета — прозвучавшим в качестве обращения. Одновременно с этим впервые раскручивается пружина личных местоимений, как это неоднократно будет впоследствии, обозначая напряженность проникновения во внутренний мир, вырабатывая прием, подхваченный в метафизической поэзии, особенно Дж. Донном. Как будто в повторе местоимений — *ты — твой — ты сам* (*yourself*) — содержится призыв к молодому человеку проникнуться пониманием *себя самого*. Это русское словосочетание в полной мере соответствует неоднократно раздельному в оригинале написанию *your self*. Русских переводчиков не заинтересовала местоименная игра, пожалуй, за исключением В. Микушевича, ограничившегося беглым повтором *ты — твой* [Шекспир 2016: 402].

O, that you were yourself, but, love, you are
No longer yours than you yourself here live:
Against this coming end you should prepare,
And your sweet semblance to some other give.
So should that beauty which you hold in lease
Find no determination: then you were
Yourself again after yourself's decease,
When your sweet issue your sweet form should bear.
Who lets so fair a house fall to decay,
Which husbandry in honour might uphold
Against the stormy gusts of winter's day
And barren rage of death's eternal cold?
O, none but unthrifts! Dear my love, you know,
You had a father, let your son say so.

Поскольку текст 1609 г. не считается исправным, то в него вмешиваются. Одна из тенденций исправления, с которой трудно согласиться, — снятие некоторых запятых, которые кажутся лишь разбивающими ровное течение текста. Но текст и не должен катиться ровно, он изобилует паузами, договариванием (afterthought).

В тексте кварто 1609 г. в первой строке перед союзом *but* стоит запятая, которую современные редакторы заменяют восклицательным знаком, что едва ли верно, поскольку здесь звучит не столько пожелание молодому человеку оставаться собой, сколько сослагательное «если бы ты оставался собой [всегда], но…». Однако в тексте 1609 г. обращение *love* не выделяется запятыми, которые даже в большей мере, чем теперь, для Шекспира — знаки смысловых пауз, но не исполнения грамматических правил.

Самим собой, любимый, можешь быть,
Пока ты здесь себе себя являешь,
Но следует до времени решить,
Кого себе подобным оставляешь.
Пусть срок в аренду взятой красоты
Не знает истеченья; по кончине
Самим собой опять предстал бы ты
Еще милей собою в милом сыне.
Кем будет тот, чей рухнет славный дом,
Что мог он укрепить своею властью,
Отринув бурю с ледяным дождем
И голый холод смертного ненастья?
Транжирой, милый, — здесь ответ один!
Ты знал отца, и твой пусть знает сын.
(пер. И. Шайтанова [Шекспир 2019: 535])

По мере того как складываются и развиваются отношения, мотив вины Друга (готового изменить Поэту) сменяется мотивом недостойности Поэта, впервые возникшим в сонете 25 и далее сопровождающим их отношения. Эта мысль посещает Поэта, устыдившегося своей настойчивой склонности простить и тем преувеличить обиду, нанесенную ему Другом в сонете 35.

Связь мотивов в стыке стоящих рядом сонетов не редкость в сборнике, свидетельствующая в пользу неслучайности композиции.

В сонете 36 ситуация изначально двусмысленна уже в силу слова *twain* в первой строке, противопоставленного слову *two*: «Let me confess that we two must be twain». Согласно Oxford English Dictionary (OED), *twain* имеет в качестве специальных значений и раздельность, и слитность, причем на оба приводятся шекспировские примеры. В первом значении (separate, parted asunder; disunited, estranged) приведен именно 36-й сонет, а в качестве противоположном (a group of two; a pair, couple) — фраза из «Бури» (IV, 1б 104): «To blesse this twaine, that they may prosperous be», предваряющая брачный союз героев.

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

Поэтика метафизических двусмысленностей трудно дается переводчикам. Они пытаются прояснять ситуацию, конкретизируя ее вопреки оригиналу. «Простимся несмотря на единенье…» (И. Фрадкин), «С тобою врозь мы будем с этих пор…» (А. Финкель [Шекспир 2016: 259])… Однако в оригинале ничто впрямую не указывает на разлуку (даже если предположить, как делали некоторые комментаторы, что она все еще продолжается). Попытка передать ситуацию раздельного существования в единстве любви приводит к уродливым выражениям и даже к такому поразительному признанию: «На две любви у нас один предмет» (В. Микушевич)[3]. Домысливание обстоятельств не спасает дела: «Внезапно павший на меня позор» (А. Финкель). Трудно сказать, справедливо ли предположение, что позор — пятно рождения или актерского ремесла, но ничто в оригинале не заставляет предполагать его «внезапности».

Вдвоем, но порознь будем мы с тобой,
Хоть на двоих любовь у нас одна:
Не поделюсь с тобой своей виной,
Со мной одним останется она.
Нам на двоих — одна любовь и честь,
Но в жизни нашей — горестный разрыв,

[3] Именно таким был ранний вариант перевода (http://velchel.ru/index.php?cnt=5&sn=73&tr=21), впоследствии исправленный.

Он у любви, какой была и есть,
Часы крадет, их срок укоротив.
Мне не пристало узнавать тебя,
Чтоб ты со мной позора не делил,
И ты не признаешься, честь любя,
Любовью чтобы честь не умалил.
Пусть будет так: и все же мы вдвоем,
Ты — мой, и я чтим в имени твоем.
(пер. И. Шайтанова; печатается впервые)

Мини-цикл, начатый сонетом 36, завершается сонетом 39: открывавшийся в первом из сонетов рифмой *twain — remain* цикл ею и закольцовывается. Ключевое слово *twain*, играющее оттенком смысла «вдвоем — двое», задает проблему для обсуждения: хотя и в единой любви, мы обречены быть отдельно друг от друга. Но в этом есть и свое преимущество, поскольку лишь взглядом со стороны Поэт имеет возможность воспеть Друга, восполняя их единство. Смысловая игра по поводу близости-далекости, сопровождаемая в цикле перебором числительных: *one — two — twain*, — приобретает метафизический характер (ср. «слиянность-неслиянность» у А. Блока) и не может быть сведена к разлуке, что постоянно делают русские переводчики и порой делали английские комментаторы.

В сонете 39 поводом для выяснения местоименных отношений становится обычное в елизаветинском сонете размышление на тему, как писать, как восхвалять, чтобы не впасть в лесть. Если мы составляем единое целое, то как я могу воспевать тебя, поскольку в этом случае я буду хвалить самого себя?

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

Переводчики со всей определенностью усиливают, договаривают мотив разлуки, сверх того что написано в оригинале: «Разлука тяжела нам, как недуг, / Но временами одинокий путь…» (третий катрен в переводе Маршака). У Шекспира речь (и лексический ряд) не о разлуке — то ли она есть, то ли ее нет, — а о расставании как о раздельности (*separation*), отсутствии (*absence*). Именно это последнее слово как ключевое отмечает С. Бут и дает ему подробный комментарий (приводя его к сонету 97, но делая общим для обоих тек-

стов): «…Поскольку шекспировское слово “absence” в значении “separation” передает не-географическую идею отчуждения (estrangement), то оно приобретает метафорическое значение…» [Booth 1977: 313–314].

Это значение точно охарактеризовано как негеографическое, непространственное, имеющее отношение не к разлуке, по крайней мере в первую очередь: разлука может быть, но не о ней сейчас речь.

Мою хвалу невместно петь тебе,
Как ты и есть часть лучшая меня:
Как самого себя хвалить себе,
Себя при том хвалой не уроня?
Всегда раздельно были мы и есть,
Не составляя и в любви одно,
Когда твои достоинства вознесть
Мне только в разлучении дано.
Отсутствие! Сколь горько коротать
Пришлось бы твой досуг, когда б не ты
Дарило время о любви мечтать,
Ей сладко внемлют время и мечты;
Ты учишь: мы вдвоем, хоть я вдали,
И потому его могу хвалить!
(пер. И. Шайтанова; печатается впервые)

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

Именно в такого рода шекспировских текстах мы присутствуем при рождении метафизического стиля, который фактически возникает как одна из многих тенденций шекспировской поэзии.

У меня в книге в серии ЖЗЛ [Шайтанов 2013] соответствующая главка названа «Если Джон Донн ходил в театр». Известно, что, будучи студентом-юристом одного из Иннов, он был завзятым театралом в середине 1590-х, когда на сцене появляются «Ромео и Джульетта» и в особенности «Ричард II». А в 1597 г. написан один из прославленных ранних текстов Донна — «Шторм»:

Thou which art I, (tis nothing to be soe),
Thou which art still thy self, by these shalt know,
Part of our passage…

Эту метафизическую склонность к местоименным повторам очень точно почувствовал и даже с преувеличенным нажимом передал в своем раннем переводе И. Бродский:

Ты, столь подобный мне, что это лестно мне,
Но все ж настолько «ты», что этих строк вполне
Достаточно, чтоб ты, о мой двойник, притих,
Узнав, что речь пойдет о странствиях моих…

Пародирование стиля метафизической медитации у Стерна:

Друг мой, — сказал я, — если истинно, что я — это я —
а вы — это вы…
А кто вы? — спросил он.
Не сбивайте меня с толку, — сказал я.
(пер. И. Франковского)

Вывод: переперевод неизбежен и необходим в силу ряда обстоятельств. Это перевод на меняющийся язык с языка не только все более отдаляющегося, но и все более остро рефлектируемого в своей удаляющейся и одновременно развертывающейся перспективе. Языком непосредственного восприятия в классических памятниках он перестал быть задолго до нас. Аромат ушел, возможность восстановления механизма воздействия и восприятия осталась. На пути реконструкции возможно немало обманок, мы додумываем и придумываем, чтобы делать новые поправки и тем самым находиться в состоянии живого взаимодействия с оригинальным текстом.

Источники

Гораций 1970 — *Квинт Гораций Флакк*. Сочинения / Пер. с лат.; Ред. пер., вступ. ст., коммент. М. Гаспарова. М.: Искусство, 1970. (Б-ка античной литературы. Рим).

Кружков 2006 — Поэты английского Возрождения / Пер. с англ., сост., ст., коммент. Г. М. Кружкова. СПб.: Наука, 2006.

Сидни 1982 — *Сидни Ф.* Астрофил и Стелла. Защита поэзии / [Пер. с англ.]; Изд. подгот. Л. И. Володарская. М.: Наука, 1892. (Лит. памятники).

Шекспир 2016 — *Шекспир У*. Сонеты / [Пер. с англ.]; Изд. подгот. А. Н. Горбунов, В. С. Макаров, Е. А. Первушина и др.; Отв. ред. А. Н. Горбунов. М.: Наука, 2016. (Лит. памятники).

Шекспир 2019 — *Шекспир У*. Сонеты в переводе Игоря Шайтанова // Как было и как вспомнилось: Шесть вечеров с Игорем Шайтановым / Ред.-сост. Е. М. Луценко, С. А. Чередниченко. СПб.: Алетейя, 2019. С. 535–541.

Литература

Выготский 1968 — *Выготский Л. С.* Анализ басни // Выготский Л. С. Психология искусства. 2-е изд., испр. и доп. М.: Искусство, 1968. С. 284–309.

Грасиан 1977 — *Грасиан Б.* Остроумие, или Искусство изощренного ума / Пер. Е. Лысенко // Испанская эстетика: Ренессанс. Барокко. Просвещение / Сост., вступ. ст. А. Л. Штейна. М.: Искусство, 1977. С. 169–464.

Левинская 2003 — *Левинская О. Л.* Древнегреческий ямб: некоторые предположения // Славянское и балканское языкознание. [Вып. 14]: Человек в пространстве Балкан. Поведенческие сценарии и культурные роли / Отв. ред. И. А. Седакова, Т. В. Цивьян. М.: Индрик, 2003. С. 102–109.

Тынянов 1977 — *Тынянов Ю. Н.* О пародии // Тынянов Ю. Н. Поэтика. Теория литературы. Кино. М.: Наука, 1977. С. 117–153.

Шайтанов 2013 — *Шайтанов И.* Шекспир. М.: Мол. гвардия, 2013. (Жизнь замечательных людей).

Шайтанов 2014 — *Шайтанов И.* Комментарий к переводам, или Перевод с комментарием // Иностранная литература. 2014. № 9. С. 264–278.

Шайтанов 2016a — *Шайтанов И.* Перевод как интерпретация. Шекспировские «сонеты 1603 года» // Иностранная литература. 2016. № 5. С. 187–199.

Шайтанов 2016b — *Шайтанов И.* Последний цикл: шекспировские «сонеты 1603 года» // Вопросы литературы. 2016. № 2. С. 101–130.

Шайтанов 2017a — *Шайтанов И.* Игра остромыслия в ренессансном сонете // Вопросы литературы. 2017. № 6. С. 222–236.

Шайтанов 2017b — *Шайтанов И. О.* Как переводить жанр? Шекспировский сонет 9 // Лирическая эволюция: К 70-летию Дарвина (Михаила Николаевича) / Сост. и ред. В. Я. Малкина, В. И. Тюпа. М.: Эдитус, 2017. С. 110–120.

Booth 1977 — Shakespeare's Sonnets / Ed. with analytic comment. by S. Booth. New Haven; London: Yale Univ. Press, 1977.

Brooks-Davies 1992 — *Brooks-Davies D.* Introduction // Silver poets of the sixteenth century / Ed. by D. Brooks-Davies. London; Rutland, Vermont: Everyman, 1992. P. xliii–lii.

Crystall, Crystall 2002 — *Crystall D., Crystall, B.* Shakespeare's words: A glossary and language companion. London: Penguin Books, 2002.

Duncan-Jones 2015 — *Duncan-Jones K*. Commentary // Shakespeare's Sonnets. London et als.: Bloomsbury, 2015. (The Arden Shakespeare).

Oppenheimer 1989 — *Oppenheimer P*. Inception and background // Oppenheimer P. The birth of the modern mind: Self, consciousness, and the invention of the sonnet. New York: Oxford Univ. Press, 1989. P. 3–12.

References

Booth, S. (Ed., Analytic Comment.) (1977). *Shakespeare's Sonnets.* New Haven; London: Yale Univ. Press.

Brooks-Davies, D. (1992). Introduction. In D. Brooks-Davies (Ed.). *Silver poets of the sixteenth century*, xliii–lii. London; Rutland, Vermont: Everyman.

Crystall, D., Crystall, B. (2002). *Shakespeare's words: A glossary and language companion.* London: Penguin Books.

Duncan-Jones, K. (2015). Commentary. In *Shakespeare's Sonnets*. London et als.: Bloomsbury (The Arden Shakespeare).

Grasian, B. (1977). Ostroumie, ili Iskusstvo izoshchrennogo uma [Trans. from Gracián, B. (1642). *Arte de ingenio, tratado de la agudeza*]. In A. L. Shtein (Ed., Intro.). *Ispanskaia estetika: Renessans. Barokko. Prosveshchenie* [Spanish aesthetics: Renaissance. Baroque. Enlightenment], 169–464. Moscow: Iskusstvo. (In Russian).

Levinskaia, O. L. (2003). Drevnegrecheskii iamb: nekotorye predpolozheniia [Ancient Greek iambus: Some suppositions]. In I. A. Sedakova, T. V. Tsiv'ian (Eds.). *Slavianskoe i balkanskoe iazykoznanie* [Slavic and Balkan Language Studies], [Vol. 14] *Chelovek v prostranstve Balkan. Povedencheskie stsenarii i kul'turnye roli* [Man in the Balkan space. Behavioristic scenarios and cultural roles], 102–109. Moscow: Indrik. (In Russian).

Oppenheimer, P. (1989). Inception and background. In P. Oppenheimer. *The birth of the modern mind: Self, consciousness, and the invention of the sonnet*, 3–12. New York: Oxford Univ. Press.

Shaytanov, I. (2013). *Shekspir* [Shakespeare]. Moscow: Molodaia gvardiia. (In Russian).

Shaytanov, I. (2014). Kommentarii k perevodam, ili Perevod s kommentariem [Commentaries to translations, or Translation with commentary]. *Inostrannaia literatura* [Foreign Literature]*, 2014*(9), 264–278. (In Russian).

Shaytanov, I. (2016a). Perevod kak interpretatsiia. Shekspirovskie "sonety 1603 goda" [Translation as interpretation. Shakespeare's "Sonnets of 1603"]. *Inostrannaia literatura* [Foreign Literature]*, 2016*(5), 187–199. (In Russian).

Shaytanov, I. (2016b). Poslednii tsikl: shekspirovskie "sonety 1603 goda" [The last cycle: Shakespeare's "Sonnets of 1603"]. *Voprosy literatury* [Problems of Literature]*, 2016*(2), 101–130. (In Russian).

Shaytanov. I. (2017a). Igra ostromysliia v renessansnom sonete [The play of wit in the Renaissance sonnet]. *Voprosy literatury* [Problems of Literature]*, 2017*(6), 222–236. (In Russian).

Shaytanov, I. (2017b). Kak perevodit' zhanr? Shekspirovskii sonet 9 [How to translate genre? Shakespeare's Sonnet 9]. In V. Ia. Malkina, V. I. Tiupa (Eds.). *Liricheskaia evoliutsiia: K 70-letiiu Darvina (Mikhaila Nikolaevicha)* [The evolution of lyric. For the 70th anniversary of Darvin Mikhail Nikolaevich], 110–120. Moscow: Editus. (In Russian).

Tynianov, Iu. N. (1977). O parodii [On parody]. In Iu. N. Tynianov. *Poetika. Istoriia literatury. Kino* [Poetics. History of literature. Cinema], 117–153. Moscow: Nauka. (In Russian).

Vygotskii, L. S. (1968). Analiz basni [Analysis of the fable]. In L. S. Vygotskii. *Psikhologiia iskusstva* [Psychology of art], 2nd ed., enl. and rev., 284–309. Moscow: Iskusstvo. (In Russian).

* * *

Информация об авторе

Игорь Олегович Шайтанов
доктор филологических наук
профессор, главный научный сотрудник,
Центр современных компаративных исследований, Институт филологии и истории, Российский государственный гуманитарный университет
Россия, 125047, Москва, Миусская пл., д. 6
Тел.: +7 (495) 250-61-15
ведущий научный сотрудник,
Лаборатория историко-литературных исследований, Школа актуальных гуманитарных исследований,
Российская академия народного хозяйства и государственной службы при Президенте РФ
Россия, 119571, Москва,
пр-т Вернадского, д. 82
Тел.: +7 (499) 956-96-47
главный редактор,
журнал «Вопросы литературы»
Тел.: +7 (495) 629-49-77
✉ *voplit@mail.ru*

Information about the author

Igor O. Shaytanov
Dr. Sci. (Philology)
Professor, Chief Researcher,
Center of Modern Comparative Studies, Institute for Philology and History, Russian State University for the Humanities
Russia, 125047, Miusskaya Sq., 6
Tel.: +7 (495) 250-61-15
Leading Researcher,
Centre for Studies in History and Literature, School of Advanced Studies in the Humanities, The Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration
Russia, 119571, Moscow,
Prospect Vernadskogo, 82
Tel.: +7 (499) 956-96-47
Editor-in-Chief,
journal Problems of Literature
(Voprosy Literatury)
Tel.: +7 (495) 629-49-77
✉ *voplit@mail.ru*