



Николай Захаров
Владимир Луков

**ГЕНИЙ НА ВЕКА:
ШЕКСПИР
В ЕВРОПЕЙСКОЙ КУЛЬТУРЕ**

Николай Захаров
Владимир Луков

ГЕНИЙ НА ВЕКА:
ШЕКСПИР
В ЕВРОПЕЙСКОЙ КУЛЬТУРЕ

НАУЧНАЯ МОНОГРАФИЯ

Москва
ГИТР
2012

ББК 83.3 (4 Вел)+83м(2Рос=Рус1)

З 38

*Книга написана при поддержке Российского гуманитарного научного фонда
(проект 11-44-93039; проект 2011-04-12064в)*

Печатается по решению

Института фундаментальных и прикладных исследований

Московского гуманитарного университета

и Секции гуманитарных наук Русского отделения

Международной академии наук (IAS, Австрия)

Захаров Н. В., Луков Вл. А.

З 38 Гений на века : Шекспир в европейской культуре : научная монография. — М. : ГИТР [Гуманитарный институт телевидения и радиовещания имени М. А. Литовчина], 2012. — 504 с.

ISBN 978-5-94237-049-7

В монографии раскрывается понятие «культ Шекспира», характеризуются этапы его становления и развития в литературе, художественной культуре Европы от момента его возникновения до XIX века, раскрывается его функционирование в культуре Англии, Франции, Германии, особое внимание уделяется «культу Шекспира» в России, обширный раздел посвящен проблеме «Шекспир и Пушкин». В рамках исследования раскрываются понятия «шекспиризация» (явление, более характерное для культуры Западной Европы) и «шекспиризм» (явление, в наибольшей степени проявившееся в творчестве русских писателей). В разделе «Тезаурусное расширение» даны очерки о современниках Шекспира, раскрываются новые понятия «шекспиросфера» и «неошекспиризм». Книга предназначена для широкого круга читателей — преподавателей, студентов, старшеклассников, для всех, кто интересуется классической литературой Европы и России.

ББК 83.3 (4 Вел)+83м(2Рос=Рус1)

Рецензенты:

доктор философских наук, профессор Т. Ф. Кузнецова

доктор филологических наук, профессор В. П. Трыков

Секция гуманитарных наук Русского отделения

Международной академии наук (IAS, Австрия)

ISBN 978-5-94237-049-7

© Захаров Н. В., Луков Вл. А., 2012

ВВЕДЕНИЕ

ОТ КУЛЬТА ШЕКСПИРА К ШЕКСПИРОСФЕРЕ

Шекспир — один из наиболее изученных писателей мира. Возникла целая отрасль филологии — шекспироведение, а на Западе в связи со всем тем, что связано с именем гениального британца и тиражируется в различных формах обывденной культуры, принято говорить о целой «шекспировской индустрии».

Отправной точкой формирования культа Шекспира можно считать предисловие Бена Джонсона к первому собранию сочинений драматурга (т. н. Первое Фолио, 1623)¹. Уже тогда Бен Джонсон, современник и соперник по драматическому ремеслу, в стихотворном посвящении «Памяти моего обожаемого Автора Мистера Уильяма Шекспира и того, что он нам оставил» дал высочайшую оценку поэта, которая выдержала многовековое испытание: «Душа века нашего... Да будешь славен на все времена...», и окрестил покойного товарища «Эйвонским лебедем». Впрочем, в той же элегии Джонсон упоминает о «скромной латыни и еще более скромном греческом» Шекспира. Еще ранее в своих «Беседах с Уильямом Драммондом» (1618–1619) он вообще заявил: «Этому Шекспиру недоставало мастерства», а в «Оде самому себе» (ок. 1629) называет «Перикла» «скучной историей». Тем не менее отношение к шекспировскому творчеству и лично к драматургу точнее выражено в записных книжках Джонсона, изданных под заголовком «Бруски, или Открытия материи и человека»: «Актеры часто говорили, что, о чем бы ни написал Шекспир в своих сочинениях, он, к чести своей, не вымарал ни единой строчки. По мне, вымарай он хоть тысячу... я любил

его и чту его память. Он, действительно, был натурой честной, открытой и свободной, обладал превосходной фантазией, смелыми взглядами и изысканно выражался, порой так страстно предаваясь этой своей способности, что его приходилось останавливать. Но любые свои грехи он искупал своими же добродетелями. И похвалы он бывал достоин гораздо чаще, нежели порицания».

В 1709 г. появилась первая биография Шекспира Николаса Роу, предпосланная им к изданию первого в XVIII веке собрания сочинений драматурга и содержащая скрупулезно собранные сведения о великом писателе (правда, многие из них оказались недостоверными). Вольтер, находясь в Англии, познакомился с творчеством Шекспира и стал первым его пропагандистом во Франции. В его библиотеке хранились издания произведений Шекспира на английском и французском языках. Он, сам того не подозревая, заложил фундамент для возникновения культа Шекспира, охватившего во второй половине века сначала Европу, а затем и другие регионы мира. Как потом Вольтер ни боролся с этим культом, называя Шекспира «варваром», ничего не понимавшим в правилах искусства, поколебать всеобщее увлечение английским драматургом ему не удалось.

В «Предположениях об оригинальных произведениях» Э. Юнга (1759), в предисловии Сэмюэля Джонсона (1709–1784) к собранию сочинений Шекспира (1765) как бы содержался ответ на будущие нападки Вольтера: Шекспир — гений, который сам устанавливает законы искусства, правдивость драм Шекспира искупает нарушение им «правил». На тех же основаниях с критикой «вольтерианского» взгляда на Шекспира выступила соотечественница Вольтера г-жа Э. Монтегю («Опыт о гении и сочинениях Шекспира по сравнению с греческими и французскими драматургами, с некоторыми замечаниями о неправильных взглядах г-на Вольтера», 1769).

Первой попыткой психологического истолкования характеров Шекспира стал «Опыт о драматическом характере сэра Джона Фальстафа» Мориса Моргана (1777). Культ Шекспира стал важной отличительной чертой культуры Германии (Лессинг, Гердер, Гёте, Шиллер). В статьях И. В. Гёте «Ко дню Шекспира» (1771), «Шекспир и несть ему конца!»

содержались не утратившие значения до сих пор мысли о характере творчества драматурга, о структуре его произведений. В романе Гёте «Ученические годы Вильгельма Мейстера» (1795–1796) изложена одна из самых глубоких трактовок трагедии «Гамлет» и ее главного героя.

В XIX веке складывается романтическая трактовка произведений Шекспира (Ф. Шлегель, Г. В. Ф. Гегель, С. Т. Кольридж, Ф. Стендаль, В. Гюго, Ф. Гизо и др.). Писатель рассматривается как выражение чистого типа гения (лекции Кольриджа о Шекспире), как знамя романтиков в их борьбе с классицизмом («Расин и Шекспир» Стендаля, 1823–1825; «Предисловие к “Кромвелю”» Гюго, 1827). Работы романтиков о Шекспире приобретают международную известность (не случайно в библиотеке Пушкина был французский перевод сочинения немецкого романтика Л. Тика «Шекспир и его современники»).

Эволюция творчества Шекспира впервые была обнаружена и изучена в труде Г. Г. Гервинуса «Шекспир» (4 т., 1849–1850). В фундаментальной «Истории английской литературы» И. Тэна (5 т., 1863–1865) было предложено культурно-историческое истолкование творчества Шекспира, преодолевающее крайности романтической концепции. Этот труд открывает целую серию работ, в которых осуществлена позитивистская критика романтического культа Шекспира («Шекспиромания» Р. Бенедикса, 1873; и др.). Молодой Дж. Б. Шоу тоже выступил как критик Шекспира, но это скорее один из его многочисленных парадоксов. Вершиной шекспироведения XIX века стало исследование выдающегося датского литературоведа Г. Брандеса «Уильям Шекспир» (1895–1896).

В шекспироведении XX века выдающуюся роль сыграли труды Э. К. Чемберса. Образы Шекспира получают определенную трактовку (нередко сопоставимую с достижениями литературоведческого анализа) в произведениях современной художественной литературы, например, трактовка Гамлета в романе А. Мёрдок «Черный принц» (1973).

Основополагающими для отечественной науки о Шекспире стали отзывы А. С. Пушкина (среди них — знаменитая фраза: «Отелло от природы не ревнив — напротив: он доверчив»), В. Г. Белинского (статья «Гамлет». Драма Шекспира. Мочалов в роли Гамлета», 1838; и др.),

И. С. Тургенева (статья «Гамлет и Дон Кихот», 1859). Основоположником русского академического шекспироведения считается Н. И. Стороженко. Значительна деятельность С. А. Венгерова по подготовке издания полного собрания сочинений Шекспира.

В начале XX века появляется статья Л. Н. Толстого «О Шекспире и о драме» (1903–1904), в которой русский писатель буквально ниспровергает английского драматурга с пьедестала. Среди достижений отечественной науки следует отметить возникновение шекспировского театроведения («Драма и театр эпохи Шекспира» В. К. Мюллера, 1925), психологическое исследование произведений Шекспира («Психология искусства» Л. С. Выготского, 1925), выход в свет монографии «Творчество Шекспира» А. А. Смирнова (1934), исследование языка и стиля Шекспира (труды М. М. Морозова). Популяризации Шекспира и достижений шекспироведов посвящены многочисленные труды А. А. Аникста.

Одно из высших достижений отечественного шекспироведения — книга Л. Е. Пинского «Шекспир: начала драматургии» (1971), в которой предложена концепция «магистральных сюжетов». Театральная судьба шекспировского наследия изучена А. В. Бартошевичем. Бесчисленные монографии, диссертации, статьи о Шекспире продолжают появляться и в последние десятилетия (назовем имена профессоров А. Н. Горбунова и И. С. Приходько, И. О. Шайтанова и Е. Н. Черноземовой, переводчика и режиссера В. Р. Поплавского, философа культуры Б. Н. Гайдина, исследовательниц «Сонетов» Е. А. Первушиной и В. С. Флоровой и др.). Пример развития шекспироведения, притом что мы назвали лишь некоторые работы, показывает, что наши научные представления о литературе формируются благодаря исследовательской деятельности огромного числа филологов, историков культуры, которые, в свою очередь, находят опору в высказываниях выдающихся писателей, мыслителей, ценителей словесного искусства.

В 1772 г., когда к Шекспиру пришло международное признание и начал складываться культ Шекспира, английский писатель Герберт Лоуренс впервые высказал сомнение в том, что малоизвестный актер Шекспир мог написать столь великие произведения. Так возник «шекспировский вопрос», разделивший шекспироведов на стратфордianцев

(сторонников признания авторства за Шекспиром, актером, родившемся в Стратфорде) и антистратфордианцев (отрицавших авторство Шекспира и называвших автором кто Френсиса Бэкона, кто аристократов — графа Рэтленда, графа Пембрука, графа Саутгемптона, графа Дерби, кто Кристофера Марло, кто даже английскую королеву Елизавету Тюдор). В настоящее время, кажется, нет ни одного видного современника Шекспира, которому не попытались приписать его произведения. Основной мотив таких поисков образно выразил еще в 1918 г. бельгийский ученый-антистратфордианец Дамблон, полагавший, что «борзая не может родиться в семье мосек», «лилия не растет на чертополохе». Доказательства антистратфордианцев нередко поверхностны, отдают желанием сделать сенсацию. Двухсотлетний спор все более и более убеждает в принадлежности шекспировского творчества самому Шекспиру. Однако попытки разрешить «шекспировский вопрос» вовсе не бесплодны для науки: в результате этих споров об эпохе Шекспира сегодня известно больше, чем о любой другой культурной эпохе.

Отношение к Шекспиру в последние два с половиной века в Европе, да и во всем мире называют не иначе как культом Шекспира. Попробуем разобраться в этом словосочетании.

Прислушаемся, присмотримся: «Культ Шекспира». С одной стороны, весьма обычно и на слух, и «на глаз», с другой — как всё, очевидно, что связано с именем великого английского драматурга и поэта, — загадочно. Второе слово в этом словосочетании — ключевое для «шекспировского вопроса», так что уже намекает на тайну. Но и первое вовсе не просто.

Слово «культ» применительно к писателю, в сущности, никогда не выступало как термин. Более того, оно вызывает раздражение исследователей-филологов и культурологов своей очевидной связью с миром «массовой культуры», в рамках которой постоянно то один, то другой писатель объявляются «культовыми» наряду с подобными характеристиками фильмов, спектаклей, актеров, режиссеров, музыкантов и т. д. Так, на слуху определения «культовый», дававшиеся Д. Сэлинджеру в связи с романом «Над пропастью во ржи», К. Кизи в связи с романом «Полет над гнездом кукушки» (также как одноимен-

ному фильму, его режиссеру М. Форману, исполнителю главной роли Д. Николсону), С. Кингу в связи с грандиозной серией романов «Темная башня», Р. Пирсигу в связи с романом «Дзен и искусство ухода за мотоциклом» и др.

Можно заметить, что некоторые писатели становятся в массовом сознании «культовыми» после появления одного произведения (как было с автором «Бойцовского клуба» Ч. Палаником), других награждают этим титулом за саму личность (например, Д. Керуака, А. Гинзберга, Ж. Жене). Крупнейшие писатели современности не обретают этого титула вовсе (допустим, М. А. Шолохов, У. Фолкнер, Г. Гарсиа Маркес) или (как Э. Хемингуэй, У. Эко, Ю. Мисима) лишь в определенном контексте. Присуждение писателю высших литературных наград, например, Нобелевской премии, — почти полная гарантия того, что он не входит в число «культовых».

Еще одно наблюдение. Большинство «культовых» писателей — американцы. Русские писатели могут претендовать на эту характеристику почти исключительно в нашей стране. Абсолютное большинство «культовых» писателей сосредоточено в XX веке, а теперь и в начале XXI века, писатели более раннего времени объявляются «культовыми» исключительно редко (маркиз де Сад, О. Уайльд).

В массовом сознании понятие «культовая фигура» интуитивно сопоставляется с представлениями о «знаковой фигуре» и о «звезде».

В случае со «знаковой фигурой» ситуация достаточно ясна. Это, вероятнее всего, более мягкий, более осторожный синоним «культовой фигуры».

Сопоставление с понятием «звезда» менее прозрачно. Это не антонимы, но в то же время и не синонимы. Общее у них — то, что может быть охарактеризовано как «модное». Но есть весьма существенные различия. «Звезда» претендует на всеобщее признание, «культовая фигура» признается более ограниченным числом почитателей, функционирует не в массовой культуре, а в той или иной субкультуре, в нее входящей. Но в какой? Это вопрос для будущих культурологических и социологических исследований. Пока заметно лишь то, что «культовость» наиболее актуальна для молодежной аудитории, люди старших поколений нередко даже к слову «культовый» испытывают недоверие,

доходящее до неприязни. «Звезда» неизбежно связана с промоушном, «раскруткой», «культовая личность» менее связана с промоушном, ее известность базируется не столько на индустрии рекламы, сколько на фольклорном принципе передачи информации.

Наконец, самое существенное: в ходе анализа понятия «культовый» (будь то писатель, политический деятель, музыкант, произведение и т. д.) выясняется, что дело не в известности, моде, таланте, поклонении (хотя в имплицитном виде все это учитывается), а в том, что «культовое» явление предписывает определенные законы, правила, формы поведения, определенный стиль жизни и мышления.

«Культовый писатель» — представление, которое необходимо также сопоставить с представлением о «культе писателя». Кажется, что они практически тождественны, но это далеко не так. Достаточно подставить конкретные имена в предложенную матрицу, чтобы в этом убедиться. Так, выражение «культ Пушкина» возможно и описывает реальную ситуацию в русской культуре, в то время как выражение «Пушкин — культовый писатель» невозможно.

Список писателей в первом случае значительно расширяется, причем в него входят прежде всего классики прежних времен. Можно говорить о культе Платона, культе Петрарки, культе Шекспира. В этом списке значительное место занимают русские писатели: Л. Н. Толстой, Ф. М. Достоевский, А. П. Чехов.

В рассматриваемом словосочетании оценочный характер редуцируется, на первый план выходит отражение объективных процессов мировой культуры. Существенно и то, что сопоставляемые выражения «культовый писатель» и «культ писателя» относятся к разным дискурсам. В первом случае выражение не выходит за пределы обыденной речи, во втором — может стать научным термином. Именно эту возможность слова «культ» применительно к писателю мы попробуем проанализировать.

Академический «Словарь русского языка» (т. 4, 1958) устанавливал два его значения: «**Куль**т, -а, м. 1. Религиозное служение божеству и связанные с этим религиозные обряды. *Куль*т Диониса в древней Греции. 2. перен.: кого-, чего-л. Поклонение кому-, чему-л., почитание кого-

чего-л. *Культ личности. Культ разума. Культ красоты*». В «Словаре иностранных слов» (4-е изд., 1964; и последующие издания) находим те же определения: «**Культ** [< лат. cultus уход, почитание] — 1) религиозное служение божеству и связанные с этим обряды; 2)* преклонение перед кем-л., чем-л., почитание». В «Кратком словаре современных понятий и терминов» (2000) этого слова нет (хотя, например, есть слово «культура», так как к нему добавились новые значения), из чего вытекает, что слово «культ» понимается по-прежнему. И действительно, в еще более новом «Современном толковом словаре русского языка» (2004) читаем: «**Культ**, -а, м. [от лат. cultus — почитание, поклонение]. 1. Религиозное служение божеству и связанные с этим религиозные обряды. 2. Поклонение кому-, чему-л., почитание кого-, чего-л. *К. личности. К. разума.* < **Культовый**, -ая, -ое. *К. фильм* (оказавший большое влияние, вызвавший подражание)».

А каково положение в других европейских языках? В английском языке, в отличие от русского, зафиксировано (в «Webster's Third International Dictionary», 1993) шесть основных значений слова cult, причем шестое — «а) великая или чрезмерная привязанность или поклонение какой-либо личности, идее, литературной или интеллектуальной прихоти или фетишу; б) объект этой привязанности; с) (1) группа людей, характеризующихся такой привязанностью; (2) обычно маленький или узкий круг людей, объединенных привязанностью или преданностью какой-либо художественной или интеллектуальной программе, тенденции или образу», а синонимом определяется слово religion — религия. Во французском языке выделяется (в словаре П. Робера «Dictionnaire alphabétique & analogique de la langue française», 1967) — пять значений слова culte, встречающегося в текстах с 1570 г., из них четыре относятся к сфере религии, а пятое, переносное, трактуется как «восхищение, смешанное с почитанием, которое кто-либо испытывает к кому-либо или чему-либо», дано несколько синонимов (adoration — восхищение, amour — любовь, attachement — привязанность, dévouement — преданность, vénération — почитание). Сравнение переносных значений слова в английском и французском языках проливает свет на некое умолчание в русских словарях. Для французов слово «культ» имеет явно по-

ложительную эмоциональную окраску. Для англичан, заимствовавших это слово у французов, наоборот, скорее отрицательную. А в русских словарях оно не имеет никакой окраски. Не случайно рядом приводят примеры на одно и то же значение — культ личности и культ разума. Но между тем всякий русский человек заметит, что «культ» в этих случаях относится к противоположным полюсам эмоциональной сферы. Однако есть и действительно нейтральные случаи. Очевидно, именно к ним относится словосочетание «культ Шекспира» для обычного человека.

Но оно приобретает окраску (причем, и положительную, и отрицательную) в определенной профессиональной среде — филологической, искусствоведческой, для тех, кто профессионально связан с искусством. Тем самым оно (воспринимаемое как одно понятие) из термина превращается в концепт (чуть ниже поясним это слово). Однако это неточно: хотя многие литературоведы, и зарубежные, и отечественные, употребляют его в своих трудах², оно, в сущности, еще не приобрело терминологического значения. Его нужно отнести к «обыденному языку» филологов и искусствоведов, а не к системе терминов филологии и искусствоведения.

Если представление о культе Шекспира признать «филологическим концептом», неизбежно возникает потребность определиться с самим понятием «концепт». Здесь можно опереться на огромную исследовательскую работу, проведенную академиком Ю. С. Степановым и воплотившуюся в его выдающийся труд «Константы: Словарь русской культуры» (3-е изд. вышло в 2004 г.). Концепт, с точки зрения Ю. С. Степанова, — «это как бы сгусток культуры в сознании человека; то, в виде чего культура входит в ментальный мир человека. И, с другой стороны, концепт — это то, посредством чего человек — рядовой, обычный человек, не “творец культурных ценностей” — сам входит в культуру, а в некоторых случаях и влияет на нее. (...) В отличие от понятий в собственном смысле термина (...), концепты не только мыслятся, они переживаются. Они — предмет эмоций, симпатий и антипатий, а иногда и столкновений. Концепт — основная ячейка культуры в ментальном мире человека». И далее — важное разъяснение: «В понятии, как оно изучается в логике и философии, различают объем — класс предметов, который

подходит под данное понятие, и содержание — совокупность общих и существенных признаков понятия, соответствующих этому классу. В математической логике (особенно в ее наиболее распространенной версии принятой также и в настоящем Словаре, — в системе Г. Фреге — А. Черча) термином *концепт* называют лишь содержание понятия, таким образом термин *концепт* становится синонимичным термину смысл. В то время как термин *значение* становится синонимичным термину объем понятия. Говоря проще — *значение слова* это тот предмет или те предметы, к которым это слово правильно, в соответствии с нормами данного языка применимо, а *концепт* это смысл слова. В науке о культуре термин *концепт* употребляется, когда абстрагируются от культурного содержания, а говорят только о структуре, — в общем, так же, как в математической логике. Так же понимается структура содержания слова и в современном языкознании». Существенным для Ю. С. Степанова является положение, вынесенное им в название одного из разделов статьи «Концепт»: *«Концепты могут “парить” над концептуализированными областями, выражаясь как в слове, так и в образе или материальном предмете»*. Эта мысль оказывается принципиальной для формулирования общего определения культуры, предложенного ученым: «Культура — это совокупность концептов и отношений между ними, выражающихся в различных “рядах” (прежде всего в “эволюционных семиотических рядах”, а также в “парадигмах”, “стилях”, “изоглоссах”, “рангах”, “константах” и т. д.); надо только помнить, что нет ни “чисто духовных”, ни “чисто материальных” рядов: храм связан с концептом “священного”; ремесла — с целыми рядами различных концептов; социальные институты общества, не будучи “духовными концептами” в узком смысле слова, образуют свои собственные ряды, и т. д., — “концептуализированные области”, где соединяются, синонимизируются “слова” и “вещи” — одно из самых специфических проявлений этого свойства в духовной культуре».

В общей системе терминов, характеризующих «концептуализированную сферу», определенное место занимают «константы»: «Константа в культуре — это концепт, существующий постоянно или, по крайней мере, очень долгое время. Кроме этого, термину “константа” может

быть придано и другое значение — “некий постоянный принцип культуры”. (...) Принцип создания алфавитов — “алфавитный принцип”, процедирующийся далее в различных культурах на представления об устройстве мира, может быть отнесен как раз к константам-принципам (...). Но в настоящем Словаре мы рассматриваем константу в первом значении — как постоянно присутствующий концепт».

Попробуем упростить мысль ученого для ее лучшего усвоения. Итак, концепт, в отличие от термина, включает в себя, помимо значения, еще и образ, возникающий в сознании говорящего и слушающего. Сравните: слово «идиосинкразия» выступает как термин (нет образа!), а слова «дом», «мать», «любовь» и т. д. сразу вызывают образы (очень индивидуальные и обобщенные), то есть выступают примерами концептов. Или другой пример: само слово «концепт» не скрывает в себе концепта, зато терминологически обозначает некий общий аспект таких слов, как «вера», «дом», «родина» и т. д., в которых сочетание звуков вызывает в сознании некие образы, неясно и по-разному представляемые и при этом переживаемые эмоционально.

Приведенные положения, содержащиеся в работе академика Ю. С. Степанова, становятся основополагающими в выработке теоретического взгляда на «культ Шекспира». Это сочленение двух понятий (в сущности, «кентавров»: понятий-образов), каждое из которых является концептом (и даже константой) русской и мировой (по крайней мере, западной) культуры (и, следовательно, должно быть подвергнуто предложенной Ю. С. Степановым процедуре вскрытия исторических слоев по принципу, который мы, на основании ряда высказываний ученого, определили бы понятием «масштаб актуальности») и само, объединенное, выступает в относительно узкой среде ученых-гуманитариев и деятелей искусства как концепт уровня константы, может обрести и другой смысл. Речь идет о придании ему ранга термина. Если сами концепты трудноопределимы, то термин «концепт» вполне можно подвергнуть системно-логическим операциям, что позволяет решительно продвигаться в сторону преодоления порога неопределимости явления. То же должно быть отнесено и к понятию «культ Шекспира»: если сам этот исторический феномен достаточно аморфен, «многоформен», трудно-

уловим для характеристики, то термин «культ Шекспира», будучи встроенным в понятийный аппарат, может способствовать продвижению на пути понимания обозначаемого им явления. Эти размышления полностью вписываются в тезаурусный подход к исследованию явлений мировой культуры, который в настоящее время интенсивно разрабатывается³. Тезаурус здесь рассматривается как характеристика образа культуры в субъективном освоении (где субъект — от человека до человечества). В тезаурусе главным становится «свое» (своя культура), а неглавным — «чужое», процесс расширения тезауруса — это «освоение», то есть превращение «чужого» в «свое». Мы бы связали с этим подходом изложенную точку зрения академика Ю. С. Степанова. В самом деле, определение культуры как «совокупности концептов и отношений между ними» для культурологии неполно, зато для тезаурологии (своего рода субъективной культурологии, так как в этом случае исследователя интересует только то, как культурный процесс отражается в сознании субъекта) оно вполне приемлемо.

Тезаурусный подход положен в основу предлагаемой работы. Культ Шекспира в ней рассматривается как термин для обозначения весьма значимой константы тезаурусов европейской культуры. Русская культура XIX века (по преимуществу на примере творчества А. С. Пушкина) здесь, в соответствии с концепцией академика Ю. С. Степанова, рассматривается как «ответвление» европейской культуры. Культ Шекспира как обозначение константы культуры отделен от шекспироведения и «шекспировского вопроса» как терминов, за которыми стоят две области филологической науки, безусловно, связанные с этим культом, но представляющие собой новый этап, когда от поклонения Шекспиру европейцы перешли к его глубокому научному изучению, хотя (особенно в ситуации «шекспировского вопроса») не потерявшему эмоционального накала, присущего восприятию концептов. «Слоям» рассматриваемой культурной константы дана не только историческая (от зарождения до расцвета и последующего преобразования), но и пространственная характеристика, что обозначено в разведении терминов «шекспиризация» (применяется преимущественно к западноевропейской традиции) и «шекспиризм» (применяется преимущественно к русской традиции) и сведении всего этого ряда терминов к обобщающему понятию «шекспиросфера».

РАЗДЕЛ 1

ШЕКСПИР, ШЕКСПИРИЗАЦИЯ: ТЕЗАУРУСНЫЙ ПОДХОД

ГЛАВА 1

ШЕКСПИР — КОНСТАНТА СОВРЕМЕННОЙ КУЛЬТУРЫ

§ 1. БИОГРАФИЯ

Уильям Шекспир родился 23 апреля 1564 г. (точнее, был крещен 26 апреля этого года, что позволяет установить наиболее вероятный день его рождения) в Стратфорде-на-Эйвоне. Его отец стал городским головой, и с раннего детства Шекспир был приобщен к театральному искусству (так как любая труппа, приезжавшая в город, сначала должна была дать представление для семьи городского головы; таких гастролей за время юности Шекспира в Стратфорде было 24). С 7 до 13 лет он учился в грамматической школе, где главными предметами были латинский и греческий языки.

Здесь мы сделаем небольшую остановку. Как показало развитие «шекспировского вопроса», исследования образования, которое получил Шекспир, оказалось едва ли не ключевым в признании его способности написать те произведения, которые известны миру под его именем. Так чему же учили в грамматических школах?

В эпоху Возрождения наука стала развиваться уже не только в монастырях, но и в университетах, которые по своим строгим порядкам не так сильно отличались от закрытых монастырских сообществ, происходят ключевые изменения как в системе преподавания, так и в мировоззрении человека в целом: гуманизм Ренессанса заставил думающего человека обращаться не только к божественному, сверхъестественно-

му, потустороннему, но и к сугубо земным проблемам человеческого существа. Иначе говоря, происходит гуманизация человеческого взгляда на жизнь.

Если университетское преподавание того времени в основном следовало средневековой парадигме и, главным образом, строилось на традиционных формах: тривиум (лат. *trivium* — трехпутие), т. е. грамматика, риторика и диалектика, и квадравиум (лат. *quadrivium* — четырехпутие) — арифметика, геометрия, астрономия и музыка, которые вместе составляют т. н. «семь свободных искусств», — то именно в эту эпоху начальному образованию стали уделять больше внимания, была предпринята попытка уйти от элитарности и недоступности образования, что предоставило возможность получить его большему кругу людей.

Таким образом, в эпоху Ренессанса круг образованных людей расширился, образование стало доступно не только узкому кругу знатных и богатых людей: если не сын перчаточника У. Шекспир, то, по крайней мере, сын сапожника К. Марло смог получить поддержку от знатного человека, который выделял ему своеобразную стипендию для обучения в Колледже Тела Христова (*College Corpus Christi*) в Кембриджском университете. Бен Джонсон также не был высокого социального происхождения, но получил прекрасное образование в Вестминстерской школе, в которой его наставником и своеобразным спонсором стал историк и филолог У. Кэмден (*William Camden*). Возникли прецеденты, когда люди такой даровитости получили возможность выдвинуться из своих провинциальных Стратфорд-на-Эйвоне в столь широко известные в настоящее время образовательные центры, такие как Оксфорд или Кембридж, и при помощи меценатской поддержки получить достойное образование.

Однако главным событием того времени можно считать начало развития института грамматических школ. Что же представляло собой в них обучение?

Безусловно, говорить о каком-либо едином образовательном стандарте просто невозможно. Обычно в небольших школах при приходях у детей — главным образом, у мальчиков 5–7 лет — был шанс получить начальные знания. Занятия, как правило, состояли из чтения Свя-

щенного писания с заучиванием наизусть целых отрывков, обучения письму, реже основам арифметики. Причем учителями не всегда выступали образованные люди, обычно это были священники, странствующие учителя, образование которых в наше время назвали бы мало-профессиональным. Для детей было большим везением, если знания они получали от какого-нибудь шарлатана, окончившего университет и не сумевшего по каким-либо причинам найти другое, более привилегированное место для заработка. Учебным пособием выступал букварь (hornbook), который представлял собой лист бумаги с напечатанными алфавитом, небольшой молитвой, иногда еще комбинациями гласных и согласных. Для большинства детей учеба на этом, как правило, и заканчивалась, поскольку они были вынуждены начинать работать. Некоторые же продолжали образование в средней школе, получая дополнительные знания. Затем обычно их отправляли в ученики торговцам, ремесленникам, что сегодня мы бы назвали «прохождением практики».

В те времена только дети обеспеченных родителей или особо талантливые ученики имели возможность поступить в одну из многочисленных грамматических школ. Школы сильно различались по своему размеру, статусу, финансовой обеспеченности. Существовало несколько школ и для девушек, однако серьезное образование большинство из них могло получить только на дому.

Упор в грамматической школе делался на классическом гуманитарном образовании — латынь и риторика, реже греческий. В нее могли поступить мальчики с семи лет. Обязательным условием при поступлении было умение читать.

При поступлении ребенок попадал в довольно суровые условия⁴. Занятия начинались рано утром и заканчивались далеко после полудня. Обучение велось по «Краткому введению в грамматику» («Short Introduction of Grammar») и «Brevissima institutio». По мере языкового прогресса дети начинали читать сборники изречений латинских авторов, а затем переходили непосредственно к произведениям Теренция и др. Они постоянно заучивали наизусть стихи, сцены из драматургии, переводили с латыни на родной язык и обратно. Чуть позже учеников могли обязать говорить только на латыни. На более высоком уровне вла-

дения языком начинали читать Вергилия, Горация, Цезаря. По-гречески читали Эзопа, Платона, Плутарха.

По окончании грамматической школы бывшие ученики либо шли в подмастерья туда, где требовалось хорошо читать и писать, либо поступали в университет.

Очевидно, что становление института грамматической школы стало важной вехой в развитии системы образования. Одно то свидетельство, что великий Шекспир закончил только ее и дальше занимался лишь самообразованием, позволяет говорить о высокой результативности этой формы образования эпохи Ренессанса.

В 18 лет Шекспир женился на Энн Хатауэй (Хэтэуэй), которая была старше его на 8 лет, но вскоре (около 1585 г.), оставив жену и детей (старшую дочь Сьюзен и только что родившихся близнецов — дочь Джудит и сына Гамнета) в Стратфорде, переехал в Лондон, лишь изредка посещая родину, чтобы привезти семье заработанные в столице деньги.

Став актером, он в дальнейшем играл небольшие роли (едва ли не самая крупная его роль — Тень отца Гамлета), что, очевидно, связано с его интенсивной работой как драматурга. Сначала он работал в первом театральном здании Лондона (называвшемся просто «Театр»). С 1593 г. он в труппе Джеймса Бёрбеджа («Слуги лорда-камергера»), где он был пайщиком, что давало ему определенный доход. В 1599 г. он вошел в число пайщиков нового театра — «Глобус», построенного после смерти Джеймса Бёрбеджа его сыновьями Ричардом и Катбертом Бёрбеджами, возглавившими театральное предприятие, и открывшегося трагедией Шекспира «Юлий Цезарь». К этому времени он становится достаточно состоятельным человеком, покупает для семьи самый большой дом в Стратфорде, получает низшее дворянское звание — джентльмен (1599).

Как писатель, он к 1592 г. достаточно известен, что следует из резко отрицательного отзыва умирающего Роберта Грина о нем как об опасном конкуренте («выскочка», «ворона, щеголяющая в наших перьях»). На первое десятилетие XVII века приходится расцвет его творчества. После 1603 г. Шекспир, очевидно, не выступал на сцене, сосредоточившись на драматургическом творчестве. Около 1612 г. он покидает «Глобус», переезжает из Лондона в Стратфорд и, видимо, бросает литера-

турное творчество. Шекспир умер 23 апреля 1616 г. и был похоронен в родном Стратфорде, в церкви Троицы.

В 1623 г. актеры труппы Бёрбежда Хеминдж и Кондел выпустили первое собрание сочинений Шекспира — «Комедии, хроники и трагедии Уильяма Шекспира» (так называемое фолио 1623 г., т. е. книга, изданная форматом 1/2 листа, получаемым фальцовкой в один сгиб, книга большого формата) с предисловием выдающегося драматурга, друга Шекспира Бена Джонсона. В издание были включены 36 пьес (к ним теперь добавляют только еще одну пьесу — «Перикл»).

§ 2. ТВОРЧЕСТВО

Английский шекспировед Э. К. Чемберс предложил свою хронологию творчества Шекспира, которая (с позднейшей коррекцией Дж. Макманауэя, добавлениями А. А. Аникста и нашими уточнениями) выглядит так (указывается предположительное время создания произведений, которые группируются по жанровым признакам, двойные даты соответствуют театральным сезонам, текст, воспроизводящий хронологическую таблицу Чемберса, выделен курсивом):

Первый период (1590–1594): ранние хроники: *«Генрих VI»*, ч. 2, 1590/1591; *«Генрих VI»*, ч. 3, 1590/1591; *«Генрих VI»*, ч. 1, 1591/1592; ранняя хроника, близкая к трагедии: *«Ричард III»*, 1592/1593; ранняя ренессансная комедия (близкая комедии положений): *«Комедия ошибок»*, 1592/1593; ранняя ренессансная комедия (близкая комедии характеров): *«Укрощение строптивой»*, 1593/1594; ранняя трагедия («трагедия ужаса»): *«Тит Андроник»*, 1593/1594; поэмы: *«Венера и Адонис»*, 1592; *«Обесчещенная Лукреция»*, 1593.

Второй период (1594–1600): ренессансные комедии: *«Два веронца»*, 1594/1595; *«Бесплодные усилия любви»*, 1594/1595; *«Сон в летнюю ночь»*, 1595/1596; комедия, близкая к трагикомедии: *«Венецианский купец»*, 1596/1597; первая зрелая трагедия (ренессансная трагедия с элементами комедии): *«Ромео и Джульетта»*, 1594/1595; хроники, близкие к трагедии: *«Ричард II»*, 1595/1596; *«Король Джон»*, 1596/1597;

хроники, близкие к комедии: «*Генрих IV*», ч. 1, 1597/1598; «*Генрих IV*», ч. 2, 1597/1598; «*Генрих V*», 1598/1599; вершина комедийного творчества, зрелые ренессансные комедии: «*Много шума из ничего*», 1598/1599; «*Виндзорские проказницы*», 1598 (у Чемберса — 1600/1601, убедительное изменение датировки предложено Лесли Хотсоном в 1931 г.); «*Как вам это понравится*», 1599/1600; «*Двенадцатая ночь*», 1599/1600; трагедия переходного типа («античная трагедия»): «*Юлий Цезарь*», 1599/1600; лирика: сонеты, 1592–1598; произведения, приписываемые Шекспиру: хроника, возможно, написанная Шекспиром или при его участии: «*Эдуард III*», 1594/1595; фрагмент хроники: «*Томас Мор*», 1594/1595 (одна сцена, 147 строк); небольшие поэмы: «*Страстный пилигрим*», опубл. 1599, «*Феникс и голубка*», опубл. 1601.

Третий период (1601–1608): вершина трагизма (так называемые великие трагедии Шекспира): «*Гамлет*», 1600/1601; «*Отелло*», 1604/1605; «*Король Лир*», 1605/1606; «*Макбет*», 1605/1606; «античные трагедии»: «*Антоний и Клеопатра*», 1606/1607; «*Кориолан*», 1607/1608; «*Тимон Афинский*», 1607/1608; «мрачные комедии» (или проблемные пьесы): «*Троил и Крессида*», 1601/1602; «*Конец — делу венец*», 1603/1604; «*Мера за меру*», 1604/1605.

Четвертый период (1609–1613): драмы-сказки (драмы-утопии, ранняя форма трагикомедии как соединение трагического начала с радостным финалом): «*Перикл*», 1608/1609 (Шекспиру достоверно принадлежат полностью 3–5 акты); «*Цимбелин*», 1609/1610; «*Зимняя сказка*», 1610/1611; «*Буря*», 1611/1612; поздняя хроника: «*Генрих VIII*», 1612/1613 (возможно, в соавторстве с Дж. Флетчером); пьеса, приписываемая Шекспиру: «*Два знатных родича*», 1613 (в соавторстве с Дж. Флетчером).

Существуют и другие периодизации. Так, А. А. Смирнов и ряд других исследователей выделяли три периода, объединяя первый и второй периоды в единый ранний период.

В основе построения художественного мира в произведениях Шекспира лежит получившая широкое признание в эпоху Возрождения концепция Единой цепи бытия, прообраз которой можно найти в индийской «Бхагават-гите», в трудах Псевдо-Дионисия и ряде других древних

источников. Согласно этой концепции, весь мир представляется как некая цепь (или лестница), которая восходит от камня (материального и бездуховного начала) к Богу (духовному, нематериальному началу). В центре этой цепи находится человек, соединяющий в себе духовное и материальное. В каждом отдельном звене цепи по принципу Великой аналогии выстраивается своя иерархия. Так, камень не равен камню, есть «царь камней» — алмаз, как среди металлов — золото, среди растений — дуб, среди птиц — орел, среди зверей — лев, среди людей — король, в семье — отец, среди небесных тел — солнце. Если хотя бы в одном звене произойдет разрушение этого вечного порядка, вся цепь придет в движение, везде начнется хаос и всеобщая гармония не наступит до тех пор, пока не восстановится испорченное звено, не будет вправлен вывих, пользуясь образом одной из реплик шекспировского Гамлета. Именно этой концепцией, а не поэтическими эффектами объясняется, почему мертвые выходят из гробов в «Юлии Цезаре» после убийства правителя Рима; почему в «Гамлете» появляется призрак убитого короля, почему разражается буря в «Короле Лире», когда старого короля изгоняют родные дочери, в «Макбете», когда Макбет убивает законного короля Дункана, в «Буре», где разгул стихии — следствие несправедливости и т. д. Однако в зависимости от жанра шекспировской драматургии — исторической хроники, комедии, трагедии, трагикомедии — общая концепция предстает в принципиально различных модификациях. Жанр оказывается важнее, чем авторская позиция, и становится ясно: Шекспир — писатель далекой эпохи, которого нельзя оценивать (как это делал Л. Н. Толстой в своей знаменитой статье об английском драматурге⁵), применяя к нему требования как к писателю Нового времени.

§ 3. ИСТОРИЧЕСКИЕ ХРОНИКИ

Исторические хроники Шекспира представляют собой единый цикл, посвященный становлению современной для писателя английской государственности. Если его десять хроник расположить не в по-

следовательности их написания, а в последовательности происходящих в них событий, то получится следующий ряд (в скобках указываются годы правления изображенных в хрониках королей): хроника-пролог «Король Джон» (этот король правил в 1199–1216 гг.), «Ричард II» (1377–1399, убит), «Генрих IV» — части 1 и 2 (1399–1413), «Генрих V» (1413–1422), «Генрих VI» — части 1, 2 и 3 (1422–1461, убит), «Ричард III», где появляются короли из династии Йорков Эдуард IV (1461–1483, вероятно, отравлен), юный Эдуард V (убит в 1483 г.), Ричард III (1483–1485, убит в битве при Босворте), граф Ричмонд — будущий Генрих VII, основатель династии Тюдоров (1485–1509), хроника-эпилог «Генрих VIII» (1509–1547, отец Эдуарда VI, правившего в 1547–1553 гг., Марии (Кровавой), правившей в 1553–1558 гг., Елизаветы, правившей в 1558–1603 гг., т. е. во времена Шекспира. Писатель своими хрониками охватывает все последовательно сменявшиеся царствования английских королей от Ричарда II (и его предка короля Джона) до воцарения и утверждения современной ему династии.

Главным действующим, развивающим и определяющим сюжет фактором в хрониках становится всеильное Время (а не те короли, именами которых называются хроники: эти имена обозначают лишь время их правления). Шекспир, руководствовавшийся концепцией Единой цепи бытия, преодолевает ее статичность, опрокидывая вектор вертикали (снизу вверх, к небу, к Богу) в горизонталь движения Времени. Но как представитель старого типа мышления (телеологического, а не причинно-следственного), он показывает, что течение времени определяется из будущего, выстраивая свои произведения по законам логической инверсии (подобно «Песни о Роланде» и другим памятникам средневековья).

Мысль Шекспира такова: современный взлет Англии как мощной державы определен победой Тюдоров над Йорками и восстановлением законности престолонаследия. Когда законный король Ричард II был убит, не успев оставить наследника, разрушилась гармония Единой цепи бытия. Это привело к спору Ланкастеров и Йорков за корону, появлению неспособного править страной короля Генриха VI, войне Алой и Белой роз, приходу к власти злодея Ричарда III. Ричард решает изме-

нить ход времени и для достижения своей цели убивает и Генриха VI, и его сына Эдуарда, принца Уэльского, и собственных старших братьев Эдуарда IV и Георга, герцога Кларенса, и своего племянника — Эдуарда V, наследника престола.

Гибель Ричарда III — это, по Шекспиру, восстановление нормально-го течения Времени, выправление поломанного звена в Единой цепи бытия, вызвавшего всеобщий хаос. Отныне должна воцариться гармония. Англия, пережив междоусобную войну, оправится и, опираясь на единство нации, займет в мире достойное место.

Объединение хроник в цикл поставило перед Шекспиром проблему идентичности персонажей при переходе из одной исторической хроники в другую. Примером успешного решения этой художественной задачи является образ Ричарда III, который фигурирует (как герцог Глостер) в «Генрихе VI» (части 2 и 3) и в «Ричарде III». Везде он выступает как злодей, герой-макиавелист, не останавливающийся ни перед какими преступлениями, чтобы достичь своей цели. Таким же он был представлен и в «Истории Ричарда III» Томаса Мора.

Современные историки (например, М. А. Барг) утверждают, что реальный Ричард вовсе не был отъявленным злодеем, напротив, проявил себя достаточно талантливым организатором, полководцем, смелым воином, достойно погибшим на поле боя, но правившим слишком недолго, чтобы успеть создать свою историографию. Более похож на злодея-макиавелиста, утверждают историки, его победитель Генрих VII (вероятно, именно по его приказу, а не Ричардом III, были убиты дети Эдуарда IV), но длительное правление его самого и его потомков дало время переписать историю. Шекспир придал Ричарду III черты и масштабность трагического героя. С поразительным мастерством он рисует обиженного природой, нелюбимого даже матерью, но бросившего вызов неблагосклонной судьбе героя, выбравшего путь зла и на этом пути проявившего железную волю, изощренность ума, невиданное ораторское искусство как искусство обмана (особенно поражает сцена обольщения им леди Анны, вдовы убитого им сына Генриха VI, которая, попав в словесные ловушки, расставленные Ричардом, через несколько минут после того, как хотела его убить как злейшего врага, соглашается стать его женой).

Известный отечественный литературовед Л. Е. Пинский, введя термин «магистральный сюжет», определил в качестве магистрального сюжета шекспировской исторической хроники приоритет общественной жизни. И действительно, частная жизнь человека в хрониках находится на заднем плане, а на переднем — его участие в политической, государственной жизни, в войнах, заговорах, в борьбе за власть. В двух частях «Генриха IV», высшего достижения Шекспира в жанре хроники, параллельно выстраивается «фальстафовский фон», представленный образом хвастливого и трусливого рыцаря Фальстафа и его спутников, любящих побуянить (среди них — принц Гарри, будущий Генрих V, который превратится в одноименной хронике в идеального короля). «Фальстафовский фон» воплощает комедийное начало, контрастирующее с драматизмом основных событий хроник. В этом сопоставлении проявилось художественное мастерство Шекспира, передающего в своих произведениях многогранность жизни.

§ 4. КОМЕДИИ

Магистральный сюжет шекспировской комедии (по Л. Е. Пинскому) — приоритет естественной жизни. Социальная жизнь, столь важная в хрониках, уступает место частной жизни, чувствам человека, среди которых главные — дружба и любовь. На смену закономерной поступи Времени, отмеченному в хрониках, в комедиях на внешнем уровне приходит торжество счастливой случайности, игра недоразумений, неожиданностей, которые щедро дарит природа. Полнота ощущения жизни рождает характерный для комедий Шекспира жизнерадостный смех (сатира почти отсутствует), формирует светлую лирическую линию в их сюжетах и обрисовке персонажей. В системе образов причудливая игра природы сказывается, например, в появлении среди персонажей близнецов, немислимых ни в хрониках, ни тем более в трагедиях. Близнецы порождают множество комических недоразумений, веселую путаницу. Драматизм, грусть в комедиях мимолетны и только подчеркивают ощущение счастья, праздника жизни, неизбежно наступающего

в финале. Развитие комического от «Комедии ошибок» и «Укрощения строптивой» до «Сна в летнюю ночь» и «Двенадцатой ночи» идет по пути отказа от внешних комических приемов. Так, в «Комедии ошибок» комическое основано на путанице, которую производят две пары близнецов (близнецы-хозяева и близнецы, находящиеся у них в услужении). В «Двенадцатой ночи» тоже есть близнецы, но недоразумения, порожденные их сходством, не определяют природы комического, а лишь дополняют ощущение жизни как праздника. Если в ранней комедии «Укрощение строптивой» унижения, которым подвергает Петруччио Катарину, оправданы концепцией Единой цепи бытия, требующей главенства в семье мужа, то в зрелой комедии «Много шума из ничего» в дуэте Беатриче и Бенедикта лидирует женщина, а в дуэте Геро и Клавдио никто не лидирует, а все определяет чувство взаимной любви.

Драматические повороты действия, сближающие комедию с трагедией, появляются в «Венецианском купце» (образ еврея Шейлока и связанная с ним сюжетная линия) и «Много шума из ничего» (линия донна Хуана и связанная с ним интрига, едва не разрушившая любовь Геро и Клавдио). Тенденция драматизации приводит к появлению «мрачных комедий» третьего периода. Шекспир поразительно соединил в себе трагическое и комическое начала, и их союз проходит через многие его произведения: трагическое присутствует в комедиях, а комическое — в трагедиях, оба начала уравниваются в поздних драмах-утопиях.

§ 5. ТРАГЕДИИ

Трагическое как ужасное предстает в первой трагедии Шекспира — «Тите Андронике», где фигурируют 14 кровавых убийств, 34 трупа, изнасилование, две отрубленные головы, три отрубленных руки, отрезанный язык, человек, закопанный живым в землю, и даже эпизод, в котором злодейку царицу Тамору кормят пирогом из мяса ее сыновей. Все это вполне в традиции, идущей от Сенеки и возродившейся во времена Шекспира в жанре «трагедии ужаса». Хотя черты такого несколько примитивного понимания трагического сохраняются в последующих

трагедиях Шекспира, уже в «Ромео и Джульетте» природа трагического принципиально меняется.

Хотя широко известны слова из этого произведения «Нет повести печальнее на свете, // Чем повесть о Ромео и Джульетте», это самая светлая из трагедий Шекспира, в которой, в сущности, реализована концепция зрелых комедий драматурга. В «Ромео и Джульетте» буквально на глазах рождается новый, гармоничный мир, созданный для счастья героев: на их стороне церковь (в лице брата Лоренцо, тайно их венчающего), власти, осуждающие семейную вражду. Сами семейства Монтекки и Капулетти не помнят причины распри и готовы примириться. Теперь представим себе, что вражда семейств действительно непримирима, что произошли все те события, которые описаны в произведении (Ромео убивает брата Джульетты Тибальта, Джульетта, чтобы избежать брака с нелюбимым Парисом, выпивает зелье брата Лоренцо и засыпает сном, похожим на смерть, ее хоронят, Ромео по случайному стечению обстоятельств вовремя не узнает о том, что Джульетта жива и у ее тела готовится выпить яд). Представим, что — при всех этих обстоятельствах — Ромео повременил несколько секунд. Джульетта проснулась бы (в момент, когда он отравляется, она уже дышит), герои обрели бы счастье. Лишь игра случайностей (несчастливых, в отличие от счастливых случайностей в комедиях) и избыток жизненных сил юных героев, заставляющий их торопиться жить и спешить чувствовать, приводят их к гибели. Однако было бы ошибкой видеть в смерти героев только случайность, она торжествует лишь на внешнем уровне, как и в комедиях. Итог трагедии закономерен: победа все равно за любовью, а не за ненавистью, и над телами Ромео и Джульетты их родители отказываются от своей вражды.

Сочетание трагического и комического обнаруживается не только в концепции этой трагедии, но и непосредственно в комических сценах, связанных с колоритным образом Кормилицы и таким ярким персонажем, как друг Ромео Меркуцио. Язык трагедии, насыщенный метафорами, эвфуистическими оборотами, игрой слов, также подтверждает жизнерадостную, ренессансную основу этой ранней шекспировской трагедии.

В «Юлии Цезаре» обнаруживается отход от этой жизнерадостности, развитие трагического начала в этой «античной трагедии» свидетельствует о переходе на новые позиции, представленные в трагедиях следующего периода. Эта трагедия близка к хроникам (не случайно Юлий Цезарь, чьим именем названо произведение, погибает в 3 действии, т. е. в середине пьесы).

«Великие трагедии» — термин, который применяется для обозначения четырех трагедий Шекспира, составляющих вершину его творчества: «Гамлет», «Отелло», «Король Лир» и «Макбет». По Л. Е. Пинскому, магистральный сюжет трагедий — судьба выдающейся личности, открытие человеком истинного лица мира. Характер трагического меняется: исчезает ренессансный оптимизм, уверенность, что человек — «венец всего живущего», герои открывают для себя дисгармоничность мира, неведомую им ранее силу зла, они должны сделать выбор: как им достойно существовать в мире, покусившемся на их достоинство.

В отличие от хроник, связанных воедино, трагедии Шекспира (в том числе и ранние) не составляют цикла. Если в них встречаются одни и те же персонажи (например, Антоний в «Юлии Цезаре» и в «Антонии и Клеопатре»), то это, по существу, разные люди, задача идентичности персонажей в трагедиях не стоит. В трагедии немислимо появление близнецов: жанр требует неповторимости личности. Герой трагедии — могучая, титаническая фигура, он сам выстраивает линию своей судьбы и отвечает за сделанный им выбор (в отличие от героев сложившегося к концу XVIII века жанра мелодрамы, в которой герои, а чаще героини, чистые, но слабые создания, испытывают удары неведомого рока, страдают от преследований со стороны ужасных злодеев и спасаются благодаря помощи покровителей). Как отмечал Л. Е. Пинский, в комедиях Шекспира герой «несвободен», он подчинен природным влечениям, мир, напротив, «свободен», что проявляется в игре случайностей. В трагедиях все наоборот: мир бесчеловечно упорядочен, несвободен, герой же свободно решает, «быть или не быть», основываясь лишь на том, «что же благородней».

Каждая из трагедий неповторима и по своей структуре. Так, композиция «Гамлета» с кульминацией в середине произведения (сцена

«Мышеловки») вовсе не похожа на гармоничную композицию «Отелло» или композицию «Короля Лира», в которой, по существу, отсутствует экспозиция.

В некоторых трагедиях появляются фантастические существа, но если в «Гамлете» появление призрака вытекает из концепции Единой цепи бытия (это результат совершенного преступления), то в «Макбете» ведьмы, эти пузыри земли, появляются задолго до преступления героя, они — представительницы зла, которое становится не временной (в периоды хаоса), а постоянной составляющей мира.

Наибольшим пиететом в последующие века окружена трагедия «Гамлет». В современном научном тезаурусе она занимает такое место, что требует более углубленной характеристики (что будет сделано в дальнейшем).

Широчайшей популярностью на протяжении столетий пользовалась и трагедия Шекспира «Отелло». Источником сюжета этой трагедии послужила новелла «Венецианский мавр» итальянского гуманиста Джиральди Чинтио. Нередко произведение трактовалось как трагедия ревности. Но прав А. С. Пушкин: «Отелло от природы не ревнив — напротив: он доверчив».

Доверчивость Отелло во многом связана с образом Венеции, одним из важнейших в системе образов трагедии. Именно уклад жизни в Венеции, где, вполне в духе Ренессанса, ценится не происхождение, а личная доблесть, позволившая мавру занять столь почетное место, убедил его в том, что мир устроен справедливо. Мнимая измена Дездемоны разрушила его уверенность в том, что в мире царят правда и добро. Из неверных посылок Отелло сделал правильный вывод, но изначальная ошибка направила его действия не против злокозненного Яго, а против невинной Дездемоны.

Как отмечал Л. Е. Пинский, «Отелло» — единственная трагедия Шекспира, где герой не знает своего антагониста до финала, ибо на официальном уровне (воплощенном в образе Венеции) его нет. Осознав эту ошибку, герой сам наказывает себя, кончая жизнь самоубийством.

«Король Лир» — третья из «великих трагедий» Шекспира. Лир, уверенный в справедливом устройстве мира, осуществляет грандиозный

эксперимент: разделяет государство на три части, передавая их дочерям. Эксперимент короля Лира должен подтвердить, что человек представляет подлинную ценность, не зависящую ни от его нынешнего положения, ни даже от личных заслуг (достаточно того, что Лир — отец, король по рождению, старик). Дочери Лира Гонерилья и Регана (в отличие от младшей — Корделии) изгоняют отдавшего им власть отца, тем самым раскрывая ему глаза на истинные порядки, царящие в мире. Параллельная сюжетная линия (заимствованная из «Аркадии» Ф. Сидни) — линия герцога Глостера и его сыновей — призвана подчеркнуть суть ошибки Лира. Незаконный сын Глостера Эдмунд, герой-макиавеллист, произносит знаменательные слова:

Отец доверчив, брат мой благороден;
Так далека от зла его натура,
Что он в него не верит. Глупо честен:
С ним справлюсь я легко. Тут дело ясно.
(Пер. Б. Л. Пастернака)

Люди доверчивы, они, по выражению Л. Е. Пинского, утратили ощущение «трагической тревоги», лежащей в основе чувства ответственности (величайшее открытие Лира, позволяющее ориентироваться в мире, в отличие от безрассудного оптимизма, представленного в образе Глостера в начале трагедии, и пессимизма, представленного в том же образе в финале).

«Макбет» завершает плеяду «великих трагедий» Шекспира. В образе Макбета (как и в образе леди Макбет) происходит трансформация титанической личности: герой перестает быть борцом со злом и сам становится его носителем. Мир, где ценится доблесть, но забыты нравственные ориентиры («Зло есть добро, добро есть зло», — утверждают ведьмы в начале трагедии), сам толкает героя на преступление. Это наиболее мрачная трагедия Шекспира.

Для раскрытия проблем этой книги (в том числе проблемы вечных образов) остановимся более основательно на самой знаменитой трагедии Шекспира. Это, конечно же, «Гамлет» (1601)⁶. Источниками сюжета

для Шекспира, как предполагается, послужили «Трагические истории» француза Бельфоре (1572) и не дошедшая до нас пьеса (1589?; возможно, автор — Т. Кид), в свою очередь восходящие к тексту датского летописца Саксона Грамматика (ок. 1200). Амлет (как там он назван) — принц, живший в языческие времена, следовательно, до 827 г., когда в Дании было введено христианство. Помимо Саксона Грамматика, о нем упоминает исландец Снорри Стурлусон (1178–1241) в одной из саг. Главная черта художественности «Гамлета» — синтетичность (синтетический сплав ряда сюжетных линий — судеб героев, синтез трагического и комического, возвышенного и низменного, общего и частного, философского и конкретного, мистического и бытового, сценического действия и слова, синтетическая связь с ранними и поздними произведениями Шекспира).

Гамлет — одна из самых загадочных фигур мировой литературы. Вот уже несколько столетий писатели, критики, ученые пытаются разгадать загадку этого образа, ответить на вопрос, почему Гамлет, узнав в начале трагедии правду об убийстве отца, откладывает месть и в конце пьесы убивает короля Клавдия почти случайно. И. В. Гёте видел причину этого парадокса в силе интеллекта и слабости воли («несостоятельности воления») Гамлета. Напротив, кинорежиссер Г. Козинцев в книге «Наш современник Вильям Шекспир» (1962) и в своем фильме по шекспировской трагедии с Иннокентием Смоктуновским в заглавной роли подчеркнул в Гамлете активное начало, увидел в нем непрерывно действующего героя. Одну из самых оригинальных точек зрения высказал выдающийся психолог Л. С. Выготский в «Психологии искусства» (1925). По-новому поняв критику Шекспира в статье Л. Н. Толстого «О Шекспире и о драме», Выготский предположил, что Гамлет не наделен характером, а является функцией действия трагедии. Тем самым психолог подчеркнул, что Шекспир — представитель старой литературы, не знавшей еще характера как способа обрисовки человека в словесном искусстве.

Л. Е. Пинский связал образ Гамлета не с развитием сюжета в привычном смысле этого слова, а с магистральным сюжетом «великих трагедий» — открытием героем истинного лица мира, в котором зло более могущественно, чем это представлялось гуманистами.

Именно эта способность познать истинное лицо мира делает трагическими героями Гамлета, Отелло, короля Лира, Макбета. Они — титаны, превосходящие обычного зрителя интеллектом, волей, смелостью. Но Гамлет отличается от трех других протагонистов шекспировских трагедий. Когда Отелло душит Дездемону, король Лир решает разделить государство между тремя дочерьми, а потом долю верной Корделии отдает лживым Гонерилье и Регане, Макбет убивает Дункана, руководствуясь предсказаниями ведьм, то они ошибаются, но зрители не ошибаются, потому что действие построено так, чтобы они могли знать истинное положение вещей. Это ставит обычного зрителя выше титанических персонажей: зрители знают то, чего те не знают.

Напротив, Гамлет только в первых сценах трагедии знает меньше зрителей. С момента его разговора с Призраком, который слышат, помимо участников, только зрители, нет ничего существенного, чего бы не знал Гамлет, но зато есть нечто такое, чего зрители не знают. Гамлет заканчивает свой знаменитый монолог «Быть или не быть?» («To be, or not to be...») ничего не значащей фразой «Но довольно» («Soft you now!»), оставляя зрителей без окончательного ответа на самый главный вопрос. В финале, попросив Горацио «рассказать все» оставшимся в живых, Гамлет произносит загадочную фразу: «Дальнейшее — молчанье» («The rest is silence»). Он уносит с собой некую тайну, которую зрителю не дано узнать. Загадка Гамлета, таким образом, не может быть разгадана. Шекспир нашел особый способ выстроить роль главного героя: при таком построении зритель никогда не может почувствовать себя выше героя.

Сюжет связывает «Гамлета» с традицией английской «трагедии мести». Гениальность драматурга проявляется в новаторской трактовке проблемы мести — одного из центральных мотивов трагедии.

Исследование мотивов, развиваемых Шекспиром в трагедии, оказывается необычайно важным для понимания образа Гамлета. Мотив — это повторяющийся элемент текста (текстов), приобретающий способность суггестивно воздействовать на читателя. Отличие мотива от образа, символа, метафоры — в его связи с представлением о движении (следовательно, при подчеркивании движения образы, символы, метафо-

ры могут быть рассмотрены как мотивы). Мотивы не обязательно должны иметь словесное выражение, они могут восприниматься на уровне структуры и т. д. Мотивы — это художественный язык сюжета, его имманентный способ развития — в отличие от конфликта — внешнего (внесюжетного) источника развития сюжета (хотя, по-видимому, более глубокого, фундаментального). Подход, обнаруживаемый в развитии Шекспиром мотива мести (персонификация, т. е. привязывание мотива к персонажам — Гамлету, Лаэрту, Фортинбрасу, и вариативность) реализован и в других мотивах. Так, мотив зла персонифицирован в короле Клавдии и представлен в вариациях невольного зла (Гамлет, Гертруда, Офелия), зла из мстительных чувств (Лаэрт), зла из услужливости (Полоний, Розенкранц, Гильденстерн, Озрик) и т. д. Мотив любви персонифицирован в женских образах: Офелии и Гертруды. Мотив дружбы представлен Горацио (верная дружба) и Гильденстерном и Розенкранцем (измена друзей). Мотив искусства, мира-театра, связан как с гастролирующими актерами, так и с Гамлетом, представляющимся безумным, Клавдием, играющим роль доброго дяди Гамлета, и т. д. Мотив смерти воплощен в могильщиках, в образе Йорика. Система динамически развивающихся мотивов оказывается в «Гамлете» доминирующей над развитием характеров, что сближает шекспировскую трагедию с жанром философской драмы.

Гамлет совершает трагическое открытие: узнав о смерти отца, поспешном браке матери, услышав рассказ Призрака, он открывает несовершенство мира (это завязка трагедии, после которой действие быстро развивается, Гамлет на глазах взрослеет, превращаясь за несколько месяцев фабульного времени из юноши-студента в тридцатилетнего человека). Следующее его открытие: «время вывихнуто» («The time is out of joint», в переводе Б. Л. Пастернака: «Порвалась дней связующая нить»), зло, преступления, коварство, предательство — нормальное состояние мира («Дания — тюрьма», «Denmark's a prison», говорит Гамлет, а Розенкранц экстраполирует этот вывод: «Тогда весь мир — тюрьма», «Then is the world one»), поэтому, например, королю Клавдию нет необходимости быть могущественной личностью, спорящей со временем (как Ричарду III в одноименной хронике), напротив, время на его сто-

роне. И еще одно следствие первооткрытия: чтобы исправить мир, победить зло, Гамлет сам вынужден встать на путь зла. Из дальнейшего развития сюжета вытекает, что он прямо или косвенно виновен в смерти Полония, Офелии, Розенкранца, Гильденстерна, Лаэрта, короля, хотя только эта последняя диктуется требованием мести.

Месть, как форма восстановления справедливости, таковой была только в старые добрые времена, а теперь, когда зло распространилось, она ничего не решает. Для подтверждения этой мысли Шекспир ставит перед проблемой мести за смерть отца трех персонажей: Гамлета, Лаэрта и Фортинбраса. Лаэрт действует не рассуждая, сметая «правых и неправых», Фортинбрас, напротив, вовсе отказывается от мести, Гамлет же ставит решение этой проблемы в зависимости от общего представления о мире и его законах.

Подход, обнаруживаемый в развитии Шекспиром мотива мести (персонафикация, т. е. привязывание мотива к персонажам, и вариативность) реализован и в других мотивах.

Л. С. Выготский видел в двойном убийстве короля (шпагой и ядом) завершение двух разных сюжетных линий, развивающихся через образ Гамлета (этой функции сюжета). Но можно найти и другое объяснение. Гамлет выступает как судьба, которую каждый себе предрек, готовя его смерть. Герои трагедии погибают, по иронии судьбы: Лаэрт — от шпаги, которую он смазал ядом, чтобы под видом честного и безопасного поединка убить Гамлета; король — от этой же шпаги (по его предложению, она должна быть настоящей, в отличие от шпаги Гамлета) и от яда, который приготовил Король на случай, если Лаэрт не сможет нанести Гамлету смертельный удар. Королева Гертруда по ошибке выпивает яд, как она по ошибке доверилась королю, творившему зло тайно, в то время как Гамлет делает все тайное явным. Фортинбрасу, отказавшемуся от мести за смерть отца, Гамлет завещает корону.

У Гамлета философский склад ума: от частного случая он всегда переходит к общим законам мироздания. Легкомыслие матери, столь быстро забывшей об отце и вышедшей замуж за Клавдия, приводит его к обобщению: «О женщины, вам имя — вероломство» («Frailty, thy name is woman!»). Вид черепа Йорика наводит его на мысли о брен-

ности земного. Семейную драму убийства отца он рассматривает как портрет мира, в котором процветает зло.

Вся роль Гамлета построена на том, чтобы тайное сделать явным. Но сам этот образ таинствен с самой первой реплики. Если при своем появлении на сцене Отелло представлен в диалоге с Яго, король Лир отдает распоряжения Глостеру, Макбет беседует с Банко, при этом Отелло и Лир вскоре переходят к судьбоносным монологам, то первая реплика Гамлета произносится в *сторону*⁸ (как ироническая реакция на обращение короля «Ну, как наш Гамлет, близкий сердцу сын?», «But now, my cousin Hamlet, and my son, — »): «И даже слишком близкий, к сожаленью» («A little more than kin, and less than kind»)⁹. И его первый большой монолог обращен не к обширной аудитории, а к себе, произносится лишь тогда, когда «все, кроме Гамлета, уходит».

Здесь были отмечены лишь некоторые композиционные приемы, с помощью которых Шекспир выстраивает образ Гамлета. Целой системой гениально продуманных или угаданных средств Шекспир добился того, чтобы его Гамлет остался вечной загадкой для зрителей и исследователей.

Но не только вечной загадкой, но и одним из так называемых вечных образов мировой культуры.

Здесь стоит задержаться на теории вопроса. Вечные образы — термин литературоведения, искусствознания, истории культуры, охватывающий переходящие из произведения в произведение художественные образы — инвариантный арсенал литературного дискурса. Можно выделить ряд свойств вечных образов (обычно встречающихся вместе):

- содержательная емкость, неисчерпаемость смыслов;
- высокая художественная, духовная ценность;
- способность преодолевать границы эпох и национальных культур, общепонятность, непреходящая актуальность;
- поливалентность — повышенная способность соединяться с другими системами образов, участвовать в различных сюжетах, вписываться в изменяющуюся обстановку, не теряя свою идентичность;
- переводимость на языки других искусств, а также языки филологии, науки и т. д.;
- широкая распространенность.

Вечные образы включены в многочисленные социальные практики, в том числе далекие от художественного творчества. Обычно вечные образы выступают как знак, символ, мифологема (т. е. свернутый сюжет, миф). В их качестве могут выступать образы-вещи, образы-символы (крест как символ страдания и веры, якорь как символ надежды, сердце как символ любви, символы из сказаний о короле Артуре: круглый стол, чаша святого Грааля), образы хронотопа — пространства и времени (всемирный потоп, Страшный суд, Содом и Гоморра, Иерусалим, Олимп, Парнас, Рим, Атлантида, платоновская пещера и мн. др.). К вечным образам можно отнести даже отдельные фразы («крылатые слова»): «Veni, vidi, vici», «O tempora, o mores», «To be or not to be», или в русском варианте «Пришел, увидел, победил», «O времена, о нравы», «Быть или не быть». Но основными остаются образы-персонажи.

Источниками вечных образов стали исторические лица (Александр Македонский, Юлий Цезарь, Клеопатра, Карл Великий, Жанна д'Арк, Шекспир, Наполеон и др.), персонажи Библии (Адам, Ева, Змей, Ной, Моисей, Иисус Христос, апостолы, Понтий Пилат и др.), античных мифов (Зевс — Юпитер, Аполлон, музы, Прометей, Елена Прекрасная, Одиссей, Медея, Федра, Эдип, Нарцисс и др.), сказаний других народов (Осирис, Будда, Синдбад-мореход, Ходжа Насреддин, Зигфрид, Роланд, баба Яга, Илья Муромец и др.), литературных сказок (*Перро*: Золушка; *Андерсен*: Снежная королева; *Киплинг*: Маугли), романов (*Сервантес*: Дон Кихот, Санчо Панса, Дульсинея Тобосская; *Дефо*: Робинзон Крузо; *Свифт*: Гулливер; *Гюго*: Квазимодо; *Уайльд*: Дориан Грей), новелл (*Мериме*: Кармен), поэм и стихотворений (*Данте*: Беатриче; *Петрарка*: Лаура; *Гёте*: Фауст, Мефистофель, Маргарита; *Байрон*: Чайльд-Гарольд), драматических произведений (*Шекспир*: Ромео и Джульетта, Гамлет, Отелло, король Лир, Макбет; *Тирсо де Молина*: Дон Жуан; *Мольер*: Тартюф; *Бомарше*: Фигаро).

Примеры использования вечных образов разными авторами пронизывают всю мировую литературу и другие искусства: Прометей (Эсхил, Боккаччо, Кальдерон, Вольтер, Гёте, Байрон, Шелли, Жид, Кафка, Вяч. Иванов и др., в живописи Тициан, Рубенс и др.), Дон Жуан (Тирсо де Молина, Мольер, Гольдони, Гофман, Байрон, Бальзак, Дюма, Мериме,

Пушкин, А. К. Толстой, Бодлер, Ростан, А. Блок, Леся Украинка, Фриш, Алешин и мн. др., опера Моцарта), Дон Кихот (Сервантес, Авельянеда, Филдинг, очерк Тургенева, балет Минкуса, фильм Козинцева и др.).

Нередко вечные образы выступают как парные (Адам и Ева, Каин и Авель, Орест и Пилад, Беатриче и Данте, Ромео и Джульетта, Отелло и Дездемона или Отелло и Яго, Лейла и Меджнун, Дон Кихот и Санчо Панса, Фауст и Мефистофель и т. д.) или влекут за собой фрагменты сюжета (распятие Иисуса, борьба Дон Кихота с ветряными мельницами, преобразование Золушки). Вечные образы становятся особо актуальными в условиях бурного развития постмодернистской интертекстуальности, расширившей использование текстов и персонажей писателей прошлых эпох в современной литературе, но теория вечных образов в науке систематически не разработана. Новые достижения в гуманитарном знании (тезаурусный подход, социология литературы) создают перспективы решения проблем теории вечных образов, с которой смыкаются столь же мало разработанные области вечных тем, идей, сюжетов, жанров в литературе. К таким вечным образам относится Гамлет.

Как отмечалось выше, у шекспировского Гамлета был исторический прототип — датский принц Амлет, живший в начале IX века или ранее, перед читателями (немногочисленными, ибо время всеобщей грамотности наступит много позднее) он предстал в «Истории датчан» Саксона Грамматика и в одной из исландских саг (исторических сказаний) Снорри Стурлусона, через 400 лет — в «Трагических историях» Франсуа де Бельфоре. Только за десять лет до шекспировского «Гамлета» образ принца датского занял заметное место на подмостках сцены. В этом долгом прологе возникновения вечного образа есть одна повторяющаяся деталь: слово «история». Но Гамлет как вечный образ вошел в мировую культуру через трагедию Шекспира, только благодаря ей сейчас и вспоминают о том же персонаже у Саксона Грамматика или у Бельфоре. Утратил ли образ у Шекспира связь с историей? Это далеко не риторический вопрос, он связан не столько с историей как таковой, как реальностью, сколько с проблемой художественного времени.

Тезаурусный анализ мировой литературы предполагает постановку и концептуальное решение ряда вопросов теории литературы,

в том числе такого важного вопроса, как выяснение специфики художественного времени в различных родах литературы. Оказывается, что культурный тезаурус, как индивидуальный, так и общественный, определяющий меру условности в литературе, отводит различным родам литературы различные «задания» по представлению картины мира в аспекте проблемы художественного времени, образуя его «тезаурусную природу».

В прозе основным временем, определяющим художественное целое, выступает *прошедшее время*. Наиболее распространенный тип повествования во всей мировой прозе — рассказ о тех или иных событиях и людях, ведущийся в формах прошедшего времени. Даже о будущем прозаики рассказывают в этом грамматическом времени, как о том, что уже прошло.

Поэзия довольно свободна от времени вообще. В поэзии мы найдем и повествование о прошлом (например, в эпических поэмах, балладах и т. д.), о настоящем и будущем в формах соответственно настоящего и будущего времени, наконец, нередка и форма императива. В совокупности поэзия ориентирована на *безвременность, вечность*, ибо такова природа лирического чувства.

Совершенно иная природа времени в драме. В ней безраздельно царит *настоящее время* и только оно. Драма возникла как форма актуализации информации. У древних греков в мифах и сказаниях повествование велось в прошедшем времени, что соответствует природе мифа, в том числе и развернутого до эпоса. Но все изменилось, когда в V веке до н. э. возник театр и вместе с ним драматургия: на проскениум выходили актеры, а на оркестру — хор, и прямо перед глазами зрителей, «здесь-и-сейчас» разворачивались эпизоды мифов. Когда в средневековых церквях в IX веке заново, после полутысячелетнего перерыва, зародился театр, он возник по той же причине: из-за необходимости актуализировать текст литургии, чей латинский язык становился все менее понятным новым народам Европы. Драма говорит о прошлом как о настоящем. Даже если герои вспоминают о прошлых событиях, их вспоминают у нас на глазах, тоже в настоящем. Если в постановках возникают, параллельно с текущей жизнью, эпизоды из прошлого, то они

тоже предстают «здесь-и-сейчас», в них тоже действуют живые люди, пусть даже по хронологии событий пьесы они давно умерли. Точно так же и будущее в драме возможно только в форме настоящего.

Вот почему можно с уверенностью сказать, что единственным способом ввести на сценические подмостки прошлое становится *ретроспекция* (*retro* — *лат.* назад, *spectare* — *лат.* смотреть «обращение к прошлому», «воскрешение прошлого», то есть способ представить прошлое) — некий прием, а потом и принцип в драматургии (не сопоставимый с ретроспекцией в прозе и поэзии ни по цели, ни по значимости), и сделать это может только звучащее слово (то есть именно драматургия, а не собственно театр), потому что любое изображение на сцене обретает облик настоящего.

В самом этом настоящем прошлое может присутствовать только как причина, прообраз, мотив.

По аналогии, в драматургии обнаруживается не только ретроспекция, но и *проспекция* (*pro* — *лат.* перед, впереди) — система драматургических средств, позволяющих в рамках настоящего времени драмы обратиться к будущему.

Ретроспекция в «Гамлете» довольно неплохо изучена (например, в работах современной исследовательницы М. Г. Меркуловой), напротив, проспекция фактически не освещена, поэтому пристально рассмотрим основные вехи развития проспекции в «Гамлете» У. Шекспира — не даст ли такой анализ что-то новое в понимании великой и загадочной шекспировской трагедии:

Акт 1, сц. 1: [1] Бернардо, Марцелл, Горацио ожидают появления Призрака отца Гамлета. [2] Горацио провидит печальное будущее страны:

Hor. In what particular thought to work I know not;

But in the gross and scope of my opinion,

This bodes some strange eruption to our state.

Горацио. Подробностей разгадки я не знаю,

Но, в общем, вероятно, это знак

Грозящих государству потрясений.

(Здесь и дальше пер. Б. Пастернака)

[3] Об этом же он вопрошает Призрака («Быть может, ты проник в судьбу страны // И отвратить ее еще не поздно»), а затем [4] предлагает план («Поставим принца Гамлета в известность // О виденном»).

Акт 1, сц. 2: [5] Король, касаясь смерти брата, предлагает «несколько умереннее впредь // Скорбеть о нем, себя не забывая». Он [6] планирует провести переговоры с дядей Фортинбраса, посылая Вольтиманда и Корнелия с [7] письмом, в котором просит его «пресечь в корне» замыслы племянника. Лаэрт [8] просит короля разрешить ему вернуться во Францию, куда его влекут «и мысли и [9] мечты». Королева, обращаясь к Гамлету, [10] произносит фразу, которую можно считать философским осмыслением перспективы:

Queen. Thou know'st 'tis common; all that live must die,
Passing through nature to eternity.

Королева. Так создан мир: что живо, то умрет
И вслед за жизнью в вечность отойдет.

Король и королева [11] предлагают Гамлету изменить [12] его планы, не ездить в Виттенберг. Гамлет соглашается, а оставшись один, [13] отказывается от плана самоубийства и [14] намечает будущую линию поведения — «надо стиснуть зубы». Горацио, пришедший в сопровождении Марцелла и Бернардо, сообщает о появлении Призрака и [15] обговаривает с Гамлетом план встречи с ним. [16] «Я с ним заговорю, хотя бы ад, // Восстав, зажал мне рот», — решает Гамлет.

Акт 1, сц. 3: Лаэрт и Полоний [17] дают советы Офелии, как в будущем ей держаться с Гамлетом, Полоний — [18] советы Лаэрту, как вести себя во Франции.

Акт 1, сц. 4: Гамлет отвергает [19] предупреждения друзей о [20] возможной опасности, которая грозит ему при следовании за Призраком.

Акт 1, сц. 5: Призрак [21] просит Гамлета о мести и [22] указывает, как себя вести с матерью. Гамлет требует от друзей [23] соблюдать молчанье.

Акт 2, сц. 1: Полоний [24] указывает Рейнальдо, что ему делать в Париже, когда он [25] будет за Лаэртом. После рассказа Офелии о посещении Гамлета он [26] планирует пойти и все рассказать королю.

Акт 2, сц. 2: Король [27] дает поручение Розенкранцу и Гильденстерну в отношении Гамлета; получает сведения [28] о будущем походе Фортинбраса на Польшу; [29] с Полонием договаривается о проверке подозрений в том, что безумие Гамлета связано с несчастной любовью к Офелии. В разговоре с Розенкранцем и Гильденстерном Гамлет, рассуждая о человеке как чуде природы, [30] дает еще одну философскую формулировку проспекции: человек — это «quintessence of dust», «квинтэссенция праха». Розенкранц и Гильденстерн сообщают Гамлету [31] о скором приезде актеров. Те появляются, Гамлет просит их [32] завтра сыграть спектакль, для которого он [33] сочинит «кусок в строк двенадцать-шестнадцать». Гамлет в монологе наедине с собой [34] планирует проверку слов Призрака с помощью спектакля.

Акт 3, сц. 1: Король объясняет королеве [35] план подслушивания встречи Гамлета и Офелии. Появляется Гамлет и [36] произносит монолог «Быть или не быть — вот в чем вопрос...» Этот монолог и есть кульминационное выражение проспекции, которая из приема превращается в принцип конструкции всей трагедии и ее главного образа — Гамлета. Незавершенность монолога показывает, что «здесь-и-сейчас» происходит лишь осознание проблемы, а ее решение отнесено в будущее. Встретившись с Офелией, Гамлет [37] дает ей совет: «Ступай в монастырь». Король [38] планирует отправить Гамлета в Англию.

Акт 3., сц. 2: Гамлет [39] дает советы актерам перед спектаклем, [40] договаривается с Горацио о совместном наблюдении за королем. Во время представления Гамлет [41] предваряет события, актеры в монологах [42] дают клятвы на будущее и [43] предваряют словами свои действия. Розенкранц и Гильденстерн передают [44] пожелание королевы о встрече с сыном. Гамлет в монологе наедине [45] планирует свое поведение при встрече с матерью.

Акт 3, сц. 3: Король [46] дает указания Розенкранцу и Гильденстерну о поездке с Гамлетом в Англию. Полоний излагает королю [47] план подслушивания встречи Гамлета с матерью. Король в монологе наедине с собой говорит о [48] будущем небесном суде. Гамлет, имеющий возможность убить короля, [49] представляет, что произойдет, если совершить убийство во время молитвы, и [50] откладывает месть на будущее.

Акт 3, сц. 4: Гамлет и королева [51] обсуждают, как ей поступать после того, когда она узнала правду об убийстве первого мужа и о симулировании безумия сыном. Гамлет [52] планирует наказать предательство Розенкранца и Гильденстерна.

Акт 4, сц. 1: Король [53] планирует рассказать советникам о недавних происшествиях.

Акт 4, сц. 2: Розенкранц и Гильденстерн просят Гамлета указать, где лежит тело Полония: [54] они отнесут его в часовню.

Акт 4, сц. 3: Король отдает приказания [55] о поиске тела Полония и [56] об отправке Гамлета в Англию.

Акт 4, сц. 4: Фортинбрас передает через Капитана [57] о своей готовности при необходимости прибыть с войсками в Данию, Капитан сообщает Гамлету [58] о плане военных действий Фортинбраса в Польше.

Акт 4, сц. 5: Король говорит королеве [59] о страхах за будущее. Лаэрт [60] планирует мстить за смерть отца и сумасшествие сестры, король [61] обещает ему назвать истинного виновника.

Акт 4, сц. 6: Гамлет в письме к Горацио [62] обещает рассказать о новостях и [63] отдает распоряжения о его ближайших действиях.

Акт 4, сц. 7: Король и Лаэрт [64] планируют организацию фехтовального поединка Лаэрта с Гамлетом.

Акт 5, сц. 1: Могильщики [65] готовят могилу для Офелии. Гамлет [66] интересуется сохранностью тела в гробу, Первый могильщик [67] отвечает так, что ясно: речь идет о Гамлете («А вода, будь вам ведомо, самый первый враг вашему брату покойнику, как помрете»). Лаэрт [68] предрекает беды попу, отказавшемуся пропеть над Офелией реквием. Король намекает Лаэрту [69] на предстоящий поединок с Гамлетом, [70] после которого можно будет отдохнуть.

Акт 5, сц. 2: Гамлет обговаривает с Озриком [71] условия будущего поединка. У него [72] плохое предчувствие, и в его ответе Горацио появляется [73] еще одна философская формулировка проспекции: «If it be now, 'tis not to come; if it be not to come, it will be now; if it be not now, yet it will come: the readiness is all Since no man has aught of what he leaves, what is't to leave betimes? Let be» («Если чему-нибудь суждено случиться сейчас, значит этого не придется дожидаться. Если не сейчас,

все равно этого не миновать. Самое главное — быть всегда наготове. Раз никто не знает своего смертного часа, отчего не собраться заблаговременно? Будь что будет!»). Король [74] отдает распоряжения о действиях по ходу предстоящего поединка. Умиравший Гамлет [75] хотел бы много рассказать «немым свидетелям финала». Горацио [76] хочет покончить с собой, Гамлет поручает ему [77] сначала рассказать Фортинбрасу, «как все произошло // и что к чему». Он [78] предсказывает, что выбор падет на Фортинбраса и [79] со словами «The rest is silence» («Дальнейшее — молчанье») умирает. Это итоговая мысль о будущем. Горацио [80] просит распорядиться о похоронах и [81] предлагает рассказать «про все // Случившееся». Фортинбрас [82] отдает распоряжения, которые начинают исполнять.

Итак, в «Гамлете» выделяются 82 смысловых блока, в которых реализована перспекция как прием и как принцип. Обращает на себя внимание то, что в трагедии нет ни одной сцены, где бы не присутствовала перспекция. Наиболее значимыми представляются философские положения о будущем времени: [10] что живо, то умрет; [30] человек — квинтэссенция праха; [36] быть или не быть — вот в чем вопрос; [73] если не сейчас, все равно этого не миновать; [79] дальнейшее — молчанье. Четыре из пяти принадлежат Гамлету. Два первых (королевы и Гамлета) примерно совпадают по смыслу, но не по интонации (у королевы — оптимистической, у Гамлета — пессимистической). Третье (ключевое) определяет основную проблему будущего — проблему выбора. Четвертое противоречит ему, отрицая выбор и совпадая в этом отношении с первым и вторым. В этом противостоянии двух концепций будущего все зависит от последнего положения, и оно, не совпадая ни с первой, ни со второй концепцией, сохраняет за будущим тайну.

В рамках, обрисованных пятью философскими перспекциями, образуется сложный рисунок всех остальных. Контент-анализ оставшихся смысловых блоков позволяет прийти к неожиданным заключениям. Неясность будущего мало сказывается на действиях героев. Страхи, предчувствия, предсказания, мечты, желания, клятвы, обещания, мысли о будущем небесном суде, даже сам интерес к будущему, то есть все неопределенное, непроверяемое, неконкретное, что связано с будущим

временем, в совокупности представлено всего лишь 18 смысловыми блоками, из которых 6 имеют отношение к Гамлету.

Напротив, ожидание ближайшего будущего, которое почти наверняка наступит, конкретный план действий, план образа жизни и поведения, приказы в отношении конкретных действий, предложения, советы, как поступить, даже откладывание действий на будущее, то есть все то, что, вопреки неясности будущего, заставляет человека предпринимать конкретные действия, составляет 59 смысловых блоков, в три раза больше. При этом к Гамлету относится 20 таких блоков, то есть точно такая же пропорция.

Любопытно, что у короля — такое же соотношение (5:15). Менее «практичны» в трагедии только Горацио (5:3) и, что совершенно неожиданно, Лаэрт (3:2). Более «практичны» Фортинбрас (4:0), Полоний (4:0), что вполне ожидаемо, а также королева (3:0), Призрак (2:0), чего никак нельзя было ожидать (правда, в уста королевы вложено не ученое здесь философское высказывание о будущем). И совсем вне перспективы оказалась Офелия. Все это скрытые в тексте подсказки для интерпретации образов великой трагедии.

Изучение перспективы в «Гамлете» позволяет убедительно доказать правомерность трактовки шекспировского героя как героя активного действия. Более того, становится очевидным, что и герой, и трагедия не столько направлены в прошлое, сколько в будущее время.

Но еще Л. С. Выготский в «Психологии искусства» задался вопросом: действительно ли Гамлет представляет собой характер, а не функцию сюжета. Великий психолог, как кажется, сделал слишком смелый вывод, но этот вывод проистекает из обнаружения какого-то несоответствия, до него обнаруживаемого и Гёте, и Л. Н. Толстым, и многими другими мыслителями, но обнаруживаемого интуитивно, Выготский же подошел к вопросу как специалист в области психологии. Не найдя логики в роли Гамлета, ученый не стал искать единства образа, а предположил, что Гамлет поступает так, как в данную минуту нужно Шекспиру для развития сюжета.

Но ведь именно развитие сюжета в трагедии ломает все драматургические традиции: кульминация здесь не перед развязкой, а в середи-

не произведения (знаменитая сцена «Мышеловки» — акт 3, сц. 2), на что обратил внимание специалист в области исследования основ драматургии — Л. Е. Пинский, показав, что во всех других трагедиях Шекспира такая композиция ни разу не встречается (более того, что каждая трагедия обладает своей собственной композицией).

Получается, что специалисты ищут ответ в менее знакомой им области знания: Выготский объясняет произведение через сюжет (литературоведческая категория), а Пинский — через характер (прежде всего психологическая категория).

Для нас очевидно, что оба правы, но в своей односторонности неправы. Шекспир не случайно вложил в уста Гамлета слова: «The time is out of joint; O cursed spite, // That ever I was born to set it right» («Порвалась дней связующая нить. // Как мне обрывки их соединить!»); или в дословном переводе М. М. Морозова: «Век вывихнут...; О, проклятое несчастье, что я родился на свет, чтобы вправить его!»). Раскол произошел и в событийном ряде, внешнем по отношению к герою, и в нем самом, что соответствует концепции Единой цепи бытия: все связано единой цепью восхождения от камня (бездуховного начала) к Богу (нематериальное начало), и поломка любого звена (здесь: убийство законного короля) заставляет всю цепь вибрировать, пока не восстановится нарушенное звено. Это концепция эпохи, а не лично Шекспира, но он находит уникальные способы продемонстрировать концепцию на описываемом материале. Как это отразилось в сюжете, мы уже упомянули со ссылкой на анализ Л. Е. Пинского. А в Гамлете как персонаже? Что именно раскололось в нем?

Думается, раскол произошел не в области конкретно-содержательной (как позже у классицистов: конфликт между чувством и долгом), а в единстве механизмов его тезауруса. Из этих механизмов наиболее фундаментальными представляются два: первый обеспечивает активность субъекта в контактах с окружающим миром, второй обеспечивает защиту от этих контактов. Здесь обнаруживается фундаментальное качество тезауруса: это не только человеческий аппарат для усвоения новой информации, но и в такой же мере защитный механизм от внешней информации, воспринимаемой как «чужая» (в этом случае она все

же проникает на периферию тезауруса) и как «чуждая» (тогда она оказывается на самой его границе, пересекая ее только в форме критики).

Анализ проспекций в «Гамлете» показал, что первый механизм в тезаурусе героя отчетливо представлен. Второй требует такого же исследования.

Фрейд в своих двух «топиках» психического аппарата ввел понятие «цензуры» («инстанция цензуры» в первой топике как функция «запрета, недопущения в систему Предсознание-Сознание бессознательных желаний и возникших на их основе образований»¹⁰, предвосхищающая и в основном совпадающая со «Сверх-Я» во второй топике).

Эта идея использована в тезаурусном подходе, где выделены мембраны разного типа, своего рода разделители зон тезауруса и преграды между тезаурусом и окружающим реальным миром, в той или иной степени пропускающие, изменяющие или вовсе не допускающие внутрь сигналы информации, осуществляющие ее цензуру.

Мембрана Гамлета — это особый тип мембраны тезауруса, мембрана мыслителя. Сюжет построен таким образом, что Гамлет узнает истинную информацию. Проблема, над которой размышляли Гёте, Белинский, Выготский, тысячи исследователей, проблема медлительности Гамлета поворачивается неожиданной стороной. Встречаясь даже с истинной информацией, тезаурус мыслителя ее критически проверяет. В «Гамлете» У. Шекспира на это уходит три первых акта. Но и удостоверившись в ее истинности, герой должен понять, как на нее адекватно реагировать. На это уходят оставшиеся два акта. Магистральный путь этого типа мембраны тезауруса — тестирование реальностью. Не бездействие, а именно действия Гамлета (убийство Полония, согласие на поединок с Лаэртом) указывают на пробои в гамлетовской мембране (цензуре информации). Старый механизм активности под напором «гнили в датском королевстве» сломался. Тогда включается мембрана мыслителя. Иначе говоря, Гамлет от природы не философ, он таковым становится на глазах у зрителей, пройдя фазу подлинного безумия.

Между прочим, углубление взгляда на одного персонажа Шекспира выстраивает по аналогии целую систему, в которую включены другие важнейшие персонажи великих трагедий.

Мембрана Отелло — это мембрана деятеля. Для него характерна реакция на информацию, опережающая ее анализ. Отелло встречается с ложной информацией и легко становится ее жертвой. Он сначала убивает невинную Дездемону, а потом раскаивается в этом и убивает себя.

Мембрана Лира — это мембрана руководителя. Так как она связана со спецификой руководства — принятием решений, значимых не только для себя, но и для других, тезаурус здесь наиболее защищен мембраной, а ее взламывание приводит к наиболее драматичным последствиям.

Мембрана Макбета — это мембрана маргинальной личности (преступника, изгоя, непризнанного гения, «вопрекиста»). Его магистральный путь — движение против информации, истинной или ложной. Она всегда переосмысливается в соответствии с маргинальным тезаурусом, ценностям которого отдается безусловное предпочтение даже вопреки самоочевидной реальности.

В женских образах «великих трагедий» Шекспира обнаруживаются пятый, шестой и седьмой типы мембраны.

Мембрана Дездемоны — это мембрана высших чувств — любви, дружбы, преданности, верности, сострадания. Сюжет трагедии «Отелло» показывает, что столь высокие чувства могут не пропускать в тезаурус определенную информацию, им противоречащую. Дездемону погубила не потеря платка, подаренного ей Отелло, а ее просьба за Кассио: мембрана (цензура информации) ее тезауруса не может допустить, что ее высокие мотивы могут быть истолкованы в превратном смысле.

Мембрана Корделии, младшей дочери короля Лира, — это мембрана высшего сознания, интуиции, позволяющая наиболее адекватно воспринимать истинность или ложность информации без процедуры тестирования ее реальностью. Когда Корделия отказывается льстивыми речами убажить Лира, она не совершает ошибки и отдает себе отчет в последствиях такой прямоты: истина для нее дороже благополучия и даже самой жизни, ложь означала бы крах ее личности. Гибель Корделии также никак не связана с ее виной или ошибками, напротив, вытекает из ее правильных (адекватных) чувств и действий и определяется наличием в мире других тезаурусов, не допускающих существования такой личности во имя самосохранения.

Мембрана леди Макбет — это мембрана низших чувств, страстей, вожделения, также как ценностей семьи. Нередко представляется, что Макбет и леди Макбет сходны по характеру, только леди Макбет более жестко проводит идею преступления ради власти, она более волевая натура, готовая, если надо, разбить о камни голову собственного ребенка. Но, видимо, это заблуждение. Макбет потрясен предсказанием, что не его дети будут правителями Шотландии, и здесь в нем сказывается тип мембраны леди Макбет. Но не наоборот. Леди Макбет желает власти мужа, но не своей собственной, самостоятельной. Размышляя наедине с собой о предстоящем разговоре с Макбетом после получения от него письма о предсказаниях ведьм, она говорит: «Я... языком разрушу все преграды / Между тобой и золотым венцом...» (*здесь и далее пер. Б. Л. Пастернака*). Уже в разговоре с ним леди Макбет выражает готовность продумать план убийства законного короля, «чтоб остальные ночи все и дни / Царили безраздельно мы одни». Когда Макбет идет совершать преступление и должен пройти мимо охранников, она восклицает: «Ах, он их разбудил / При самом входе. Мы пропали!». Даже в сомнамбулическом сне, вне контроля сознания, она произносит: «Кого бояться? После того, как это будет сделано, кто осмелится нас спрашивать?» — и зовет мужа, даже перепачканного кровью, переменить белье и лечь с ней в постель: «Дай мне руку. Сделанного не воротись. В постель, в постель, в постель». Будущее ей видится только вместе с мужем-властителем. При характеристике леди Макбет обычно цитируются строки: «...нашла бы силы / Я, мать, ребенку череп размозжить!». Но ведь это риторический ход. Куда более важны слова, сказанные перед этим: «Кормила я и знаю, что за счастье / Держать в руках сосущее дитя». Если исследователи не замечают этого акцента, то его прекрасно понимает Макбет, который в ответ на риторику отвечает: «Рожай мне только сыновей. Твой дух / Так создан, чтобы жизнь давать мужчинам!». Очевидно, именно ценности семьи, продолжения рода составляют центр тезауруса леди Макбет и определяют тип тезаурусной мембраны, преобразующей любую получаемую ею информацию о действительности.

В «великих трагедиях» Шекспира представлены проходящие вторым планом еще два типа тезаурусной мембраны, носящих пассивный

характер: в «Гамлете» представлена мембрана Офелии — мембрана подчинения авторитету; в «Короле Лире» представлена мембрана Глостера — мембрана подчинения обстоятельствам (в «Гамлете» уже существовал менее развернутый ее вариант, воплощенный в образе королевы Гертруды).

Наконец, есть в шекспировских трагедиях и десятый тип мембраны, реально не существующий, а носящий виртуальный характер, это мембрана Призрака отца Гамлета в «Гамлете» и Гекаты и трех ведьм в «Макбете» — собственно, полное отсутствие мембраны, воплощенное всезнание. Только нечеловеческие существа в состоянии преодолеть неведение человека, они знают все и знают в истинном свете, от них не сокрыто ни прошлое (пример Призрака), ни будущее (пример трех ведьм). Именно до уровня таких же неземных существ, знающих в истинном свете еще и настоящее, Шекспир поднимает людей, не действующих в его трагедиях, но в полной мере присутствующих в них: автора (как демиурга) и зрителей. Это искусственное, сконструированное возвышение — один из наиболее мощных и в то же время тайных, скрытых механизмов, воздействующих на зрителей и вызывающих у них глубочайшее эстетическое чувство, так как фактически любой тип мембраны тезауруса легко пропускает положительную оценку своего «Я» (за исключением патологий). Это вовсе не обязательно присущее театру построение пьес. Возьмем для сравнения великую комедию Ж. Б. Мольера «Тартюф»: целых два акта Тартюф на сцене не появляется, и зритель вынужден гадать, какая из спорящих о нем сторон права, полагаясь лишь на косвенные признаки, а именно: свою оценку самих спорящих. В финале упоминается о человеке, который, в отличие от зрителей, всегда все знал о лжеце Тартюфе. Но при этом имеется в виду не автор, а король Людовик XIV — вот он-то и есть всеведущий, как Бог, всесудящий, как Бог, и при этом незримый, как Бог, справедливый, разящий зло, какое бы обличие оно ни приняло, — и отодвигающий с этой роли и автора, и зрителей. Использование в драматургии предромантизма и романтизма мотива тайны также оставляет зрителя в неведении, подобном неведению героев. Зритель не может занять место, отведенное ему Шекспиром, ни в мелодраме, ни в детективной драме, ни в драме ужаса.

Следует особо отметить, что в величайшей трагедии Шекспира — «Гамлете» — зритель низведен с пьедестала. Выше мы уже отмечали: Отелло, король Лир, Макбет, как и другие персонажи последующих трагедий, при всем своем величии, титанизме, все же не знают, что совершают ошибки, а зритель это знает. Но в «Гамлете» после встречи Гамлета с призраком отца нет почти ничего такого, чего бы не знал Гамлет, зато есть что-то самое главное, что он знает, а зрители так и не узнают, потому что он ушел из жизни со словами «Дальнейшее — молчанье». Однако этот прием (а «загадка Гамлета» — это прием драматургического конструирования, а не реальная загадка, поэтому-то ее и нельзя разгадать) связан не с характером героя (как в случае Тартюфа) и не с развитием сюжета (как, например, в мелодраме или детективе), а с философией бытия, поэтому статус зрителя, снижаясь в одном отношении, повышается в другом: ему и только ему (каждому зрителю, читателю) предстоит самостоятельно ответить на те вопросы, которые поставил Гамлет, прежде всего — на главный вопрос, сформулированный Шекспиром его устами: «Быть или не быть».

Шекспир, не ставя, естественно, перед собой такой задачи, прозорливо показывает нам, что встреча любого типа мембраны с масштабной новой информацией, истинной или ложной, приводит к временному помешательству: это точное описание момента взлома мембраны. Драматургическая технология, примененная в «Гамлете», в состоянии преодолеть сопротивление тезауруса, обеспечиваемое мембраной, без подобных последствий, ограничиваясь уровнем интеллектуального катарсиса.

Но это не значит, что Гамлет как вечный образ должен трактоваться исключительно так, как он представлен в тексте Шекспира. Напомним, что слова «Быть или не быть» из гамлетовского монолога, став крылатым выражением, трактуются в совершенном отрыве от этого монолога. Поэтому большинство людей, даже не задумываясь, ответило бы на гамлетовский вопрос — «Быть!». Между тем, если им разъяснить, что «быть» — это «смиряться под ударами судьбы», а «не быть» — «надо оказать сопротивление...», то те, кто определялся с ответом, неизбежно задумаются, так ли они хотели ответить на гамлетовский вопрос, не поспешили ли с выводом.

Точно так же Гамлет как вечный образ оторвался от системы образов и идей трагедии Шекспира и живет самостоятельной жизнью, приобретая дополнительные смыслы в тезаурусах мировой культуры.

§ 6. ПОЭМЫ И СОНЕТЫ

Шекспир был не только драматургом, но и поэтом. В 1598 г. Фрэнсис Мерез писал: «... Остроумный дух Овидия живет в сладкозвучном и медоточивом Шекспире, о чем свидетельствуют его «Венера и Адонис», его «Лукреция», его сладостные сонеты, известные его личным друзьям». Здесь названы основные поэтические произведения Шекспира — поэмы «Венера и Адонис» (1592, опубл. 1593) и «Обесчещенная Лукреция» (1593, опубл. 1594), посвященные молодому аристократу графу Саутгемптону, который также, возможно, был адресатом наиболее прославленных поэтических творений писателя — 154 сонетов, написанных в форме английского сонета, изобретенной Генри Хауардом, графом Сарри (опубликованы в 1609 г. Томасом Торпом под названием «Сонеты Шекспира, никогда ранее не издававшиеся»; очевидно, это было пиратское издание). После лекций о Шекспире английского романтика С. Т. Кольриджа (1810–1811)¹¹, в которых настойчиво проводилась мысль, что Шекспир — прежде всего поэт, к его сонетам было привлечено всеобщее внимание, и в настоящее время литература о сонетах необозрима, уступая по количеству публикаций разве что литературе о «Гамлете». Как в поэмах, так и в сонетах обнаруживаются традиции Овидия и Петрарки, но в сонетах, видимо, не предназначавшихся автором для публикации, неизмеримо более ярко представлена индивидуальность Шекспира, его чувства, его личная драма.

Сонеты Шекспира представляют собой поэтический цикл. Главные персонажи, которые представлены в этом цикле, — знатный и прекрасный юноша, непостоянный в дружбе, сам поэт, который намного старше и который переживает дружбу как любовь, поэт-соперник (начиная с сонета 78), возлюбленная поэта, некая «смуглая леди» (ей посвящены сонеты 127–154). Цикл разбивается на несколько подциклов в соответ-

ствии с ведущими мотивами (например, сонеты 1–14 связаны мотивом женитьбы и продолжения рода как способа сохранить молодость и красоту навечно, поэтому лирический герой, поэт, призывает юного друга вступить в брак; сонеты 15–19 развивают мотив быстротечности времени, поэтому нужно успеть сделать в жизни как можно больше; сонеты 20–25 посвящены мотиву дружбы-любви; сонеты 27–28 построены на мотиве разлуки; и т. д.). Циклизация сонетов особенно очевидна в появлении сплетающегося из мотивов сюжета, ядро которого — в сонетах 40–42: поэт свел своего друга и свою возлюбленную (вероятно, «смуглую леди» сонетов 127–154) — и в одночасье потерял их обоих: изменив ему в дружбе и любви, они стали любовниками. Утрата друга для поэта более тяжела, чем утрата возлюбленной, к которой поэт питает противоречивые чувства.

В образе «смуглой леди» сонетов переосмысливается традиционный образ «Прекрасной Дамы», которая с небес низводится на грешную землю:

Не знаю я, как шествуют богини,
Но милая ступает по земле.
(Пер. С. Я. Маршака)

Самый значительный образ сонетов — образ самого поэта, человека, способного беззаветно и безответно любить, радоваться, восхищаться, мучиться и прощать, — и в то же время глубокого мыслителя, который в знаменитом сонете 66 высказывает мысли, развитые в монологе Гамлета «Быть или не быть...».

ГЛАВА 2

ФОРМИРОВАНИЕ КУЛЬТА ШЕКСПИРА В ЕВРОПЕЙСКОЙ КУЛЬТУРЕ XVIII ВЕКА

§ 1. ПЕРВЫЕ ШАГИ

После длительного забвения Шекспира англичане вновь обращаются к его творчеству в конце XVII века. Один из заметных следов этого возвращения к Шекспиру, оставшийся в истории культуры, — музыка великого английского композитора Генри Пёрселла (ок. 1659–1695) к музыкально-драматическим спектаклям по мотивам трагедий и комедий Шекспира «Королева фей» (по комедии «Сон в летнюю ночь», 1692; 2-я ред. 1693), «Тимон Афинский» (по одноименной трагедии, 1694), «Буря» (по переработке Д. Драйдена и У. Давенанта одноименной пьесы Шекспира, 1695), предвещающие предромантическую шекспиризацию. В начале XVIII века к Шекспиру возвращается широкая популярность. Собственно, в Англии началось осмысление Шекспира как символа нового искусства.

Большой вклад в возрождение интереса к английскому драматургу внес Николас Роу (1674–1718), написавший первую биографию Шекспира (1709). Пьесы Шекспира (обычно в переработках) все шире входят в репертуар английских театров. О драматурге ведется эстетический спор в английской прессе начала XVIII века. Различные факты культурной жизни Англии позволяют проследить формирование культа Шекспира, ко-

торый наиболее полно воплощал предромантическую теорию «гения» как творца литературных шедевров.

Интересно, что в том же 1741 г., когда актеру Чарлзу Маклину (1699–1797) удалось добиться исполнения «Венецианского купца» по шекспировскому тексту, а не по переработке Лендсдауна, появляется работа Питера Уолнея «Об учености Шекспира». Вслед за ней появились несколько работ («О красотах Шекспира» У. Додда, 1752; «Опыт о произведениях и гении Шекспира» Э. Монтега, 1769; и др.), в которых авторы, подобно Уолнею, доказывали гениальность Шекспира, утверждали, что отступления Шекспира от правил, установленных классицистами, черты «готики» отражают самобытность английского искусства.

Э. Юнг (1683–1765) в эссе «Мысли об оригинальном творчестве» (1759) ставил Шекспира выше античных авторов, ибо «он в совершенстве знал две книги, не известные большей части ученых... — книгу природы и книгу человека». Взгляды Юнга, для которого Шекспир, хотя и был человеком «неученым», но являлся самобытным гением, который руководствуется природными законам, а не искусственными правилами («Правила — это клюка, которая необходима для поддержки хромоту, но мешает здоровому»), оказали серьезное влияние на взгляды европейских шекспироведов. Юнг решает шекспировский вопрос с позиции понимания самой природы гениальности, ведь в отличие от разума гений, подобен волшебнику и творит невидимыми средствами, тогда как хороший строитель вынужден использовать обыкновенные инструменты. Гениальный Шекспир нарушает правила, чтобы достигнуть самого высокого, изобразить саму природу человеческую. В этом смысле, при всех своих ошибках, Шекспир не потомок и ученик древних художников, а равный им, их брат. Юнг не видит смысла в слепом подражании древним, поскольку тогда мы получаем от них природу только из вторых рук. Для того чтобы писать свои пьесы, Шекспиру не обязательно было становиться ученым: «Еще не решено, не меньше ли стал бы думать Шекспир, если бы он больше читал? Если ему не доставало всякой другой учености, он владел, однако, двумя книгами, которых не знают многие глубокие ученые, книгами, которые может уничтожить только последний пожар, — книгой природы и книгой человека. Он

знал их наизусть и в своих произведениях списал превосходнейшие их страницы». Ведь был ученый Бен Джонсон, который, несмотря на всю свою ученость, так и остался подражателем древним, а неуч Шекспир перерос в оригинального драматурга, считал Юнг.

Интерес к Шекспиру довольно скоро приобретает общеевропейский характер. Выше упоминалось, что в конце 1720-х годов Вольтер (1694–1778), оказавшийся в Англии, был захвачен творчеством Шекспира и впоследствии стал первым пропагандистом Шекспира во Франции (о чем впоследствии неоднократно сожалел).

Формирование культа Шекспира обнаруживается не только в писательской среде. Вот отрывок из весьма характерного письма маркизы дю Деффан Х. Уолполу от 15 декабря 1768 г.: «Я обожаю вашего Шекспира, он заставляет меня принять все его недостатки. Он почти убеждает меня в том, что не следует придерживаться никаких правил (...). Я люблю больше вольности, они возвращают страстям всю их животную сущность, но вместе и их правдивость. Какое разнообразие характеров, какое движение! Я считаю, что можно кое-что изрядно сократить, но что касается отсутствия единств (...), то этим достигаются большие прелести».

§ 2. ПЕРЕВОДЫ НА ЕВРОПЕЙСКИЕ ЯЗЫКИ И ПЕРЕДЕЛКИ ПЬЕС ШЕКСПИРА

Работа по переводу произведений Шекспира на европейские языки началась еще в первой половине века. В 1741 г. вокруг стихотворного перевода на немецкий язык отрывка из «Юлия Цезаря», выполненного Вильгельмом фон Борком, разгорелась полемика между вождем классицистов Готшедом и «швейцарцами» (Бодмер, Брейтингер). Француз Лаплас в 1745–1748 гг. выпустил восьмитомное издание под названием «Английский театр». Первые четыре тома были отведены переводам пьес Шекспира. В 1762–1766 гг. в Цюрихе появился немецкий перевод произведений Шекспира, выпущенный Борком и Виландом в восьми томах (22 драмы). В 1775–1777 гг. появился немецкий перевод всех шекспировских произведений, сделанный Эшенбургом.

Но особенное значение приобрел перевод Шекспира на французский язык, выполненный выдающимся переводчиком-предромантиком Пьером Летурнером (1736–1788). Перевод Летурнера выходил с 1776 по 1782 год и занял 20 томов. В предисловии к первому тому переводчик писал: «Никогда еще гениальный писатель не проникал так глубоко в тайники человеческого сердца, как Шекспир. Щедрый, как природа, он наделил своих персонажей тем удивительным разнообразием характеров, которым она наделяет свои создания». Появление первых томов собрания шекспировских пьес вызвало протесты классицистов. Вольтер, открывший французам Шекспира, обратился с письмом в Академию (публично зачитано 25 августа 1776 г.), в котором говорил о «варварстве» Шекспира. Крупнейший теоретик позднего классицизма Лагарп в «Литературной корреспонденции» (письмо 43-е от 1776 г.) также называл Шекспира «варварским автором варварского века», писавшим «чудовищные пьесы», а восторженный тон предисловия Летурнера считал смешным.

Характерное для французского театра стремление вводить новые, предромантические элементы, не разрушая общей структуры классицистической пьесы (то, что мы условно назвали «предромантическим течением» в классицизме) обнаружилось и в отношении к шекспировскому наследию. Компромисс отличает пьесы Жана Франсуа Дюси (1733–1816), являющиеся переделками трагедий Шекспира. Первая из них, «Гамлет», появилась в 1769 г., за ней последовали «Ромео и Джульетта» (1772), «Король Лир» (1783), «Макбет» (1784). Дюси изложил шекспировские сюжеты в александрийских стихах, ввел единство времени, места и действия. Уничтожается фантастический элемент (явление Гамлету призрака Отца, Макбету — ведьм происходит в снах, о которых рассказывают герои), Дюси боится нарушить приличия (так, в «Отелло» мавр вовсе не муж Дездемоны, а она теряет не носовой платок, а аристократическую подвязку). Об этих изменениях французский исследователь Л. Левро в свое время справедливо писал: «Мы теперь очень отрицательно отнеслись бы к таким жалким приспособлениям Шекспира; но для XVIII века они являлись показателем некоторого нового устремления, они приучали к имени Шекспира; и они доказыва-

ют, что существовала потребность в новой форме драматического искусства». Компромиссность трагедий Дюси открыла им дорогу на сцену цитадели классицизма — театра Комеди Франсез, где в них играл величайший французский актер Ф. Ж. Тальма. Шли эти пьесы и на русской сцене («Леар» в переводе Н. И. Гнедича, 1808; «Отелло» в переводе И. А. Вельяминова, 1808; «Гамлет» в переводе С. И. Висковатова, 1811) вплоть до конца 1820-х годов с участием А. С. Яковлева, П. С. Мочалова и других видных представителей новой школы актерской игры.

В России тяга к Шекспиру обозначилась довольно рано. В 1748 г. А. П. Сумароков (1717–1777) издал своего «Гамлета», представлявшего собой переделку французского перевода-пересказа Лапласа (из 2-й книги «Английского театра», вышедшей в 1746 г.). Фактом большого культурного значения, связанным с началом формирования предромантического культа Шекспира и противопоставлением его «свободного творчества» классицистическим канонам стал прозаический перевод «Юлия Цезаря», выполненный Н. М. Карамзиным в 1787 г. по подлиннику (перевод был запрещен в 1794 г.). Об этих переводах речь пойдет ниже.

§ 3. КУЛЬТ ШЕКСПИРА В ГЕРМАНИИ

Совершенно исключительным было воздействие культа Шекспира на немецкого зрителя. Крупнейший немецкий актер и режиссер XVIII века Фридрих Людвиг Шрёдер (1744–1816), захваченный в 1770-е годы предромантическими настроениями, поставил на сцене Гамбургского театра шекспировского «Гамлета» в своей переработке в 1776 г. Исполнитель главной роли ученик Шрёдера Иоганн Франц Брокман создал целую эпоху в истолковании образа Гамлета. В его трактовке датский принц не мог противостоять таинственной судьбе, в нем побеждала меланхолия (позже романтики возведут меланхолию в ранг одной из основных категорий своей эстетики). Серия гравюр выдающегося польского художника Даниеля Ходовецкого (1726–1801), воспроизводящая сцены из «Гамлета», запечатлела эту постановку. Ходовецкий зафиксировал основные мизансцены, характер исполнения роли

Гамлета Брокманом. Именно по гравюрам Ходовецкого исследователи установили, что Шрёдер и Брокман трактовали образ датского принца как сентиментально-меланхолический, в духе вертерианства. Шрёдер утвердил драматургию Шекспира на немецкой сцене. Если до постановки «Гамлета» даже самые смелые умы (например, Гердер) считали шекспировские пьесы несценичными, то после триумфальных спектаклей с участием Брокмана «Гамлет» был включен в репертуар всех тридцати немецких театров.

Решающими работами в переоценке творчества Шекспира стали статья И. В. Гёте (1749–1832) «Ко дню Шекспира» (1771) и трактат И. Г. Гердера (1744–1803) «Шекспир» (1771, опубликован в 1773).

И Гердер, открывший для Гёте Шекспира, и Гёте прежде всего отказываются при оценке гения Шекспира исходить из классической эстетической системы, взвешивать и мерить «его красоты только степенью отклонения от правил». «Не колеблясь ни минуты, я отрекся от театра, подчиненного правилам», — пишет Гёте, формулируя суть своего отношения к Шекспиру: чтобы объективно оценить его гений, нужно исходить из новой системы эстетических ценностей. Гердер и Гёте первыми заговорили о «мире Шекспира», уподобили великого драматурга творцу целой Вселенной.

Аналитизму французской трагедии они противопоставили шекспировский синтетизм, говоря о том, что произведение искусства превращается под его руками в подлинную жизнь: «Это не поэт! Это творец! Это история вселенной!» (Гердер); «Что может быть больше природой, чем люди Шекспира!» (Гёте).

В трактовке шекспировского философия, диалектики его мысли Гёте зачастую высказывает исходные предромантические положения, в частности, он отходит от просветительской концепции добра и зла: «То, что благородные философы говорили о вселенной, относится и к Шекспиру: все, что мы зовем злом, есть лишь обратная сторона добра, которая... необходима для его существования...» Гердер же стремится раскрыть историзм Шекспира, при этом он понимает историзм глубже первых предромантиков. Время и место, внешние обстоятельства, согласно Гердеру, «придают всей истории устойчивость, длительность,

Н. Захаров, Вл. Луков

реальное существование», и величайшее мастерство Шекспира заключается в том, что «когда он обдумывал события своей драмы, когда он ворочал их в своем уме, то вместе с ними всплывали каждый раз обстоятельства места и времени». Гердер, таким образом, приближается к реалистической концепции художественного творчества.

Труды Гердера и Гёте знаменовали утверждение культа Шекспира как международное явление.

ГЛАВА 3

ШЕКСПИРИЗАЦИЯ В ЕВРОПЕЙСКОЙ КУЛЬТУРЕ XVIII — НАЧАЛА XIX ВЕКА

§ 1. ШЕКСПИРИЗАЦИЯ: ОБЩИЙ ВЗГЛЯД

Культ Шекспира следует отличать от шекспиризации, означающей не только преклонение перед гением английского драматурга, но и постепенное расширение влияния его художественной системы на мировую культуру.

Что такое шекспиризация? Прежде всего, это воспроизведение шекспировских открытий: от концепции человека, истории, образа мира как единства человека и истории, жизни и природы (то, что составит в дальнейшем основу шекспиризма), до уроков поэтики Шекспира (принципы изображения характеров, нравов, действительности, народно-смеховая культура, гротеск, совмещение и соединение несовместимого, коллизия, конфликт противоположного), и особенно заметного прямого цитирования его сюжетов, персонажей, фраз. В теоретическом плане шекспиризация выступает как один из принципов-процессов.

В науке общей теории принципов до сих пор не сложилось. При сохранении актуальности построения такой теории и выявления системы фундаментальных принципов литературы не менее значима задача создания в этой области новой концепции, реализующей историко-теоретический и тезаурусный подходы, а именно — выявления особого

класса фундаментальных литературных принципов, которые и определяются как принципы-процессы.

Принципы-процессы — такие категории, которые передают представление о становлении, формировании, развитии принципов литературы, усилении некоей тенденции. Их названия выстраиваются по сходному лингвистическому основанию, подчеркивающему момент становления или нарастания некоего отличительного качества художественного текста на фоне литературной парадигмы (господствующей системы соотношений и акцентов в литературных дискурсах): «психологизация», «историзация», «героизация», «документализация» и т. д.

Известный ученый и деятель образования И. В. Вершинин обосновал термин «поэтизация» применительно к специфике проявления предромантических тенденций в английской культуре XVIII века. Под «поэтизацией» культуры он предложил понимать отход от рационалистического начала, а также от однозначности и определенности, широкое использование мифов, символических (многозначных) форм, культ тайны, допущение присутствия божественных сил вплоть до мистики, признание «чужого голоса» (выразившегося в предромантизме в таких явлениях, как готицизм, экзотизм, ориентализм), древних и простонародных истоков. «Божественный», а не человеческий характер поэзии открывает путь к утверждению категорий возвышенного (как превышающего человеческий масштаб), ужасного. И. В. Вершинин особо подчеркивает, что «поэтизации» подверглась в XVIII веке, причем в первую очередь, и сама английская поэзия.

По аналогии выстраиваются термины «прозаизация», «драматизация», «романизация» и др., отмечающие формирование родо-жанровых доминант в художественной культуре.

Особую группу среди принципов-процессов составляют те из них, которые отмечают персональные влияния на литературу. Одно из первых мест в этом отношении занимает понятие «шекспиризация».

Истоки шекспиризации видятся в предромантизме. В самом деле, при всем значении Шекспира, например, для Бена Джонсона, давшего ему высокую оценку в предисловии к фолио 1623 г., его концепция мира, человека и искусства, поэтика, даже испытывая, может быть, не-

посредственное влияние Шекспира, вряд ли связывалась с его именем. Скорее она воспринималась как нечто общее для той эпохи, которая еще никоим образом не определялась как шекспировская. Должно было пройти определенное время, чтобы Шекспир был воспринят как образец, подобный античным авторам. Только в XVIII веке в литературном процессе начнется широкомасштабное осмысление значимости писателей-современников (тогда станет возможным, например, «руссоизация» при еще живом Руссо).

Предромантическая шекспиризация, раз возникнув, приобретает все более широкий масштаб воздействия на литературный процесс, она отражается в выборе сюжетов (из средневековой истории, легендарный, фантастический — «готический»), титанизме образов, в раскрытии истории через образ всеильного времени, роковой судьбы (дидактическое понимание истории отходит на второй план), в стремлении от единства к многообразию (прежде всего в изображении характера), от гармоничности и статики к дисгармонии, контрастам, движению, развитию, от приоритета логического высказывания к эмоциональной непоследовательности, к живописности, к возрождению композиционных и жанровых принципов шекспировской драматургии, в метафоричности поэтического языка.

В более же широком смысле шекспиризация выражалась в новой концепции поэта как «гения», переоценке роли поэта, который наделяется чертами демиурга, творящего свою природу, или непосредственно сопоставляется с природой рождающей (не с упорядоченной природой классицистов), и, в противоположность аналитизму картезианского рационализма, в стремлении к художественному синтезу.

В этом смысле шекспиризацию можно обнаружить и в поэзии Д. Макферсона (1736–1796), Т. Чаттертона (1752–1770), У. Блейка (1757–1827), и в прозе Х. Уолпола (1717–1797), и в музыке А. Э. М. Гретри (1741–1813), М. Арна (ок. 1740–1786, английского актера, певца, исполнителя-импровизатора на клавесине, дирижера, в чьем творчестве представляют особый интерес оригинальные песни к постановкам произведений Шекспира), и в живописи и графике Д. Рейнолдса (1723–1792), И. Г. Фюссли (1741–1825, автор картин для «Шекспиров-

ской галереи», 1786–1790), Х. Гойи (1746–1828). Но, несомненно, шекспиризация наиболее заметна в области драматургии.

§ 2. ШЕКСПИР ОТКРЫВАЕТ НОВЫЕ ПУТИ ДЛЯ ДРАМАТУРГОВ ФРАНЦИИ: ВОЛЬТЕР, ЭНО, МЕРСЬЕ

Интересно, что английская драматургия испытала влияние Шекспира не столь уж масштабно. Примеры, подобные деятельности Н. Роу (1674–1718), в чьих трагедиях «Тамерлан» (1702, переделка одноименной трагедии Кристофера Марло), «Кающаяся красавица» (1703), «Джен Шор» (1714), «Леди Джен Грей» (1715) влияние Шекспира очевидно, хотя и окрашено чертами, которые позже окажутся связанными с мелодрамой, немногочисленны.

Напротив, в драматургии Франции последствия шекспиризации весьма велики. Они заметны уже в драматургии Вольтера. Он был первым, кто утвердил имя Шекспира в сознании французов. «Я первый познакомил с ним французов», — писал Вольтер основоположнику жанра «готического романа» Х. Уолполу 15 июля 1768 г. Не без влияния Шекспира создает Вольтер трагедию «Брут» (1731) в стиле классицизма, в которой, по мнению А. Веселовского, изложенному в статье «Вольтер» Энциклопедического словаря Брокгауза и Ефрона, отражено «республиканское настроение, охватившее *Брута*, внушенные английскими художественными примерами (особенно Шекспиром, поразившим молодого Вольтера своею гениальностью и свободой от всяких правил)», трагедию «Аделаида Дюгеклен» (1734), в которой, по мнению известного литературоведа Б. Г. Реизова, «во всех ее вариантах изображались “готические” нравы и рыцарские идеалы позднего средневековья». Трагедия Вольтера положила начало новому жанру во французской драматургии — «исторической трагедии» — и одновременно особому течению в рамках просветительского классицизма. Это течение, поначалу очень скромное, развивалось в двух направлениях: поиски новых форм при сохранении свойственной классицистам концепции мира и

человека и раскрытие нового, созвучного предромантизму, содержания в типично классицистических формах. Обе эти линии идут от вольтеровской «Аделаиды Дюгеклен» и других его произведений 1730-х годов.

В дальнейшем Вольтер отойдет от этого течения, в котором классицистическая основа подвергалась воздействию предромантических идей, хотя и позже в строгие контуры трагедий Вольтера проникали чуждые классицизму элементы. Так, в «Семирамиде» (1748) появилась тень убитого царя Нина — явная реминисценция из «Гамлета», на что указывал еще Лессинг.

Широко использует Вольтер экзотическую обстановку действия (Перу в «Альзире», Мекка в «Магомете», Пекин в «Китайском сироте»). Высшим выражением предромантических тенденций было создание Вольтером трагедии «Танкред» (1760–1761), в которой в духе Шекспира усиливается зрелищно-действенное начало.

Вольтеровские идеи, опыт шекспиризации развивал Жан Франсуа Эно (1685–1770). Его трагедия в прозе «Франциск II, исторические сцены» (1747) положила начало новому жанру «исторических сцен», который автор взялся обосновать в обширном предисловии, где он намечает теорию театра, вдохновляющегося сюжетами из национальной истории. Создавая свою историческую трагедию в прозе, Эно, подобно Вольтеру, испытал влияние Шекспира. В предисловии Эно дает высокую оценку исторической хронике Шекспира «Генрих VI». По его мнению, недостаток истории заключается в холодности повествования, а недостаток трагедии — в сведении ее к одному моменту. Соединение истории и трагедии позволит создать «нечто полезное и приятное». На это предисловие позже будет ссылаться один из представителей романтического движения 1820-х годов Луи Вите, утвердивший за Эно приоритет в создании жанра «исторических сцен», который разрабатывался школой Стендаля.

Во второй половине XVIII века из «исторических трагедий» особую славу приобрела «Осада Кале» (1765) П. Л. Дюбеллуа. «После стольких греческих и римских героев он вывел французских...» — подчеркивал критик Жоффруа в 1806 г. Положительно оценивала «Осаду Кале» и Жермена де Сталь (1766–1817). В трактате «О Германии» писательни-

ца противопоставляет «историческую трагедию» трагедии на античные сюжеты, с одной стороны, и драме — с другой. Если классицистическая трагедия слишком скована правилами, то драма излишне близка к действительности, изображая при этом незнакомых персонажей и тем самым лишая зрителя одного из величайших наслаждений — исторических воспоминаний. «Исторические воспоминания» — это основная конститутивная особенность исторической трагедии». Противопоставление указанного жанра, разрабатывавшегося в XVIII веке Бакюларом, Дюкудре, Малербом, Мерсье, Совиньи, Сорелем и другими драматургами, жанру драмы, утверждению которого отдали свои силы просветители во главе с Дидро и Лессингом, показывает, что для Ж. де Сталь, как и для других романтиков, жанр «исторической трагедии» ближе, что он предваряет собственно романтическую историческую драму.

В творчестве, эстетике последователя Руссо Луи Себастьяна Мерсье (1740–1814) впервые соединяются две ветви предромантической драматургии и театрального искусства, одна из которых связана с руссоизмом, другая — с шекспиризацией. По свидетельству Мерсье, сам Руссо никогда не читал Шекспира. Мерсье, напротив, стал пропагандистом Шекспира. Он призывал молодых писателей: «...Читайте Шекспира — это для того, чтобы проникнуться его величественной, свободной, простой, естественной и сильной, выразительной манерой; изучайте в нем верного истолкователя природы, и вскоре все наши ничтожные трагедии — однообразные, кучные, лишённые замысла и движения, предстанут перед вами во всей своей сухости и отталкивающем худосочии».

Мерсье был среди авторов, работавших в жанре исторической драмы, восходящем к историческим хроникам Шекспира. В исторических драмах Мерсье первые проблески историзма сочетались с выбором кровавых сюжетов, с разработкой эстетики ужасного, с концепцией дисгармонии, вносимой в природу людьми. Кошмары Варфоломеевской ночи — предмет драмы «Жан Аннойе, епископ Лизье» (1772), о феодальных смутах и религиозных войнах XVI века повествуется в драме «Разрушение Лиги, или Сдача Парижа» (1782). Еще более характерен предромантический колорит в описании испанского двора XVI века, над которым нависла атмосфера преступлений, в исторической драме

«Портрет Филиппа II, короля Испании» (1785). Просветительские пристрастия своеобразно сочетались в творчестве Мерсье с предромантическим увлечением Мильтоном, «Песнями Оссиана» и особенно Шекспиром. «Портрет Филиппа II» — «свободная» (книжная) драма, которая выдержана в традициях шекспировских хроник. В 1782 г. Мерсье написал драму «Веронские гробницы», представляющую собой переделку «Ромео и Джульетты», в 1792 г. — драму «Старик и его три дочери», в которой создал предромантический вариант шекспировского «Короля Лира». В основе драмы лежит принцип «мелодраматизации» (младшая дочь обеспечивает отцу спокойную старость, старшие дочери раскаиваются в своих злодействах, и отец дарует им прощение). В 1795 г. Мерсье создает своего «Тимона Афинского» по шекспировской трагедии.

В целом во французской трагедии XVIII века под влиянием возникшего интереса к Шекспиру отмечается более широкое использование прямого показа действия. Трагедия становится более философской.

§ 3. ШЕКСПИР В ДРАМАТУРГИИ ГЕРМАНИИ.

«БУРЯ И НАТИСК»

В отличие от предвзятой французской критики эпохи Просвещения и классицизма, культ Шекспира, сформировавшийся в Германии к концу XVIII века, дал миру целую плеяду шекспиристов, чьи глубоко философские суждения о природе драматического таланта Шекспира легли в основу мирового шекспироведения и продолжают оставаться актуальными до сих пор.

Огромную роль в деле «шекспиризации» культуры Германии сыграл первый прозаический перевод на немецкий язык выполненный К. М. Виландом (1733–1813). Его перевод (1762–1766) был лишен поэтичности Шекспира и даже содержал пропуски особенно значимых для органической композиции пьес лирических песен. Тем ни менее, он пробудил целую волну интереса и подражаний английскому гению, в целом живительно подействовал на немецкую литературу, внесением в нее нового духа.

Немного меньший резонанс получил перевод друга Лессинга — профессора из Брауншвейга И. И. Эшенбурга (1743–1820), который так же, как виландовский, был выполнен прозой, но был, в отличие от последнего, полным. Эшенбург также представил Германии идеи лучших трудов английской литературы по эстетике.

Знакомство немцев с Шекспиром положило начало целой эпохе в истории немецкой литературы, которую мы связываем с шекспиризацией. В свое время к изучению творчества Шекспира обращались Г. Э. Лессинг, Г. В. Герстенберг, И. Г. Гаманн, И. Г. Гердер, И. В. Гёте, Я. М. Р. Ленц, И. А. Лейзевиц, Ф. М. Клиндер, И. Ф. Шиллер, братья А. В. и Ф. Шлегели, Л. Тик.

В 1759 г. вышла упоминавшаяся выше критическая работа английского поэта-предромантика Эдуарда Юнга «Мысли об оригинальном творчестве», которая довольно скоро стала известна в Германии. Юнг раскритиковал французский классицизм и выдвинул фигуру Шекспира на первый план.

Идеи Юнга были по-своему развиты немецкий критиком и философом И. Г. Гаманном (1730–1788). Гаманн развил учение об оригинальном творчестве, чем оказал влияние на литературу «Бури и натиска» («*Sturm und Drang*») и взгляды немецких романтиков, для которых Шекспир — высший образец «оригинального гения». По Гаманну, Шекспир прислушивался к голосу собственного творческого дарования и следовал воли природной интуиции.

Другой немецкий критик, поэт и трагик Г. В. Герстенберг (1737–1823), следуя за Юнгом в понимании оригинальности гения Шекспира, выступил в своем «Опыте о произведениях Шекспира и его гении» (напечатан в «Литературных письмах») против традиции критиковать Шекспира, сравнивая его пьесы с греческой драматургией. Драма Шекспира самобытна, следовательно, не может быть оценена с точки зрения древних образцов и правил. Ведь если исходить из древнегреческой системы жанров, трагедии и комедии Шекспира не могут быть отнесены ни к одному из них. В его трагедиях присутствуют комические элементы, в комедиях есть ощущение трагического. Гораздо важнее жанровой чистоты драмы для Герстенберга оказывается универсализм Шекспира,

который в картинах духовной и физической жизни людей охватывает «человека, вселенную, все на свете»; реализм в изображении жизни, нравов и природы «истинных и вымышленных характеров».

У истоков шекспиризации в немецкой драматургии стоит Готхольд Эфраим Лессинг (1729–1781). В своем труде «Гамбургская драматургия» (2 т., 1767–1769), создавая теорию немецкой национальной драмы, он рассматривает театр как трибуну для просветительской деятельности, как «добавление к законам», служащее средством общественного воспитания. Естественность и правдивость, которые Лессинг хочет видеть на немецкой сцене, противопоставляются им неестественности, холодности французской классицистической драматургии, критике которой специально посвящены статьи 38 и 39 о взглядах Аристотеля. В 17-ом «Литературном письме» (1759) Лессинг доказывает, что Шекспир лучше, чем французские трагики, достигает главной цели трагедии, которую определяет для нее в «Поэтике» Аристотель. Великий древнегреческий философ видел важнейшей целью театральной трагедии не столько в воспроизведении отображенного действием свершившегося события в противовес простому рассказу о нем, сколько в очищении человеческого духа — катарсис, вызываемый посредством сострадания и страха. Шекспиру, по мнению Лессинга, удавалось манипулировать категориями сострадания и страха, как никому другому, хотя он использовал при этом иные, нежели классицистическая драматургия, художественные средства. Несмотря на оправдание Лессингом шекспировских нарушений классических «правил», можно отметить, что сам он в понимании трагедии еще находится в пределах классицистической эстетики, руководствуется общим для всех времен и народов законом трагического искусства Аристотеля.

Важной идеей Лессинга является возможность осмысления творчества Шекспира через призму национального менталитета, присущего немцам того времени. Так, Лессинг приходит к выводу, что для немецкого эстетического вкуса смелый дух шекспировских трагедий ближе «боязливого» французского театра. Немецкая сцена, и трагедия в частности, может строиться по драматическим принципам, которые имеют в драматургии Шекспира. По признанию Лессинга, «великое, страш-

ное, меланхолическое» действует на немцев гораздо сильнее, нежели «изящное, нежное, влюбленное» утонченных, но полных условностей французских трагедий. В национальных трагедиях, по Лессингу, немцы хотят «больше видеть и думать», их не пугает «чрезмерная сложность», они скорее утомятся от «большой простоты». К традиционной для искусства XVIII века ориентации на античные образцы Лессинг добавляет в качестве образца произведения Шекспира — так закладываются основы шекспиризации немецкой литературы рубежа XVIII–XIX веков.

Параллельно Лессингу над Шекспиром размышлял Иоганн Готфрид Гердер (1744–1803). Но он формировал иной аспект шекспиризации. Не случайно Шекспир у Гердера предстает в одном ряду с Оссианом. В статьях о Шекспире и Оссиане Гердер сформулировал новое отношение к народной поэзии как проявлению народного духа.

О статье И. Г. Гердера «Шекспир», изначально написанной в форме письма к Герстенбергу в 1771 г. и опубликованной в сборнике «О немецком характере и поэзии» («Von deutscher Art und Kunst», 1773), речь уже шла.

Гердер живо интересовался историей, шекспировский принцип историзма отчасти был отражен в его драме «Брут» (1774). Во время пребывания в Риге он увлекся историей России, особенно личностью Петра I, которого считал монархом-просветителем. Его также прельщали «просветительские» планы Екатерины II. В планах Гердера даже было написание посвященной ей книги «Об истинной культуре народа, и в особенности России». Был ли это расчетливый шаг иностранца, служившего в течение пяти лет на территории Лифляндии, или искренняя вера в начинания императрицы-реформатора, так и останется для нас тайной из-за неосуществленности этого честолюбивого плана.

Проблема перевода затрагивается в «Переписке об Оссиане и песнях древних народов» (1771), там же в качестве примера И. Г. Гердер сам дает перевод песенки готовящегося оставить этот мир, изнемогающего от любовных страданий герцога из «Двенадцатой ночи», (акт II, сцена 4). И. Г. Гердер создает оригинальную концепцию перевода Шекспира на немецкий язык, исключая применение буквального перевода (и в этом он созвучен А. С. Пушкину) слово в слово, искажающего

«свойственные лирической песне благозвучие, рифму, порядок слов, таинственное движения мелодии» в пользу «одного только содержания, которое будет переведено на другой язык...». Разработку проблем художественного перевода Шекспира И. Г. Гердер осуществил в статье «Можно ли переводить Шекспира?». Но И. Г. Гердер не ограничивался одними теоретическими размышлениями на этот счет, для первой редакции «Народных песен» (1773) он сам выполнил стихотворные переводы самых красивых и труднопереводимых мест из Шекспира. По своему характеру это были не только лирических фрагменты (песни Офелии, Дездемоны, Ариэля), но и трагических монологи из «Гамлета», «Отелло», «Лира».

К литературному авторитету своего любимейшего поэта и шекспировским героям, цитатам из его пьес И. Г. Гердер неоднократно обращался всю свою творческую жизнь: в «Трактате о происхождении языка» (1770, опубл. 1772), в статьях «О сходстве средневековой английской поэзии и о прочем, отсюда следующем» (1774, опубл. 1777), «Сравнении поэзии различных народов древних и новых времен» (1796), «О новейшей немецкой литературе» обнаруживается устойчивое присутствие гениального англичанина. В более позднем сочинении, критиковавшем эстетику Канта (в юности Гердер был его студентом), «Каллигона» (1799, опубл. 1980), содержится перевод речей Тезея и Ипполиты из комедии Шекспира «Сон в летнюю ночь» (д. V, явл. 1). Тем не менее, главным трудом Гердера по изучению творчества Шекспира остается его первая статья, ставшая программной.

Вернемся к статье «Шекспир» Гердера еще раз, чтобы проанализировать ее содержание более подробно, так как в ней ключ к пониманию немецкой шекспиризации. Гердер решает вопрос о возможности сравнения драматургии Шекспира и античной трагедии с точки зрения генетической и историко-сравнительной. Он указывает, что поскольку трагедии Софокла и Шекспира, возникли при разных исторических условиях и в разные исторические эпохи, то они представляют разные типы художественного осмысления мира: «В Греции драма возникла таким путем, какого не могло быть на Севере. В Греции она была тем, чем не может быть на Севере. Значит, и на Севере она не то и не может быть тем, чем

была в Греции. Значит, драма Софокла и драма Шекспира в каком-то смысле не имеют ничего общего, кроме названия». Гердер указывает на разную природу происхождения шекспировской и древнегреческой трагедии. Последняя произошла из «импровизированного дифирамба, мимической пляски, хора. Затем она разрослась и преобразовалась», но сохранила первоначально присущую ей простоту фабулы и формы. С другой стороны, «перед Шекспиром, вокруг него были отечественные обычаи, деяния, склонности, исторические традиции, которым менее всего была присуща простота, составляющая основу греческой драмы».

Древнегреческое «единство места действительно было единством места», ибо действие совершалось только в одном месте с неподвижным фоном — храма или дворца. Единство времени определялась наличием хора — «хор был связующим звеном, где по самой природе вещей сцена ни на минуту не могла оставаться пустой». Простота и единство действия были обусловлены простотой мифологической фабулы. В общем, для греческой драматургии: «Искусственный характер их правил совсем не был искусством, был самой природой».

Поскольку изменилась «природа, которая, собственно, создала греческую драму», изменились «государственный строй, нравы, состояние республик, традиции героического века, верования, даже музыка, выразительность, мера иллюзии» — сами условия развития искусства, то копирование греческих образцов неизбежно превращается в бездушное подражание. Даже если «заимствованное у других народов, облечь в привычный наряд», это не произведет впечатления, будет лишено души, будет нечто совсем иное нежели оригинал: «кукла, манекен, обезьяна, статуя, в которой только самые фанатические умы могли усмотреть демона, вдохнувшего в нее жизнь!» Гердер не ведет смысла в точном соблюдении внешнего сходства французская классической формы с драмой Софокла, «потому что по своей внутренней сущности она не имеет ничего общего с той, другой, — ни в действии, ни в нравах, ни в языке, ни в цели, ни в чем вообще».

Шекспир создал новую трагедию, следуя новым, более сложным социальным условиям, «согласно своей истории, духу времени, нравам, мнениям, языку, национальным предрассудкам, традициям и

пристрастиям, он *создаст ее* хотя бы даже из масленичных представлений и кукольного театра». Из окружающей его лишенной простоты действительности Шекспир создал «...одно великолепное целое из всех этих людей и сословий, народов и наречий, королей и шутов, шутов и королей!», которое при этом живет и дышит.

Шекспир взял историю такой, как она предстала перед ним: простое «единство действия» в греческом смысле слова заменяется *«действом»*, как это называли в средние века, или же, на языке нового времени, *«происшествием»* (événement), великим *«событием»* (курсив Гердера. — *Авт.*).

Шекспир для Гердера оказывается ближе, чем грек: «Если у последнего господствует единство какого-либо действия, то первый воссоздает событие, происшествие как целое. Если у одного господствует общий тон в обрисовке характеров, то у другого — столько характеров, сословий, различий в образе жизни, сколько возможно и необходимо, чтобы составить главное звучание его оркестра. Если певучая, плавная речь грека доносится как бы из небесного эфира, то Шекспир говорит на языке всех возрастов, людей и характеров, он переводит со всех языков, на которых изъясняется природа».

В Шекспире Гердер видит диалектическое понимание художественного единства, не знакомое эстетическим принципам французского классицизма с их формально-рационалистическим единством места, действия и времени. Драма Шекспира представляет сложное, вместе с тем противоречивое художественное целое, отражающее многообразие объективной исторической реальности: «Он, способный охватить рукой сотню сцен одного мирового события, взглядом своим внести в них порядок, наполнить их единым живительным дыханием души и приковать к себе наше внимание, — нет, не внимание, а сердце, все наши страсти, всю душу, с начала до конца... Целый мир драматической истории, величественный и глубокий, как сама природа».

С точки зрения Гердера, время и место тесно связаны с действием, и Шекспир вместил «в одно событие целый мир разнороднейших явлений», «именно правдивость его событий требовала от него каждый раз идеального воспроизведения времени и места, необходимых для

полноты иллюзии». В этом, по словам Гердера, «и заключается как раз величайшее мастерство Шекспира» — «слуги природы», который «из всех возможных мест и эпох каждый раз, как будто повинувшись железному закону необходимости, выступает именно такое время и то место, которые наиболее сильным и идеальным образом отвечают чувству, наполняющему действие; именно такие обстоятельства, которые, при всей своей смелости и необычности, более всего способны поддержать иллюзию истинности».

Гердер заканчивает статью обращением к анонимному — неназванному — немецкому поэту создать по примеру Шекспира национальную трагедию из *«наших рыцарских времен, на нашем языке, в нашем несчастном, выродившемся отечестве»*.

Этим неназванным поэтом являлся молодой И. В. Гёте (1749–1832). Встреча Гердера и Гёте состоялась еще в сентябре 1770 г. в Страсбурге, именно от Гердера Гёте перенял критическое отношение к господствовавшему в то время на немецкой сцене «разумному» французскому театру с его классицистическими принципами построения драматического произведения. Гердер познакомил Гёте с эмоциональной ответственностью театра Шекспира, смело приносящего в жертву все условности свойственные театру французского классицизма. Пробужденный к творчеству английского драматурга интерес продиктовал Гёте выбор оригинального материала, во многом опиравшегося на шекспировскую драматическую традицию.

В отношении к Шекспиру молодой Гёте объединил линии Лессинга и Гердера. Однако трудно сказать, в какой мере он обязан своим наставникам в искусстве, а в какой — чтению самого Шекспира. Уже цитировался его эстетический манифест «Ко дню Шекспира» (1771), в частности, слова: «Первая же страница Шекспира, которую я прочел, покорила меня на всю жизнь, а одолев первую его вещь, я стоял как слепорожденный, которому чудотворная рука вдруг даровала зрение!» Пример Шекспира заставил его усомниться в классицистических правилах. Через Шекспира Гёте приходит к отказу от этих правил и так называемого «хорошего вкуса» художественных норм французского классицизма. В стремлении «ежедневно» разрушать их он объявляет своеобразную литературную войну.

От Гердера Гёте воспринимает исторический подход к искусству. Он считает, что греческая и шекспировская трагедии равноценны, но каждая рождена своим временем, в то время как во французской классицистической трагедии обнаруживается механическое подражание при изменившихся условиях. Ценность Шекспира Гёте видит в сложности и глубине, умении сочетать противоречивое, представить перед глазами зрителей, как в «волшебном фонаре», мировую историю «на незримой нити времени». Но особенно ценит Гёте в Шекспире характеры, неповторимые в своей индивидуальности, созданные им в соответствии с природой. Театр Шекспира воспринимается Гёте как «прекрасный ящик редкостей», в котором «мировая история» проходит перед нами «по невидимой нити».

Защищая самобытное величие гения Шекспира, Гёте обрушивается с критикой на Вольтера, «сделавшего своей профессией чернить великих мира сего», и «зараженных» французами немцев и даже Виланда (ему Гёте не смог простить искажение Шекспира в угоду французским аристократическим вкусам).

Особую ценность Шекспира Гёте находит в перенесении им важнейших государственных дел на подмостки театра, и именно «он возвел такой вид драмы в степень, которая и поныне кажется высочайшей, ибо редко чей взор достигал ее, следовательно, трудно надеяться, что кому-нибудь удастся заглянуть еще выше или ее превзойти».

Для Гёте Шекспир — его характеры, их, вслед за Гердером, он оценивает по критериям естественности и соответствия природе.

Воплощением идей шекспиризации драматургии стала трагедия «Гёц фон Берлихинген с железной рукой» (1773) — первое значительное художественное произведение Гёте, задуманное в Страсбурге и завершённое во Франкфурте, куда он вернулся после окончания университета. В духе шекспировских хроник Гёте воссоздает историю крестьянской войны XVI века через движение Времени. Последние слова трагедии сопрягают это время Прошлого с Настоящим:

Мария. Благородный муж! Благородный муж! Горе веку, отвергнувшему тебя!

Елизавета. Горе потомству, если оно тебя не оценит!

По-шекспировски широко представлен исторический фон, множественность картин и свободное перенесение места действия (тоже шекспировская черта) позволяют Гёте изобразить и рыцарский замок, и постоянный двор, и трактир XVI века, и монастырь, и цыганский табор, и тюрьму. По-шекспировски значителен характер героя, который сам определяет свою судьбу, а не является игрушкой в ее руках. Гёте, вслед за Шекспиром, порывает с единством действия, от которого не отказывались даже романтики. Писатель вводит вторую сюжетную линию — историю бывшего друга Гёца Вейслингена, бросившего свою невесту, сестру Гёца, ради Адельгейды фон Вальдорф, которая становится его женой, а затем отравляет его.

Гёте изобразил Гёца фон Берлихингена идеальным типом патриота, открытого, бесстрашного, свободолюбивого героя, который был воспринят соотечественниками как своеобразный эталон «благородного немца», современники стремились подражать ему, а сама пьеса признана манифестом «Бури и натиска».

Но в то же время выбор сюжета и героя, сделанный Гёте, носит «русоистский», а не шекспировский характер. Гёц фон Берлихинген одержим идеей объединения крестьян и рыцарей, он становится одним из вождей крестьянского восстания, которое пугает его не своими целями, а своими крайностями. Гёц умирает со словами: «Свобода! Свобода!». Уравнительные тенденции, противоречащие шекспировской концепции истории, культ свободы — это выражение руссоистских устремлений Гёте.

Шекспиризация не возрождала в полной мере собственно шекспировских принципов, она отвечала исканиям писателей последней трети XVIII века с их специфическими задачами и намерениями. В середине XIX века шекспиризации будет противопоставляться «шиллеризация». Но в конце XVIII — начале XIX века (даже в 1820-е годы) противоположность шекспировской и шиллеровской систем не была еще осознана. Важнейшая причина такого позднего осознания заключалась в том, что ранняя драматургия Фридриха Шиллера (периода «Бури и натиска») была высшим выражением шекспиризации, насколько это могло быть осуществлено в XVIII веке в рамках предромантического движения.

Нечто подобное можно сказать и относительно руссоизации, в частности применительно к драматургии немецких писателей — представителей движения «Буря и натиск». Так, несомненно воздействие творчества последователя Руссо Л. С. Мерсье на судьбы штурмерской драматургии и теории драмы. В частности, драматургический манифест «Бури и натиска» — «Заметки о театре» (1774) Якоба Ленца (1751–1792) носит явный отпечаток влияния вышедшего на год раньше трактата Мерсье «О театре...»¹².

Драмы Ленца «Домашний учитель» (1774, сюжет пьесы развивает мотивы романа Руссо «Юлия, или Новая Элоиза»), «Солдаты» (1776), также как пьесы Генриха Леопольда Вагнера «Позднее раскаяние» (1775), «Детоубийца» (1776) очень напоминают драмы Л. С. Мерсье. При этом Ленца и Вагнера, составляющих «руссоистскую» ветвь «Бури и натиска», не следует отделять от второй, «шекспировской» ветви. Достаточно обратиться к «Заметкам о театре» Ленца, в которых Корнелию и Вольтеру противопоставляется Шекспир, а при изложении концепции новой трагедии, требующей мощных и оригинальных характеров, Ленц в качестве примера такой трагедии приводит шекспировские исторические хроники и «Гёца фон Берлихингена» Гёте, написанного, как известно, под влиянием Шекспира. Здесь Ленц и Вагнер следуют за Мерсье, который был едва ли не первым руссоистом, провозгласившим Шекспира великим драматургом.

Этот взгляд на Шекспира необычайно близок воззрениям Ленца и Вагнера, в драматургии которых под влиянием шекспировских произведений форма значительно свободнее, чем в драмах Мерсье, широко используется фрагментарность, множественность сцен, увеличивается действенность, наполненность эмоционально окрашенными событиями, применяется «мелодраматизация», гротеск, разрушаются единства (так, в «Детоубийце» Вагнера действие растягивается от момента соращения бедной девушки офицером до рождения ребенка), используются эффекты, рассчитанные на потрясение ужасом (героиня драмы Ленца «Домашний учитель», родившая незаконного ребенка, кончает жизнь самоубийством, бросаясь в пруд, героиня «Детоубийцы» Вагнера убивает родившегося сына).

Шекспировская ветвь «Бури и натиска», которую составляли Фридрих Максимилиан Клинггер, Йоганн Антон Лейзевиц, другие штюмеры и к которой примыкали молодые Гёте и Шиллер, опиралась на то же эстетическое требование, которое развивали представители «руссоистской» ветви штюмерства Ленц и Вагнер, — требование индивидуализации характера. При этом они ориентировались на Гердера, видевшего высшее воплощение индивидуальных черт характера в творчестве Шекспира (работа «О Шекспире»). Поэтому в отличие от Ленца и Вагнера, «шекспиризовавших» руссоистскую драму, явившуюся развитием жанра просветительской «мещанской драмы», молодой Гёте, Клинггер и Лейзевиц «руссоизировали» трагедию шекспировского типа.

Руссоизация наименее заметна в пьесе, положившей начало этой линии, — в исторической трагедии И. В. Гёте «Гёц фон Берлихинген». Значительно ярче соединение шекспиризации с руссоистскими идеями воплощено в драматургии Ф. М. Клингера (1752–1831) — драмах «Отто» (1775), «Страждущая женщина» (1775), «Близнецы» (1775), «Стильпе и его сыновья» (1777) и особенно в драме «Буря и натиск» («Sturm und Drang», 1776), давшей название всему движению. Сюжет этой пьесы развивает мотивы «Ромео и Джульетты»: из-за ссоры английских лордов Бюши и Беркли их дети не могут соединить свою судьбу. Но в отличие от шекспировской трагедии, любящие побеждают вражду родителей и вступают в брак. Любовь Каролины и Вильда разворачивается на экзотическом фоне Северной Америки и бурных событий, связанных с борьбой американцев за освобождение от английского владычества. Воспевание индивидуалистического бунта, мятежной личности, предельная эмоциональная напряженность стиля, «неистовость» героя — все это своеобразно понятый руссоизм, выраженный в шекспировских формах (при этом следует учитывать, что Клинггер посмеивается над оторванностью руссоистов от действительности, что ясно видно в образе восторженного и мечтательного Ла Фэ). В других драмах Клингера также обнаруживаются типичные свойства шекспировской драматургии, его концепции страсти с элементами аристотелевских начал: «Медея в Коринфе» («Medea in Korinth»), «Медея с Кавказа» («Medea auf dem Kaukasus»), «Дамокл» («Damokles»).

Рядом с Клингером, прозванным современниками «взбесившимся Шекспиром», стоит фигура И. А. Лейзевица (1752–1806), чья трагедия «Юлий Тарентский» (1776) также связана с шекспировской ветвью «Бури и натиска». В студенческие годы Лейзевиц примыкал к направленному против влияния Виланда Геттингенскому союзу поэтов. Его трагедия «Юлий Тарентский» была принята Лессингом за сочинение Гёте, вдохновила Шиллера на написание «Разбойников» и «Мессинской невесты». Сюжет таков: Сыновья тарентского князя Константина Юлий и Гвидо оба любят Бланку, которая отдает предпочтение старшему — мечтательному Юлию, а не младшему — страстному Гвидо. Чтобы прекратить раздор среди братьев, Константин заключает Бланку в монастырь и предлагает Юлию жениться на близкой родственнице Цецилии и заняться государственными делами. Но Юлий отвергает эти планы, проникает в монастырь и, узнав, что Бланка его любит, готовит совместный побег. Узнав об этом, Гвидо подстерегает брата ночью у монастыря и убивает его в припадке ревности. Его раскаяние не может предотвратить трагического исхода: Бланка сходит с ума, а Константин закалывает Гвидо над трупом брата и уходит в монастырь.

В творчестве Лейзевица, при всей его склонности к шекспиризации, на место шекспировской «объективности», способности к перевоплощению выдвигается субъективное авторское начало. Такая субъективизация была вполне в духе Руссо.

§ 4. ШЕКСПИР И ШИЛЛЕР

Итогом развития «Бури и натиска» следует рассматривать драматургию молодого Фридриха Шиллера (1759–1805), прежде всего его драму «Разбойники» (1781). В своей первой драме ему мастерски удалось воплотить шекспировскую силу в изображении характеров, чем она несомненно отличается от ее первоисточника — новеллы Даниеля Шубарта «К истории человеческого сердца». Постановка «Разбойников» на сцене театра в Мангейме (1782) ввела зрителей в «полуобморочное состояние», Шиллера тут же окрестили «немецким Шекспиром».

Судя по письмам Шиллера конца 1770-х — начала 1780-х годов, его эстетические наклонности формировались в ходе усвоения литературы предромантической ориентации (Клопшток, переработки «Песен Оссисана», «Гёц фон Берлихинген» Гёте, «Детоубийца» Вагнера, «Юлий Терентский» Лейзевица, «Дезертир» Мерсье, Шекспир). Шиллер в письме к В. Ф. Г. Рейнвальду (от 14 апреля 1783 г.) раскрыл одну из важных черт новой драматургии: «Мы, поэты, трогаем, потрясаем, воспламеняем тогда, когда сами почувствовали страх за наших героев и сострадание к ним. (...) Участиливость любящего подмечает в сто крат больше нюансов, нежели самый зоркий взгляд наблюдателя». Письмо содержит отголоски и ученичества у предшественников, и собственного творчества. В гениальной юношеской драме «Разбойники» все обозначенные выше влияния синтезированы, «шекспировская» и «руссоистская» ветви «Бури и натиска» объединены (не случайно), поэтому Шиллер не хочет переделывать «Разбойников» в духе гётевского «Гёца», с другой стороны, не затрагивает его чувства драма Вагнера «Детоубийца» — шиллеровский синтез предполагает критический подход к обоим течениям в штюрмерстве).

Мир «Разбойников» нельзя понять, не раскрыв связи между этими двумя тенденциями. В драме Шиллера возникает своеобразное двоемирие. «Малый мир» воссоздается в духе сентименталистских тенденций Руссо: это мир гармонии, семейных радостей, красоты естественного чувства простых, обычных людей, мир добра и разума, мир, живущий по закону любви — главному закону Природы. Черты этого мира, вполне соответствующего идеалам просветителей, раскрываются в образах благородного, любящего, доверчивого старика Моора, Амалии, которая любит Карла и по долгу, и сердцем, верного графского слуги Даниэля. Шекспир дал Шиллеру знание иного, «большого мира», где добро сталкивается со злом, разум — с безумием, естественные чувства с болезненными страстями, где царит хаос и дисгармония. Это мир гигантов и злодеев, мятежа и преступлений.

Так вырисовывается основа трагического у Шиллера: невозможно человеку больших страстей заключить себя в идеальном «малом мире», как бы он к этому ни стремился.

«Большой мир» расширяет просветительское представление о Природе. В мрачной фигуре Франца Моора воплощено абсолютное Зло. В финале перед самоубийством он восклицает: «Не могу молиться!..» (мотив из «Гамлета» Шекспира, где не может молиться король Клавдий), но раскаяние его так и не касается: «Нет, я не стану молиться, не доставлю небу этого торжества! Не позволю аду посмеяться надо мною!».

Ситуация между отцом и двумя его сыновьями — Карлом и Францем — выстроена Шиллером по модели истории герцога Глостера и двух его сыновей (Эдгара и Эдмунда) в «Короле Лире». Франц ради получения наследства оговаривает брата, стремится избавиться и от отца, завладеть возлюбленной Карла Амалией. В монологах Карла сливаются сентиментальность и неистовство: «Все вокруг греется в мирных лучах весеннего солнца! Почему лишь мне одному впивать ад из всех радостей, даруемых небом? Все счастливо кругом, все сроднил этот мирный дух! Вселенная — одна семья, и один отец там, наверху! Отец, но не мне отец! Я один отвержен, один изгнан из среды праведных!».

«Разбойники» и есть отверженные, одни из которых устремились к Злу, свободу восприняли как право на полную аморальность и преступления (Шпигельберг), другие хотят восстановить социальную справедливость, отомстить за поруганное человеческое достоинство, но несут на себе тяжелое бремя соучастия в преступлениях (Карл Моор, Швейцер).

«Малый мир», в котором слиты разум и любовь, гибнет под натиском Зла, дисгармонии, но для Шиллера он остается просветительским идеалом, поэтому финал пьесы (Карл уходит от разбойников и решает сдать власть) совершенно закономерен: гибель героев — это одновременно и возрождение разума и гармонии. Именно эту мысль хотел развить позже Шиллер в неосуществленном продолжении пьесы. Но в это время уже совершался переход от штурмерства к «веймарскому классицизму», связанный с глубоким изменением эстетических взглядов Шиллера.

Выявляя предромантические черты драмы «Разбойники», нужно определить особенности конфликта и характеров.

Мы уже отметили основную черту шиллеровского героя в «Разбойниках» — его неистовость, которая резко отличает его от героя

классицизма, от героев просветителей — последователей Лессинга. С предромантической неистовостью связан и специфический предромантический конфликт: на смену классицистическому столкновению долга и чувства, на смену спорам просветителей — предшественников штурмерства о разуме и чувстве, их роли в жизни человека приходит конфликт разумного и неразумного, рационально организованному — стихия и хаос, обычному человеку — гений, а гению — косное общество, отторгающее его. Шиллер остается просветителем в своих идеалах, но признавая конечное всеислие разума, он раскрывает новую оппозицию, новый, во многом уже романтический конфликт. Двоемирие Шиллера носит характер производного драматургической структуры, но предваряет романтическое двоемирие как основу мировосприятия романтиков.

Обращение к Шекспиру Шиллер не прерывал на протяжении всего своего творчества, в 1800 г. он переработал трагедию «Макбет» для ее постановки на сцене Веймарского театра.

На историческом материале Шиллер написал немало пьес: «Дон Карлос, инфант испанский» (1787), трилогия «Валленштейн» («Лагерь Валленштейна», 1798, «Пикколомини» и «Смерть Валленштейна», 1799), «Мария Стюарт» и «Орлеанская дева» (1801), на легендарно-историческом материале создана драма «Вильгельм Тель» (1804). В год своей смерти Шиллер начинает работу над драмой из российской истории периода «смутному времени» «Дмитрий», но она осталась незавершенной. На всех вышеперечисленных драмах Шиллера лежит печать шекспировского дарования: применяется белый стих, характеры героев изображаются в драматическом, переломном моменте, который способен как нельзя лучше раскрыть истинный портрет личности.

§ 5. ШЕКСПИР И НЕМЕЦКИЕ РОМАНТИКИ

Немецкий романтик А. В. Шлегель (1767–1845) выступил в статье «Нечто о Вильяме Шекспире по поводу Вильгельма Мейстера» (журн. «Noren», 1796) с критикой прозаических переводов английского драма-

турга на немецкий. Шлегель указал на недостатки прозаических и вольных переводов, обосновал непозволительность такого непочтительного обхождения с творческим наследием великого поэта, доказал необходимость создания не только точного и полного, но прежде всего поэтического перевода пьес Шекспира. Ведь, по мнению Шлегеля, именно размеренная речь создает в поэтическом тексте ощущение наибольшего правдоподобия. Талантливый переводчик Шекспира, Шлегель попытался передать все художественное своеобразие стиля пьес, сохранить поэтическую форму драматических диалогов героев¹³.

В 1795–1796 г. А. В. Шлегель переводит трагедию «Ромео и Джульетта», а в 1797 г. дополняет свой перевод статьей с глубоким анализом эстетики пьесы. Творческая удача вдохновила на еще более усердную переводческую деятельность. В период с 1797 по 1801 г. Шлегель переводит и издает 17 драм Шекспира, позже он снова возвращался к переводам. Переводы Шлегеля имели большой успех среди читающей немецкой публики и оказали влияние на последующую поэзию Германии, творческий стиль позднего Шиллера. Переводческая деятельность Шлегеля была высоко оценена Йенским университетом, и его пригласили на кафедру истории литературы и эстетики. В 1796 г. он переезжает в Йену, где в это время жил Шиллер.

А. В. Шлегель, как и многие его предшественники, также является продолжателем идей Гердера в интерпретации творческого гения Шекспира. В «Лекциях о драматическом искусстве и литературе» (1809–1811) романтик Шлегель критикует «ложное» и «подражательное» искусство французского классицизма. Но, в отличие от Гердера, Шекспир для него не незнакомый с правилами искусства «природный гений», а мастер, создающий оригинальное искусство, живущее и творящее по своим особым законам и правилам, пользующееся своими приемами, однако искусство, не имеющее ничего общего с законами искусства классицистического.

Работы немецких исследователей творчества Шекспира быстро приобрели мировое признание. Основные идеи немецких штурмеров развивались и их последователями — соотечественниками. Немецкий писатель-романтик Л. Тик (1773–1853) стал проявлять интерес к Шек-

спиру еще в раннюю пору написания небольших рассказов и довольно мрачных драматических произведений: «Абдалла» (1792), «Карл фон Бернек» (1793), «Расставание» (1793). Осознание истинной народности творчества Шекспира помогло Тикуну великолепно воплотить народный дух в сказках, которые появились в 1797 г. под заглавием «Народные сказки» и получили широкое признание.

После охлаждения к романтическим идеалам Тик создает ряд повестей и рассказов, проникнутых новым духом созерцательной реальности, наиболее интересное для нас произведение этого периода творчества Тика, взятое из жизни Шекспира: «Жизнь поэта». Личность Шекспира становится объектом художественного изображения. Наиболее важным в связи с изучением творчества Шекспира Л. Тиком является его труд «Шекспир и его современники», французский перевод которого имелся в библиотеке А. С. Пушкина. Л. Тик также завершил стихотворный перевод всех пьес Шекспира, который ранее предпринял его близкий друг А. В. Шлегель.

Основываясь на теоретических выводах штурмеровской эстетической мысли и теории перевода высказанной в работах А. В. Шлегеля, новое поколение немецких переводчиков Шекспира второй половины XIX века создает превосходящий своих учителей классический перевод пьес английского драматурга.

Полное брокгаузское собрание сочинений Шекспира в 9 томах, выполненное при участии Ф. Боденштедта, Ф. Фрейлиграта и П. Гейзе в 1866–1872 гг., практически вытеснило предыдущие переводы текстов Шекспира на немецкий язык, и это не случайно. Поэты, выполнившие этот перевод, сами являлись прекрасными знатоками творчества Шекспира. Так, Фридрих Боденштедт Боденштедт¹⁴ (1819–1892) был серьезным шекспироведом, автором работы «Женские характеры Шекспира» (1875), переводчиком произведений Шекспира и его современников Д. Уэбстера, Д. Форда, К. Марло, изданных под общим заглавием «Современники Шекспира» (3 т., 1858–1860), перевел «Сонеты Шекспира» (4 изд., 1873), написал «Дневник Шекспира» (2 т., 1866–1867), создал исторические трагедии «Дмитрий» (1866), «Император Павел». Другой переводчик этого издания — поэт П. Гейзе (впоследствии стал первым

немецким писателем, который был награжден Нобелевской премией).

Таким образом, уже к концу XVIII — первой половине XIX века имя Шекспира прочно вошло в обиход немецких штюрмеров, романтиков, которые признавали его родоначальником романтической драмы (братья Август Вильгельм и Фридрих Шлегели, Людвиг Тик). Понимание основных идеи творчества Шекспира отражены в литературных манифестах того времени, возник «немецкий Шекспир», свершилась шекспиризация немецкой литературы.

§ 6. ШЕКСПИР И РОМАНТИЧЕСКОЕ ДВИЖЕНИЕ ВО ФРАНЦИИ

Французский романтизм обрел концепцию шекспиризации в знаменитом «Предисловии к “Кромвелю”» (1827) Виктора Гюго (1802–1885)¹⁵.

Позицию В. Гюго по отношению к шекспиризации в конце 1820-х годов разделяли многие французские романтики. Причем некоторые из них были более категоричны в суждениях, чем Гюго, например, Альфред де Виньи (1797–1863).

К 1820-м годам относится увлечение писателя Шекспиром, Виньи переводит на французский язык «Венецианского купца» («Шейлок», 1829), «Отелло» («Венецианский мавр», 1829), в большой мере способствует укреплению славы Шекспира. К публикации «Венецианского мавра» Виньи предпослал «Письмо лорду *** о вечере 24 октября 1829 г. и о драматической системе».

Здесь писатель поднимает основные вопросы романтической теории драмы: он критикует классицистическую трагедию, которая сравнивается им с машиной, справно выбрасывающей на сцену отработанные фразы; поднимает проблему публики, зрительского восприятия; обращается к дилемме «Расин — Шекспир».

Но, в отличие от Стендаля (написавшего трактат «Расин и Шекспир», 1823–1825), у Виньи дилемма служит не своего рода заменой теории драмы, а лишь отправной точкой для постановки вопроса о «драматической системе». Конечно, такой поворот проблемы стал возможен только после «Предисловия к “Кромвелю”».

Решение вопроса о драматической системе у Виньи носит романтически субъективный характер: «В поэзии, в философии, в действии — что считать системой, что манерой, что жанром, что тоном, что стилем? Эти вопросы разрешаются одним словом, и слово это всегда — имя человека. Голова каждого человека представляет собой форму, в которой отливается масса вещей. И если эта голова однажды разрушается смертью, напрасно вы будете пытаться воссоздать подобное единство. Оно уничтожено навсегда».

В «Письме к лорду...» Виньи резко протестует против подражания Шекспиру: «В наше время подражатель Шекспира был бы столь же фальшивым, как и подражатель автора «Гофолии», — пишет Виньи и, опираясь на идею исторического прогресса в литературе, продолжает: «Снова повторяю, мы движемся, и хотя, вероятно, Шекспир достиг наивысшего, чего может достигнуть современная трагедия, он достиг этой ступени в соответствии со своим временем; в той части, где он выступает как поэт и моралист, его творения недостижимо прекрасны, поскольку законы прогресса не касаются вдохновения и природа личности остается неизменной; но то, что касается философии, освещающей божественное ли, человеческое ли, должно соответствовать потребностям общества, в котором живет поэт, поскольку общества развиваются по пути прогресса».

Пафос творческой свободы, который обнаруживается в определениях романтизма начала и середины 1820-х годов, сменяется у Виньи поисками индивидуальной драматической системы: «Свобода, давая все сразу, умножает до бесконечности трудности выбора и лишает всякой опоры. Может быть, по этой причине Англия после Шекспира насчитывает очень мало трагедий и ни одного театра, достойного и системы этого великого человека, в то время как мы имеем множество второразрядных писателей, которые создали свой театр, вполне удовлетворительную коллекцию в расиновской системе».

Первый большой успех романтической драмы на сцене по праву связывается с премьерой в Комеди Франсез 11 февраля 1829 г. драмы Александра Дюма (1802–1870) «Генрих III и его двор». Изучение этого произведения проливает свет на соотношение «шекспиризации» и «ме-

лодраматизации» в генезисе французской романтической драмы.

В предисловии к драме писатель подчеркивал, что в ее создании он опирался на опыт Гюго, Мериме, Вите, Лёве-Веймара, Каве, Диттмера, то есть писателей, пытавшихся осуществить реформу французской драмы через «шекспиризацию». Первоначально Дюма шел по этому же пути. В статье «Как я стал драматическим автором» он рассказывает о первом знакомстве с подлинным текстом Шекспира. В начале 1820-х годов он увидел «Гамлета» в исполнении английских актеров (прежде он знал лишь переделку Дюси).

Свои впечатления Дюма описывает так: «Вообразите себе слепорожденного, которому дарят зрение, и он открывает весь мир, о котором он не имел никакого представления; вообразите себе Адама, просыпающегося после того, как он был сотворен, и находящего под ногами усыпанную цветами землю, над головой сияющее небо, вокруг себя деревья с золотыми плодами, вдали реку, прекрасную и широкую серебряную реку и рядом с собой юную, целомудренную и обнаженную женщину, и вы получите представление о том восхитительном Эдеме, в который мне открыло врата это театральное представление. (...) Я прочел, просто проглотил пьесы зарубежного репертуара и понял, что все в театральном мире исходит от Шекспира, как в реальном мире все исходит от солнца; что никто не может с ним сравниться, ибо он столь драматичен, как Корнель, так же комичен, как Мольер, столь же оригинален, как Кальдерон, такой же мыслитель, как Гёте, столь же страстная натура, как Шиллер. Я понял, что одни только его творения заключают в себе столько типов, сколько творения всех остальных вместе взятых. Я понял, наконец, что это был человек, который сотворил больше всех, исключая Бога.

С этого момента мое призвание было определено; я почувствовал, что та стезя, к которой призван каждый человек, найдена мною; у меня появилась уверенность в себе, которой до сих пор мне так не хватало, и я смело бросился навстречу будущему, которого прежде всегда страшился.

Однако я не заблуждался относительно трудностей той карьеры, которую избрал. Я знал, что более, чем всякая другая, она требует углу-

бленных и специальных занятий и что для того, чтобы успешно экспериментировать с живой природой, нужно долго изучать природу мертвую. И вот я взял одного за другим тех гениев, чьи имена Шекспир, Корнель, Мольер, Кальдерон, Гёте и Шиллер. Я разложил их произведения, как трупы на камнях амфитеатра, и со скальпелем в руках целые ночи пытался найти источники жизни и секрет циркулирования крови, проникающая до самого сердца. Я угадал, каким восхитительным механизмом они приводят в движение нервы и мускулы, и понял, каким способом они моделируют ту многообразную живую плоть, которая должна покрыть всегда одинаковые скелеты».

Мы взяли столь обширный отрывок, чтобы показать пути, которые привели Дюма к созданию первой романтической драмы, имевшей успех на сцене Комеди Франсез. Из отрывка видно, что Дюма, отбросив романтические требования полной свободы и оригинальности, внимательно изучает произведения Шекспира и других классиков, в имитации ищет путь к успеху.

Но не претендующему на новаторство Дюма принадлежит важная роль в истории романтической драматургии: он, в сущности, первым практически доказал, что не «шекспиризация» должна быть магистральным путем развития драмы в XIX веке. Сохранив некоторые черты «шекспиризации», Дюма обратил свои взоры к мелодраме, отличавшейся доступностью, эмоциональностью и демократизмом.

Дюма обладал поразительной способностью синтеза; соединив разнородные элементы, он создал яркий и убедительный образ ушедшей эпохи.

Теория романтизма, первые романтические произведения исторического жанра, а также становление в 20-е годы XIX века истории как науки ввели Дюма в область национальной французской истории. Он почувствовал себя одновременно и археологом и поэтом, история давала ему факты, он же стремился по ним представить всю картину жизни в целом, дорисовывая с помощью воображения недостающие звенья. Так сам характер поэтического отношения Дюма к историиставлял его не ограничиваться отдельными деталями, а создавать целый художественный мир.

Во всем, что касается исторических фактов, Дюма стремился быть точным. Действие пьесы происходит в воскресенье, 20, и в понедельник, 21 июня 1573 г. Действующие лица — исторические фигуры: французский король Генрих III, его мать Екатерина Медичи, герцог де Гиз, граф де Сен-Мегрен и многие другие.

Все материальное, зафиксированное в хрониках, составляющее «исторический колорит», Дюма изучает и переносит в мир пьесы в искаженном виде.

Зато все нематериальное, неуловимое, движущееся (цели героев, их взаимоотношения, действия, их причуды, страсти и т. д.) оказывается во власти воображения драматурга, который по своей воле наделяет героев произведения страстями и политическим расчетом, неосознанными желаниями и неожиданными поступками.

В пьесе каждую минуту происходят неожиданные события. Сначала зрители попадают в кабинет астролога Руджери, где Екатерина Медичи, мать короля Генриха III, строит планы, как завладеть волей короля и обезвредить своего соперника герцога де Гиза. Позже в том же кабинете новый фаворит короля Сен-Мегрен объясняется в любви герцогине де Гиз (ее спящей доставила сюда Екатерина Медичи, осуществляя свои планы). Через минуту здесь же происходит тайная встреча членов Лиги во главе с де Гизом, который надеется, став главой Лиги, сместить короля. Наконец, здесь же после совещания де Гиз находит платок герцогини, догадывается о ее связи с Сен-Мегреном и решает отомстить. Из дальнейшего хода действия зрители узнают о кознях де Гиза и Екатерины Медичи в их стремлении влиять на короля, о вызове Сен-Мегреном де Гиза на дуэль и о гибели еще до дуэли Сен-Мегрена, которого де Гиз завлек в ловушку с помощью письма герцогини де Гиз.

«Произвольность» хода действия, неожиданность его поворотов определяется столкновением волей, желаний, прихотей и страстей героев. При этом Дюма не углубляется в их внутренний мир, не пытается воссоздать исторически достоверную психологию. Это вполне понятно, ибо, открыв историю, романтики лишь нащупывали в ней «исторического человека», но введут его в литературу реалисты, когда будет осознана зависимость типического характера от типических обстоятельств.

У Дюма же как романтика историзм воплощается в «историческом колорите» вещей, имен, фактов, в «атмосфере эпохи». Но нужно осознать, что «исторический колорит» в пьесе Дюма оказывается не фоном, на котором разворачивается действие, а главным звеном содержания. Не случайно в поступках и действиях героев Дюма не стремится к исторической правде, а в изображении вещей — стремится. Ему важно вовсе не определенное действие, а действенность, благодаря которой весь мир исторических реалий предстанет как живой. Оживить мгновение исторического прошлого — такова главная задача драматурга. Вот почему сюжет столь естественно укладывается в одни сутки, разворачивается на небольшом пространстве. Все реалии вовлечены в действие: по песочным часам проверяется время, через подземный ход появляется Екатерина Медичи, по платку де Гиз узнает о свидании жены с Сен-Мегреном, которого в конце душат этим же платком. Играют свою роль, находясь в движении, служа предметом разговора, общения, способом спасения, амулет, кинжал, геральдические гербы и грамоты, шпага и т. д. Так Дюма осуществляет оживление мира прошлого. Он развивает тот тип историзма, основы которого во французской литературе заложены в «Мучениках» Ф. Р. Шатобриана.

Этот тип историзма характерен для первого периода творчества Дюма, из произведения в произведение он видоизменяется, но сохраняется в очерченных рамках.

Однако в целом развитие историзма пошло иным путем, указанным Вальтером Скоттом. Не яркий эпизод, а переломная историческая эпоха, не распутывание политических интриг, а вскрытие объективных законов общества, изображение народа как творца истории — таков магистральный путь развития историзма.

Одна из основных причин ограниченности историзма в романтической драме «Генрих III» — «мелодраматизация». Мир пьесы мрачен и тесен, герои ощущают себя как бы не на своем месте. Собственно, есть лишь одно место для «государственного человека» — место короля, и несколько претендентов устремляются на него. В результате происходит подмена короля (подчиняясь советам матери, выполняя желание де Гиза, он, по существу, уже не король). Есть и другие случаи замены героев (на-

пример, смена фаворита короля). «Государственный» уровень притязаний героев поднимает их над обычной мелодраматической ситуацией. Но неспособность персонажей управлять своей судьбой, завоевать прочное место в мире, подверженность их поворотам колеса фортуны, ощущение ужаса перед действительностью — все это перекликается с изображением человека в мелодраме. Еще более подчеркивается мелодраматичность тем, что персонажи сближаются с основными масками мелодрамы (страдающая добродетель, злодей и т. д.).

Несмотря на определенные потери для конкретно-исторического воплощения действительности, «мелодраматизация» оказалась плодотворным путем развития французской драмы первой половины XIX века и прежде всего романтической драмы.

Мелодраматизация в сочетании с шекспиризацией характерна и для драматургии вождя французского романтизма Виктора Гюго. Это сочетание обнаруживается уже в одном из первых его произведений для сцены — мелодраме «Эми Робсарт» (опуб. 1889). Показательная история создания мелодрамы. Гюго вспоминал, что в 19 лет, оставшись без матери и живя вдали от отца, он оказался перед необходимостью обеспечить свое существование. Он решает заработать деньги созданием новой пьесы. Выбор мелодрамы еще раз подчеркивает, насколько популярен был этот жанр, ибо писателю нужно было найти надежный путь к успеху — и он увидел его в обращении к владычице «бульварных театров» Парижа.

Вместе с тем в начале 1820-х годов Гюго, включившийся в реформу французской поэзии, создавший первые образцы романтической прозы в своем творчестве, ощущал необходимость создания романтического театра. Вот почему он с энтузиазмом принял предложение драматурга и поэта Александра Суме (1788–1845) написать пьесу, которая являлась бы инсценировкой буквально пронизанного шекспиризацией романа Вальтера Скотта «Кенилворт», только что опубликованного (1821). С 1816 г. произведения Вальтера Скотта пользовались во Франции огромной популярностью, которая достигла апогея в начале 1820-х годов. По мысли Суме, разработавшего план пьесы, в итоге должна была получиться трагедия в пяти актах в духе так называемой «исторической трагедии» — жанра, зародившегося в XVIII веке, отмеченного сочетанием

исторического сюжета из эпохи средневековья или нового времени и классицистической драматургической конструкции. Суме рассчитывал, что Гюго напишет первые три акта, а он — последние два. Виктор Гюго, находившийся в это время под глубоким воздействием театра Шекспира, решил свободно соединить в пьесе трагические и комические сцены, то есть уже в 1822 году он предпринял серьезную попытку построить драматическое произведение на основе романтического контраста, сущность и значение которого были позже раскрыты в «Предисловии к “Кромвелю”». Александр Суме не принял концепции Виктора Гюго, который впоследствии так описывал спор молодых драматургов: «...В это время Шекспир не был еще широко известен в Париже, и Суме ответил, что английский драматург хорош для чтения, но не годен для постановки, что “Гамлет” и “Отелло” были только опытами, а вовсе не шедеврами, что нужно, чтобы пьеса заставляла либо смеяться, либо плакать. Оба соавтора, так и не сумев договориться, расстались по-хорошему. Каждый унес с собой свои акты и свою независимость и дополнил свою пьесу так, как хотел». Суме добился некоторого успеха своей пьесой «Эмилия», поставленной Комеди Франсез, ибо не посягал на основы классицистического искусства. Особенно высоко отмечалась игра выдающейся актрисы Марс. Пьеса Гюго в то время не была поставлена, а ее представление в Одеоне в 1828 г. провалилось.

Спор Гюго и Суме проливает некоторый свет на формирование новой драматургической концепции Гюго. Совсем еще недавно молодые писатели стояли на сходных позициях. Об этом свидетельствует юношеская рецензия Виктора Гюго на трагедию Александра Суме «Саул». Рецензия возникла как ответ критикам, упрекавшим трагедию в недостатках замысла и построения. Гюго, дающий высокую оценку произведению Суме, выводит новую формулу закона единства композиции, который в начале XIX века все еще играл определенную роль в драматургии. Гюго писал: «Если произведение призвано изобразить какое-либо реальное событие, то во имя сохранения единства композиции необходимо, чтобы развитие основной идеи во всем ее многообразии опиралось на развитие фактов». Формулировка Гюго отражает переход от строгой композиции классицистической трагедии к свободной ком-

позиции романтического произведения. Суме остался на этих компромиссных позициях и в дальнейшем. Гюго сделал следующий шаг, подойдя в «Эми Робсарт» вплотную к созданию романтического театра. Если в актах, написанных в 1822 г., романтическая шекспиризация была уже достаточно выявлена за счет контрастного сопоставления гротескных и лирических сцен, то в окончательном тексте пьесы, созданном Гюго в 1826–1827 гг., шекспиризации подчиняются все элементы мелодрамы.

В «Эми Робсарт», как и во всем последующем творчестве Гюго, шекспиризация не носит характера прямого подражания великому английскому драматургу. Гюго не заимствует ни сюжетные ходы, ни персонажей Шекспира. В «Предисловии к “Кромвелю”» он указывает: «Поэт должен особенно остерегаться прямого подражания кому бы то ни было — Шекспиру или Мольеру, Шиллеру или Корнелью». Обратившись к репертуару парижских театров 1820-х годов, можно обнаружить одну из косвенных причин отказа Гюго от прямого использования шекспировского материала. Французский исследователь П. Ж. Тримуэн, просмотревший подшивки «Конституэсьоннель» за эти годы, нашел сведения о следующих спектаклях: «Как вам это понравится» Суме (1820), «Клеопатра» Суме (1824–1826), «Ромео и Джульетта» Дюси (1827), «Ромео и Джульетта» Сулье (1828), «Кориолан» Лебрена (все годы, исключая 1825), «Гамлет» Дюси (все годы), «Молодость Генриха V» Дюваля (все годы), «Макбет» Дюси (1819, 1820, 1826, 1827), «Отелло» Дюси (1825 и последующие годы). Таким образом, в период работы над «Эми Робсарт» парижский зритель мог судить о Шекспире только по переделкам XVIII — начала XIX века, причем эти переделки принадлежали авторам, которые в позднем французском классицизме составляли течение, близко примыкавшее к предромантизму. Собственно романтические драматурги только начали освоение шекспировских текстов. Появился перевод «Ромео и Джульетты», сделанный Э. Дешаном, несколько позже получит широкую известность «Венецианский мавр» и «Шейлок» А. де Виньи.

Следовательно, в момент создания окончательного текста «Эми Робсарт» и «Предисловия к “Кромвелю”» отказ Гюго от использования шекспировских сюжетов и образов был формой борьбы с поздним

классицизмом, в котором на компромиссной основе нашли место некоторые новые веяния, за романтическую драму.

Но шекспиризация в «Эми Робсарт» находит иные формы воплощения, подчас неожиданные и дерзкие. Наиболее зримая из них — введение в пьесу образа самого Шекспира как внесценического персонажа¹⁶. Трижды он упоминается в произведении, и каждый раз спектр значений образа расширяется. В первом действии один из новых персонажей, появившихся при доработке пьесы в 1826–1827 гг., Флибертиджиббет, предстает перед зрителем в костюме черта, чем страшно пугает своего бывшего хозяина лже-астролога, алхимика и отравителя Деметриуса Аласко. Объясняя происхождение своего странного наряда, Флибертиджиббет сообщает: «Я играю чертей и бесенят в маскарадах Шекспира и Марло...». Это объяснение скрывает за собой другое: Флибертиджиббет — порождение шекспировского мира, он приносит с собой дух ренессансного мироощущения, веселости, удалства, авантюризма. Это персонаж, бес, упомянутый в «Короле Лире», как бы пришедший из ненаписанной шекспировской комедии в мир напряженного драматизма, столкновения гибельных страстей. Он сторонник естественных чувств, помогает тем, кто любит, и карает тех, кто воплощает в пьесе силы зла. И вместе с тем это не шекспировский, а романтический персонаж, в нем контрастно сочетаются черты Ариэля и Калибана, Оберона и Меркуцио, Цезарио и Шута. В финале контраст доведен до предела, когда Флибертиджиббет, взорвавший лабораторию алхимика, проникает в горящую башню, где мечутся обреченные на смерть убийцы Эми Робсарт. Он произносит грозные слова приговора, стоя высоко над ними, облаченный все в тот же костюм черта: дьявол в клубях дыма и пламени и карающий ангел, парящий в высоте, сливаются в один образ.

Во втором действии упоминание о Шекспире вкладывается в уста английской королевы Елизаветы Тюдор при следующих обстоятельствах. Королева едва не открыла тайну, которую скрывает от нее пользующийся ее особыми милостями граф Лестер: дело в том, что он состоит в тайном браке с Эми Робсарт. Брак этот счастливый, но он не может принести Лестеру того возвышения, о котором он мечтает, ибо род Робсартов, несмотря на достаточную древность, не принадлежит

к знатым родам. Положение спасает конюший графа Ричард Варней, который убеждает королеву в том, что Эми Робсарт состоит с ним в тайном браке, а Лестер, ничего об этом не знающий, влюблен в свою государыню Елизавету. Ревнивая королева счастлива, что ее подозрения Лестера в коварстве и измене не оправдались. Она посвящает Варнея в рыцари, чтобы возвысить его до дворянского рода Робсартов: это позволит окончательно узаконить брак. В связи с этим Елизавета произносит следующие слова: «Итак, Варней, первый шаг к вашему возвышению сделан, но умеете ограничивать желания ваши, ибо, — как говорит, мне помнится, этот шут Шекспир, — «честолюбец намечает себе цель, но попадает всегда дальше, чем метит».

Образ Шекспира преломляется через призму предромантического контраста: он шут, комедиант, но он и великий поэт, духовный пастырь человечества, его слова на память повторяет английская королева — до такой степени он властен над умами людей, одаривая их раскрытием высших истин. Слова Шекспира, оказывается, содержат в себе больше истины, чем это подозревает королева, более того, они оказываются пророческими. Варней на самом деле — негодяй и преступник. Его ложные признания королеве имели не возвышенную, а самую низменную подоплеку. Варнею крайне выгодно возвышение Лестера, ибо тогда возвысится и он, «фаворит фаворита». И одновременно его терзает дикая, необузданная страсть к Эми Робсарт. Отнять у Лестера любящую его Эми, завладеть ею, при этом ничего не потеряв, а, напротив, возвысившись, — таков план Варнея, который он начал так блестяще осуществлять. Но его разрушительное честолюбие, о существовании которого Елизавета и не подозревала, произнося слова Шекспира, действительно попало дальше, чем метило: Варней своими кознями только усилил любовь Эми и Лестера. Поняв, что если Эми будет жива, падение Лестера, а значит и его самого, неизбежно, Варней хладнокровно убивает женщину, к которой питал мучительную страсть. Но та пропасть, в которую падает Эми Робсарт, становится препятствием для спасения жизни Варнея, а также его подручного Аласко, когда Флибертиджиббет устраивает пожар. Шекспировское пророчество, основанное на знании природы человека, сбылось.

Еще одно упоминание о Шекспире обнаруживается в третьем действии. Эми Робсарт узнает о том, что Варней, желая как можно скорее воспользоваться выгодной ситуацией, сложившейся после сцены у королевы, убеждает графа Лестера предоставить ему полную свободу действий, более того, разрешает опохмелить Эми снотворным зельем, чтобы без труда отвезти ее в другой замок, где хозяином положения будет Варней. Флибертиджиббет, которого Эми ранее спасла от гнева мужа (он подслушивал любовное свидание Эми и Лестера), решает помочь ей: «Скажу я, по Шекспиру: с одной стороны, муж, желающий развода, подносит вам отраву, с другой — какой-то Варней имеет на вас виды... выход тут один, обычный с незапамятных времен во всех трагедиях, комедиях и пантомимах: это — бегство». Шекспир, низринутый в бездну презрения («шут») и вознесенный к небесам («пророк»), оказывается на земле, становится добрым советчиком, подсказывает на основе многовекового опыта народа, нашедшего отражение в искусстве, как поступать в затруднительных обстоятельствах. Это еще одна грань внесценического образа Шекспира в пьесе Гюго и еще одна сторона шекспиризации, проявившейся здесь в многомерной и масштабной трактовке человека, в сопоставлении человека и человечества, человека и мира, заостренном на основе романтического контраста.

Шекспиризация решительным образом сказалась на трансформации жанра мелодрамы, в рамках которого начинал Гюго разрабатывать мотивы романа Вальтера Скотта. Если в традиционной мелодраме сюжет, основанный на некоей тайне, настолько подчиняет себе характеры, что те превращаются в маски, то Гюго, следуя за Шекспиром и Скоттом, уделяет характерам основное внимание, лишает их мелодраматической однозначности. Эми Робсарт не маска страдающей героини, чистой, трогательной и беспомощной, какими рисовали центральные женские фигуры в своих мелодрамах Пиксерекур, Кенье, Кювелье де Три. Она борется за свою любовь, страдает от ложности своего положения, осмеливается искать защиты у королевы, она способна на острую ревность, глубокую ненависть. Ее любовь столь сильна, что Лестер ради Эми отказывается от мысли стать фаворитом королевы, а старый Робсарт, гордящийся доблестью предков и своей рыцарской честью, при-

миряется с тайным браком дочери и графа. Эми Робсарт — человек действия. Именно это учитывает Варней, когда готовит ей гибель: он уверен, что Эми не станет ждать, пока Лестер, подготовив побег, придет за ней, она бросится мужу навстречу, захочет поторопить события, — и Варней нажимает тайную пружину, управляющую люком в переходах замка. Расчет оказался верным: услышав звук рога — сигнал приближения Лестера, — Эми бросается ему навстречу, пол коридора проваливается, Эми падает со страшной высоты и разбивается.

Традиционные образы спасителя жертвы и негодяя, который ее преследует, в пьесе Гюго дwoятся, троются, теряют свой схематизм. Это же можно сказать о четвертой мелодраматической маске — комическом слуге. Флибертиджиббет соединяет в себе функции спасителя и комического слуги. Аласко — комического слуги и злодея. Лестер — злодея поневоле и спасителя. Есть элементы комического и в образе Варнея. Королева — невольная спасительница и невольная злодейка.

Но Гюго не заимствует жанр у Шекспира. Его произведение, содержащее элементы шекспировских комедий, трагедий, исторических хроник, нельзя подвести под какой-то один из этих жанров, как не укладывается оно в рамки мелодрамы и тем более классицистической трагедии, хотя с каждым из этих жанров можно обнаружить довольно прочные связи. Так, в системе конфликтов пьесы нашлось место для мелодраматического конфликта добродетели и злодейства (Эми Робсарт и Варней), классицистического конфликта чувства и долга (Эми и ее отец, Елизавета и граф Лестер), политического конфликта, представляющего одну из сторон конфликта шекспировских исторических хроник (Лестер и Сассекс). Однако наиболее разработан внутренний конфликт Лестера, выраженный им в разговоре с Варнеем: «Э, наконец, все эти почести... да стоят ли они того, чтобы жертвовать для них счастьем?» Воздействие на трактовку образа Лестера оказала трагедия Ф. Шиллера «Мария Стюарт», правда, не непосредственно, а через одноименную трагедию Лебрена, премьера которой в 1820 г. была воспринята как предвестие романтического театра. Юный Гюго откликнулся на появление трагедии Лебрена рецензией. Оценка трагедии вытекает из исходного тезиса: «Театральное действие определяется как борьба двух противоположных сил, чем на-

пряженнее между ними борьба, тем непонятнее ее исход и тем интереснее, если примешиваются к этой борьбе то страх, то надежда».

С точки зрения Гюго, характер Лестрера, то борющегося за Марию Стюарт, то бросающего ее ради сохранения своего места фаворита Елизаветы, не может быть предметом трагедии: «Неуверенность порождается неопределенностью характеров, это уже не трагедия силы, а трагедия слабости. Это, если хотите, спектакль человеческой жизни, все это обычные люди, может быть, это комедия, ну а драме нужны ангелы и чудовища».

По-видимому, позже Гюго пересмотрел свое отношение к трагедии Лебрена. В «Эми Робсарт» целый ряд сцен и образов непосредственно перекликается с «Марией Стюарт». В противовес шиллеровскому и лебреновскому Лестеру одноименный герой Гюго в конце пьесы бесповоротно выбирает любовь Эми Робсарт, а не благосклонность Елизаветы. Но тем не менее драматург сохранил его колебания, его сомнения, слабость его характера. С какой целью?

Совершенно очевидно, что ответ нужно искать в общем подходе Гюго к характеру и конфликту. Лестер — романтический характер, основанный на удвоении цельного характера классицистического героя, на контрастном сочетании противоположных черт, которые очищаются, концентрируются, доводятся до степени исключительности (отсюда совмещение функций злодея и спасителя). Конфликт, связанный с этим образом, имеет также романтическую природу. Он как бы опровергает классицистический конфликт личного чувства и государственной необходимости. Государственное начало переосмысливается как поле борьбы личных честолюбий, отсюда проходящая через все творчество Гюго тема фаворитизма. Напротив, любовь понимается как высшее проявление благородства человеческой природы, а значит — не как нечто личное, мешающее общему благу, а как главная опора доброго начала на земле. Таким образом, в 1820-е годы Гюго на основе многочисленных жанров литературы и других искусств — предромантической мелодрамы, трагедии классицистической, шиллеровской, комедии, оперы, пантомимы, исторического романа и т. д. — начинает формировать жанр романтической драмы, и уроки Шекспира оказываются для него очень значительными и плодотворными.

ГЛАВА 3

ШЕКСПИР И РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА

§ 1. РЕЦЕПЦИЯ ШЕКСПИРА В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XVIII — НАЧАЛА XIX ВЕКА

Судьба освоения творческого наследия Шекспира русской литературой не была простой, и так называемая шекспиризация ее проходила довольно долго и болезненно. Дело даже не в том, что процесс укorenения шекспировской драматургии у нас был отягощен проблемой языкового барьера, ведь такие национальные литературы, как французская и немецкая, смогли воспринять уроки Шекспира гораздо раньше и большинство первых переводов на русский язык были сделаны с французского и немецкого языков в прозе (т. е. шли к нам опосредованно, не с «родного» оригинала, а с перевода, к тому же не отражающего не только мелодику и фонетику английского стиха, но и особенности шекспировского стиха). Скорее, затянувшийся процесс «обрусения» Шекспира можно и должно объяснять тем фактом, что русской литературе было необходимо пройти достаточно долгий путь преодоления своей, в какой-то степени не литературной сути. Известно, что с возникновения письменности на Руси, после ее крещения в X веке, русская словесность не только была христианской по сути, но в основном несла на себе печать церковного, а не развлекательного смысла. Русские летописи — наш вариант исторических хроник — хоть и относились к роду светской,

а не церковной литературы, но были по существу не литературными, а историческими текстами, хотя и пропитанными глубоким поэтическим содержанием, фольклорными аллюзиями и несомненно богатым образным языком. По-настоящему светская литература на Руси появляется уже после Никоновского раскола, ее ждал сложный процесс становления, который продолжался вплоть до конца XVIII века и был осуществлен только с появлением романтиков века XIX. Русская светская литература, современная эпохе Шекспира, не была готова освоить шекспировские уроки. При сравнении русской и европейской литератур конца XVI столетия можно прийти к выводу, что либо отечественная литература «безнадежно отстала» (например, в результате трехсотлетнего татаро-монгольского ига), или сделать вывод о том, что имело место совершенно самобытное, не подчиняющееся общим правилам развитие собственно русской линии литературного процесса. Справедливости ради заметим, что усвоение шекспировского наследия другими европейскими народами также не произошло синхронно появлению его пьес. Даже если переводы текстов Шекспира появились во Франции и Германии раньше российских¹⁷, шекспиризации неанглоязычной литературы Европы предшествовали несправедливые упреки сторонников подчиненного жестким правилам нормативного классицистического театра, клеймивших шекспировскую драматургию эпитетом «варварская». Так или иначе, а светская литература России смогла освоить творчество Шекспира только в постпетровскую эпоху, когда произошло постепенное выравнивание, ее синхронизация с основными западно-европейскими литературами.

Имя Шекспира впервые упоминается в России среди других мировых поэтов минувшего в «Эпистоле о стихотворстве» 1748 г. А. П. Сумарокова: «Шекспир хотя непросвещенный», с добавлением в примечании: «...английский трагик и комик, в котором и очень худова и чрезвычайно хорошева очень много». В том же году появляется сумароковский «Гамлет» — классицистическая трагедия, созданная по французскому прозаическому переводу-пересказу Лапласа (1745) или, по другим источникам, была переделкой французской переделки Дюси (о которой уже упоминалось выше). Успешная карьера А. П. Сумароко-

ва несомненно оказала влияние на формирование в русском обществе европейского взгляда на театральное искусство, но, как и большинство его трагедий, «Гамлет» был лишен «национального и исторического колорита», нес в себе «воспитательное значение для публики в том отношении, что в уста действующих лиц влагались господствовавшие в то время в европейской литературе возвышенные идеи о чести, долге, любви к отечеству и изображения страстей облекались в облагороженную и утонченную форму» (так об этой пьесе было написано в Энциклопедии Брокгауза и Ефрона, что вполне справедливо). Служивший у графа А. Г. Разумовского в чине бригадира Сумароков видел в своем литературном творчестве особое общественное значение. Вот что он пишет президенту канцелярии Академии наук и брату своего начальника, графу К. Г. Разумовскому, в просьбе разрешить напечатать трагедию «Хорев»: «К тому, чтоб она была напечатана, меня ничто не понуждает, кроме одного искреннего желания тем, чем я могу, служить моему отечеству». Характер переделки А. П. Сумарокова раскрывается в сравнении с другими, более поздними переводами и переделками Шекспира на русский язык.

В качестве иллюстрации своеобразного высокопарного слога А. П. Сумарокова ограничимся цитированием нескольких мест из «Гамлета», например, из явления 2 в действии I, где датский принц говорит:

Я бедствием своим хочу себя явить,
Что над любовьию могу я властен быть.
Люблю Офелию; но сердце благородно
Быть должно праведно, хоть пленно, хоть свободно...

Интересно самообличительное восклицание Клавдия в 1-м явлении II действия:

Когда природа в свет меня производила,
Она свирепствы все мне в сердце положила.
Во мне искоренить природное мне зло
О воспитание! и ты не возмогло.

Се в первый раз во мне суровый дух стонает
И варварством моим меня изобличает...

В разговоре Полония и Гертруды обсуждается вопрос о царской власти, который разрешается в духе эпохи, современной А. П. Сумарокову:

Полоний.

Кому прощать царя? — народ в его руках.
Он Бог, не человек, в подверженных странах.
Когда кому даны порфира и корона
Тому вся правда власть, и нет ему закона.

Гертруда.

Не сим есть праведных наполнен ум царей:
Царь мудрый есть пример всей области своей;
Он правду паче всех подвластных наблюдает
И все свои на ней уставы созидает,
То помня завсегда, что краток смертных век,
Что он в величестве такой же человек,
Рабы его ему любезные суть чады,
От скипетра его лиется ток отрады.

Как видно из приведенных выше отрывков, до усвоения русской литературой особенностей драматургии Шекспира было еще очень далеко. Сумароковские герои не только не имеют ничего общего с русской культурой, кроме собственно русского языка, на котором написана пьеса, но и вообще лишены какой-либо национальной индивидуальности, говорят полным условностей языком помпезной классицистической драмы. Постановка пьесы честолюбивого драматурга была осуществлена в 1750 г. в корпусе (или во дворце), где актерами были кадеты.

В «Гамлете» А. П. Сумарокова осталось очень мало от оригинала пьесы, и после этого первого дебюта интерес к Шекспиру в России утихает почти на четверть века. Начиная с 1770–1780-х годов в журналах публикуются робкие русские переводы отдельных отрывков из шекспировских пьес. Например, в 1772 г. появился перевод «Монолога Ромео»

из 3 сцены V действия, переведенный М. Сушковой, в 1775 г. — монолог Гамлета «Иль жить, или не жить, теперь решиться должно», выполненный М. И. Плещеевым, в 1786 г. появляется «Отрывок. (Вольное подражание монологу Гамлета)» в переводе П. Карабанова, скрывшегося под псевдонимом L, а в 1789 г. — «Гамлетово размышление о смерти» в прозаическом переводе близкого друга Н. М. Карамзина А. А. Петрова, выполненном по переделке «Гамлета» Сумароковым. Любопытно, что многие из отрывков шекспировских пьес, переведенных А. А. Петровым, были продублированы переводчиком при «Кабинете Ее Величества» Екатерины II М. И. Веревкиным (1732–1795).

Уже ближе концу XVIII столетия в отдельных изданиях и журналах начинают печататься целые произведения Шекспира. Так, в 1783 г. в Нижнем Новгороде издается прозаический анонимный перевод с французского трагедии «Жизнь и смерть Ричарда III, короля аглинского», в предисловии к которому приводится отзыв о Шекспире Вольтера.

Любопытно «Вольное переложение из Шакеспира» выполненное участницей переписки с великим французским философом-вольнодумцем Вольтером¹⁸ императрицей Екатериной II и вышедшее под названием «Вот каково иметь корзину и белье» (1786). По всей вероятности, знакомство Екатерины II с творчеством Шекспира осуществлялось во французских или немецких переводах. Ее переделка «Виндзорских кумушек» вышла посредственной и лишь отдаленно напоминает истинного Шекспира. Подражая историческим хроникам Шекспира, она сочинила две пьесы из жизни Рюрика и Олега. Главное отличие этих литературных опытов Екатерины II от исторических хроник Шекспира заключается в том, что в уста древнерусских князей императрица вкладывает свои собственные нравственно-политические идеи и мысли, которыми она щедро делится с действующими лицами своих сочинений. Самая образованная российская императрица Екатерина II также пыталась приспособить к русской сцене «Короля Джона». Подобно английской королеве-девственнице Елизавете I, Екатерина II придавала огромное значение просветительской роли театра. Екатерина II написала 13 пьес, не считая одноактных драматических пословиц на французском языке, которые были предназначены для театра «Эрмитажа». Несмо-

тря на присутствие определенного литературного дара и чуткую восприимчивость к явлениям окружающей жизни, Екатерина II не принимала занятия литературой всерьез, смотрела на свои сочинения как на безделушки. В письме своему корреспонденту в Париже просветителю Ф. М. Гримму (1723–1807) она писала следующее: «Я люблю делать опыты во всех родах, но мне кажется, что все написанное мною довольно посредственно, почему, кроме развлечения, я не придавала этому никакой важности». По-видимому, эта критическая самооценка императрицы действительно отражает качество ее литературных экспериментов. Но для нас важнее всего оказывается как раз сам факт интереса, проявленного русской (хотя и не чистокровной русской, а немкой, состоявшей в родстве с королевскими домами Швеции, Пруссии и Англии) царственной особой к творчеству английского драматурга.

В 1787 г. увидел свет прозаический перевод-переделка «Юлий Цезарь» Н. М. Карамзина, который он осуществил, воспользовавшись французским переводом Летурнера. Исследователь А. Н. Горбунов сделал предположение, что Н. М. Карамзин впервые в истории русской литературы перевел Шекспира на русский язык с оригинала. Первоначально будущий русский историк амбициозно надеялся перевести всего Шекспира и, игнорируя существование сумароковского «Гамлета» 1748 г. и перевод «Ричарда III» 1783 г., писал: «До сего времени еще ни одно из сочинений знаменитого сего автора не было переведено на язык наш; следовательно, и ни один из соотичей моих, не читавший Шекспира на других языках, не мог иметь о нем достаточного понятия». Заблуждение Н. М. Карамзина было вполне характерно и отражает состояние степени распространения шекспиризации русской литературы. Переделка Сумарокова уже забыта, отрывки и анонимный перевод одной хроники не привлекли должного внимания, а вышедшее годом раньше сочинение самой императорской особы еще не вошло в контекст русского литературного процесса. Да и, справедливости ради, можно заметить, что «перевод-переделку» или же «вольное переложение» любой из шекспировских пьес, тем более не с оригинала, с трудом можно было считать, с позиции Н. М. Карамзина, переводом «сочинения знаменитого сего автора».

Свой взгляд на задачу переводчика Карамзин изложил в предисловии к трагедии: «Что касается до перевода моего, то я наиболее старался перевести верно, стараясь притом избежать и противоречивых нашему языку выражений... Мыслей автора моею нигде не переменяя, почитаю сие для переводчика непозволенным...»

Новаторство карамзинского взгляда заключается в том, что не только в отечественной, но, например, и в французской традиции перевода того времени главенствовал принцип «украшательного» перевода, когда переводчик мог произвольно переделывать иностранные литературные произведения в соответствии с своими вкусами и желаниями.

Какими бы ни были изначальные устремления Карамзина, он отказывается от шекспировского белого стиха и переводит трагедию прозой. Некоторые видят в этом его стремление «как можно точнее воспроизвести смысл подлинника». Если это так, то в переводе действительно не очень много неточностей и ошибок, которые связаны в основном с «неверным прочтением текста», и это может послужить еще одним подтверждением того, что скорее всего Карамзин пользовался английским оригиналом. Во II акте, 1-й сцене Брут у Карамзина говорит заговорщиком: «Мы, Кассий, хотим быть жертвою, а не жертвоприносителями», когда в оригинале сказано: «Let's be sacrificers, but not butchers, Caius» (буквальный перевод звучит так: «Кай, Будем же жертвоприносителями, но не мясниками»). С другой стороны, Карамзин, как верно заметил А. Н. Горбунов, намеренно сглаживает то, что ему казалось грубым. Так, глаза у Цицерона в I акте, 2-й сцене карамзинского перевода: «Красны и огня исполнены», тогда как у Шекспира: «Looks with such ferret and such fiery eyes» (в буквальном переводе: «Глядит таким хорьком, столь огненными очами»).

В основном перевод вышел «близким к оригиналу, понять который писателю помогли французские комментарии и переводы “Юлия Цезаря”» (здесь мы снова ссылаемся на верное замечание А. Н. Горбунова).

Отдельным вопросом может стоять проблема, связанная со стилистикой языка перевода Карамзина. Во время работы над переводом Карамзин ориентируется на простую, даже разговорную речь, но это все же не грубоватый язык Шекспира и еще не гениальная естественность

литературного языка Пушкина. В какой-то степени этот перевод отражает ту стадию эволюции отечественной словесности, которая предвосхищает пушкинскую реформу художественного стиля письменной речи. Идя на компромисс со своим эстетическим и литературным вкусом, представлением о том, как должны говорить шекспировские герои на русском в конце XVIII столетия, Карамзин использует более приподнятую в сравнении с оригиналом лексику. В предисловии к переводу он признавался, что: «Дух его парил, яко орел, и не мог парения своего измерять». Однако его же друг и переводчик А. А. Петров высмеивал употребление Карамзиным «долгосложно-протяжнопарящих» славянских слов. Журнал «Детское чтение» и вовсе призывал Карамзина писать легким, разговорным языком, избегая «славянщины» и использования латинско-немецких конструкций.

Конечно, оценивая его перевод, необходимо помнить отход от поэтичности текста Шекспира и уже упомянутое редактирование образной системы трагедии. Причина его отказа от белого стиха Шекспира может скрываться и в том обстоятельстве, что сам Карамзин никогда великим поэтом не был. Уже после перевода «Юлия Цезаря», во время своего отъезда за границу (1789–1790), где он, кстати, встречался с И. Кантом, И. Г. Гердером, Ш. Бонне, И. К. Лафатером, Карамзин пробовал свои силы в написании стихов. Однако рифма давалась ему не просто, стихи не содержали «парения», тогда как его слог оставался прост и ясен.

Любопытна дальнейшая судьба перевода Н. М. Карамзина. В 1794 г. цензура внесла трагедию «Юлий Цезарь» в список книг, предназначенных для сожжения. События Великой Французской революции настолько потрясли власть, что истории заговора и цареубийства был вынесен приговор. По-видимому, осторожный Н. М. Карамзин предвидел подобную реакцию властей и заблаговременно напечатал свой перевод анонимно.

В целом, можно отметить, что для современных исследователей перевод Карамзина остается интересен, прежде всего, с точки зрения отражения в нем всех особенностей эпохи, которая предшествовала освоению русской культурой наследия гениального Шекспира. Как автор «Истории государства Российского» Карамзин сыграет еще более зна-

чительную роль в укоренении на русской почве шекспировского взгляда на историю и в этом смысле сделает еще больше, нежели своим переводом, повлияв на шекспиризацию творчества самого значительного для русской культуры ученика Шекспира — А. С. Пушкина.

Несомненно, выбор для перевода трагедии на исторический сюжет был для Н. М. Карамзина не случайным, как не случайным был выбор переводимого автора. М. П. Погодин выдвинул предположение, что своему знакомству с Шекспиром Карамзин обязан немецкому писателю Я. М. Р. Ленцу (1751–1792). Знал ли Карамзин о Шекспире до знакомства с Ленцем, не столь принципиально, важно, что через него он мог познакомиться с основными взглядами на шекспировскую драматургию представителей движения «Бури и натиска». Влияние на Карамзина штурмеров просматривается в его предисловии, где он, называет Шекспира знатоком «всех тайнейших человека пружин», «Гением Натуры», который «обнимал взором своим и солнце и атомы».

§ 2. ШЕКСПИР И РУССКИЙ КУЛЬТУРНЫЙ ТЕЗАУРУС. ПЕРЕВОДЫ И СОБРАНИЯ СОЧИНЕНИЙ.

В первой трети XIX века в русской переводческой практике преобладали две не очень отличающиеся друг от друга школы Жуковского и Карамзина. О переводческом подходе последнего мы уже говорили, однако его последователи переводчики-карамзинисты ставили во главу угла качество своих переводов с точки зрения их поэтической «приятности». Жуковский, по сути дела, брался за переделку подлинника, «склоняя» его на наши нравы, и сумел создать русскую романтическую поэзию, несмотря на тот факт, что почти все его баллады практически были заимствованы из немецких и английских авторов. Таковы его перевод-переделка «Элегии, написанной на сельском кладбище» из английского поэта-сентименталиста Т. Грея (1716–1771), (в русском переводе В. А. Жуковского — «Сельское кладбище», 1802), переделка «Леноры» Г. А. Бюргера (1747–1794) в балладу «Людмила» (1808) и т. д. Вопрос о точности перевода не стоял слишком остро. Главным для

русских переводчиков этого периода оставалось освоение мировой литературы, передача духа и формы подлинника.

Даже в начале XIX века шекспировские пьесы перелagались через французские классические адаптации Ж. Ф. Дюси (1733–1816). Например, перевод Н. И. Гнедича (1784–1833) «Леар» (1808). Кстати, именно с этим переводом была связана ошибка, сделанная анонимным автором в *The Foreign Quarterly Review*, в 1827 г. в vol. 1, № 2, p. 624–627, где заявлялось, будто бы Пушкин начал свою литературную карьеру с перевода «Короля Лира» Шекспира на русский язык. Н. И. Гнедичу также принадлежит прозаический перевод отрывка из «Троила и Крессиды». В 1808 г. на русский язык И. А. Вельяминовым был переведен «Отелло», а в 1811 г. драматург С. И. Висковатов перевел «Гамлета», «Ромео и Джульетту».

Кроме переводов текстов произведений Шекспира, в русской печати стала появляться критика отдельных произведений. О «Гамлете» в предисловии к переводу монолога писал М. И. Плещеев (1775). Чем больше появлялось переводов, тем больше писалось и печаталось критики о самих пьесах Шекспира, выходили рецензии на переводы пьес, их театральные постановки, появились первые работы, посвященные более общим проблемам творчества и жизни драматурга. Небольшие работы, посвященные истории создания, интерпретации и художественной критике основных произведений Шекспира, рецензии на театральные постановки и переводы, касались таких шекспировских произведений, как «Гамлет», «Отелло», «Король Леар» (так тогда произносилось имя Лира), «Макбет», «Буря», «Виндзорские кумушки», «Генрих VIII», «Ричард III», «Сон в летнюю ночь» и «Сонеты».

Особое место занимают статьи и разборы в «Северной пчеле», «Русском инвалиде», «Пантеоне», «Литературной газете» и др., посвященные пьесе «Венецианский купец», ее источникам и характеру главного героя Шейлока (1838–1841). Начинается активное изучение более общих вопросов, связанных с шекспировским творчеством и биографией драматурга в целом (статьи П. А. Плетнева, В. Г. Белинского, В. П. Боткина и др.), появляются статьи и сочинения, посвященные изучению связей Шекспира с литературами других стран, и русской в частности (в том числе И. Кронеберга, В. Чуйко и др.), освоению его наследия театраль-

ной сценой (в «Библиотеке для чтения», «Современнике», «Пантеоне русского и всех европейских театров» и т. д.), появились переводы иноязычных работ, связанных с многосторонними аспектами шекспировского творчества и шекспиристики (Ф. Гизо, А. Шлегель, Ф. Р. Шатобриан, И. В. Гёте, А. Дюма, В. Гэзлит, Ф. Гизо, В. Гюго).

Освоение шекспировских находок принимали и менее серьезные художественные формы. Так, В. К. Кюхельбекер написал драматическую шутку «Шекспировы духи» (1825). Это уже после декабристского восстания драмы и исторические хроники Шекспира помогли ему осмыслить историко-политическую трагедию ее участников. Заключение в крепость Кюхельбекер с 1828 по 1832 годы переводил «Макбета» и исторические хроники, написал «Рассуждение о восьми исторических драмах Шекспира и в особенности о Ричарде III» (1832).

Интерес к подлинному Шекспиру вызывал появление новых переводов. Одновременно с Кюхельбекером и независимо от него М. П. Вронченко переводит «Гамлета» (1828), 1-е действие «Короля Лира» (1832), «Макбета» (1837). Сделанные В. А. Якимовым переводы «Короля Лира» (1833) и «Венецианского купца» (1833) наглядно демонстрируют, что стремление переводчиков к точности может привести к буквализму и совершенно погубить их поэтическую красоту оригинала. То же самое справедливо для известного, но неточного прозаического перевода «Гамлета» Н. Полевого (1839).

В 1840–1860-е годы появились новые переводы пьес Шекспира (А. И. Дружинина, Н. М. Сатина, А. А. Григорьева, П. И. Вейберга и другие), которые следовали принципам реалистического стиля. Возникли благоприятные условия для осуществления издания переводов полного собрания сочинений.

Итак, первая половина XIX столетия стала для русской литературы и культуры эпохой активного освоения шекспировского наследия. Объективно оценивая этот этап в истории эволюции русской художественной, литературной и критической мысли, его смело можно назвать «шекспировским». По количеству публикаций переводов исследовательской и критической литературы, постановок пьес Шекспира Россия уступала только Англии, Америке и Германии, оставив даже Францию далеко по-

зади, причем к концу XIX века интерес к Шекспиру только усиливается, кроме многочисленных переводов отдельных пьес, появляются полные собрания сочинений.

Первым переводчиком всех сочинений Шекспира на русский язык был врач по профессии, друг А. И. Герцена и В. Г. Белинского Н. Х. Кетчер (1806–1886). Страстный поклонник Шекспира, он настолько дорожил каждым словом великого драматурга и с трудом соглашался опустить хотя бы одно. Позднее похожую позицию сохранения оригинального текста Шекспира занимал М. М. Миронов. Переводы Н. Х. Кетчера всегда отличались близостью к подлиннику, тщательностью и точностью, но проигрывали в поэтичности, были выполнены тяжеловесной прозой. Впрочем, отметим, что его перевод драматических сочинений Шекспира (1841–1850) появился почти на сто лет позже аналогичного прозаического перевода на немецкий язык К. М. Виланда. Но ко времени перевода Н. Х. Кетчера Шекспир был уже сыгран на русской сцене, оказал огромное влияние на становление творчества самых значительных русских писателей, это скорее академическое, научное освоение творчества великого драматурга.

Дословный прозаический перевод «слово в слово» и вправду способен сохранить точность слов, но ценой такого перевода была утрата духа поэзии подлинника. Подобным образом за прозаический перевод брались не только в следствии отсутствия поэтического дара. Прозаический перевод дает возможность точно передать значение слов. Обычно дословные переводы необходимы для научного анализа, филологической критики текста, чтобы понять буквальный смысл оригинала, сравнить поэтические переводы, или создать подстрочник для будущих поэтических переводов.

В основном это делается для решения исследовательских задач, научного, а не художественного толка.

Перевод полного собрания сочинений Шекспира задумал В. Д. Костомаров, но успел издать только «Короля Иоанна» (СПб., 1864) и «Короля Ричард II» (СПб., 1865).

В 1865 г. к изданию собрания сочинений Шекспира в лучших отечественных стихотворных переводах приступил еще один близкий друг

В. Г. Белинского переводчик В. П. Боткин (1811–1869), автор статей о Шекспире и его переводе на русский язык. Со второго тома издание возглавили известный русский переводчик Н. В. Гербель и поэт Н. А. Некрасов. Это собрание сочинений Шекспира с отдельными дополнениями и исправлениями получило широкое распространение и выдержало пять изданий (последнее под редакцией Д. Л. Михаловского, переводчика трагедии «Юлий Цезарь»).

Переводческим подвигом стала работа над стихотворным изданием всего Шекспира, которое осуществил А. Л. Соколовский. Работу над своим переводом он продолжал в течение 30 лет и закончил лишь в 1897 г. Первый перевод А. Л. Соколовского хроники Шекспира «Король Генрих IV» был напечатан в «Библиотеке для Чтения» (1860). Затем он участвовал в подготовке собрания сочинений Шекспира в упомянутом издании Н. В. Гербеля и Н. А. Некрасова. Для этого издания А. Л. Соколовский перевел двенадцать пьес: «Антоний и Клеопатра», «Зимняя сказка», «Король Ричард II», «Король Генрих IV» (две части), «Король Генрих V», «Король Генрих VI» (три части), «Перикл», «Ромео и Джульетта» и «Троил и Крессида». Однако в четвертом издании 1887–1888 гг. переводы А. Л. Соколовского были заменены новыми. По-видимому, это обстоятельство натолкнуло А. Л. Соколовского на мысль издать полное собрание сочинений Шекспира в собственных переводах. Каждая пьеса в переводе А. Л. Соколовского снабжена пространными историко-критическими эссе и пояснительными комментариями. Хотя в целом перевод А. Л. Соколовского имел литературные достоинства, но был растянут и многословен, переводчик недостаточно точен в подборе языковых эквивалентов, в ряде случаев он прибавляет не только отдельные слова, но даже образы и сравнения, которые отсутствуют в оригинале.

Полные собрания сочинений Шекспира были изданы в приложении к «Газете А. Гатцука» (1880–1889) и к журналу «Живописное обозрение» (первое издание — 1893). Последнее издание примечательно биографическим очерком Н. И. Стороженко. Еще будучи тридцатилетним преподавателем в Александровском военном училище и 1-й московской гимназии, он прославился пятью публичными лекциями о Шекспире.

Несколько лет Н. И. Стороженко провел в Англии, где продолжал свои шекспировские штудии: написал статью «Шекспировская критика в Германии» («Вестн. Европы», 1869, октябрь и ноябрь) и защитил диссертацию на степень магистра «Предшественники Шекспира» (СПб., 1872). В 1878 г. Н. И. Стороженко был избран одним из вице-президентов Нового шекспировского общества (New Shakespeare-Society). Н. И. Стороженко редактировал переводы книг по Шекспиру (Р. Женэ, М. Коха, Левеса, Г. Брандеса), писал театральные отчеты о постановках Шекспира, рецензировал книги о Шекспире. Примечательна его рецензия на объемистую монографию В. В. Чуйко «Шекспир, его жизнь и произведения» (СПб., 1889). Уже название рецензии («Дилетантизм в шекспировской критике») отражает отношение Н. И. Стороженко к книге автора о Шекспире. Стороженко был основоположником русского шекспироведения, сделал обстоятельный анализ творчества Шекспира, его предшественников и современников. Его работы получили международное признание, были переведены на другие языки.

Впрочем, были и те, кто выступал против научного шекспироведения. Например, Л. Шестов в книге «Шекспир и его критик Брандес» (1898).

Из всех дореволюционных публикаций сочинений Шекспира на русском языке самым авторитетным является роскошное издание Брокгауза-Ефрона под редакцией С. А. Венгерова (1902–1905). Кроме переводов, уже изданных Гербелем и другими (П. И. Вейнберга, П. П. Гнедича, Аполлона Григорьева, А. В. Дружинина, П. П. Козлова, А. И. Кронеберга, Всеволода Миллера, Фед. Миллера, Н. М. Сатина), в собрании сочинений представлен новые переводы Зинаиды Венгеровой, П. П. Гнедича, А. В. Ганзена, И. Лихачева, Минского (Н. М. Виленкина), А. М. Федорова, Н. А. Холодковского, О. Н. Чюминой. Все пьесы сопровождаются вступительными статьями и комментариями. Иллюстрациями к этому изданию стали работы, написанные на шекспировские темы выдающимися художниками XVIII и XIX столетий.

В переводческой деятельности послереволюционного периода наметились два основных этапа развития. Первый (1930–1940-е годы) был отмечен стремлением приблизиться к подлинному тексту, что ска-

залось в воспроизведении сложных образов и метафор Шекспира, сохранении разностильности языка, вплоть до «грубости» шекспировских изречений. В этом духе созданы переводы А. Радловой, М. Лозинского, М. Кузмина. Новая переводческая манера была введена Б. Пастернаком, который отказался от дословности и стремился воспроизвести текст Шекспира живым современным языком. Его принципы воплотились в переводах С. Маршака, В. Левика, Ю. Корнеева, М. Донского, Т. Гнедич, П. Мелковой, в которых сочетается необходимая точность с поэтической свободой и естественностью русской речи. Благодаря их переводам, Шекспира легче читать русским, чем англичанам, для которых ощутимым препятствием является архаический язык шекспировских пьес.

§ 3. ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ОСВОЕНИЕ ШЕКСПИРОВСКОЙ ТРАДИЦИИ РУССКИМИ ПИСАТЕЛЯМИ

Романтический культ Шекспира в России начала XIX века был подготовлен предромантическим влиянием европейской литературы. Такие русские писатели, как В. К. Кюхельбекер, А. С. Пушкин, А. С. Грибоедов, О. М. Сомов, опирались на пример Шекспира и создавали свою самобытную национальную литературу, пропитанную духом народности. Так, кавказские впечатления А. С. Грибоедова воплотились в форме романтической трагедии в шекспировском вкусе. К сожалению, до нас дошли только две сцены и краткий очерк содержания «Грузинской ночи». Сюжет трагедии был навеян историей из хорошо известной писателю и дипломату грузинской жизни. А в качестве одного из художественных приемов, увеличивающих воздействие на публику, было избрано введение шекспировской фантастики: обиженная наместником кормилица, шлет проклятие своему хозяину и вызывает в горном ущелье злых духов Али. Подобно ведьмам из трагедии «Макбет» Шекспира, они «плавают в тумане у подошвы гор», ступают «хороводом в парах вечерних, перед восходом печальной, девственной луны». Кормилица умоляет их свершить жестокое отмщение. Шекспировские

мотивы пересекаются с реминисценцией из пушкинского «Кавказского пленника». Когда влюбленный в княжну молодой русский, похищает ее и отец-наместник преследует их, его пуля по воле злых духов попадает не в похитителя, а в сердце его дочери.

В. Г. Белинский дал реалистическое понимание Шекспира, осмыслил его драматургию с исторической позиции, увидел в Шекспире великого гуманиста: «Знакомство с драмами Шекспира показало, что всякий человек, на какой бы он низкой ступени общества и даже человеческого достоинства ни стоял он, имеет полное право на внимание искусства потому только, что он человек»¹⁹.

Белинский В. Г. рецензировал перевод «Юлия Цезаря» Н. М. Карамзина (1835), дал критику пьес Шекспира «Антоний и Клеопатра» (1840) и «Буря» (1840), рецензировал книгу А. Славина «Жизнь Вильяма Шекспира, английского поэта и актера».

По-своему, с характерным для Н. В. Гоголя малорусским колоритом воспринимаются уроки Шекспира и реализуются в фантастике (опирающейся на фольклорную демонологию), сочетание смешного и страшного, национальную народность в «Вечерах на хуторе близ Диканьки» (1831–1832), в сборниках «Миргород» и «Арабески» (1835).

М. Ю. Лермонтов отзывался о Шекспире как о «необъемлемом гении», «проникающем в сердце человека, в законы судьбы».

В 1840–1860-х годах в произведениях русских писателей А. И. Герцена, И. А. Гончарова, И. С. Тургенева, Достоевского, А. А. Григорьева и других шекспировские образы переносились в современность, они получали новую интерпретацию.

И. С. Тургенев, несмотря на свой интерес к творчеству Шекспира, для которого тот был «гигант, полубог...», так и не смог в полной мере реализовать его модель свободы творчества. Его ограничивало его стремление угодить литературным и политическим пристрастиям современников. Так, он не понял истинную природу чувств, которые движут нерешительностью одного из центральных шекспировских типов — Гамлета. Этот вечный образ так и остался для Тургенева загадкой, свое предпочтение он отдает безумным, но деятельным Дон Кихотам. В своей статье «Гамлет и Дон Кихот» (1860) он изобразил Гамлета в

новых условиях 40-х годов XIX столетия. Современные Тургеневу Гамлеты вырождаются в «лишних людей», эгоистичных пессимистов не способных противостоять мировому злу. Трактовку образа Гамлета Тургенев олицетворил в героях многих своих произведений, начиная с жалкого приживальщика Гамлета Щигровского уезда (1848, одноименная повесть вошла в «Записки охотника», 1852), глупо заканчивающего свою умно начатую жизнь, до безвольных людей романов «Рудин» (1856) и «Новь» (1877). В романе «Накануне» (1860) Тургенев вкладывает в слова своего героя Шубина упования на отсутствие в России людей сильной воли и засилье «гамлетиков»: «Нет еще у нас никого, нет людей, куда ни посмотри. Все — либо мелюзга, грызуны, гамлетики, самоеды, либо темнота и глушь подземная, либо толкачи, из пустого в порожнее переливатели, да палки барабанные!». В романе «Отцы и дети» (1862) в нигилисте Базарове воплотился другой тип героя, способный противостоять бессилию «лишних людей», российским Гамлетам — помещикам Кирсановым. Для Тургенева психологический тип героического энтузиаста Дон Кихота («железный» болгарин-революционер Инсаров в «Накануне»; «новый человек» Базаров из «Отцов и детей»; еще более «новый» человек — революционер-народник Нежданов в романе «Новь») ближе поглощенного саморефлексией Гамлета. Конечно, столь критический взгляд Тургенева на образ Гамлета не возник на пустом месте. На его формирование повлияли идеи, высказанные предшественниками Тургенева.

Так, П. В. Анненков, кто первым опубликовал материалы для биографии А. С. Пушкина (1855) и издал научное собрание сочинений поэта (1855–1857), ввел в критический обиход такое понятие как «русский гамлетизм». Под ним он разумел противоречие, спровоцированное конфликтом высоких духовных идеалов передовой части русского общества с его политическим бесправием. Несмотря на то, что в 1838 г. В. Г. Белинский восторженно писал: «Гамлет! это вы, это я, это каждый из нас, более или менее, в высоком или смешном, но всегда в жалком и грустном смысле...», в 1840-е годы критик кардинально меняет свое отношение к этому вечному образу, объявив нерешительность принца «позорной».

Ф. М. Достоевский вместе с Гомером, Сервантесом, Шиллером и Бальзаком причислял Шекспира к мировым гениям и провозвестникам человечества. Для него Шекспир — пророк, пришедший «...возвестить нам тайну... души человеческой».

Достоевский был потрясен Шекспиром, с 18 лет изучал его творчество, знал большое количество его сонетов наизусть. Шекспир стал для него символом поэзии, высокого искусства, духовной жизни. Именем Шекспира клянут и клянутся герои Достоевского.

Достоевский в полной мере воспринял художественные открытия Шекспира, его антропологические принципы. Герои Достоевского несут на себе отпечаток творческой интерпретации шекспировских образов, больше других его привлекали шекспировские характеры Отелло, Гамлета и особенно порочного паразита Фальстафа.

В 1860-е годы Шекспир подвергается критике «прогрессистов» и «утилитаристов». Так, Н. Г. Чернышевский призывал «без ложного подбострастия смотреть на Шекспира» и объявлял «половину каждой драмы Шекспира негодной для эстетического наслаждения в наше время». Были среди русских писателей и ниспровергатели Шекспира, самым известным из них был Лев Толстой. Л. Толстой переработал историческую концепцию Шекспира, наложил на нее свою философию истории. В концепции характеров Л. Толстой предлагает свою адаптацию открытий Шекспира, хотя история оказывается для него важнее личности.

Шекспир имел огромное влияние на русскую литературу, и отнюдь не случайно, что наиболее интересным не столько учеником, сколько шекспиристом был и остается А. С. Пушкин. Вслед за декабристами Пушкин работал над созданием национальной литературы и преуспел в этом больше всех остальных. Шекспиризм Пушкина несет в себе мировоззренческую проблематику, он перерос из чисто литературного в пласт философского знания. Именно под влиянием Шекспира формируется у Пушкина зрелый взгляд на историю и народ. Пушкин считает Шекспира романтиком, понимая под истинным романтизмом искусство, соответствующее «духу века» и связанное с народом. Пушкин стремился развить художественную систему Шекспира применительно к задачам своей эпохи, главной чертой шекспировской манеры он считал объективность, жизненную правду

характеров и «верное изображение времени». «По системе отца нашего Шекспира» Пушкин строил свою трагедию «Борис Годунов» (1825), чью объективность в изображении эпохи и характеров того времени он позаимствовал из Шекспира. Выдвинув на первый план проблемы, связанные с властью, ее нравственностью и ее отношению к народу, Пушкин подражал Шекспиру, что впоследствии вылилось в переложение пьесы «Мера за меру» в поэму «Анджело» (1833). Использование поэтики Шекспира в «Борисе Годунове» было в дальнейшем использовано русской драматургией, особенно исторической; в частности трагедия Пушкина послужила образцом для писателей связанных с Обществом Любомудрия, — для М. П. Погодина («Марфа, посадница новгородская», 1830) и А. С. Хомякова («Дмитрий Самозванец», 1833). Приступим к анализу судьбоносного для русской литературы творческого состязания между двумя мировыми гениями — Пушкиным и Шекспиром.

РАЗДЕЛ 2

ОТ ШЕКСПИРИЗАЦИИ К ШЕКСПИРИЗМУ: ШЕКСПИР, ПУШКИН, ГЮГО

ГЛАВА 1

ПУШКИНСКОЕ ОТКРЫТИЕ ШЕКСПИРА

§ 1. ПОСТАНОВКА ПРОБЛЕМЫ

Пушкин давно признан родоначальником новой русской литературы, или, как определил его значение американский исследователь В. Террас, Пушкин «значит для русского то, что Шекспир значит для англоязычного мира... Жизнь Пушкина совпала с золотым веком русской поэзии, и он был путеводной звездой в том, что было названо пушкинской плеядой поэтов». Можно уточнить эту мысль: поэзия Пушкина стала «путеводной звездой» не только для его современников, но и для потомков, не только для поэтов и писателей, но и для его читателей.

Творчество Пушкина было хронологической точкой отсчета новой русской литературы, оно — ее порождающее начало. Во множестве исследований, посвященных творчеству поэта, показано, насколько следующие писатели обязаны Пушкину темами, образами, сюжетами, не говоря уже о создании им русского литературного языка во всем богатстве его стиливых и ритмико-интонационных вариаций. Для русской литературы Пушкин, проживший, как Моцарт, короткую, но столь насыщенную творческую жизнь, был ее создателем-демиургом, равновеликим другим создателям национальных литератур, таким, как Гомер для греческой, Данте для итальянской, Рабле для французской и Шекспир для английской. Эти имена называет французский романтический писатель

Ф. Р. Шатобриан, когда пишет о «гениях-прародителях» (*génies-mères*) национальных традиций. В его литературно-критическом эссе «Опыт об английской литературе» имеется содержательная характеристика значения этих великих творцов для последующих писателей. Эта характеристика подходит и к Пушкину, поэтому приведем ее целиком: «Эти гении-прародители произвели на свет и вскормили всех остальных. Гомер оплодотворил античность: Эсхил, Софокл, Еврипид, Аристофан, Гораций, Вергилий — его сыновья. Данте стал отцом Новой Италии, от Петрарки до Торквато Тассо. Рабле положил начало французской словесности, среди его потомков — Монтень, Лафонтен, Мольер. Вся Англия — это Шекспир; и по сей день его языком говорит Байрон, а мастерство диалога унаследовал от него Вальтер Скотт. Часто от этих величайших учителей отрекаются, восстают против них; перечисляют их недостатки, обвиняют их в скупости, длиннотах, странностях, дурном вкусе, при этом обкрадывая их и украшая себя похищенными у них трофеями; но попытки свергнуть их иго тщетны. Все окрашено в их цвета, повсюду заметно их влияние: изобретенные ими слова и имена обогащают словарь всех народов, их высказывания становятся пословицами, вымышленные ими персонажи обретают жизнь, обзаваются наследниками и потомством. Они открывают новые горизонты, и лучи света брызжут из тьмы; из посеянных ими идей вырастают тысячи других; они даруют образы, сюжеты, стили всем искусствам; их произведения — неисчерпаемый источник, самые недра разума человеческого. Это гении первой величины; именно они благодаря своей силе, разнообразию, плодотворности, своеобычности становятся нормой, примером, образцом для всех остальных талантов...».

Шатобриановскую концепцию мировой литературы Пушкин безусловно знал. Он читал и высоко ценил «Опыт об английской литературе». В статье «О Мильтоне и Шатобриановом переводе “Потерянного рая”» Пушкин приводит обширные цитаты из этого критического эссе и дает ему в целом следующую дифференцированную и аргументированную оценку: «Английские критики строго осудили *Опыт об английской литературе*. Они нашли его слишком поверхностным, слишком недостаточным; поверив заглавию, они от Шатобриана требовали ученой критики и совершенного знания предметов, близко знакомых им самим;

но совсем не того должно было искать в сем блестящем обозрении. В ученой критике Шатобриан не тверд, робок, и сам не свой; он говорит о писателях, которых не читал; судит о них вскольз и по наслышке, и кое-как отделяется от скучной должности библиографа; но поминутно из-под пера его вылетают вдохновенные страницы; он поминутно забывает критические изыскания, и на свободе развивает свои мысли о великих исторических эпохах, которые сближает с теми, коим сам он был свидетель. Много искренности, много сердечного красноречия, много простодушия (иногда детского, но всегда привлекательного) в сих отрывках, чуждых истории английской литературы, но которые и составляют истинное достоинство *Опыта*» (XII, 145)²⁰. К истинным достоинствам критического анализа Шатобриана Пушкин, по-видимому, причислял и определение гениев мировой литературы (во всяком случае в собственных статьях он пользуется тем же различием истинно великих писателей и литературных талантов), возможно, и себя самого он видел в этом великом ряду, в то время как недалёковидная современная критика считала его подражателем Парни или Байрона. Известны его автопортреты — один 1829–1830 и другой 1835–1836 — в лавровом венке, подобные портрету Данте.

Пушкин высоко ценил как оригинальные, так и подражательные произведения и переводы. По этому поводу он писал: «В наше время молодому человеку, который готовится посетить великолепный Восток, мудрено, садясь на корабль, не вспомнить лорда Байрона, и невольным соучастием не сблизить судьбы своей с судьбою Чильд-Гарольда. Ежели, паче чаяния, молодой человек еще и поэт и захочет выразить свои чувствования, то как избежать ему подражания? Можно ли за то его укорять? Талант неволен, и его подражание не есть постыдное похищение — признак умственной скудости, но благородная надежда на свои собственные силы, надежда открыть новые миры, стремясь по следам гения, — или чувство, в смирении своем еще более возвышенное: желание изучить свой образец и дать ему вторичную жизнь» (XII, 82). Эти слова объясняют совмещение Пушкиным творческих и переводческих принципов не только в творчестве в целом, но и в одном произведении, они объясняют то огромное значение, которое поэт при-

давал таким различным типам переводов, как поэтическое воссоздание Н. И. Гнедичем «Илиады» Гомера или перевыражение князем П. А. Вяземским французского романа Б. Константа «Адольф». Они открывают еще один путь русской литературе, которая, по мнению Пушкина, должна повторить и претворить в русской речи, в русском образе мыслей и чувств не только «последнее слово» европейской литературы, но и ее «начальное» слово. Но самое главное: еще задолго до чтения «Опытов» Шатобриана русский поэт уже поставил и воплощал в своем творчестве эту грандиозную историко-литературную задачу, создав фундамент национальной литературы и русского литературного языка. Осуществлять эту задачу он начал раньше, чем поставил ее и сформулировал теоретически.

Создание русской литературы нового типа Пушкин мыслил как задачу своего поколения, но решающий вклад в ее сотворение внес он сам. В его творчестве поражает универсализация принципа творческого переосмысления традиции и масштаб сделанного. Мирообъемлющий гений, он не только создал русскую версию европейской литературы, но и выразил в русском слове, преображая русским умом и сердцем, всю известную мировую литературу в ее высших образцах и национальных вариантах, прибавив к этому своду мировой литературы главное — воплощение национальной русской темы в истории человеческой культуры во всех составляющих ее элементах: природа, быт, история, религия, национальный характер, душа, нравственные идеалы, духовная жизнь. Осуществил он это в творческом состязании с *génies-mères* европейской литературы — создателями национальных литератур. В «Руслане и Людмиле» он соревнуется с Ариосто, в «Гавриилиаде» — с Вольтером, в южных поэмах — с восточными поэмами Байрона, в романе в стихах «Евгений Онегин» — с байроновским «Чайльд-Гарольдом» и «Дон Жуаном», в «Сцене из Фауста» — с Гёте, в стихотворении «В начале жизни школу помню я...» — с Данте («Новая жизнь»), в «Маленьких трагедиях» — с французской классической трагедией и комедией, в «Капитанской дочке» — с историческими романами Вальтера Скотта. Наконец, он «соревнуется» с Шекспиром.

Имя Шекспира возникает в переписке Пушкина в начале 1820-х годов, тогда же оно зазвучало и в разговорах с современниками. В худо-

жественных произведениях присутствие Шекспира впервые обозначено цитатой из «Гамлета» («Poor Yorick!») во второй главе «Евгения Онегина» (1823). Создание «Бориса Годунова» шло в непрерывных шекспировских «штудиях». Результатом благотворных уроков британского гения стало появление в русской литературе не только самой русской драмы, но и самого шекспировского произведения Пушкина — пьесы «Борис Годунов». Вскоре он пародирует «довольно слабую», по его мнению, поэму Шекспира «Лукреция»: получилась изящная шутовская поэма «Граф Нулин» (1825, полн. публ. 1827), в которой современный исследователь обнаруживает не одни лишь поэтические открытия, но и глубокий религиозно-философский план.

Шекспир и его герои постоянно упоминаются в рукописях Пушкина за 1826–1836 гг. («О народности в литературе», 1826; в материалах к «Отрывкам из писем, мыслям и замечаниям», 1827; «В зрелой словесности приходит время», 1828; в наброске «О романах В. Скотта», 1829–1830; в набросках плана статьи «О народной драме и драме Погодина Марфа Посадница», 1830; в заметке Пушкина, опубликованной без его подписи в «Литературной газете» за 25 февраля 1830 г.), в заметке к «Сцене из трагедии Шекспира: Ромео и Юлия» в переводе П. А. Плетнева», в многочисленных письмах к друзьям, в полемике с критиками по поводу поэмы «Полтава», в отрывке о Шейлоке, Анджело и Фальстафе, относящемся к серии заметок, объединенных заглавием «Table-Talk». Их литературно-критический уровень настолько значителен и самоценен, что исследователи предполагали, что поэт собирался написать «трактат о Шекспире».

Воздействие Шекспира на творчество Пушкина проявляется во многих произведениях Пушкина. Образ Брута в стихотворении «Кинжал» (1821) связывают с героем драмы Шекспира «Юлий Цезарь». Муки ревности мавра Отелло испытал предок Пушкина Ибрагим (Абрам Петрович) Ганнибал («Арап Петра Великого», 1827–1829). Гамлетовские реминисценции прослеживаются в пушкинском «Послании Дельвигу» (1827), где поэт первым среди русских писателей употребил имя Гамлет как нарицательное, характеризуя через него Е. А. Баратынского. Шекспировские аллюзии возникают в финале стихотворения «Воспомина-

ние» (1828). В стихотворении «Калмычке» (1829) Шекспир иронично представлен атрибутом современной цивилизации. «Творец Макбета», создатель книги сонетов, упоминается в пушкинском «Сонете» (1830), а в позднем стихотворении «Не дорого ценю я громкие права» (1836) поэт цитирует знаменитое восклицание Гамлета: «Слова, слова, слова». Шекспировские реминисценции обнаружены в выборе темы поэтической импровизации в «Египетских ночах» (1835), в «Скупом рыцаре», в поэтике чудесного и в использовании Пушкиным тавтологических рифм в «Каменном госте», в разработке некоторых тем, мотивов и характеров в «Станционном смотрителе», в «Моцарте и Сальери», в «Русалке», «Египетских ночах», в поэтике драмы и стиха. В черновиках незаконченной пьесы «Сцены из рыцарских времен» (1835) вместо имени купца Мартына стояло имя Калибана — героя шекспировской пьесы «Буря», воплощавшего дикое невежество и антиинтеллектуализм.

И, наконец, вместо перевода пьесы Шекспира «Мера за меру» Пушкин неожиданно создает драматическую поэму «Анджело». Высказывались суждения, что в этом поэтическом состязании он превзошел величайшего драматурга. Важно понять: чем и в чем превзошел, как и почему это произошло.

§ 2. ШЕКСПИР В КРУГЕ ЧТЕНИЯ ПУШКИНА

На шекспировские студии Пушкина литературная критика обратила внимание еще при жизни поэта. Уже современники и друзья поэта сравнивали Пушкина с Шекспиром (как, впрочем, и с другими мировыми гениями). Так, например, известна запись В. Ф. Одоевского, в которой он размышлял о привлекшей его в «Капитанской дочке» способности автора отделять от себя героя, в то же время наделяя его какими-то чертами собственного характера: «Была минута, когда Шекспир был Макбетом, Гёте — Мефистофелем, Пушкин — Пугачевым, Гоголь — Тарасом Бульбою; из этого следует, что они такими и остались; но чтобы сделать живыми своих героев, поэты должны были отыскивать их чувства, их мысли, даже их движения в самих себе». Известный своим либретто оперы

М. И. Глинки «Иван Сусанин» барон Е. Ф. Розен («Северная Пчела» 1835, № 38) ставил Пушкина в ряд мировых гениев и даже выше Шекспира и Гёте. В прижизненной критике Пушкина Шекспир становится критерием эстетического совершенства и художественного мастерства.

Первой работой, всецело посвященной проблеме влияния Шекспира на русского поэта, стала глава «Шекспиризм» в книге П. В. Анненкова «Александр Сергеевич Пушкин в Александровскую эпоху»²¹. «Шекспиризм» не самое удачное слово, которое придумал П. В. Анненков, но оно достаточно точно (по аналогии с «байронизмом») характеризует мировоззренческую подоплеку пушкинского увлечения Шекспиром. «Шекспиризм» Пушкина — это художественно-эстетический комплекс идей, который характеризует шекспировское видение и понимание истории и современности, прошлого и будущего (собственно, это то, что Пушкин назвал «взглядом Шекспира»); это и художественные открытия Шекспира (концепция характеров, концепция истории, роль случая в истории, смешение стилей и т. п.), которые Пушкин воспринял в своем творчестве.

В дальнейшем к изучению проблемы пушкинского «шекспиризма» обращались многие исследователи: В. Чуйко, С. Тимофеев, М. М. Покровский, Ю. Спасский, М. Н. Боброва, Д. М. Урнов, Ю. Д. Левин, С. Н. Herford, Н. Gifford, J. Lavrin, В. Kreft, Т. Wolff. О влиянии Шекспира на Пушкина также писали: Н. Стороженко, С. Тимофеев, Н. Козмин, В. М. Жирмунский, А. Позов, Д. П. Якубович. О шекспиризме Пушкина говорили в работах о «Борисе Годунове» Г. О. Винокур, Б. П. Городецкий, Н. П. Верховский, Н. Н. Арденс, М. Загорский, С. Бонди, Л. М. Лотман, И. Ронен и др.

Наиболее обстоятельный и глубокий обзор эволюции пушкинского отношения к Шекспиру представлен в работе академика Алексеева «Пушкин и Шекспир»²². Говоря о «шекспиризме» Пушкина, М. П. Алексеев отмечает, что о пушкинском увлечении великим английским драматургом начали писать ближайшие современники русского поэта, для которых этот вопрос уже тогда представлял огромный интерес, хотя разобраться во всей сложности возникших проблем они не сумели. Все ранние исследования об отношении Пушкина к Шекспиру, как отмечает Алексеев, хотя и имеют интересные и верные наблюдения

по этому поводу, но выводы их ограничены недостаточным знанием рукописей Пушкина, которые были введены в научный оборот значительно позже. Только после публикации всего пушкинского рукописного наследия представилась возможность оценить, в каком объеме Пушкин был знаком с Шекспиром и с критической литературой о нем.

Другая проблема состоит в том, что некоторые сведения, которыми пользовались первые исследователи пушкинского «шекспиризма», имели явно мистифицированный характер. Так, например, еще при жизни великого русского поэта в конце 1820-х годов в английской печати появились два сообщения о том, что будто бы Пушкин начал свою литературную деятельность с перевода «Короля Лира» Шекспира. Сейчас мы точно знаем, что первым знакомством с «Королем Лиром» Шекспира русский читатель обязан не Пушкину, а Н. И. Гнедичу. Именно он перевел на русский язык шекспировскую трагедию, вернее, переделку Дюси «Короля Лира» с французского языка. Эта ошибка ввела в заблуждение первых зарубежных читателей и исследователей творчества Пушкина.

В основном, выявлены очевидные, внешние следы присутствия Шекспира в пушкинских текстах: прокомментированы высказывания Пушкина о творчестве английского драматурга, упоминания его имени и имен его героев, использование шекспировских сюжетов и характеров, отмечена роль, которую оба гения сыграли в развитии национальных литературных языков, создателями которых в Англии был Шекспир, в России — Пушкин.

Несмотря на значительный объем критической литературы русских и зарубежных исследователей, в осмыслении проблем пушкинского шекспиризма до сих пор нет достаточной ясности. Отчасти этой ясности нет потому, что каждый из исследователей стремился обсуждать эту тему в целом, избегая решения частных проблем.

Точность и краткость пушкинского самовыражения в слове изумительны. Сам Пушкин — явление искусства. Творчество для Пушкина — высшая степень самосознания творца и творения. Пушкинские отзывы о своих произведениях по своему значению, глубине и силе выражения превосходят научную критику. Пушкин лучше разъяснял Пушкина, чем это делала критика. Уровень критического анализа во многом

обуславливается степенью восприятия критиками пушкинских отзывов о Шекспире.

Считается, что знакомство Пушкина с Шекспиром произошло в начале 1820-х годов, хотя очевидно, что его интерес к Шекспиру мог возникнуть значительно раньше: в лицейские годы на лекциях адъюнкт-профессора философских наук Петербургского педагогического института А. И. Галича (1814–1815), который много говорил и писал о Шекспире, а также во время путешествия с генералом Н. Н. Раевским в 1820 г. на Кавказ и в Крым, исследователи усматривают влияние Шекспира в стихотворении «Кинжал» (1821).

Шекспир был на слуху в литературном быту, в книгах и журналах, но в текстах Пушкина имя Шекспира впервые встречается в полицейской выписке из недошедшего до нас письма, отправленного, как считают одни исследователи, П. А. Вяземскому, как полагают другие, — В. К. Кюхельбекеру: «читаю Шекспира и Библию, святой дух иногда мне по сердцу, но предпочитаю Гёте и Шекспира. — Ты хочешь знать, что я делаю — пишу пестрые строфы романтической поэмы — и беру уроки чистого афеизма. Здесь англичанин, глухой философ, единственный умный афей, которого я еще встретил. Он исписал листов 1000, чтобы доказать, qu'il ne peut exister d'être intelligent Créateur et régulateur (что не может быть Существа разумного, Творца и Правителя. — *Авт.*), мимоходом уничтожая слабые доказательства бессмертия души. Система не столь утешительная, как обыкновенно думают, но к несчастью более всего правдоподобная» (XIII, 92). Именно этот отрывок из письма является первым документальным подтверждением факта пушкинского чтения Шекспира.

С этого момента началось систематическое изучение Пушкиным Шекспира: Оливия Эммет находит шекспировские образы в написанной в 1823 г. первой главе «Евгения Онегина»²³, в XXXVIII строфе второй главы «Евгения Онегина», оконченной в Одессе 8 декабря 1823 года, Пушкин цитирует восклицание Гамлета над черепом шута «Poog Yorick!»²⁴:

Своим пенатам возвращенный,
Владимир Ленский посетил

Соседа памятник смиренный,
И вздох он пеплу посвятил;
И долго сердце грустно было.
«Poor Yorick!» — молвил он уныло, —
Он на руках меня держал». (VI, 48)

К этим стихам Пушкин делает примечание: «“Бедный Йорик!” — восклицание Гамлета над черепом шута (см. Шекспира и Стерна)» (VI, 162). Во втором случае имеется в виду эпитафия на могиле пастора Йорика в романе Л. Стерна «Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена». Как отмечал М. П. Алексеев, Пушкин «воспроизвел вкратце то примечание, которое к восклицанию Гамлета дано во французском издании “Полного собрания сочинений Шекспира” 1821 г. под редакцией Ф. Гизо и А. Пишо».

По этому же поводу В. Набоков писал: «Примечание Пушкина восходит непосредственно к исправленному Ф. Гизо и Амедеем Пишо изданию “Гамлета” в переводе Летурнера, которое было в библиотеке Пушкина (*Ceuvres complètes de Shakespeare*, vol. 1. Paris, 1821), где примечание на страницах 386–387 гласит: “Увы, бедный Йорик! Все помнят и главу Стерна, где он цитирует эти слова Гамлета, и как в “Сентиментальном путешествии” [пер. Ж. П. Френэ, 1769] он, кстати, дал “самому себе имя Йорика”»²⁵. Данные суждения явно не исчерпывают предмет разговора: восклицание Гамлета имело место прежде всего в тексте Шекспира («*Alas, poor Yorick!*»), и Ленский цитирует «Гамлета» на английском языке. В конце концов не столь важно, с чьей подачи Пушкин впервые процитировал Шекспира, важно то, что он это сделал на английском языке, что обозначило его интерес к оригинальным текстам Шекспира.

Французское издание Шекспира 1821 г. было основным источником, по которому Пушкин начал изучать пьесы великого драматурга в 1823–1825 гг.²⁶ Известно предположение Л. П. Гроссмана о том, что с этим изданием поэт мог ознакомиться в одесской библиотеке графа М. С. Воронцова. Большинство прозаических переводов Шекспира были сделаны Летурнером еще в XVIII веке (о чем шла речь выше), они были позже исправлены Ф. Гизо и А. Пишо; Ф. Гизо также принадлежала

большая вводная статья «Жизнь Шекспира», которая особенно заинтересовала Пушкина. Поэт тщательно изучил в ней не только биографию английского драматурга, но анализ драматургических принципов Шекспира. Так, например, Ф. Гизо утверждал, что корни драмы лежат в народных представлениях и развлечениях.

По этому поводу М. П. Алексеев замечает: «Сходную мысль мы неоднократно встречаем и у Пушкина, в частности в начале его незаконченной статьи о «Марфе Посаднице» М. П. Погодина («Драма родилась на площади и составляла увеселение народное» и т. д.; XI, 178). Очень существенными оказались для Пушкина характеристики исторических хроник Шекспира, их жанровых особенностей, их зависимости от английских летописных источников (в частности, хроники Холиншеда).

Очевидно, что, начав в конце 1824 г. свою работу над созданием русской трагедии, Пушкин в основном руководствовался своими собственными наблюдениями, которые обсуждал в письмах и разговорах со своими друзьями П. А. Вяземским, В. Кюхельбекером, Н. Н. Раевским-сыном, А. А. Дельвигом. Несколько месяцев спустя Пушкин выписывает к себе в Михайловское книгу по истории драматургии А. В. Шлегеля (см. письма к брату Л. Пушкину от 14 и 23 апреля 1825 г.). Во французском переводе книги Шлегеля есть главы, посвященные Шекспиру. Определенное значение для Пушкина могли иметь и сочинения де Сталь. Так, в книге г-жи де Сталь «О литературе» Шекспиру посвящена отдельная глава, а в посмертной книге «Десять лет изгнания» (1821) Россия как великое историческое явление сопоставлялась с шекспировской пьесой. Еще до получения книги Шлегеля Пушкин мог ознакомиться с некоторыми ее положениями в театральном альманахе Ф. Булгарина «Русская Талия», вышедшем в 1825 г. Эту книгу Пушкин получил в начале апреля, и она содержала статью «Междудействие, или разговор в театре о драматическом искусстве». Статья за подписью «А. Ф.» пересказывала несколько страниц из труда Шлегеля, вскользь упоминая и о Шекспире.

Позже Пушкин критиковал эти интерпретации Шекспира. В своей статье «О Мильтоне и Шатобриановском переводе “Потерянного рая”» Пушкин называет их неудовлетворительными для современного чи-

тателя: «Наконец критика спохватилась. Стали подозревать, что г. Летуэрнер мог ошибочно судить о Шекспире, и не совсем благо разумно поступил, переправляя на свой лад Гамлета, Ромео и Лира. От переводчиков стали требовать более верности, и менее щекотливости и усердия к публике — пожелали видеть Данте, Шекспира и Сервантеса в их собственном виде, в их народной одежде» (XII, 137).

Можно с уверенностью сказать, что увлеченность Шекспиром у Пушкина даже затмила его прежний юношеский идеал, его любовь к другому английскому поэту-романтику — Байрону. Пушкин тогда писал Н. Н. Раевскому в конце июля 1825 г. из того же Михайловского: «...но до чего изумителен Шекспир! Не могу прийти в себя! Как мелок по сравнению с ним Байрон-трагик!» (французский текст письма: XIII, 197; русский перевод: XIII, 541).

Шекспир победил романтиков своей естественностью, реалистичностью в изображении людей, полнотой многосторонности и противоречивости характера. Всего этого не было в созданиях романтиков, гиперболизовавших страсти и обеднявших этим характеры своих героев: «Байрон, который создал всего-навсего один характер (у женщин нет характера, у них бывают страсти в молодости; вот почему так легко изображать их), этот самый Байрон распределил между своими героями отдельные черты собственного характера; одному он придал свою гордость, другому — свою ненависть, третьему — свою тоску и т. д., и таким путем из одного цельного характера, мрачного и энергичного, создал несколько ничтожных — это вовсе не трагедия» (XIII, 541). По мнению видного шекспироведа А. А. Аникста, в романтической драме Пушкина не устраивал чрезмерный субъективизм романтиков, он считал его недостаточно драматичным. Он принимал лиричность драматургии романтиков, но все же «пришел к мысли о необходимости глубокой жизненной правды в драме. И его идеалом стал Шекспир». В свое время П. В. Анненков задавал риторический вопрос и сам же отвечал на него «Нужно ли распространяться о том, что поклонение Шекспиру, окончательно потушившее старое служение Байрону, уже сильно поколебленное и до того, — было шагом вперед для Пушкина? Прежде всего новое направление значительно укороти-

ло дорогу поэту для сближения его с русским народным духом, с приемами народного творчества и мышления. Трудно себе и представить, чтобы при изучении Шекспира можно было пропустить без внимания значение национальных элементов вообще, как воспитателей фантазии и мысли поэта».

Как свидетельствует М. П. Алексеев, «нам неизвестна и едва ли будет установлена в дальнейшем последовательность ознакомления Пушкина с произведениями Шекспира в 1824–1825 гг.; мы догадываемся лишь, что к этому времени Пушкин успел уже изучить не только все основные пьесы, но и его поэмы, и может быть, даже его сонеты.

На примерах произведений Шекспира Пушкин задумывался над тем, как история некогда решала актуальные для России его времени проблемы узурпации власти, соотношения народа и правителей, преступления и наказания, индивидуальной больной совести и общественного блага, любви и ненависти в различной социальной среде, и т. д.». Перечисляя ряд произведений, которые с особым вниманием читал и перечитывал в тот период Пушкин, М. П. Алексеев отмечает «Гамлета», «Макбета», «Ричарда III» и ряд исторических хроник Шекспира, чье влияние наиболее ярко отразилось в произведениях Пушкина последующих лет: в трагедии «Борис Годунов» и поэме «Граф Нулин». Позже, по прошествии десяти лет, пушкинский интерес к образам, пропитанным христианской символикой и нравоучительным характером, проявился в попытке перевода шекспировской комедии «Мера за меру» и ее переделке в поэме «Анджело».

Чтобы лучше понять те последствия, которые открытие Шекспира имело в творческой эволюции Пушкина, необходимо уточнить ответы на давние вопросы: на каком языке и в чьих переводах Пушкин читал Шекспира, насколько свободно он владел английским языком?

§ 3. ЗНАЛ ЛИ ПУШКИН АНГЛИЙСКИЙ ЯЗЫК?

Основными исследованиями о знании Пушкиным английского языка являются статьи М. Цявловского «Пушкин и английский язык» (1913)

и М. П. Алексеева «Пушкин и Шекспир» (1972), также этой проблемы вскользь коснулся Ю. Д. Левин («Некоторые вопросы шекспиризма Пушкина», 1974). Судя по тем сведениям, которые приводят в своих трудах М. А. Цявловский и М. П. Алексеев, Пушкин смог читать Шекспира в английском подлиннике более-менее свободно не ранее 1828 г., когда он довольно хорошо овладел английским языком.

Свою мистифицирующую роль сыграли преувеличения познаний поэта в английском языке, о чем свидетельствовал «Московский телеграф» за 1829 г. В частности, анонимный автор заметки писал: «Пушкин выучил английский язык — кто поверит тому? — в четыре месяца! Он хотел читать Байрона и Шекспира в подлиннике — и через четыре месяца читал их по-английски, как на своем родном языке». М. П. Алексеев считал, «что познания Пушкина в данном случае явно преувеличены». Мы же, наоборот, считаем, что мистифицированы сроки овладения языком: к изучению английского языка Пушкин приступил гораздо раньше, и его путь к овладению языком был дольше.

Когда Пушкин приступил к занятиям английским языком? Ввиду противоречивости свидетельств со стороны пушкинских современников на этот вопрос нельзя ответить с категоричной точностью. Со слов О. С. Павлицевой, сестры поэта, первый биограф поэта П. В. Анненков записал: «Когда у сестры была гувернанткою англичанка (М-те Бели), то он учился и по-английски, но без успеха». Возможно, у юного поэта в то время не было особой мотивации, он находился в зависимости от французской литературы, в совершенстве знал этот язык, свободно читал французских авторов. Ему еще предстояло попасть под великое влияние английской литературы, переболеть байронизмом и открыть для себя гений Шекспира.

Вопрос, насколько можно доверять этому утверждению родной сестры поэта, возникает в связи с его противоречием свидетельству отца Сергея Львовича Пушкина, который утверждал, что Александр ко времени поступления в лицей, «уже этот язык знал, как знают все дети, с которыми дома говорят на этом языке»²⁷. Конечно, критерий в оценке познаний кого-либо в иностранном языке мог быть разным — требовательным у сестры, которая, кажется, свободно владела английским

языком, и менее строгим у родного отца поэта. К тому же, эти свидетельства важны для нас, в первую очередь, как доказательство нашего предположения, что Пушкин рано стал соприкасаться с английским языком, гораздо раньше, чем это принято считать в русской пушкинистике. В этой связи, для нас совсем не важен вопрос, насколько свободно Пушкин владел английским языком в детстве и отрочестве, — главное, что он уже получил первоначальные уроки этого языка из уст его носителя и они пригодились ему в самообразовании, поскольку в лицее английский не преподавался.

Говоря о роли, которую в творческой эволюции Пушкина занимали Англия, англичане, английский язык и английская литература, видный ученый А. А. Долинин в работе «Пушкин и Англия» мельком отмечает юношеский оссианизм Пушкина, однако, как полагает исследователь, он «не имел никакой специфически британской окраски».

В изучении языка Пушкину могли помочь беседы с английским врачом, о которых нам известно из злополучного письма поэта к П. А. Вяземскому или В. К. Кюхельбекеру от апреля или мая 1824 г., ставшее причиной его Михайловской ссылки. По свидетельству П. В. Анненкова, относящемуся к эпохе 1823–1824 гг., «Пушкин успел выучиться на юге по-английски и по-итальянски и много читал на обоих языках». Но тогда не понятно самокритичное недовольство Пушкина своими познаниями в английском, когда в письме к князю П. А. Вяземскому от 25 ноября 1825 г., сразу после окончания «Бориса Годунова», поэт отчаянно писал: «Мне нужен англ. яз. — и вот одна из невыгод моей ссылки: не имею способов учиться, пока пора» (XIII, 243). По-видимому, смена Южной ссылки на Михайловскую помешала поэту продолжить изучение английского, прервав его в самом разгаре.

О том, что Пушкин был знаком с английскими текстами еще до создания трагедии «Борис Годунов» (1825), говорил в комментариях к драме известный лингвист Г. О. Винокур, который приводит в доказательство отсутствие во французском переводе Летурнера характерного шекспировского приема чередования в тексте стихов и прозы, который имеется в пушкинской драме. Нет сомнения в том, что Пушкин обладал особой способностью к изучению иностранных языков, — тому есть много сви-

детельств современников. Французский язык для русского поэта являлся вторым родным, во время южной ссылки Пушкин учился говорить по-молдавски (Кишинев), по-итальянски (Одесса) и по-английски. В бумагах поэта, опубликованных в издании «Рукою Пушкина», сохранились опыты изучения иврита, древнегреческого, арабского, английского и немецкого языков. Вероятно, Пушкин принялся серьезно изучать английский язык во время путешествия в Крым в 1820 г. Так, по сведениям П. И. Бартенева, в доме герцога Ришелье в Гурзуфе, который принадлежал семье генерала Раевского, «нашлась старинная библиотека, в которой Пушкин тотчас отыскал сочинения Вольтера и начал их перечитывать. Кроме того, Байрон был почти ежедневным его чтением; Пушкин продолжал учиться по-английски, с помощью Раевского сына...». Еще более интересным является продолжение этого свидетельства: «Пушкин часто разговаривал и спорил с старшею Раевской о литературе. Стыдливая, серьезная и скромная Елена Николаевна, хорошо зная английский язык, переводила Байрона и Вальтер-Скотта по-французски, но втихомолку уничтожала свои переводы. Брат сказал о том Пушкину, который стал подбирать клочки изорванных бумаг и обнаружил тайну. Он восхищался этими переводами, уверяя, что они чрезмерно верны». Выходит, что уже к этому времени Пушкин настолько хорошо овладел английским языком, что мог оценить точность переводов, выполненных Е. Н. Раевской.

Интересно разъяснение, которое сделала Екатерина Николаевна, когда в печати появились сведения, «будто Пушкин учился в Юрзуфе под ее руководством английскому языку». По ее словам, такие отношения были просто невозможны: «Ей было в то время 23 года, а Пушкину 21, и один этот возраст, по тогдашним строгим понятиям о приличии, мог служить достаточным препятствием к такому сближению. По ее замечанию, все дело могло состоять разве только в том, что Пушкин с помощью Н. Н. Раевского в Юрзуфе читал Байрона и что когда они не понимали какого-нибудь слова, то, не имея лексикона, посылали наверх к Катерине Николаевне за справкой»²⁸. В. Набоков справедливо сомневается по поводу возможности глубокого изучения английского языка Пушкиным в период его пребывания в доме Раевских в 1820 г., но в то

же время он отказывает поэту вообще в способности к усидчивому обучению: «Девушки Раевские (познавшие английский от гувернантки), которые преподают в беседках и гротах язык Байрона старательному, хотя и охваченному любовью Пушкину, — это легкая форма галлюцинаций у русских редакторов». Автор явно утрирует ситуацию: сестры Раевские играли в пушкинском самообучении английскому языку роль «ходячего словаря» и помогали ему разобраться в значении незнакомых слов, что еще раз дает основание предположить его начальное знакомство с английским языком, состоявшееся еще благодаря англичанке Белли — гувернантке сестры поэта Ольги Пушкиной.

Вот какую характеристику дает русскому поэту Кс. А. Полевой: «Если бы записан был хоть один такой разговор Пушкина, похожий на рассуждение, перед ним показались бы бледны профессорские речи Вильмена и Гизо. Вообще Пушкин обладал необычайными умственными способностями. Уже во время славы своей он выучился, живя в деревне, латинскому языку, которого почти не знал, вышедши из Лицея. Потом, в Петербурге, изучил он английский язык в несколько месяцев, так что мог читать поэтов. Французский знал он в совершенстве. “Только с немецким не могу я сладить! — сказал он однажды. — Выучусь ему, и опять все забуду: это случалось уже не раз”. Он страстно любил искусства и имел в них оригинальный взгляд. Тем особенно был занимателен и разговор его, что он обо всем судил умно, блестяще и чрезвычайно оригинально».

Еще одним свидетельством пушкинского таланта к языкам могут послужить воспоминания А. Ф. Кони: «Поэт стремительно расширяет круг своей образованности, упущенное из-за ссылки время. В 1828 г. — 29 лет — он овладевает английским и читает в оригинале Байрона и его соотечественников, он изучает Данте и итальянских поэтов, переводит с французского, испанского (Сервантеса), английского, польского, старофранцузского... Глубокая и разносторонняя осведомленность его в вопросах искусства, литературы и истории, политики, даже лингвистики, удивлявшая его собеседников в 30-е годы, складывалась именно в это время. Перед современниками, знавшими его в молодости, поэт неожиданно предстанет как глубокий мыслитель, разносторонний эру-

дированный ученый, знаток истории человечества и человеческой культуры, как острый критик и публицист. Пушкин сумел соединить в себе, по выражению Мицкевича, столь “выдающиеся и разнообразные способности, что они, казалось, должны были бы исключать друг друга”».

Вместе с тем немало исследователей скептически оценивают пушкинские познания в английском языке²⁹. Так, например Л. Майков свидетельствовал со слов С. П. Шевырева, что «Шекспира (а равно Гёте и Шиллера) он (Пушкин. — *Авт.*) не читал в подлиннике, а во французском старом переводе, поправленном Гизо, но понимал его гениально. По-английски выучился он гораздо позже, в Петербурге, и читал Вордсворта». Опровергает это традиционное предубеждение свидетельство М. В. Юзефовича, который рассказал интересный эпизод из походной жизни Пушкина в конце двадцатых годов: «Пушкин имел хорошее общее образование. Кроме основательного знакомства с иностранной литературой, он знал хорошо нашу историю, и вообще, для своего серьезного образования, воспользовался с успехом ссылкой. Так, между прочим, он выучился по-английски. С ним было несколько книг, и в том числе Шекспир. Однажды он в нашей палатке переводил брату и мне некоторые из него сцены. Я когда-то учился английскому языку, но, не доучившись как следует, забыл его впоследствии. Однако ж все-таки мне остались знакомы его звуки. В чтении же Пушкина английское произношение было до того уродливо, что я заподозрил его знание языка и решил подвергнуть его экспертизе. Для этого на другой день я зазвал к себе его родственника Захара Чернышева, знавшего английский язык, как свой родной, и, предупредив его, в чем было дело, позвал к себе и Пушкина с Шекспиром. Он охотно принялся переводить нам его. Чернышев при первых же словах, прочитанных Пушкиным по-английски, расхохотался: «Ты скажи прежде, на каком языке читаешь?» Расхохотался, в свою очередь, и Пушкин, объяснив, что он выучился по-английски самоучкой, а потому читает английскую грамоту, как латинскую. Но дело в том, что Чернышев нашел перевод его совершенно правильным и понимание языка безукоризненным».

В тот самый период Пушкин отчаянно охотился за новинками иностранной литературы о Шекспире, которыми он постоянно пополнял

свою огромную библиотеку. Конечно, объем знакомства Пушкина с наследием Шекспира и критикой о нем значительно больше, чем известные на сегодняшний день документальные свидетельства, но и они достаточно убедительно свидетельствуют о серьезности и основательности шекспировских штудий Пушкина.

Как справедливо заметил М. П. Алексеев, бесспорным является тот факт, что «в середине 30-х годов Пушкин являлся у нас одним из самых авторитетных ценителей и знатоков Шекспира и что он был очень начитан в современной критической литературе о Шекспире, как русской, так и иностранной. Об этом свидетельствуют его критические наброски об отдельных образах шекспировых драм, не увидевшие света при жизни поэта, и, кроме того, упоминание Шекспира в произведениях Пушкина в стихах или прозе, отклики в них, сознательные или бессознательные, на шекспировские пьесы, сцены, отдельные строки и т. д.; о том же, наконец, свидетельствуют сохранившиеся рукописи Пушкина — начало перевода одной из шекспировских драм непосредственно с английского подлинника».

Здесь М. П. Алексеев имеет в виду шекспировскую комедию «Мера за меру» («Measure For Measure»), которую Пушкин попытался перевести, но бросил на первой же сцене, предпочитая написать собственную поэму на сюжет драмы Шекспира. Но кульминации шекспиризма Пушкина, проявившегося в пересоздании «Measure For Measure», предшествовала долгая увлеченность поэта великим англичанином, которая выразилась как в сознательных, так и бессознательных обращениях к его наследию.

А. А. Долинин дает «краткую летопись важнейших контактов Пушкина с английской литературой», которые к началу 30-х годов стали регулярны: «в 1830 году, в Болдино, переводил сцену из “Города чумы” Джона Вильсона и изучал Барри Корнуола; в 1831 году просил Плетнева переслать ему в Москву книги Crabbe, Wordsworth, Southey и Shakespeare (Т. 10. С. 343) и тревожился о бунтах английской черни (Т. 10. С. 332); в 1834 или 1835, по воспоминаниям Я. К. Грота, требовал у книгопродавца Диксона “книг, относящихся к биографии Шекспира”; в 1835 в очередной раз перечитывал Вальтера Скотта в Тригорском, за-

думывал журнал “наподобие английских трехмесячных *Reviews*” (Т.10. С. 558), перелагал стихами начало «Пути Паломника» Джона Беньяна и заводил книгу заметок по образцу *Table Talk* Кольриджа; в 1836 отстаивал честь Джона Мильтона (а, опосредованно, и свою собственную) в незаконченной статье “О Мильтоне и Шатобриановом переводе *Потерянного рая*”; и, наконец, в январе 1837 года, в заметке-мистификации “Последний из свойственников Иоанны д’Арк” произнес последний приговор своему времени и своему окружению — “Жалкий век! Жалкий народ!” — устами придуманного им английского журналиста, а в последнем письме, написанном в день дуэли, заказывал А. О. Ишимовой переводы из Барри Корнуола для “Современника». Конечно, на изучение английского языка вряд ли могли повлиять пушкинское увлечение английским боксом, масонством и посещения Английского клуба, завсегдатаем которого был русский поэт, но эти биографические факты выражают общий интерес к британской культуре, переросший в 1830-е годы в англоманство Пушкина.

А. А. Долинин составил достаточно полный индекс цитируемых Пушкиным английских авторов: «В цитатном фонде Пушкина наличествуют хрестоматийный Шекспир — “Гамлет”, “Ричард III”, “Как вам это понравится”, а также Мильтон, Стерн, Э. Бёрк и, конечно же, поэты-современники: лорд Байрон, Томас Мур, Роберт Саути, Чарлз Вулф, Уильям Вордсворт, Сэмюэль Кольридж, Барри Корнуол. Из 1420 наименований в основных разделах описания библиотеки Пушкина, составленного Б. Л. Модзалевским, 171 приходится на издания английских и американских авторов либо в оригинале, либо в переводах на русский или французский языки, причем в ряде случаев речь идет о многотомных сериях, конволютах и собраниях сочинений. В библиотеке Пушкина были хорошо представлены Шекспир, Мильтон и ряд других английских классиков, почти все самые заметные авторы XVIII века, а также современные поэты, романисты и эссеисты».

Указывая на особое влияние Байрона, Шекспира и Вальтера Скотта, А. А. Долинин говорит о хорошей изученности «байронизма», «шекспиризма» и «вальтер-скоттизма» Пушкина, поскольку «именно эти три британца — один за другим — играли важнейшую роль на разных

этапах творческой эволюции Пушкина, едва ли не всякий раз, когда он осваивал новый жанр за пределами лирики. Восточные поэмы Байрона послужили ему жанровой моделью для “южных поэм”, а “Беппо” и “Дон Жуан” — для «Евгения Онегина» и “Домика в Коломне”; исторические хроники Шекспира — для “Бориса Годунова”, романы Вальтера Скотта — для “Арапа Петра Великого” и “Капитанской дочки”».

Собственно, саму проблему, насколько хорошо Пушкин знал английский язык, А. А. Долинин предлагает решить, найдя середину между точкой зрения М. А. Цявловского, признанной позже почти всеми пушкинистами, и противоположным мнением Владимира Набокова, утверждавшим, «что Пушкин до конца своих дней знал английский язык на уровне начинающего», и в качестве доказательства указывал на грубые ошибки, допущенные им в дословных переводах и заметках, сделанных уже в 1830-е годы.

Вступать в полемику с Набоковым — дело неблагодарное, отчасти благодаря той блистательной иронии писателя, с которой он рассуждает об этой проблеме. Мнение Набокова, хотя и продумано, предвзято. Его высокомерие (или за таким непримиримым отношением стояла попытка творческого соперничества с великим предшественником, тщетность которого сам Набоков явно не осознавал) заходит так далеко, что он упрекает Пушкина в поверхностном знании французского языка: «Как и большинство русских, Пушкин был плохой лингвист: даже его беглому французскому, усвоенному еще в детстве, во-первых, недоставало индивидуальной характерности и, во-вторых, судя по его письмам, так и пришлось в течение всей жизни оставаться под блистательной властью избитых шаблонов, заимствованных в восемнадцатом столетии»³⁰. С противоположной оценкой знания Пушкиным французского языка выступил В. Вейдле. Свое мнение о высокой степени знания Пушкиным французского языка В. В. Вейдле подтверждает словами из письма Мериме, писавшего С. А. Соболевскому о «Пиковой даме»: «Я нахожу, что фраза Пушкина совершенно французская фраза, т. е. французская фраза XVIII века, потому что нынче разучились писать просто». Эти слова Мериме и выводы Набокова перекликаются в указании на зависимость Пушкина от французской культуры XVIII века, которая отразилась в его

манере письма на русском языке, но оценка этого явления разная: Набоков видит его отрицательное значение, тогда как французский писатель Мериме отмечает мастерство Пушкина во владении простым и ясным языком, который утратила современная ему французская литература.

Насчет пушкинских ошибок в английском языке Набоков отчасти лукавит, так как сам избегает их перевода, не давая нам понять свою точку зрения, увидеть его вариант, который, естественно, должен быть «лучше» пушкинского. Почему он этого не делает? Возможно, потому что приводимые примеры неявно характеризуют пушкинскую «неученость» и могут быть свидетельством его поэтико-переводческого своеволия. Приводя хронологию «борьбы нашего поэта с английским языком», Набоков подчас сам себе противоречит. Например, несмотря на внимательное изучение книги «Рукою Пушкина», подготовленной Л. Б. Модзалевским, М. А. Цявловским и Т. Г. Зенгер (Москва, 1935), В. В. Набоков не придает значения тому факту, что свою «ошибку» в переводе с английского на французский первых четырнадцати стихов байроновского «Гяура» в 1821–1822 гг., Пушкин исправил в русском переводе, и пушкинский вариант восхитил строгого критика: «На волшебном русском языке Пушкина это передано как “прах Афин”». Так Набоков отдает должное поэту: «прах Афин» придает словам другое измерение — измерение поэтической вечности, оно изысканнее «могилы афинянина» («the Athenian's grave»), которая, впрочем, тоже возникает в переводе:

Нет ветра — синяя волна
 На прах Афин катится;
 <.....>
 Высокая могила зрится. (II, 469, ср.: 990)

Те же ошибки, которые Набоков называет, допустимы на начальной стадии работы над переводом. И совсем неубедительны ссылки на акцент Пушкина в английской речи, на который не раз указывал сам поэт, говоря о своем уродливом английском произношении. Так ли оно важно для понимания и осмысления печатных текстов английской литературы, восприятия ее тем и образов? Вспомним, что сам Набоков не всег-

да блестяще справлялся с переводческими задачами. Так, он занудно перевел «Евгения Онегина» прозой, убив в нем как Пушкина, так и саму поэзию, но провозгласил свой педантичный перевод дословным. И, наконец, самое главное: из обсуждения В. Набоков исключил венец пушкинского «англоманства» — поэму «Анджело» с переводами из Шекспира. Именно пословный анализ этого произведения убедительнее и достовернее всего раскрывает степень владения английским языком на последнем этапе жизни поэта.

А. А. Долинин не оспаривает тот безусловный факт, что «в конце 1820-х годов Пушкин серьезно занимался английским языком и овладел им в такой степени, что стал регулярно читать по-английски, покупать английские книги и переводить английских авторов. Неслучайно все цитаты из англоязычных авторов на языке оригинала появляются у него не ранее 1828 года. В то же время его английский язык был весьма далек от совершенства». Опираясь на собственное признание Пушкина, что он самостоятельно выучил английский язык, А. А. Долинин делает вывод: «потому знал как очень способный самоучка — с большими пробелами, вызванными недостаточным знанием грамматики, ограниченным словарным запасом и инерционным воздействием навыков чтения по-французски. Об этом свидетельствуют однотипные ошибки и неточности почти во всех его переводах с английского». К сожалению, автор статьи не подтверждает свои выводы примерами.

А. А. Долинин полагает: «С помощью словаря Пушкин способен был правильно понять и перевести текст средней степени сложности (например, большую часть сцены из «Города чумы» или стихи Барри Корнуола с их относительно бедным словарем и простым синтаксисом), но явно испытывал затруднения, когда сталкивался с нетривиальным словоупотреблением (архаизмы, диалектизмы и т. п.) и усложненными грамматическими конструкциями. В подобных случаях он, несомненно, предпочитал разбирать текст с помощью перевода-посредника, если таковой имелся в его распоряжении, и, как правило, следовал, скорее, за ним, нежели за оригиналом. Скажем, перелагая в стихотворении «Странник» начало аллегорического романа Джона Беньяна «Пути паломника», он пользовался, в первую очередь, его русским переводом, о

чем свидетельствуют многочисленные лексические совпадения, и только в одном месте отошел от него, приблизившись к английскому первоисточнику. Опору на перевод-посредник выдают и фрагменты комедии Шекспира “Мера за меру”, включенные в поэму “Анджело”: единственная смысловая ошибка в них повторяет неверное прочтение английской идиомы французским переводчиком». Автор не поясняет эту ошибку, но, несмотря на кажущуюся справедливость выводов А. А. Долинина относительно пушкинской техники переводов с английского языка, попытаемся оспорить некоторые его суждения. На наш взгляд, нет ничего предосудительного в том, что Пушкин мог пользоваться прозаическими переложениями и поэтическими переводами на французский или русский языки. По сути дела, это один из естественных способов изучения оригинала переводчиком, особенно в то время, когда отсутствовали текстологические исследования, словари языка писателя и комментированные издания. Более того, даже переводы, выполненные профессиональными переводчиками «Меры за меру» в более позднее время, выдают их сверку с текстом пушкинского «Анджело».

Впрочем, констатируя, казалось бы, негативные пробелы в образовании Пушкина, в частности, его ограниченные познания в английском языке, исследователь приходит к справедливому заключению: «Недостаточное знание английского языка и, как следствие, не всегда верное понимание оригинала *во многих случаях весьма благотворно влияли на сам ход творческого процесса* (курсив наш. — Авт.), ибо активизировали творческую фантазию Пушкина, заставляли его домысливать недостающие элементы или создавать собственные их заменители». В качестве примера такого пушкинского сотворчества с великими английскими поэтами, спровоцированного недостаточным знанием английского, А. А. Долинин рассматривает песню Мэри в «Пире во время чумы», чей подлинник наполнен шотландскими диалектизмами. Таким образом, по мнению исследователя, великому русскому поэту удавалось обратить несовершенство собственного знания английского в плюс, а не минус — из недостатка в достоинство. Мы видим в работе Пушкина с вильсоновским текстом намеренное сотворчество русского поэта с Вильсоном, в которое он, как и в случае с Шекспиром, вступает

не в силу ограниченности своего знания английского языка и ошибок, а сугубо из личной художественной потребности.

Как известно, молодой Пушкин был воспитан на образцах французской литературы XVII–XVIII веков. След, оставленный подобным воспитанием, не мог исчезнуть с увлечением другими национальными литературами, которое Пушкин пережил уже в более зрелом возрасте. Эти изменения юношеских литературных пристрастий, взглядов и культурных оценок являются актуальной проблемой и в анализе пушкинского увлечения Шекспиром.

В этой связи М. П. Алексеев отмечал, что именно представление о зависимости Пушкина от французской литературы мешало некоторым «исследователям понять правильно историю зарождения и эволюции пушкинского шекспиризма», которые даже в «Борисе Годунове» «усматривали пробивающиеся сквозь шекспировские воздействия отчетливые воспоминания о драматических теориях Расина; в изложении поисков Пушкиным собственной драматической формы подчеркивали, что борьба, сопровождавшая в его собственной практике разрыв с учением о трех единствах, была длительной и что именно эта борьба отразилась в его письмах к Н. Раевскому».

Происходит изменение читательских пристрастий поэта: «В 20-х годах горизонт Пушкина расширяется, и он выходит за пределы французской традиции. Ариосто был ему знаком по Вольтеру, Мильтон — по Делилю, Оссиан — по Парни, Гёте — по мадам де Сталь. В 20-х годах иностранная литература наконец доходит до него в своей подлинной форме. Даже читая эту литературу во французских переводах, он узнает в ней оригинальные, национальные черты, лежащие вне французской традиции», — справедливо писал Б. В. Томашевский. В этой связи интересны мысли Пушкина по поводу влияния английской литературы на русскую: «Английская словесность начинает иметь влияние на русскую. Думаю, что оно будет полезнее влияния французской поэзии, робкой и жеманной» (письмо Н. И. Гнедичу от 28 июня 1822 г.). Возникает характерная неприязнь к французской литературе³¹.

Это критическое отношение Пушкина к французской литературе вызвано, как справедливо отметил Б. В. Томашевский, открытием Шекспи-

ра: «Везде, где он (Пушкин. — *Авт.*) говорит о нем (Шекспире. — *Авт.*), он противопоставляет его французам. Все его характеристики Шекспира создаются на фоне французского классицизма. Шекспир или Расин, Шекспир или Мольер — вот проблемы. Даже отдельные произведения Шекспира понимаются им лишь при условии противопоставления французским драматическим образцам. “Венецианский купец” и “Скупой” Мольера, “Мера за меру” и “Тартюф” — вот привычные антитезы. Даже “Отелло” понимается им на фоне вольтеровского подражания. Мерой в литературной оценке остается французская классическая школа. Правда, Пушкин свободно порывает с внешними формами французской трагедии, отказавшись от трех единств (хотя письмо Раевскому об этих трех единствах характеризует длительную внутреннюю борьбу). Он явно предпочитает шекспировский театр французскому и под влиянием мадам де Сталь и Шлегеля отчетливо формулирует недостатки французского придворного устава трагического театра: “Не будем ни суеверны, ни односторонни, как французские трагики; но взглянем на трагедию взглядом Шекспира”». В этом процитированном исследователем письме А. Дельвигу, написанном Пушкиным в январе 1826 г., как нельзя лучше отражаются творческие взгляды поэта на трагедию и драматургию вообще. Окончательно сформированные во время его работы над «Борисом Годуновым», они четко отражают принятие «шекспировского взгляда» на драматургию и творчество в целом.

Вслед за Б. В. Томашевским фундаментальную важность внутреннего перелома, пережитого Пушкиным под влиянием Шекспира в период с 1824 по 1825 г., отмечал и М. П. Алексеев. По словам исследователя, перелом во взглядах Пушкина «сопровождался отказом от предпочтения французской культуры и опытами выработки самостоятельного и объективного суждения о литературных ценностях, созданных в прошлом другими народами Европы — итальянцами, англичанами, испанцами; так в эстетических размышлениях Пушкина появилось новое и устойчиво употреблявшееся созвездие: Данте, Шекспир, Кальдерон».

Со своей стороны, мы можем добавить еще несколько имен, которые также часто встречаются в письмах и критических статьях Пушкина: Гёте, Гомер и Сервантес стали теми фигурами, которые вместе с Бай-

роном, а позже Шекспиром потеснили Мольера, Вольтера и Расина в литературном пантеоне поэта.

Увлечение Шекспиром не означало полное отрицание Пушкиным его первых опытов творчества, в большинстве своем созданных под воздействием французской традиции. Шекспир открыл Пушкину глаза на излишнюю условность французской литературы, на мертвенность ее слога и неестественность многих характеров. Понимание этих слабых черт дало поэту уверенность в новых принципах поэтики, которые, хотя и сходны с шекспировскими принципами, но не были их подражательным повторением. Пушкину, в силу особенностей его ума, характера и образования, посчастливилось с необычайной находчивостью научиться обращать себе в пользу любые из открытий предшественников. У многих Пушкин находил что-то свое, с гениальным мастерством преворая «чужое» в «свое», но его основным учителем стал Шекспир.

Самым ярким проявлением гениального ученичества Пушкина в начальный период его шекспиризма была работа над созданием драмы «Борис Годунов».

ГЛАВА 2

«БОРИС ГОДУНОВ», «ШЕКСПИРОВСКАЯ» ДРАМА ПУШКИНА

§ 1. «ПО ПРИМЕРУ ШЕКСПИРА...»

Драма «Борис Годунов» наиболее ярко выражает характер шекспировских штудий Пушкина. Вдохновленный Шекспиром, Пушкин создает оригинальную «русскую драму», которая по своим новаторским и художественным достоинствам не менее значима, чем открытый им «роман в стихах».

Русский поэт перенимает у английского драматурга принцип историзма, который Шекспир выработал во время создания исторических хроник (особое, поэтическое понимание историзма, которое впоследствии обрело форму романтического историзма в романах В. Скотта, также испытавшего влияние Шекспира). Пушкин усвоил его концепцию характеров, масштабность личности его героев, чья широта обусловлена не простым рационализмом, а стихией чувств и дерзновением поступков. Его характеры обладают не только живой естественностью, но и разнообразием речи.

Пушкин активно использует принципы драматической поэтики Шекспира, свободной от поздних классицистических условностей. Возвращение к доклассической шекспировской драме означало отказ от соблюдения единств (единств места, времени и действия), деления

пьесы на акты, смешение трагического и комического начал в ключевых сценах (что было свойственно Шекспиру, но отсутствовало у классиков).

Самое «шекспировское» произведение Пушкина «Борис Годунов» хорошо изучено в мировой пушкинистике, поэтому наша задача состоит, главным образом, в подробном освещении того, как влияние английского гения представлено в филологических исследованиях.

Предназначая «Бориса Годунова» для сцены, поэт задался целью реформировать русский театр. В «Набросках предисловия к трагедии» он писал: «Дух века требует важных перемен и на сцене драматической» (XI, 141). Еще на ранней стадии своей работы над драмой Пушкин убежден, «что нашему театру приличны народные законы драммы Шекспировой, а не придворный обычай Расина» (XI, 141). Пушкин как истинный новатор принимается за устранение «косных, но крепко державших спектакль канонов» и отходит «от традиционного актерского театра к театру режиссерскому, а не просто постановочному» (С. А. Фомичев).

Эту задачу должно было разрешить известное предисловие к «Борису Годунову», над которым Пушкин работал, но оставил незавершенным. В одной из редакций предисловия поэт писал, что «хотел предварить ее (трагедию. — *Авт.*) предисловием и сопроводить примечаниями. Но нахожу все это бесполезным» (подлинник по-французски, XI, 142, перевод XI, 556), в другой более поздней редакции письма к Н. Н. Раевскому от 30 января 1829 г. поэт иначе объясняет свой отказ от написания предисловия³³: «Создавая моего Годунова я размышлял о трагедии — и если бы вздумал написать предисловие, то вызвал бы скандал — это, может быть, наименее понятный жанр. Законы его старались обосновать на правдоподобии³⁴, а оно-то именно и исключается самой сущностью драмы; не говоря уже о времени, месте и проч., какое, черт возьми, правдоподобие³⁵ может быть в зале, разделенной на две части, из коих одна занята 2000 человек, будто бы невидимых для тех, которые находятся на подмостках?» (XIV, 396).

Существование набросков предисловия само по себе наводит на мысль об их неоспоримой важности, их возможности пролить свет на «темные места» «Бориса Годунова». К сожалению, суждения Пушкина о драме не были знакомы широкому кругу публики и были изданы только

после смерти писателя³⁶. Может быть, именно поэтому оригинальные драматургические решения Пушкина остались непонятыми большинством пушкинских современников, критически оценивших народную трагедию. Так или иначе, но набросок предполагавшегося предисловия был написан Пушкиным в форме письма к Н. Н. Раевскому, к дальнейшей судьбе этого письма поэт отнесся с необыкновенным трепетом. Так, в варианте от 30 января 1829 г. он заклинал своего друга: «Прошу вас, сохраните его, так как оно мне понадобится, если черт меня попутает написать предисловие» (XIV, 395). Позже это черновое письмо, писанное после 19 июля 1825 г., Пушкин дополнил и переработал. Работа над набросками продолжилась в 1829 и 1830 г., когда поэт уже ожидал издания трагедии. Кроме того, существуют несколько мелких заметок, которые были опубликованы уже после смерти поэта в 1855 и 1884 г.

Поскольку слова самого поэта гораздо полнее, нежели любые догадки его друзей и современников, чем соображения большинства исследователей, объясняют то, чем Пушкин жил и руководствовался во время создания своей великой драмы, нам кажется уместным напрямую обратиться к пушкинским мыслям и высказываниям о драме в целом, героях его трагедии и особенностях художественного метода автора.

О чем же писал Пушкин в этом письме? Прежде всего, он требовал от читателя, в данном случае Н. Н. Раевского, прочтения последнего тома Карамзина. По-видимому, поэт не представлял себе адекватного прочтения своей пьесы без ознакомления с трудом великого русского историка, предупреждая при этом: «Она полна славных шуток и тонких намеков, относящихся к истории того времени, вроде наших киевских и каменных обиняков. Надо понимать их — это *sine qua non* (это неперенное условие. — *Авт.*)» (XIV, 395).

О самой сути проблемы «новой драмы» Пушкин писал: «По примеру Шекспира я ограничился изображением эпохи и исторических лиц, не стремясь к сценическим эффектам, к романтическому пафосу и т. п.» (XIV, 395). О стиле трагедии: «Стиль трагедии смешанный. Он площадной и низкий там, где мне приходилось выводить людей простых и грубых, — что касается грубых непристойностей, не обращайтесь на них внимания: это писалось наскоро и исчезнет при первой же переписке» (XIV, 395).

Вообще языку драматических сочинений Пушкин уделял особое внимание. Он говорит о нем, затрагивая проблему правдоподобия драмы: «Язык, например у Лагарпа Филоктет, выслушав тираду Пирра, говорит на чистом французском языке: “Увы, я слышу сладкие звуки греческой речи”³⁷. Не есть ли все это условное неправдоподобие?» (XIV, 396)³⁸. Ссылаясь на слова Пушкина о том, что поэтика классицизма, в дополнение к правилу трех единств, требовала и единства слога, «сего 4-го необходимого условия фр.<анцузской> трагедии, от которого избавлен театр исп.<анский>, англ.<ийский> и немецкий» (XI, 67), А. Аникст отмечал: «Искусственному языку классических трагедий Пушкин также противопоставляет Шекспира. Язык Шекспира он предпочитает и языку романтиков, у которых находит чрезмерную патетичность риторики».

Судя по дошедшим до нас черновым вариантам предисловия к драме, датируемым 1830 г., оценка Пушкиным собственного произведения была достаточно высокой, хотя и не лишенной чувства меры: «Как Монтань, могу сказать о своем сочинении: *C'est une oeuvre de bonne foi* (Это добросовестное произведение. — Авт.)» (XI, 140). Со слов поэта известно, что он «всегда был довольно равнодушен к успеху или неудаче своих сочинений³⁹», но с каким-то фаталистическим смирением, то ли с суеверным страхом Пушкин признавал, что «неудача *Бориса Годунова* будет мне чувствительна⁴⁰, а я в ней почти уверен» (XI, 384). Предчувствие провала было не единственным чувством, которое тревожило поэта. Ничуть не меньше Пушкин сожалел по поводу отсутствия среди «малого числа людей избранных» того, «кому обязан я мыслию моей трагедии, чей гений одушевил и поддержал меня; чье одобрение представлялось воображению моему сладчайшею наградою и единственно развлекало меня посреди уединенного труда» (XI, 384).

В пушкинских набросках мы также находим указание на принципиальные моменты, в которых поэт следовал попеременно то за Шекспиром, то за Карамзиным: «Изучение Шекспира, Карамзина и старых наших летописей дало мне мысль облечь в драматические фор<мы> одну из самых драматических эпох новейшей истории. Не смущаемый никаким светским <?> влиянием, Шексп.<иру> я подражал в его

вольном и широком изображении характеров, в небрежном и простом составлении типов, Карамз.<ину> следовал я в светлом развитии происшествий, в летописях старался угадать образ мыслей и язык тогдашних времен. Источники богатые! Умел ли ими воспользоваться — не знаю. По крайней мере, труды мои были ревностны и добросовестны» (XI, 385). Несомненно, поэт выражал в этих словах желание заранее отвести всякие разговоры и домыслы о других возможных источниках драмы, кроме шекспировских хроник, карамзинской «Истории государства Российского» и древнерусских летописей.

Вопреки своей первоначальной задумке («Меня прельщала мысль о трагедии без любовной интриги» — XIV, 395), Пушкин меняет оригинальный замысел — он выводит из тени сильный женский характер: «Но, не говоря уже о том, что любовь весьма подходит к романическому и страстному характеру моего авантюриста, я заставил Димитрия влюбиться в Марину, чтобы лучше оттенить ее необычный характер. У Карамзина он лишь бегло очерчен» (XIV, 395).

Поэт создает такой яркий характер, от которого и сам приходит в искреннее восхищение: «Но, конечно, это была странная красавица. У нее была только одна страсть: честолюбие, но до такой степени сильное и бешеное, что трудно себе представить. Посмотрите, как она, вкусив царской власти, опьяненная несбыточной мечтой, отдается одному проходимцу за другим, деля то отвратительное ложе жида, то палатку казака, [и] всегда готовая отдаться [тому] каждому, кто только может дать ей слабую надежду на более уже не существующий трон. Посмотрите, как она смело переносит войну, нищету, позор, в то время ведет переговоры с польским королем [как равная] как коронованная особа с равным себе, и жалко кончает свое столь бурное и необычное существование. Я уделил ей только одну сцену, но я еще вернусь к ней, если Бог продлит мою жизнь. Она волнует меня как страсть. Она ужас до чего полька, как говорила [кузина г-жи Любомирской]» (XIV, 395).

В наброске к предисловию 1830 г. у Пушкина есть подробное объяснение причин, по которым он без всякого стеснения вводит в свое творение собственного предка: «Нашед в истории одного из предков моих, игравшего важную роль в сию несчастную эпоху, я вывел его на сцену,

не думая о щекотливости приличия, *con amore* (с любовью — *итал.*), но [безо всякой дворянской спеси]. Изю всех моих подражаний Байрону дворянская спесь была самое смешное. Аристокрацию нашу составляет дворянство новое; древнее же пришло в упадок, права его уровнены с правами прочих состояний, великие имения давно раздроблены, уничтожены, и никто, даже самые потомки <?> и проч. — Принадлежать старой арист.<окрации> не представляет никаких преимуществ в глазах благоразумной черни, и уединенное почитание к славе предков может только навлечь нареkanie в странности или бессмысленном подражании иностранцам» (XI, 141).

Еще раньше в письме, датированном 30 января 1829 г., поэт дает полную характеристику своему знаменитому родичу: «Гаврила Пушкин — один из моих предков, я изобразил его таким, каким нашел в истории и в наших семейных бумагах. Он был очень талантлив — как воин, как придворный и в особенности как заговорщик. Это он и <Плещеев> своей неслыханной дерзостью обеспечили успех Самозванца. Затем я снова нашел его в Москве [среди] в числе семи начальников, защищавших ее в 1612 году, потом в 1616 году, заседающим в Думе рядом с Козьмой Мининым, потом воеводой в Нижнем, потом среди выборных людей, венчавших на царство Романова, потом послом. Он был всем, чем угодно, даже поджигателем, как это доказывается грамотою, которую я нашел в Погорелом Городище — городе, который он сжег (в наказание за что-то), подобно [комиссарам] проконсулам Национального Конвента» (XIV, 395–396).

В размышлениях о Шуйском Пушкин выказывает желание поработать над его образом в будущем: «Я намерен также вернуться к Шуйскому. Он представляет в истории странную смесь смелости, изворотливости и силы характера. Слуга Годунова, он один из первых бояр переходит на сторону Димитрия. Он первый [обвиняет его] вступает в заговор и он же, заметьте, первый берет на себя всю тяжесть выполнения его, кричит, обвиняет, из начальника превращается в рядового бойца. Он близок к тому, чтобы лишиться головы. Димитрий милует его уже на лобном месте, ссылает и с тем необдуманном великодушием, которое отличало этого милого авантюриста, снова возвращает к свое-

му двору и осыпает дарами и почестями. Что же делает Шуйский, чуть было не попавший [на дыбу] под топор и на плаху? Он спешит создать новый заговор, успевает в этом, заставляет себя избрать царем и падает — и в своем падении сохраняет больше достоинства и силы духа, нежели в положении всей своей жизни» (XIV, 396).

Особенно ценной для нашего исследования является пушкинская характеристика самозванца, которая содержит в себе прямую параллель с героем шекспировских хроник королем Генрихом IV: «В Дмитриии много общего с Генрихом IV⁴¹. Подобно ему он храбр, великодушен и хвастлив, подобно ему равнодушен к религии — оба они из политических соображений отрекаются от своей веры, оба любят удовольствия и войну, оба увлекаются [призраками] с несбыточными замыслами, оба являются жертвами заговоров...» (XIV, 396). Однако, указывая на известное сходство этих одиозных персонажей, Пушкин считает своим долгом упомянуть и об их различии: «Но у Генриха IV не было на совести Ксении — правда, это ужасное обвинение не доказано и я лично считаю своей священной обязанностью ему не верить» (XIV, 396). Оправдываясь перед Н. Н. Раевским за своего патриарха Иова, Пушкин вспоминал критику, с которой выступил его друг: «Грибоедов критиковал мое изображение Иова — патриарх, действительно, был человеком большого ума, я же по рассеянности сделал из него дурака» (XIV, 396).

Итак, в исключительно содержательных пояснениях, оставленных русским поэтом в письме к Н. Н. Раевскому (черновом и беловом вариантах), в набросках к предисловию трагедии «Борис Годунов», мы находим глубокий анализ его подхода в решении драматических проблем, объяснение творческого замысла, влияний, стремления к созданию «новой драмы», выбора стилей языка, использования размера и цезуры в стихе, оригинальной концепции характеров. Потенциал этих писем, черновых заметок, предисловия и авторских комментариев настолько велик, что их смело можно назвать ключом к разгадке многих тайн пушкинской пьесы. В идеях, мыслях и словах Пушкина отыскивается столько мудрости и глубины, что они могут нескончаемо питать умы читателей будущих поколений.

Но что же говорили о пьесе пушкинские современники?

§ 2. ПРОБЛЕМА ШЕКСПИРИЗМА «БОРИСА ГОДУНОВА»

Шекспиризм «Бориса Годунова» стал в пушкиноведении очевидным и неоспоримым фактом, между тем, как заметил Г. О. Винокур в своем комментарии к драме, «почти никто из современников Пушкина не поднимал вопроса о конкретной зависимости «Бориса Годунова» от шекспировского театра». Это явление Г. О. Винокур объясняет тем, что «Пушкин не пошел по пути подражательного новаторства и, даже сознательно «располагая» свою трагедию «по системе Шекспира», сумел остаться самостоятельным и оригинальным». Не пытаясь приуменьшать влияние Шекспира, исследователь напоминает, что Пушкин, «с неизменным восхищением отзывавшийся всю жизнь о Шекспире, называет его трагедии в числе основных источников «Бориса Годунова». Г. О. Винокур подчеркивает, «что это влияние меньше всего выразилось во внешней подражательности, в простом заимствовании форм», поскольку «даже и те из современников Пушкина, которые отнеслись к его трагедии определенно отрицательным образом, не могли не заметить в «Борисе Годунове» признаков зрелости и самобытности и во всяком случае указывали, что в «Борисе Годунове» свойственная молодому Пушкину подражательность идет на убыль». Исследователь делает вывод: «Шекспир был для Пушкина не столько учителем и образцом для подражаний, сколько источником, в котором он находил материал для положительного разрешения волновавших его проблем и сомнений. Не говоря уже о том, что влияние Шекспира на Пушкина было далеко не только литературным влиянием, именно при помощи Шекспира Пушкин находит определенные формулировки для своего отношения к тем явлениям мировой литературы, прежде всего к Байрону и французским классикам, которые он преодолевает в своей творческой эволюции и от которых отталкивается в пору зрелости».

Еще Полевой подчеркивал театральную остроту характера Самозванца, его драматическую изобразительность. И действительно, в его образе слились воедино юношеское легкомыслие и чванливая важность, два качества, которые были присущи героям Шекспира и очевидны для современников Пушкина. В анонимной статье «Об исторических

драмах Шекспира», опубликованной в журнале «Атеней» за 1830 г., есть такая примечательная характеристика шекспировских героев, которая вполне может напомнить персонажей пушкинской драмы: «Шекспир имел особенное пристрастие к героям, которые, подобно Фиеско Шиллера и принцу Генриху, совмещают в себе легкомыслие и важность. И что может быть удивительнее этого Готспура столь блистательного, упрямого, иступленного и столь чуждого благоразумия? Его буйная храбрость увлекает читателя, не умеющего хладнокровно судить героя, который обнаруживает силу Ахиллеса и упрямство дитя». В подтверждение сходства этих черт с образом Самозванца можно привести целый ряд сцен. Весьма показательна в этом отношении, например, легкомысленная болтовня Григория с Пименом, когда, очнувшись ото сна, молодой монах мечтает о ратных подвигах и царских пирах. Причудливо сочетание спеси и отчаянной храбрости Отрепьева в сцене «Корчма на литовской границе». Вспомним, как заносчиво звучат слова Григория в сцене «Краков. Дом Вишневецкого», когда Самозванец обещает патеру Черниговскому власть над «северною церковью» или разговаривает с Гаврилой Пушкиным и другими перебежчиками. Горделиво звучат слова Лжедмитрия, обращенные Курбскому в сцене «Граница литовская» и в допросе пленного московского дворянина. Вместе с тем его заносчивость сочетается с легкомыслием, которое проявляется в самом самозванстве Отрепьева, в том, как он решает бежать из монастыря, как объявляет себя царевичем Димитрием, как раскрывается перед польской панночкой Мариной в сцене «Ночь. Сад. Фонтан», как принимает решение выступить с пятнадцатитысячным войском против пятидесяти тысяч русских воинов (сцена «Севск»).

Отмечая сходство между Борисом и Генрихом IV, М. М. Покровский видит в их действиях «макиавеллизм, основанный на глубоком знании человеческой души и на умении бить противника в момент его замешательства». Вместе с тем автор указывает на отличие русского самодержца от английского прототипа: «в нем меньше своекорыстия, он крут и хитер с боярами, которые все равно не могут с ним примириться, но он истинный друг народа. Гораздо больше макиавеллизма и эгоизма в Шуйском; он не менее, чем Борис, знает людей и еще коварнее

умеет заглянуть своему противнику в душу и прямо терроризировать ее прикосновением к самым больным ее местам (ср. сцену в царских палатах, где Шуйский, точно Яго, прямо потрясает взволнованного царя коварными рассуждениями об изменчивости народной массы и реалистическим, следовательно, особенно тяжелым для Бориса, описанием тела убитого царевича Димитрия). Это — тип, отличный от типа Бориса и от соответствующих типов Шекспира, при всем частичном сходстве с ними. Здесь Пушкин не подражатель, но первоклассный продолжатель Шекспира».

Пушкин перенял у Шекспира не столько внешние приемы, сколько умение разрешать проблему отношения искусства к жизни.

Самостоятельность философско-исторической концепции трагедии Пушкина по отношению к историческим хроникам Шекспира отмечал Б. М. Энгельгардт, который говорил о важности действенной роли народа в «Борисе Годунове»: «У Шекспира нет ни одной исторической драмы, в которой народ играл бы такую решающую роль в развитии исторической интриги произведения. Историю у него делают короли, принцы и герои, одерживающие блистательные победы или организующие коварные заговоры. Народ же фигурирует у него разве в качестве клаки, аплодирующей удачнику, и, во всяком случае, относится к обстановке пьесы; благодаря этому, все действие драмы концентрируется на ее героях, чем усиливается драматический эффект целого».

Декоративному положению народа в хрониках Шекспира противостоит, по мнению исследователя, тот факт, «что у Пушкина «народ» значит-ся как отдельный персонаж в списке действующих лиц (см. текст автографа О) и в таком же качестве фигурирует в авторских ремарках трагедии». Допустим, что в «Хрониках» Шекспира народ действительно не имеет той решительной роли в развитии драматического действия, как в «Борисе Годунове», но Л. М. Лотман в комментариях к плану статьи «О народной драме и драме “Марфа Посадница”» отмечала определенное сходство в изображении народных масс у Пушкина и Шекспира: «Толпа эта в изображении поэта состоит из людей, различно действующих в моменты индивидуальных решений и в массе, в обстановке охватившего ее ажиотажа. В построении такого драматического действия

«учителем» Пушкина был Шекспир, который дал образцы разнообразного, вольного изображения характеров и свободы от “предрассудка любимой мысли”». Впрочем, заметим от себя, это «сходство» возникает, если изменить регистр категорий: «народ» представить «толпой».

Другое важное отличие «Бориса Годунова» от хроник Шекспира Г. О. Винокур видит в образе Пимена: «ничто в шекспировских хрониках, ни в фактическом материале, ни в их драматических примерах, не могло подсказать Пушкину удивительной и вполне оригинальной мысли ввести в трагедию идеализированный образ историка-повествователя, который, разумеется, в очень стилизованном обличье, выполняет чисто лирическую функцию авторской личности». Здесь, как нам кажется, могли отразиться пушкинские штудии древнерусских летописей, пушкинские познания в области древней русской историографии.

О важности роли, которую в «Борисе Годунове» играет «мощная национальная традиция древнерусской литературы, отразившаяся в художественном мире пушкинской пьесы», говорил С. А. Фомичев, который пришел к выводу, что, «создавая свою национальную трагедию, Пушкин сознательно обращался к культуре Древней Руси, восстанавливая в литературе преемственную, органическую связь, во многом прерванную в официальной литературе XVIII века, ориентировавшейся прежде всего на европейские культурные традиции». «С этой целью, — развивает свою мысль ученый, — Пушкин внимательно изучал «ноты» (то есть примечания) «Истории государства Российского», вводившие в культурный обиход (в пространных цитатах и ссылках) целую библиотеку памятников древнерусской книжности. Очевидно, уже в Михайловском ему был знаком и первый том «Дополнений к Деяниям Петра Великого, мудрого преобразителя России», составленных И. И. Голиковым. Здесь он нашел «Сказание» Авраамия Палицына; «Ядро Российской истории» А. И. Манкеева, фрагменты хронографов. Настольной книгой поэта в ту пору, как свидетельствует в своих «Записках» Пущин, были «Четы-Минеи». Но это, конечно, не все. Не исключено, что с некоторыми памятниками поэт мог ознакомиться в библиотеке Успенского монастыря в Святых Горах и в живой устной традиции на монастырском подворье». Прямое следование русским памятникам смеховой культуры, где смеш-

ное нередко становилось ужасным, трагическим, исследователь находит в сцене с Николой-юродивым. Однако то же самое «смешение комического и трагического» отмечалось у Шекспира еще самим Пушкиным: «Сцена тени в Гамлете вся писана шутливым слогом, даже низким, но волос становится дыбом от Гамлетовых шуток» (XI, 73).

По мнению С. Евдокимовой, в «Борисе Годунове» Пушкин создает оригинальную концепцию истории, в которой органично сочетаются древняя летописная (Пимен) и новая романтическая традиции (поэт-историк). С. Евдокимова находит их выражение в спокойной беспристрастности Пимена из «Бориса Годунова», в том, как Григорий описывает труд Пимена: «Спокойно зрит на правых и виновных, / Добру и злу внимая равнодушно, / Не ведая ни жалости, ни гнева» (VII, 18), в совете Пимена Григорию: « Описывай не мудрствуя лукаво, / Всё то, чему свидетель в жизни будешь» (VII, 23).

Интересную по своей наивности трактовку стиля трагедии «Борис Годунов» и объяснение негативной реакции критики дает Стефания Сандлер. Беря во внимание пушкинскую изоляцию во время ссылки, исследовательница полагает, что поэт утратил творческий контакт с читателем. Его произведения приобретают отчетливые черты монологической системы авторского восприятия. Его герои произносят свои речи в виде монологов и почти не контактируют с собеседниками, а диалогическое взаимодействие оказывается не способным к развитию действия. Более того, по мнению исследовательницы, сам автор приобщается к некой «глухоте» своих героев⁴². Авторская позиция едва просматривается в трактовке образа отдаленного предка Афанасия Пушкина.

На некоторые «частные» особенности поэтики драмы указывал сам поэт, например, на особенности стихосложения драмы: «Стих, употребленный мною (пятистопный ямб), принят обыкновенно англичанами и немцами. У нас первый пример оному находим мы, кажется, в «Аргивах». А. Жандр в отрывке своей прекрасной трагедии, писанной стихами вольными, преимущественно употребляет его⁴³. Я сохранил цезурку французского пентаметра на второй стопе — и, кажется, в том ошибся, лишив добровольно свой стих свойственного ему разнообразия. Есть шутки грубые, сцены простонародные. — Хорошо, если поэт может их

избежать, — поэту не должно быть площадным из доброй воли, — если же нет, то ему нет нужды стараться заменять их чем-нибудь иным» (XI, 141). Таким образом, «создавая свою реалистическую драму “Борис Годунов”, Пушкин прекрасно понимал, что александрийский стих в ней не может быть применен. Это был размер, теснейшим образом связанный с системой французского классицизма, и, в частности, как драматический стих точно соответствовал всему характеру классической трагедии — стройной, “правильной”, риторической», — писал пушкинист С. М. Бонди. Естественно, такой вычурный стих не мог подойти трагедии Пушкина «Борис Годунов», которая, по словам С. М. Бонди, произвела «революцию в русской драматургии и русском драматическом стихе».

Пушкину был необходим стих, «не связанный стилистическими ассоциациями с системой классической трагедии, лишенный периодически, равномерно возникающих напряжений и разрешений, связанных с рифмой, не слишком четкий ритмически, более гибкий, свободный и разнообразный».

Таким стихом и являлся выбранный Пушкиным пятистопный ямб. С. М. Бонди отмечал, что при выборе стиха для трагедии «Борис Годунов» сыграла свою роль связь с драматургией Шекспира, Шиллера и Гёте, но при этом драматический стих «Бориса Годунова» представляет собой нечто новое: «Стремясь воспроизвести в драматической форме картину исторического прошлого во всей ее реальности, тщательно избегая всяких театральных эффектов, как классических, так и романтических, Пушкин создавал стих, передающий всю полноту и разнообразие интонаций живой, не условной речи».

Итак, Пушкин избегает присущего языку Шекспира контрастного чередования грубого просторечия с богато орнаментированной поэтической речью, что, по мнению исследователя, «отразилось в известной сниженности, простоте диалогов». Анализируя стих пушкинского «Бориса Годунова», С. М. Бонди приходит к выводу: «Создание такой стихотворной речи — простой, обыкновенной и между тем поэтической — всецело принадлежит Пушкину. Здесь ни Шекспир, ни Шиллер, ни Гёте ему не могут помочь». Но так ли это? Неужто автор забыл многочисленные диалоги шекспировских героев, наделенные не меньшей естественной

сниженностью и простотой? Да, можно согласиться с наблюдением автора, что Пушкин избежал чередования высокого и низкого стилей в своей драме, писал ее обыкновенным, ясным языком, но кто указал ему путь к этому?

Думается, не менее простые диалоги из шекспировских пьес. Вспомним хотя бы пушкинское восхищение «жизненной непринужденностью» языка героев шекспировских пьес. Так, осенью 1825 г., возвращаясь из Лондона, лицейский однокашник поэта А. М. Горчаков заехал в псковское имение своего дяди Н. Пещурова и встретился с Пушкиным. Об этой встрече как о «холодной» поэт писал впоследствии Вяземскому, сообщив ему о чтении Горчакову «Бориса Годунова»: «От нечего делать прочитал ему несколько сцен из моей комедии» (XII, 231).

Среди этих отрывков, как вспоминает Горчаков, «было несколько стихов, в которых проглядывала какая-то изысканная грубость и говорилось что-то о “слюнях”». Горчаков счел это «искусственной тривиальностью» и просил «вычеркнуть эти слюни», на что Пушкин ему ответил: «А посмотри, у Шекспира и не такие еще выражения попадают». Следуя за Шекспиром, Пушкин не боялся просторечных выражений и вульгаризмов, сам пользовался ими в реальной жизни и вкрапывал в свое творчество, так как не имел привычки «смотреть на людей высшего состояния с каким-то подобострастием и придавать им странный, не человеческий образ изъяснения» (XI, 179), провозглашал, что «если герои выражаются в трагедиях <Шекспира> как конюхи, то нам это не странно, ибо мы чувствуем, что и знатные должны выражать простые понятия, как простые люди» (XI, 179).

Другой особенностью реализма стиха «Бориса Годунова», — по мнению исследователя, — является громадное разнообразие его, в связи со стремлением самим стилем речи характеризовать действующих лиц со стороны их социального положения и культурной среды. Пятистопный ямб звучит в «Борисе Годунове» совсем по-разному в зависимости от различных его стилистических контрастов. В доказательство своего утверждения С. М. Бонди приводит народную сцену, где пятистопный ямб Пушкина — «обычная разговорная речь, обрывистая, незакругленная частая смена реплик, реплики сменяются в середине стиха»:

Ах смилуйся, отец наш! Властвуй нами!

Будь наш отец, наш царь

Один (тихо)

О чем там плачут?

Другой

Ах как нам знать? то ведают бояре,

Не нам чета.

Баба (с ребенком)

Ну, что ж? как надо плакать,

Так и затих! вот я тебя! вот бука!

Плачь, баловень!

(Бросает его об землю. Ребенок пищит).

Ну, то-то же.

Один

Все плачут.

Заплачем, брат, и мы.

Другой

Я силюсь, брат,

Да не могу.

Первый

Я также. Нет ли луку?

Второй

Нет, я слюней помажу.

Что там еще?

Первый

Да кто их разберет? (VII, 13–14)

Другой «прозаический» тип стиха обнаруживает исследователь в речи Пимена и патриарха: «самый ритм стиха и строй фразы, длинной, иногда захватывающей несколько стихов, создает впечатление спокойствия, медлительности и прочувствованности».

В качестве примера С. М. Бонди приводит следующие строки из речи Пимена:

Ты Никодим, ты Сергей, ты Кирилл,
Вы все — обет примите мой духовный:
Прииду к вам преступник окаянный
И схиму здесь честную восприму,
К стопам твоим, святой отец, припадши». —
Так говорил державный государь,
И сладко речь из уст его лилася —
И плакал он. А мы в слезах молились,
Да ниспошлет господь любовь и мир
Его душе страдающей и бурной. (VII, 20–21)

Не есть ли в этом противоречие исследователя самому себе? Ведь он говорил об употреблении Пушкиным в «Борисе Годунове» естественного, «неусловного стиха, без контрастного чередования грубого просторечия с богато орнаментированной, насыщенной метафорами, перифразами, эффектными сравнениями, великолепными описаниями, поэтической речью». Но к чему же тогда следует отнести высоко поэтическую речь Пимена и патриарха с ее церковной лексикой и ритмической музыкальностью? Как оценить речь влюбленного Самозванца в сцене «Ночь. Сад. Фонтан»? Здесь исследователь явно преувеличивает простоту пушкинского стиха. Ведь, как и у Пушкина, многие персонажи Шекспира говорят стихами, по-разному окрашенными стилистически и ритмически. А как оценить качество введенных Пушкиным в текст трагедии стилистически окрашенных архаичных форм и старославянизмов?

С. М. Бонди отмечает: «Тот же стих приобретает необычайную подвижность в речах Григория — особенно в диалоге его с Мариной в “Сцене у Фонтана”», подчеркивает своеобразный характер текста молитв, оригинальность стиховой композиции речи бояр и Бориса, реплики иезуита, разговор Вишневецкого с Мнишком, спор поляка Собаньского с русским пленником.

Трудно оспорить оценку исследователя: «Во всех этих случаях Пушкин дает верную характеристику персонажам самим стилем его речи и ритмикой произносимых им стихов. Это нечто совершенно новое в тог-

дашней европейской стихотворной драматургии», но как быть со стилистической контрастностью стиха у Шекспира? Автор считает, что эта особенность присуща сугубо оригинальной лире Пушкина, но так ли это?

Попутно добавим, что в «Борисе Годунове» Пушкин впервые использует чередование прозы и стихов. Эта смена стихов и прозы, которая стала одним из важнейших признаков драматической структуры «Бориса Годунова», определенно указывает на прямое влияние Шекспира. При этом мы должны исключить возможность опосредованного заимствования из французского издания Шекспира 1821 г., выполненного в прозаических переводах Летурнера с исправлениями Ф. Гизо и А. Пишо.

Очевиден факт, что еще до создания трагедии в 1825 г. Пушкин был знаком с английским подлинником шекспировского текста. Г. О. Винокур отметил характерную особенность стиля английского драматурга: «У Шекспира прозаические сцены являются чаще комическими и играют по отношению к основному действию трагедии роль “второго плана”, не только в отношении языка, но и тематически. Часто эти комические сцены совершенно не связаны с сюжетом трагедии и являются своего рода интермедиями». Построенные почти исключительно на игре одним речевым материалом — на бесконечных, иногда утомительных каламбурах, на «стрельбе пословицами», на диалектизмах, иноязычной речи и т. п., эти интермедии создают поразительный драматический эффект, который метко подметил Август Шлегель, чьи слова из сочинения «Cours de littérature dramatique, traduit de l'allemand par m-me Necker de Saussure» (Paris-Genève, 1814, t. II, p. 174–175) привел Г. О. Винокур: «В драмах Шекспира комические сцены являются как бы передней поэзии, в которой находятся слуги; эти вульгарные персонажи не осмеливаются говорить громко, чтоб не заглушить разговор в большом зале; но когда герои ушли, и подчиненные заслуживают некоторого внимания; их дерзкие шутки, их передразнивания господ могут бросить сильный свет на главных действующих лиц».

Пушкин вслед за Шекспиром вводит подобные комические элементы в свои прозаические сцены: образы Варлаама, Мисаила и т. д. Еще М. М. Покровский указывал на сходство Маржерета с «валлийским» ка-

питаном Флюэлленом из «Генриха V». В «Генрихе V» «целая сцена (III, 4) занята комическим уроком английского языка, не имеющим никакого отношения к ходу действия, где действующие лица вообще часто говорят по-французски». Но, есть и небольшое отличие: «произношение Флюэллена, отмеченное у Шекспира переменной согласных не сплошь, а иногда, во французском переводе передается последовательной заменой звонких согласных глухими, так, как в русских комедиях передается немецкая речь (ср. Вральмана в «Недоросле»)». Добавим: может быть, и немецкий акцент речи коменданта Оренбургской крепости Андрея Карловича Р. в «Капитанской дочке».

Комический элемент в «Борисе Годунове» не является чем-то внешним, развлекательным. Вот сцена в корчме. В свое время Б. В. Томашевский доказал, что в этой сцене, столь близкой по духу Шекспиру, Пушкин воспользовался эпизодом из либретто оперы Россини «Сорока-воровка», которая, в свою очередь, была переработкой французской мелодрамы Кенье и Добинье «*Pie voleuse*», а сцена с приставами, во время которой Григорий читает царский указ и подставляет вместо своих примет приметы Варлаама, является переработкой 8 сцены I акта оперы Россини «Сорока-воровка». По этому поводу, но в другой своей статье Б. В. Томашевский писал: «Как ни мелочен этот факт и как ни незначителен самый эпизод, он указывает, что “Годунов” — вовсе не отвлеченно драматизированное повествование, построенное на презрении к сценическим формам. Пушкин при его создании следовал театральным традициям, ставя свое творчество в зависимость от театральных впечатлений эпохи разложения классического театра». Связь сцены «Уборная Марины», выпущенной Пушкиным из печатного текста, с традициями классической комедии впервые отметил Ф. Е. Корш, который говорил, что названная сцена писана тем же размером, как и «Горе от ума» Грибоедова, и что «Рузя очень похожа на Лизу». Может быть, именно эти обстоятельства и побудили Пушкина впоследствии опустить данную сцену из окончательного варианта «Бориса Годунова».

Г. О. Винокур прав: «Таким образом, “шекспиризм” Пушкина оставил его в достаточной степени свободным в отношении выбора материала и не столько навязывал ему определенные приемы, сколько по-

зволюл ему видеть в этих приемах своего рода метод отыскания новых художественных возможностей». Не менее прав и другой исследователь, М. П. Алексеев: «Нет решительно никаких оснований приуменьшать действительные размеры мощного воздействия, которое Шекспир оказал на создание “Бориса Годунова”: сам Пушкин, изучавший Шекспира и отдававший ему дань восхищения до конца своей жизни, называл его в числе источников своей трагедии и никогда не стал бы этого отрицать».

Еще современники Пушкина отмечали, что трагедия «Борис Годунов» была мало пригодна для сцены. Несмотря на многочисленные попытки поставить трагедию на сцене, ни одна из них не увенчалась успехом.

Неудачный опыт театральных постановок ставит проблему сценичности «Бориса Годунова». Ю. Д. Левин задает резонный вопрос: можно ли признавать сценичной трагедию, требующую для своего раскрытия особого «ключа», над поиском которого театры безуспешно бьются уже добрую сотню лет? На вопрос, что такое сценичность вообще, исследователи отвечали по-разному. Не без иронии Ю. Д. Левин заметил, что «сценичным может быть и какой-нибудь легковесный водевиль», и, напротив, возможно гениальное драматическое творение, вроде второй части «Фауста» Гёте, совершенно лишенное сценичности. Исследователь говорит о том, что справедливее «было бы сказать, что разные драматурги прибегают к *разным средствам*, чтобы придать это достоинство своим пьесам». В свою очередь, Ю. Д. Левин понимает под сценичностью «способность драматического произведения, представленного в театре, привлечь интерес зрителей и владеть их вниманием на протяжении спектакля».

В связи с проблемой сценичности Ю. Д. Левин отмечает одну особенность драматической техники шекспировских пьес: их «сложную формальную организацию», «особенно во временном отношении». По словам Ю. Д. Левина, «всякий драматург при построении своей пьесы должен так или иначе решать противоречия между сценическим временем, т. е. временем представления, и драматическим, т. е. временем, охватываемым показанными событиями». Как считает исследователь,

теоретики и практики классического театра настаивали на соблюдении единства времени не только ради внешнего правдоподобия, но и ради «большей сценичности, которой обладает действие, развивающееся непрерывно в ограниченном временном промежутке. Отсюда следовало стремление к хронологической концентрации событий сюжета».

Опираясь на концепцию времени в театре шекспировской эпохи, Ю. Д. Левин подчеркивает связь драматургии английского Возрождения с наследием средневекового театра, «церковного по происхождению и народного по своей аудитории». Пьесы шли без перерыва и могли изображать временной пласт, охватывающий протяженность в несколько лет или даже целой человеческой жизни, сюжет был аморфным, время изображалось в эпической, а не драматической манере, «т. е. в каком-нибудь монологе могло быть рассказано о том, что пока этот монолог произносился, проходят годы».

Отголоски подобной техники исследователь находит у Шекспира в «Генрихе V» и «Зимней сказке», в которых хоры информируют нас о том, сколько времени прошло между действиями. По мнению исследователя, драматурги шекспировской эпохи не соблюдали классических единств не потому, что не ведали о них (правила разъясняла академическая критика Сидни и Уэтстона, а примеры давали римские авторы: Сенека, у которого они заимствовали изображение ужасов, призраков и особенно эффектные монологи, но не пространственно-временную структуру пьесы, Теренций, Плавт), а потому, «что проблематика драматургии, содержание, которого требовал зритель, никак не укладывались в рамках классических единств». Совершенствуя свою технику, английская драматургия пошла по пути стремительного и непрерывного развития сюжетной линии пьес, что производило большой сценический эффект и скорее захватывало зрителя. Прибегая к концентрации драматического времени, драматургам английского ренессанса удавалось вместить больше событий и при этом не разорвать сюжет. В качестве примера использования подобной техники Ю. Д. Левин ссылается на 2-е действие «Макбета», где в течение одной сцены проходит ночь убийства короля Дункана.

Еще одним приемом, который способствовал решению проблемы сценичности английской драмы Возрождения, стало использование

так называемого «двойного времени»: «Драматурги пытались уложить в энергично и непрерывно построенный сюжет события, которые требуют большего промежутка времени, чем охватывает сюжет. Получилось противоречие между длительно развивающейся исторической действительностью, показанной в пьесе, и драматической структурой, стремящейся к краткости... Но это противоречие, обнаруженное исследователями, обычно не замечают читатели или зрители. Более того, ссылки на длительное время придают действию убедительность, а быстрое развитие сюжета отвлекает внимание от имеющихся несообразностей». В качестве одного из многочисленных примеров использования Шекспиром «двойного времени» исследователь приводит «Отелло», где с момента прибытия мавра и Дездемоны на Кипр (д. II, сц. 1) и до их гибели проходят только две ночи, тем не менее герои трагедии постоянно ссылаются на то, что прошло гораздо больше времени, хотя это и «противоречит временному сплетению сцен».

Те же самые особенности обнаруживаются и в других пьесах Шекспира, включая его исторические хроники. Исследователь подробно останавливается на анализе временных особенностей часто сопоставляемого с «Борисом Годуновым» «Ричарда III» и утверждает, что «сюжет развивается стремительно и показанные события в их последнем сцеплении охватывают срок менее двух недель», тогда как в ней рассказывается о множестве событий, произошедших более, чем за семь лет (с 1478 по 1485 годы); аналогично в «Макбете»: «сюжет укладывается в десять недель, тогда как царствование Макбета, согласно хронике Голлиншеда, длилось 17 лет, и в последних сценах трагедии зрителю внушается, что перед его глазами прошел этот длинный срок».

Несмотря на то, что драматическое сжатие эпического повествования и возникающее в его результате «двойное время» приводит к разного рода несуразностям, оно «позволяло драматургу добиваться максимального театрального эффекта. Сцены были тесно сцеплены: следующая разрешала драматические узлы, завязанные в предыдущей. При этом каждая была наполнена действием, способным привлечь и удержать внимание зрителей. Шекспир превосходно чувствовал настроение аудитории и безошибочно владел им».

Несмотря на свое желание следовать поэтике Шекспира, Пушкин берет за основу не только хроники великого англичанина, но и исторические сочинения Карамзина. Он свободно организует свой материал в отдельные сцены или даже эпизоды, но «никакой специальной драматической связи, подобной шекспировскому «двойному времени», в них не обнаруживается. Поэтому они обособлены, слабо сплетены одна с другою, замкнуты в себе. Например, между 4-й сценой («Кремлевские палаты»), где Борис принимает престол, и 5-й («Ночь. Келья в Чудовом монастыре»), в которой Григорий Отрепьев узнает об убийстве царевича Димитрия, проходит пять лет. Прямые связи между этими сценами отсутствуют. Не связаны между собой и сцены 6-я («Палаты патриарха» — известие о бегстве Отрепьева) и 7-я («Царские палаты» — монолог Бориса «Достиг я высшей власти»), сколько между ними прошло времени, совершенно неясно, и т. д.»

Относительную обособленность сцен в «Борисе Годунове» признавали даже защитники пушкинской драмы. Так, еще В. Э. Мейерхольд, планируя поставить трагедию, писал: «В «Борисе Годунове» каждая сцена отнюдь не является подготовляющей следующую сцену. Нет! Она представляет собой самостоятельную ценность... Когда Пушкин опубликовал сцену Пимена и Григория в келье, тогда всем стало ясно, что эту сцену можно играть отдельно. У Шекспира же не так. Если выбрать какую-нибудь отдельную сцену, то надо обязательно посмотреть, что идет раньше и что идет после». С. Н. Дурылин, в свою очередь, отмечал, что «Пушкин строит свою трагедию так, что в ней нет непрерывного сценического действия, какое есть в любой из многосценных трагедий и хроник Шекспира. Любая из 24 сцен “Годунова” не дает развития действия в ней самой, но каждая двигает действие трагедии в целом».

Отсутствие действия и развития в большинстве сцен, которые заполнены диалогами, рассказывающими нам о том, что происходит за сценой, только вредит сценической занимательности «Бориса Годунова». Анализируя отличия пушкинской драматической структуры от шекспировой, Ю. Д. Левин сравнивает сцены избрания на престол Ричарда Глостера в «Ричарде III» (д. III, сц. 7) и Бориса Годунова, предсмертное прощание Генриха IV (ч. II, д. IV, сц. 5) в одноименной хронике и напут-

ственное слово умирающего царя в пушкинской трагедии. Так, в сц. 7 д. III «Ричарда III», Ричард Глостер и Бекингем разрабатывают хитроумный план, чтобы удачно завладеть властью, при этом разыгрывая видимое нежелание принять венец. Горожане, которые прежде не вняли уговорам Бекингема отдать предпочтение Ричарду перед сыном покойного Эдуарда IV, вслух против кандидатуры Глостера не протестовали, что давало право лорд-мэру просить Ричарда стать королем. Договорившись о тактике ведения переговоров, Ричард уходит, и, когда появляется лорд-мэр с горожанами, Бекингем принимается расхваливать достоинства Глостера, его скромность и благочестие. Когда посылают за Ричардом в первый раз, он отказывается выходить, объясняя свой отказ занятостью важной беседой со своим духовником, но при повторном вызове он отрывается для решения своих мирских дел и предстает перед горожанами и лорд-мэром в сопровождении двух епископов. Когда Бекингем уговаривает Ричарда принять престол, он отказывается. Стороны высказывают все новые и новые доводы в пользу принятия Ричардом власти, но он неприступен. Тогда Бекингем, якобы разочарованный строптивостью Глостера, гневно уходит с горожанами и теперь уже приближенные Ричарда уговаривают позвать горожан назад. Мольба соратников как будто бы смягчила неприступного Глостера, и Ричард с наигранной неохотой дает свое согласие Бекингему короноваться на следующий день и возвращается к своим «духовным делам».

Анализируя, каким способом Шекспир овладевает вниманием зрителя, Ю. Д. Левин писал: «Глостер и Бекингем разыгрывают сцену уговоров перед горожанами. Но зритель знает, что это лишь игра: из предшествующего он осведомлен о всех замыслах Ричарда. Такая большая осведомленность зрителя по сравнению с действующими лицами — верный способ привлечь его интерес: он внимательно следит, как мнимое, показное словесное состязание Глостера и Бекингема маскирует истинную борьбу за овладение мнениями и чувствами лорд-мэра и горожан, и его живо интересуется, одержит ли хитрость и коварство Глостера верх в этом деле».

Совершенно другой по своим целям оказывается сцена принятия престола Борисом у Пушкина. Небольшая сцена «Кремлевские палаты.

Борис, Патриарх, бояре» открывается монологом Годунова «Ты, отче Патриарх, вы все, бояре...». В нем новый царь дает обещание собравшимся в справедливом и благом правлении. Затем идет небольшой диалог Воротынского и Шуйского, в котором первый обличает «лукавого царедворца» и который, тем не менее, не имеет никакого значения для дальнейшего развития действия. Вся интрига вокруг борьбы Бориса за престол, его былые козни, хитрости и даже преступления не показаны вовсе, о них мы узнаем из предыдущих сцен, из диалога Шуйского и Воротынского в первой сцене «Кремлевские палаты», из народных реплик в сценах «Красная площадь» и «Девичье поле». Как справедливо отметил Н. П. Верховский: «Для Шекспира важно подчеркнуть лицемерие и политиканство самого Ричарда III... Для Пушкина же не отношение Бориса к короне, но отношение народных масс к Борису». Добавим, что Пушкину удалось показать лицемерную природу власти и инертного состояния народа, но при этом нельзя не согласиться со справедливым мнением Ю. Д. Левина в том, что «русский поэт уступал своему английскому предшественнику в занимательности созданных им сцен».

Исследователи также проводили параллель между сценами предсмертного прощания Генриха IV и Бориса Годунова. Эти сцены близки по своему сюжетному значению, но различны по драматическому исполнению. Несмотря на их драматическое отличие, то, что источником сцены прощания Годунова стала именно шекспировская пьеса, для Ю. Д. Левина очевидно: «Несомненно, что Шекспир подал Пушкину мысль ввести наставление умирающего монарха своему наследнику: в исторических источниках, которыми пользовался Пушкин, ничего подобного не было».

Не менее существенны различия шекспировской и пушкинской драматической поэтики. С. Бонди назвал таким признаком несходства «беспримерный лаконизм, краткость пушкинских сцен. Эта черта свойственна всему творчеству Пушкина, но здесь, в применении к театру, она приобретает особое значение». Ю. Д. Левин писал: «Пушкину в "Борисе Годунове" совершенно чуждо основное свойство драматурга Шекспира — широкое, тщательно проведенное развитие, разработка данной ситуации, нередко переходящей из сцены в сцену. Там, где Шекспир использует ту или иную ситуацию для сложной и тонкой теа-

тральной игры, не только сохраняя психологическое «правдоподобие», но больше того — в этом длительном и разнообразном развитии положения находя все более тонкие и глубокие стороны чувства и переживания, там Пушкин ограничивается чаще всего простым и кратким изображением события».

Смерть Генриха IV во второй части хроники «Король Генрих IV» занимает у Шекспира две длинные сцены в 362 стиха. Как отмечал С. Бонди, «зрители постепенно подготавливаются к этой смерти, ожидание все нагнетается, что дает повод к интереснейшим и крайне острыми театральным эффектам». Так, в 4-й сцене IV акта король в разговоре с младшими сыновьями дважды намекает на слабость здоровья и близость своей смерти. В наставлении сына Кларенса и жалобах на беспутство принца Гарри постоянно звучит тема смерти. Когда вестники сообщают о победе королевских войск над бунтовщиками, король Генрих жалуется на головокружение и теряет сознание. Взволнованных принцев пытается успокоить Уоррик, но Кларенс предчувствует скорую гибель отца. Когда король Генрих приходит в себя, он просит отнести его в другие покои. Сцена заканчивается, оставляя зрителей в ожидании смерти короля. 5-я сцена происходит в другой зале: король лежит в кровати, окруженный принцами Глостером, Кларенсом и приближенными. Наследник трона принц Генрих отсутствует. Король требует музыку, в соседнем зале начинают играть музыканты, он просит подать ему на подушку корону. При этом Кларенс отмечает то, как сильно переменялся в лице король Генрих. Предсмертная атмосфера нагнетается Шекспиром со все нарастающей прогрессией. Ничего не подозревающий принц Гарри входит с шумом и шутками насчет скорбного вида братьев и не сразу осознает то, как худо отцу на самом деле. Когда все уходят и Гарри остается наедине с королем, он вдруг замечает, что король уже не дышит, пробует разбудить его, но безуспешно. Полагая, что король умер, он надевает корону и произносит скорбный монолог, после чего удаляется с короной на голове. Однако Шекспир усложняет ситуацию: оказывается, король на самом деле не умер, а просто находился в глубоком забытии и, проснувшись, снова призывает к себе сыновей. Все, кроме Гарри, сходятся снова, и отец узнает, что он забрал его корону.

Король жалуется на нетерпеливость сына и посылает Уорика за Генри. Возвратившись, Уорик сообщает, что он застал принца Гарри в слезах и глубокой скорби. Когда входит Гарри, все удаляются и король упрекает сына в желании смерти отцу, с гневом предрекает беспутность будущего короля. Выслушивая гневные обвинения короля, принц плачет и, не выдержав, оправдывается в своем поступке. Успокоенный король произносит монолог, который, по мнению С. Бонди, был прототипом предсмертного монолога Бориса Годунова у Пушкина.

Сценическое развитие этой сцены у Шекспира завершается приходом отсутствовавшего принца Джона и переносом короля в комнату, в которой ему впервые стало плохо. О том, что король умер, зрители узнают только после шуточной сцены Фальстафа в гостях у Шеллоу в начале следующего акта.

По поводу этого затянувшегося ожидания развязки события С. Бонди писал: «Это образец чисто шекспировского умения играть на чувствах зрителей — путем искусственного замедления, задержки развития действия и неожиданных переходов, причем ни разу эта «игра» не превращается в пустой формалистический прием, а всегда служит поводом для раскрытия большего содержания — высказывания мудрых мыслей и глубоких психологических откровений».

У Пушкина, напротив, в сцене «Москва. Царские палаты» все происходит достаточно стремительно. Только что Борис разговаривал с Басмановым, не ожидая никакой опасности, в следующие мгновения мы становимся свидетелями беготни слуг, от которых Басманов узнает, что царь упал с трона и кровь пошла из уст и ушей. По этому поводу Ю. Д. Левин заметил: «Никакого драматического напряжения в этой сцене не создается: оно не успевает возникнуть, так быстро и внезапно, а главное — неподготовлено следуют события».

Бориса оставляют наедине с сыном Федором, и царь произносит большой прощальный монолог с наставлениями сыну. Затем входят царица с царевной, духовенство и бояре, Борис настаивает на присягании бояр Федору, просит у всех прощения и постригается в монахи. Оценивая художественный лаконизм Пушкина, Ю. Д. Левин отмечает: «Краткость в «Борисе Годунове» в сравнении с Шекспиром достигается

именно тем, что там, где у Шекспира подробно развивается и детализируется данное положение, у Пушкина в «Борисе» оно представлено просто, прямо, без развития; там, где у Шекспира длинный монолог или диалог, дающий возможность актеру широко развернуть картину данной страсти, данного чувства, переживания, у Пушкина скупые, лаконичные реплики, требующие от актера почти виртуозного умения в немногих словах дать большое содержание...»

Еще одно коренное отличие «Бориса Годунова» от шекспировских драм исследователь видит в том, что речи пушкинских героев лишены «условности» шекспировских диалогов и монологов. У Пушкина речь героев имеет реалистический, а не «условный» характер, герои выражают свои мысли так, как бы стали говорить реальные личности в подобных обстоятельствах. У Шекспира же, напротив, несмотря на всю сложность психологии героев, их речи «раскрывают внутренний мир данного лица с необычайной глубиной и правдивостью, но таких речей, таких слов в реальной действительности человек в данном положении не стал бы произносить. Подлинный Отелло, Макбет, Ричард III, действуя и чувствуя точно так, как они действуют и чувствуют у Шекспира, не стали бы произносить этих блестящих монологов, не сумели бы или не захотели бы так отчетливо и ярко выражать свои чувства».

Таким образом, реалистичность пушкинской драмы проявлялась как в действиях, так и в речах героев и, как отмечал С. Бонди, все, кроме одного монолога Бориса («Достиг я высшей власти»), который спровоцирован беспокойной совестью царя, «имеют сугубо реалистическую мотивировку: это или рассказ, или размышление вслух». В качестве иллюстрации этой особенности «Бориса Годунова» исследователь приводит сцену «Царской думы», в которой беспечный патриарх, не отдавая отчета в том, какое влияние на чувства царя Бориса имеют его слова, наивно рассказывает о чудесах, которые происходят у гроба царевича Дмитрия. Весьма хладнокровное поведение Бориса, который смог удержать самообладание и ни одним словом не выказывать своих чувств, только несколько раз отирая лицо платком, С. Бочаров сравнивает с появлением тени Банко на пиру у Макбета и его обращением к ней: «Так, Пушкин, стремясь в «Борисе Годунове» к наиболее

точному художественному воспроизведению жизни, к максимальной исторической и психологической правде, самоотверженно лишил себя целого ряда верных и сильных средств воздействия на зрителя: он отказался от единого героя, вокруг которого могло бы группироваться действие, от четко выраженной коллизии, показа борьбы с людьми или иными препятствиями, которую вел бы герой, вообще от отчетливой интриги, которая, развиваясь в неожиданных перипетиях, поддерживала бы интерес и волнение зрителей. Он отказался от стройной и простой, столь удобной и привычной для зрителя композиции классической трагедии, от длинных, специально написанных сцен, диалогов и монологов, помогающих исполнителю раскрыть перед зрителем данный образ во всей его полноте, и т. д. Отвергнув так решительно в «Борисе Годунове» традиционную классическую (и романтическую) театральность, Пушкин создал в нем образец особого типа «пушкинской» драматической системы».

§ 3. ПРЯМЫЕ ЗАИМСТВОВАНИЯ ИЗ ТЕКСТОВ ШЕКСПИРА В ДРАМЕ ПУШКИНА

Несмотря на своеобразие пушкинского освоения наследия Шекспира, исследователи отмечали и прямые заимствования из его текстов, и в этом на помощь отечественным пушкинистам приходят англо-американские исследователи — прекрасные знатоки творчества Шекспира.

Обзор англоязычной пушкинистики, посвященной шекспировскому влиянию на «Бориса Годунова», дан в книге А. П. Бриггса «Alexander Pushkin: a critical study» (глава «Shaking off Shakespeare»). Так, отмечая роль Уильяма Шекспира — «одного из наставников при написании “Бориса Годунова”» и оценивая масштабы его влияния на Пушкина, А. П. Бриггс обращается к мнению авторитетного английского исследователя Чарльза Херфорда (С. Н. Herford), автора статьи о «столетнем изучении» «Бориса Годунова», в заглавии которой он назвал Пушкина «русским шекспирианцем». По словам А. П. Бриггса, «Ч. Херфорд апеллировал к среднему читателю и был вынужден потратить много време-

ни, говоря о жизни Пушкина и рассказывая историю пьесы. Однако его статья показывает, как Пушкин научился направлять внимание к собственному национальному прошлому и особенно в описании кровавой династической вражды и, что еще более важно, то, как Пушкин подражал Шекспиру, создавая драму, которая была по-настоящему реалистична, была творением, подобным самой жизни. Ч. Херфорд указал, что все девять исторических хроник Шекспира имеют дело с узурпацией, убийством, удалением других претендентов и часто ожиданием Немезиды. Каждый правитель должен считаться с ощутимой властью его собственной знати. Важное новшество в русском театре — пушкинское «воссоздание человеческой правды» Шекспира, смешение высоких исторических персонажей с обычным людом, детьми сапожников, дураками, могильщиками и т. п. Он обсуждает сходство между сценой в корчме в «Борисе Годунове» и той, что в I части «Генриха IV».

В другой статье, вышедшей два десятилетия спустя, Ч. Херфорд развил свои наблюдения о «шекспировских элементах» в пьесе Пушкина. А. П. Бриггс так резюмирует «длинный список заимствований и адаптаций» Ч. Херфорда: «Второстепенный характер Маржерета основан на Флюэллине из «Генриха IV»». Ричард III упомянут в связи с захватом власти после убийства невинного ребенка (ср. также с «Королем Джоном» и «Макбетом»), в то время как притворное нежелание Бориса похоже на поведение Юлия Цезаря и также Глоустера (будущего Ричарда III-го), его обеспокоенность и предчувствия подобны мукам Макбета и Ричарда. Карьера Дмитрия напоминает Болингброка до его восшествия на престол; черты Болингброка заметны в Ричарде II и позже отразятся в Генрихе IV, чьи заботы о государстве отзовутся у Годунова. Их смерти, как мы видели, похожи; полные вины и дурных предчувствий, они надеются, что их сыновья (законные наследники, не узурпаторы) будут более счастливы и более успешны. Радость Курбского при возвращении в Россию напоминает нам эмоциональное возвращение Ричарда II из Ирландии. Призыв к толпе Гаврилы Пушкина может быть связан с Марком Антонием и так далее».

Развивая в свою очередь наблюдения Ч. Херфорда, А. П. Бриггс продолжает перечисление шекспировских реминисценций драмы «Борис

Годунов»: «Трудно противиться искушению, чтобы не дополнить этот список. Каждый новый читатель обнаружит свои собственные, новые случаи заимствований. Например, в “Ричарде III” Кларенс, брат Глостера, рассказывает о сне, в котором Глостер сталкивает его вниз с большой высоты в море и он тонет (Акт 1, сцена IV). Повторение падения во сне, точное предсказание трагической судьбы (хотя в случае с Пушкиным это происходит за пределами пьесы) напоминают о сне Димитрия в пятой сцене “Бориса Годунова”, в котором он падает с высокой башни. Когда Борис принуждает Шуйского (сцена 10) подтвердить смерть Димитрия, спрашивая: “Узнал ли ты убитого младенца / И не было ль подмены?” — он говорит и ведет себя, подобно обеспокоенному Ричарду III: “But didst thou see them dead?” (IV, iv). В другом месте Ричард считает врагов (V, iii), и его шансы кажутся ему неплохими; когда то же самое делает в 18 сцене Димитрий, его перспективы менее радужны. Когда Борис мучается совестью, это напоминает нам другие подобные состояния героев у Шекспира в “Генрихе IV», “Ричарде III” (Ричард и второй убийца), так же как в “Макбете” и “Гамлете”».

Американский пушкинист Т. Шоу высказывает предположение, что в сцене «Замок воеводы Мнишка в Самборе» монолог Мнишка, состоящий из 14 стихов, рифмуется, как в сонете, иначе говоря, является сонетом в драматическом тексте, подобный сонетам, которые вводил в I и II акты трагедии «Ромео и Джульетта» Шекспир. Действительно, Пушкин хорошо знал текст «Ромео и Джульетты» и даже написал заметку, озаглавленную редакторами «*О Ромео и Джульетте Шекспира*». Как считает Т. Шоу, мысль о сонете как воплощении национального колорита и духа итальянского Возрождения, как и сведения о том, что в «Ромео и Джульетте» имеются рифмованные сонеты, Пушкин мог почерпнуть из труда Гизо «Жизнь Шекспира» и в «Лекциях о драматическом искусстве и литературе» А. В. Шлегеля.

Итак, по мнению Т. Шоу, источником сцены бала в замке воеводы Мнишка является последняя сцена первого акта «Ромео и Джульетты». Поэт придает ей «местный» (польский) колорит, что в конечном итоге противопоставляет ее русским сценам. И у Шекспира, и у Пушкина хозяин дома, где происходит бал, — отец героини, мечтающий о счастье дочери,

полон ностальгии об ушедшей молодости. Т. Шоу отмечает, что в сценах у Шекспира и Пушкина есть загадка, кем на самом деле является герой: Ромео носит маску, Самозванец скрывает свое истинное имя и положение.

И. Ронен дополняет наблюдения Т. Шоу по поводу шекспировского подтекста сцены «Замок воеводы Мнишка в Самборе»: «Бал у Мнишка с его ярким освещением, музыкой и танцами, учтивой болтовней старика хозяина, его игривым воспоминанием и сожалением, “Мы, старики, уж нынче не танцуем” (12, 4), приводит на память сцену ужина у старого Капулетти: “For you and I are past our dancing days” (Romeo and Juliet, Act. I, Scene 5). Встреча в доме Капулетти ведет к ночному свиданию в саду у Джульетты, точно так же как свидание в сцене у фонтана следует за танцами у Мнишков».

М. Гринлиф увидела в сцене у фонтана нечто большее, чем простое воссоздание ренессансного колорита на польской почве или пародию на сцену с балконом в саду в «Ромео и Джульетте» Шекспира. Исследовательница приходит к выводу, что ключевым моментом в понимании этих сцен является не столько их сходство, сколько отличие. По мнению М. Гринлиф, ответ Ромео на вопрос Джульетты показывает, насколько различны герои этих пьес:

Jul. What's in a name?

Rom. Call me but love and I'll be new baptized⁴⁴. (II, 3, 1863, p. 884)

«Перед нами искренние и еще не опытные любовники, тогда как искушенная Марина и претенциозный Григорий, напротив, умеют вести опасные игры, она заставляет его дрожать, как перед змеей, с которой он ее сравнивает: “И путает, и вьется, и ползет, / Скользит из рук, шипит, грозит и жалит. / Змея! Змея! — Недаром я дрожал” (VII, 65). В конце сцены у фонтана Марина утверждает Самозванца в необходимости следовать роли царевича Димитрия, она решает судьбу их дальнейших отношений так: “Пока тобой не свержен Годунов, Любви речей не буду слушать я”».

Переключку сцен у фонтана и в саду Капулетти М. Гринлиф обнаруживает, когда Марина с сарказмом спрашивает Самозванца — «но чем,

нельзя ль узнать, / Клянешься ты?» (VII, 64), так Джульетта призывает Ромео:

*Jul. O, swear not by the moon, the inconstant moon,
That monthly changes in her circled orb...
Or, if thou wilt, swear by thy gracious self,
Which is the god of my idolatry,
And I'll believe thee»⁴⁵. (II, 3, 1863, p. 884)*

Но кардинальное отличие этих двух сцен состоит в том, что тогда как Джульетта сразу же признает свою симпатию к Ромео, Марина всего лишь напоминает Димитрию его ничтожность, провоцирует его на попытку вернуть себе власть над ней.

Т. Шоу высказывает предположение, что появление неожиданных рифм у Пушкина свидетельствует о его работе с оригинальным текстом, поскольку перевод Шекспира, выполненный (Гизо)-Летурнером прозаический. Л. М. Лотман выразила сомнение по поводу этого суждения Т. Шоу. По ее мнению, Пушкин, «работая над «Борисом Годуновым», еще очень плохо знал английский язык», «читал Шекспира во французском переводе Ф. Гизо». Нам кажется, познания Пушкина в английском языке были достаточными, что подтверждается его постоянным обращением к английскому тексту пьес Шекспира.

Т. Шоу доказывает, что вслед за приемами создания местного колорита, описанными Гизо, Пушкин позаимствовал у Шекспира способы рифмовки, что в качестве образца для сцены «Замок воеводы Мнишка» он использовал пятую и последнюю сцену первого акта «Ромео и Джульетты», в частности, рифмованный отрывок с «замаскированным» сонетом. Кроме общего сравнения этих двух сцен, исследователь рассматривает структуру рифмованных отрывков сцен из «Бориса Годунова» и «Ромео и Джульетты». Так, сцена бала у Мнишка Пушкина составляет 37 строк, из которых последние 15 рифмованы, бал-маскарад в доме Капулетти также завершается рифмованными стихами. Следом за С. М. Бонди Т. Шоу указывает на то, что в «Борисе Годунове» нет подробных описаний обстановки действия и подробных сценических рема-

рок, свойственных пьесам английского драматурга. Так, в сцене «Замок воеводы Мнишка» у Пушкина, Т. Шоу выделяет начальную часть — 11 нерифмованных строк диалога между Мнишкой и Вишневецким; среднюю часть сцены — следующие 11 строк, представляющих собой обрывочные фразы танцующих пар (у Шекспира диалоги происходят между нетанцующими героями); заключительную часть сцены — 14 рифмованных строк возобновленного диалога Мнишка и Вишневецкого после того, как пары расходятся. В этом так называемом диалоге Вишневецкому принадлежат только последние полстроки, предшествующие им четырнадцать с половиной строк хозяину бала Мнишку. Вслед за исследователем приведем этот отрывок:

Мнишек:

Мы, старики, уж нынче не **танцуем**,
Музыки гром не призывает **нас**,
Прелестных рук не жмем и не **цалуем** —
Ох, не забыл старинных я **проказ!**
Теперь не то, не то, что прежде **было**:
И молодежь, ей-ей — не так **смела**,
И красота не так уж **весела** —
Признайся, друг: все как-то **приуныло**.
Оставим их; пойдем, товарищ **мой**,
Венгерского, обросшую **травой**
Велим открыть бутылку **вековую**,
Да в уголку потянем-ка **вдвоем**
Душистый ток, струю, как жир, **густую**;
А между тем посудим **кой о чем**.
Пойдем же, брат.

Вишневецкий:

И дело, друг, **пойдем**. (VII, 56–57)

Исследуя неожиданные рифмы у Шекспира, Т. Шоу приходит к выводу, «что подобные рифмованные строки — это часто те строки, с которыми персонажи покидают сцену в конце акта или сцены. Точно такой же случай мы наблюдаем и в «Борисе Годунове». Мнишек повторяет

свое приглашение пойти и выпить вместе бутылку вина, Вишневецкий говорит «...пойдем», и они покидают сцену. (В «Борисе Годунове» есть еще лишь одна сцена, которую завершают рифмованные строки, но это не фразы, с которыми персонажи покидают сцену.) Однако у Шекспира сцену обычно завершают закрытые двустишия, которые полностью самостоятельны и рифмуются внутри себя. В конце пушкинской сцены последние две строки тоже рифмуются между собой, но не образуют двустишия: предыдущий текст без последней строки все равно был бы полностью рифмованным, а последняя строка совершенно самостоятельна синтаксически и как бы добавлена после к уже готовой рифмической структуре. Последнее рифмующееся слово образует рифмический ряд из трех слов с уже имевшейся рифмопарой».

Т. Шоу объясняет это «одной из типичных тенденций у Пушкина: давать западные образцы в сжатой форме. Пушкин сливает вместе два разных приема, характерных для Шекспира: завершение сцен рифмованными строками (обычно двустишиями) и использование рифмованных отрывков, которые могут по форме походить на сонет».

По мнению исследователя, пятнадцатая строка, заключающая сцену «Замок воеводы Мнишка», «маскирует одновременно и предшествовавший ей четырнадцатистрочный сонет, и ожидаемое на конце сцены двустишие. Если бы вместо такой структуры Пушкин завершил сцену действительным рифмованным двустишием, сонетная форма предшествующего отрывка сразу стала бы очевидной. Тем не менее сцена все же завершается парой строк, напоминающей двустишие (кой о чем, пойдем), хотя каждая из них рифмуется также с двенадцатой строкой отрывка (вдвоем). В результате весь отрывок оказывается пятнадцатистрочным с вольной рифмовкой и скрывает в себе обе слитые воедино структуры».

Далее исследователь приводит три сонета из «Ромео и Джульетты», два из которых вложены в уста хора, по форме и содержанию связанных с пушкинским «сонетом Мнишка». Так, «первый сонет напечатан до списка действующих лиц и начала первой сцены; второй — в конце последней сцены первого акта (1.5) и до обозначения места действия второго акта. Первый акт заканчивается рифмованным двустишием; сразу после него

в этих изданиях входит хор и произносит речь в форме шекспировского сонета». Итак, вслед за Т. Шоу приведем окончание первого акта:

Nurse. What's this? what's this?

Jul. A rhyme I learn'd even now

Of one I danc'd withal.

[One calls within, «Juliet»!]

Nurse. Anon, anon: —

Come, let's away; the strangers all are gone!

[Exeunt]

Enter Chorus.

Chor. Now old desire doth in his death-bed lie,

And young affection gapes to be his heir;

That fair, which love groan'd for, and would die,

With tender Juliet match'd, is now not fair.

Now Romeo is belov'd, and loves again,

Alike bewitched by the charm of looks;

But to his foe suppos'd he must complain,

And she steal love's sweet bait from fearful hooks:

Being held a foe, he may not have access

To breathe such vows as lovers use to swear;

And she as much in love, her means much less

To meet her new-beloved any where:

But passion lends them power, time means to meet,

Tempr'ing extremities with extreme sweet. *[Exit]* (I, 5, 1863: p. 883)⁴⁶

Т. Шоу отметил, что в конце сцены есть рифмованное двустишие, «поделенное между Джульеттой и кормилицей, хотя кормилице принадлежат обе рифмы. Граница между репликами приходится на первую строку двустишия, причем первая часть строки, заканчивающая реплику Джульетты, вместо того чтобы быть синтаксически целостной, продолжается из предыдущей, нерифмованной строки. Это двустишие совершенно необычно для Шекспира, так как не имеет синтаксической целостности и замкнутости, то есть не представляет собой закрытое

двустушие. Однако это все-таки рифмованное двустушие, и предшествует ему нерифмованная строка».

Другой сонет, выделенный исследователем в середине сцены «Ромео и Джульетты», «вмещает в себя момент, когда Ромео встречается с Джульеттой, в которую он влюбился с первого взгляда, и в то время, пока произносится этот сонет, Джульетта фактически влюбляется в Ромео, хотя происходящее почти не выражено словесно. Таким образом, сонет включает две «драмы»: одна — словесный поединок в характерном «сонетном стиле» с *concetti* с темой и образами «учтivity поклонения» (*mannerly devotion*) и вторая — реальная драма героя и героини, принадлежащих к враждующим семьям и бесповоротно отдающимся любви друг к другу, что выражено не словесно, а скорее драматическим контекстом. Этот сонет представляет собой реальное начало действия, завязку всей пьесы».

Rom. If I profane with my unworthy hand

[*To Juliet*]

This holy shrine, the gentle fine is this, —

My lips, two blushing pilgrims, ready stand,

To smooth that rough touch with a tender kiss.

Jul. Good pilgrime, you do wrong your hand too much

Which mannerly devotion shows in this;

For saints have hands, that pilgrims' hands do touch,

And palm to palm is holy palmer's kiss.

Rom. Have not saints lips, and holy palmers too?

Jul. Nay, pilgrim, lips that they must use in prayer.

Rom. O then, dear saint, let lips do what hands do;

They pray, grant thou, lest faith turn to despair.

Jul. Saints do not move, though grant for prayers' sake.

Rom. Then move not while my prayer's effect I take. [*Kissing her.*]

(I, 5, 1863: p. 882)⁴⁷.

Т. Шоу приводит английский текст отрывка речи Капулетти, где в разговоре со своим родственником и ровесником он вспоминает о сво-

ей ушедшей молодости. По мнению исследователя, этот отрывок предвосхищает тематически и стилистически «сонет Мнишка», хотя шекспировский текст «написан стихом (как и вся «Ромео и Джульетта»), но не только не в форме сонета, но и вообще без рифмы»:

Cap. You are welcome, gentlemen! I have seen the day,
That I have worn a visor; and could tell
A whispering tale in a fair lady's ear,
Such as would please; — 'tis gone, 'tis gone, 'tis gone!
[.....]

Ah, sirrah, this unlook'd-for sport comes well!
Nay, sit, nay, sit, good cousin Capulet!
For you and I are past our dancing days:
How long is't now, since last yourself and I
Were in a mask?

2 Cap. By'r lady, thirty years.

1 Cap. What, man! 'tis not so much; 'tis not so much!
'Tis since the nuptial of Lucentio,
Come pentecost as quickly as it will,

Some five-and-twenty years; arid then we mask'd.

2 Cap. 'Tis more, 'tis more! his son is elder, Sir!
His son is thirty.

1 Cap. Will you tell me that?

His son was but a ward two years ago. (I, 5, 1863: p. 882)⁴⁸

В этом диалоге Т. Шоу усматривает сходство в развитии темы ушедшей молодости у Пушкина. Оба Капулетти жалеют об ушедших временах, когда они могли «прошептать на ушко красавице сказку, которая бы ей понравилась». По мнению исследователя, шекспировский текст предвосхищает обобщенные «проказы» Мнишка. Однако Т. Шоу отмечает некоторые отличия между отрывками Шекспира и Пушкина: «для Капулетти те же самые качества возродились в молодом поколении — в отличие от Мнишка, который находит, что и юноши, и красавицы уже не те, что были. Реплики старого Капулетти представляют собой попытку

довольно экстравагантного хозяина (в начале он говорит, что кто из дам откажется танцевать, у той наверняка мозоли) быть добродушным и любезным, в отличие от речи Мнишка в конце пушкинской сцены. Окончание диалога между двумя Капулетти (попытка вспомнить, как давно они надевали маски на балах) добродушно-комично (что-то вроде воспоминаний старых женщин в седьмой главе «Евгения Онегина») и совсем не похоже на удовлетворение, с которым Мнишек и Вишневецкий отправляются выпить вина, увидев, что их планы начинают осуществляться».

Анализируя отличия между «драматическими сонетами» и сонетами Шекспира, Т. Шоу замечает, «что степень лирической напряженности в двух видах сонетов очень разная». Если в «драматическом сонете» «традиционная образность <...> скорее скрывает, чем показывает стоящую за ней степень эмоционального напряжения», то в «самостоятельном» сонете «чувства раскрыты с максимальной интенсивностью».

Что касается стиля и языка «сонета Мнишка», то Т. Шоу обнаруживает, что он «поразительным образом отличается от стилистических ожиданий, возникающих в сонете, а тем более в петрарковском сонете времени действия драмы. В нем вообще нет *concetti* и другой положенной образности — кроме многозначного описания вина, — так что сонет представляет собой полную противоположность тому, что не нравилось Гизо в «сонетных» языке и образности «Ромео и Джульетты» и что Пушкин защищал как выражение местного колорита у Шекспира. Язык Мнишка: *ох, ей-ей, потянем-ка, кой о чем*, — совсем не похож на полный изощренной образности, возвышенный, сжатый, афористичный стиль, обычный для сонета, и противоположен вычурному стилю драматического сонета «Ромео и Джульетты».

Скорее речь Мнишка стилистически напоминает разговор двух старых Капулетти, приведенный выше. В диалоге двух Капулетти много фамильярных выражений: *ah, sirrah; by'r lady; what, man; will you tell me that?* Сходен и стиль повторов, создающих ощущение тоски по прошедшей юности: *'tis gone, 'tis gone, 'tis gone* («Это прошло, прошло, прошло») и «Теперь не то, не то, что прежде было»; при этом необходимо отметить, что правила итальянского сонета требовали, чтобы автор избегал подобных повторов. На самом деле, только в совсем не похожем

на сонет стиле маленьких трагедий язык Пушкина приближается к этой степени разговорности».

Проанализировав формальные особенности шекспировского и в целом английского сонета и сопоставив их с тремя пушкинскими сонетами, исследователь пришел к выводу, что Пушкин «заменяет английский сонет на расшатанный вариант более узнаваемого итальянского сонета, характерного и для Польши того времени. Сцена 12 «Бориса Годунова» кончается пятнадцатую (а не шестнадцатую) рифмованными строками, причем точное число строк неясно с первого взгляда, так как последняя строка делится между двумя говорящими и печатается поэтому в две строки. Две последние строки рифмуются между собой и при поверхностном рассмотрении выглядят как двустишие; только при более тщательном анализе обнаруживается, что эти две строки рифмуются с третьей (строкой 12). В результате получается и не сонет, и не заключительное двустишие, а редкая для Пушкина структура с вольной рифмовкой с длинным рифмическим рядом из трех слов в конце. Если все же читатель заподозрил бы сонет в соответствующих четырнадцати строках, то есть еще несколько особенностей, скрывающих сонетную форму и неожиданных в русском варианте итальянского (петрарковского) сонета, во всяком случае — неожиданных в комбинации, так как порознь эти черты в сонетах встречались: (1) отсутствие графических пробелов между четырьмя частями итальянского сонета; (2) четыре рифмы вместо двух в восьмистишии; (3) два типа рифмовки (перекрестная и охватная) вместо положенного одного в двух четверостишиях; (4) стиль расслабленного обмена репликами вместо напряженного лиризма самостоятельных сонетов; (5) разговорный, фамильярный язык вместо серьезного и возвышенного; (6) отсутствие вычурных речевых фигур, обычных для сонета (причудливых образов, изощренных сравнений, *concetti*, которые есть в «Ромео и Джульетте»). Более того, (7) сонет представляет собой не законченный текст на определенную тему, а прямую речь, обращенную к другому персонажу, который отвечает на нее живым согласием и действием — они вместе уходят. Как и драматический сонет в середине сцены «Ромео и Джульетты», «сонет Мнишка» имеет два разных уровня значения: один — складывающийся из обычных значений

составляющих его слов вне остального текста произведения, и второй, подспудный, имеющий смысл только в драматическом контексте трагедии. *Посудим кой о чем* означает, с одной стороны, 'поговорим о старости и юности и о том, что в старости приятнее заменить удовольствия молодости бутылкой хорошего вина'; с другой — 'продолжим беседу, начатую раньше — о том, какие дальнейшие выгоды можно получить из стремления Самозванца оказаться на русском престоле и взять в жены Марину Мнишек'».

Исследователь отметил важность того значения, которое рифмы сцены 12 занимают на фоне всей пушкинской трагедии: «Пушкин взял сцену из «Ромео и Джульетты», которая, по его мнению, наиболее удачно передавала местный итальянский колорит, и трансформировал ее для передачи польского колорита. Все остальные более длинные (четырёхстрочные) рифмованные отрывки встречаются либо в монологах или прямой речи главных героев, либо в репликах, прямо обращенных к ним: у Бориса Годунова, Шуйского и Самозванца. Отрывок в конце сцены 12 содержит девять рифмопар, больше, чем в любой другой сцене «Бориса Годунова». Все рифмопары принадлежат Мнишку, за исключением последнего рифмующегося слова Вишневецкого, которое рифмуется с двумя словами из «сонета Мнишка»».

Т. Шоу указал на еще одну важную особенность «сонета Мнишка», поскольку «это единственный из всех рифмованных отрывков «Бориса Годунова», который можно выделить из остального текста как самостоятельное единство. Остальные неожиданные рифмы появляются спорадически и скорее выполняют роль курсива в остальном тексте. Что же касается основных тем, персонажей и развития сюжета всей драмы, то «сонет Мнишка» хоть и заслуживает внимания, но все-таки не содержит самых интересных рифм». Т. Шоу сделал важное замечание, когда определял рифмы в обеих сценах как «средство создания местного и исторического колорита»: «Рифмоэлементы в двух сценах сходные, но использованы они в совершенно разных системах. Во времена Бориса Годунова в России силлабо-тонический рифмованный стих не был распространен; однако Пушкин мог предполагать, что сказовый стих в то время существовал, и вложить его в уста Варлаама в самой русской из

сцен «Бориса Годунова». То, что речь персонажей того времени передана силлабо-тоническим стихом (нерифмованным пятистопным ямбом), как и использование неожиданных рифм, предполагает применение стиля и приемов более позднего времени, чем царствование Бориса Годунова, или другой страны. Сцена в замке Мнишка воспринимается как произносимая по-польски, хотя Пушкин использует силлабо-тонику вместо силлабического стиха. В «Ромео и Джульетте» Шекспир не только пользуется английским языком для передачи итальянского колорита, но и английским сонетом вместо итальянского (петрарковского). Пушкин заменяет английский сонет на итальянский, употребительный в Польше того времени. Однако он использует метр и рифмовку своего времени и своей страны (цезурный пятистопный ямб с чередованием мужских и женских рифм) для передачи польского стиха, вместо характерного для Польши силлабического стиха с женскими рифмами».

Т. Шоу доказал, «что не только вся сцена из «Ромео и Джульетты» перекликается со сценой из «Бориса Годунова», но есть три конкретных отрывка шекспировской пьесы, имеющие отношение к рифмованному окончанию сцены в замке Мнишка: (1) в самом конце сцены (в тексте, которым пользовался Пушкин) вслед за рифмованным двустушием следует сонет, произносимый хором; (2) в середине сцены сонет-диалог, важный для развития сюжета: им начинается роман Ромео и Джульетты; (3) в начале сцены старый Капулетти обсуждает тему старости и молодости и поведения молодежи на балах в прежние и нынешние времена». Однако все эти «сложные переклички с шекспировской сценой так преобразованы и замаскированы, что результат получается целиком пушкинский, и открыть и описать их удалось лишь в процессе подробного изучения всех рифм у Пушкина, а не только «Бориса Годунова»».

Исследуя рифмы в нерифмованном стихе «Бориса Годунова», Т. Шоу обратил внимание на ту важную роль, которую они играют в тексте. Исследователь последовательно рассмотрел все рифмопары от сцены к сцене, первая из которых была сцена «Кремлевские палаты», где единственная рифмопара — тавтологическая рифма, повторяющая в родительном падеже Годунова — Годунова. Итак, приведем две строки Шуйского, в которых он «объясняет Воротынскому, почему он не по-

пытался рассказать царю Феодору о том, что Борис Годунов повинен в убийстве царевича Димитрия».

<....> А что мне было делать?

Все объявить Феодору? Но царь

На все глядел очами **Годунова**,

Всему внимал ушами **Годунова** <....> (VII, 7)

Исследователь отметил принципиально важную особенность пушкинского употребления тавтологического повтора рифмопары — «эти строки не образуют замкнутого двустушия. Оба глагола — сказуемые к слову *царь* в предыдущей строке. В отличие от Шекспира, Пушкин не пишет замкнутыми двустушиями. Даже в строфических формах, завершающихся двустушием (в онегинской строфе, октаве), лишь небольшому количеству двустуший предшествует точка в предыдущей строке, и даже такие двустушия, как правило, не строятся на параллелизме или противопоставлении, как положено замкнутому «героическому» двустушию или случайным двустушиям шекспировских пьес».

В свою очередь, М. Гринлиф предложила гипотезу, что начальная сцена «Юлия Цезаря» спровоцировала Пушкина на стремления преодолеть влияние Карамзина и романтического изображения «воли народа» в «Борисе Годунове». По мнению исследовательницы, Пушкин воспользовался макиавеллевской теорией власти, которую он мог почерпнуть из первой трагедии Шекспира, написанной им вслед за историческими хрониками. Хотя трудно представить, чтобы и Карамзин, и Пушкин не знали политических концепций Макиавелли из разных источников.

М. Гринлиф отсылает нас ко второй сцене первого акта, где трижды народ предлагает Цезарю вступить в управление и трижды он отклоняет предложение, совсем как сцена принятия престола Борисом Годуновым. Еще раньше на эту параллель пьесы Шекспира и драмы Пушкина обратил внимание Ч. Херфорд, а вслед за ним А. П. Бриггс: «Первые четыре сцены пьесы показывают нам русский народ, мечтающий о политической стабильности и национальном процветании. Он умоляет Бориса, чтобы тот стал царем. Борис отказывается, а затем, как шекспи-

ровский Юлий Цезарь, принимает предложение, показывая свое нежелание». Схожесть между изображением ренессансной Италии и изображением Польши в сцене свидания героев драмы «Борис Годунов» у Пушкина, с популярной в Европе XIX века опере «Ромео и Юлия», которую Пушкин мог видеть в Одессе, обнаружила И. Ронен. Впрочем, пушкинские герои не отличаются благородством чувств, скорее наоборот: «В отличие от Шекспира, романтический фон и нежные речи любовника в *Борисе Годунове* контрастируют с дальнейшим развитием интриги. Перед Самозванцем не наивная юная возлюбленная. Его встречает блестящая светская авантюристка, готовая отдать свою руку “не юноше, кипящему, безумно / Плененному моею красотой” (13. 74–75), а кроваждному победителю: “Наконец / Я слышу речь не мальчика, но мужа” (13. 201–202)».

Выше уже отмечалось шекспировское влияние на создание картины боя близ Новгород-Северского, особенно его комическая — «мультилингвистическая» сторона. И. Ронен замечает по этому поводу: «Изображение битвы решено чисто в комическом ключе, своим прозаическим и фривольным языком она напоминает то грубоватые комические сцены Шекспира, то русскую сатирическую комедию XIX века». Сравнительный анализ сцен боя в шекспировской хронике «Henry V» (акт 3, сц. 2, строки 97–124) и в пушкинской драме «Борис Годунов» (сц. 7, строки 73–75) проведенный М. Гринлиф, показал, что Пушкин не только четко уловил комический эффект таких убогих попыток общения, но и почувствовал лингвистический психологизм, которым наделяет своих героев Шекспир. Ведь английский драматург не просто изобразил людей, говорящих на разных языках, а создал психологический портрет, присущий разным национальностям: «напыщенно многословный валлиец, грубый и раздражительный ирландец, лаконичный шотландец — человек действия», эти типы по-своему отражаются у Пушкина «в говорливом французе, в трусливых и хвастливых поляках, в малословных немецких солдатах (чьи фразы, вероятно, истощили все познания Пушкина в немецком)».

Приведем оба отрывка из сцен боя у Шекспира и Пушкина, в которых созданы лингвопсихологические портреты героев:

Macmorris. It is no time to discourse, so Christ save me! The day is hot, and the weather, and the wars, and the king, and the dukes. It is no time to discourse. The town is beseeched, and the trumpet call us to the breach, and we talk, and, be Chrish, do nothing.

Jamry. By the mess, ere theise eyes of mine take themselves to slomber, ay'll do gud service, or ay'll lig l' th' grund fro it! Ay, or go to death! And ay'll pay't as valorously as I may, that sall I surely do, that is the breff and the long. Mary, I wad full fain heard some question 'tween you tway.

Fluellan. Captain Macmorris, I think, look you, under your correction there is not many of your nation —

Macmorris. Of my nation? What ish my nation? Ish a villan and a bastard, a knife, and a rascal! What ish my nation? Who talks of my nation?

Fluellan. Look you, if you take the matter otherwise than is meant, Captain Macmorris, peradventure I shall think you do not use me with that affability as in discretion you ought to use me, look you, being as good a man as yourself, poth in the disciplines of war, and in the derivation of my pirth, and other particularities.

Gower. Gentlemen both, you will mistake each other.

(Act 3, sc. 2, lines 97–124)

Воины (бегут в беспорядке). Беда! беда! Царевич! Ляхи! Вот они, вот они!

Маржерет. Куда? Куда? Allons... poshol' nazad!

Один из беглецов. Сам poshol', коли есть охота, проклятый басурман.

Маржерет. Quoi? Quoi?

Другой. Ква! Ква! Тебе любо, лягушка заморская, квакать на русско-го царевича; а мы ведь православные.

Маржерет. Qu'est-ce à dire *pravoslavni*?... Sacrés gueux, maudite canaille! Mordieu, mein herr, j'enrage: on dirait que ça n'a pas des bras pour frapper, ça n'a que des jambes pour foutre le camp.

В. Розен. Es ist Schande...

Маржерет. Ventre-saint-gris! Je ne bouge plus d'un pas — puisque le vin est tiré, il faut le boire. Qu'en dites-vous, mein herr?

В. Розен. Sie haben Recht.

Маржерет. Tudlieu, il y fait chaud! Ce diable de Samozvanetz, comme ils l'appellent, est un bougre qui a du poil au cul. Qu'en pensez vous, mein herr?

В. Розен. Oh, ja!

Маржерет. Hé! voyez donc, voyez donc! L'action s'engage sur les derrières de l'ennemi. Ce doit être le brave Basmanoff, qui aurait fait une sortie.

В. Розен. Ich glaube das.

Маржерет. Ha, ha! voici nos Allemands. — Messieurs!.. Mein herr, dites-leur donc de se rallier et, sacrebleu, chargeons!

В. Розен. Sehr gut. Halt! (*Немцы строятся.*) Marsch!

Немцы (идут). Hilf Gott! (*Сражение. Русские снова бегут.*)

Ляхи. Победа! Победа! Слава царю Димитрию.

Димитрий (верхом). Ударить отбой! мы победили. Довольно; щадите русскую кровь. Отбой! (VII, 73–75)

Сходство между Григорием-Димитрием и принцем Халом (Гарри) не ограничивается их способностью окружить себя разношерстной и пестрой толпой союзников, их умением импровизировать, говорить разным языком в разных ситуациях, их веселостью нрава, или, как определил сам Пушкин, выбирая скелет для своего Лжедмитрия, подобного французскому королю Генри IV: смелому, щедрому, безразличному к религии. М. Гринлиф замечает, что даже в пренебрежении к собственному имени, в равнодушии к тому, как их называют другие и как они именуют себя сами, отражаются коренные мотивы сходства их «самозванства». Так, «самозванец» Пушкина носит, подобно Халу, целую плеяду имен: Григорий, Отрепьев, Димитрий, Самозванец, Лжедмитрий. Такой же неустойчивостью отличаются имена принца Хала/Гарри у Шекспира — Hal, Harry, Harry Monmouth.

Исследователи отмечали некоторое сходство между юродивым «Николкой Железным Колпаком» и шутами шекспировских драм. Так, Л. М. Лотман указала, что «Пушкин стремился «к исторической достоверности изображения и в то же время признавал существование не-

коего «личного плана» в задуманном им образе юродивого. В русской драматургии нередко образ юродивого играл роль, сходную с образом шута у Шекспира».

Справедливо подметил А. П. Бриггс: «Подобная декламация очевидных заимствований может составить впечатление, что «Борис Годунов» не более чем Шекспир в русском пальто. Вообще-то, это совсем не так. Пушкин меняет так много, что пьеса является по настоящему персонифицированной и русифицированной». Исследователь задается резонным вопросом: «Как это происходит?»

Отвечая на поставленный вопрос, А. П. Бриггс указывает на «русский колорит» «Бориса Годунова», который проявляется в «многочисленных деталях русской жизни и истории»: «Эпоха Годунова передается ссылками на соборы и иконы: ряса Патриарха, Царь и знать, план Москвы, который рисует маленький Федор, юродивый, мальчик-идиот, наделенный даром пророчества, который, хотя и привносит в эту пьесу кое-что от дурака Лира, однако является характерным русским явлением, традиции и нравы особого славянского характера (подобные привычке переворачивать пустой бокал и стучать по его дну, чтобы призвать обслугу), а также музыка, поскольку пьеса содержит несколько народных песен или плачей, близко связанных с народной музыкой. Имеются географические ссылки не только на Россию (включая название нескольких городов), но также и Польшу, Украину и Литву. Изобилуют исторические ссылки: Мономах, Иван, Федор, право поддерживают варяги, летопись Пимена, воспоминания Бориса, длинная речь Патриарха. И уж точно нет никакой опасности, что читатель представит себе развитие действия где-нибудь еще, кроме восточной Европы шестнадцатого и начала семнадцатого столетия».

Продолжая перечисление оригинальных особенностей «Бориса Годунова», А. П. Бриггс отмечает «индивидуализированный стиль театрального действия» у Пушкина: «Он использует очень короткие по своей продолжительности одну или две сцены, изменяет место действия чаще, чем Шекспир, и у него большее количество характеров, которые являются только единожды».

Третьей отличительной особенностью А. П. Бриггс называет более реалистичный, чем у Шекспира, стиль речи героев Пушкина: «Он пред-

ставляет более широкий диапазон дифференцированных типов речи, столь разнообразный, что его очень критиковали сначала за отвратительную вульгарность диалога, например, в сцене в корчме».

«В четвертых, — заключает А. П. Бриггс, — по всей видимости, он в какой-то степени намеренно утверждает свою независимость от Шекспира. Сцена в корчме, например, является весьма «нешекспировской» («unShakespearean»). В ней нет по-настоящему пьяного поведения, чтобы говорить об этом, никакого похабства или умопомрачительного юмора. Вместо этого — сцена сжата и напряжена, содержит три конфликтные ситуации и острый кульминационный момент».

Из всего сказанного выше можно сделать вывод, что пушкинский шекспиризм середины двадцатых — начала тридцатых годов имел, как остроумно выразился М. М. Покровский, не столько *подражательный*, сколько *продолжительный характер*. Ни в принципах драматургии, ни в концепции героев, ни в развертывании сюжетной линии его драмы, языке героев и стихосложении, даже чередовании рифмованного и белого стиха, Пушкин не пытается слепо копировать шекспировские образцы, он избирательно принимает и примеряет некоторые черты, преобразуя их соответственно своим художественным интересам и законам поэтики своего времени. Пушкин является продолжателем традиций шекспировской драмы, но в следовании им русский поэт неизбежно начинает состязание со своим учителем.

Исследователи и раньше отмечали несовпадение художественной интерпретации исторических фактов у Пушкина и Шекспира, что и понятно: оба поэта были отдалены друг от друга несколькими веками философского осмысления истории, но в заслугу Пушкину всегда ставилось то, что в «Борисе Годунове» автор сумел по-новому представить исторические принципы Шекспира. Так, Н. П. Верховский писал: ««Борис Годунов» был одним из этапов всевропейской борьбы за реалистическую драму, за драму народно-историческую. Роль Пушкина отнюдь не ограничилась тем, что он отдал «дань времени» и приобщил к потоку драм, написанных под влиянием Шекспира, еще одну национальную литературу. Дело обстоит сложнее: Пушкин создал не только оригинальное и самостоятельное произведение, высоко поднимающееся над уровнем

подражания, — он по-новому, по-своему интерпретировал Шекспира. *Пушкинская интерпретация Шекспира была новым этапом в освоении наследия великого английского драматурга.* Пушкин полнее и глубже, чем его предшественники, раскрыл народно-исторический характер шекспировской драмы. В этом — его оригинальность, в этом — его международное значение».

Созвучное мнение высказал Эрнест Рейнольдс. Характеризуя шекспировский культ в английской драматургии раннего викторианства, исследователь называет пушкинскую трагедию «Борис Годунов» единственной «шекспировской» драмой для всей Европы XIX века, «образцом», к которому бесплодно стремилась английская драматургия. Рейнольдс полагал, что такие драмы, как «Георгий VII» Горна, «Ришелье» Бульвер-Литтона, «Королева Мери» Теннисона и «Карл V» Уилса, «имеют некоторый национальный интерес. Но сколь бедны (poor) они в сравнении с пушкинским Борисом! Нет ни одной тщательно разработанной и совершенной речи у Горна или Марстона, которые могли бы быть сравнены со сценой прощания Бориса с царевичем <...> И это произошло не только потому, что русская драма XIX в. представлена рядом шедевров, но и потому, что «Борис Годунов» может служить поистине блестящим примером того, какое употребление можно сделать из великих образцов прошлого».

Вслед за Шекспиром Пушкин отказался от строгих условностей французского классицизма. От Шекспира Пушкин взял смешение трагического и комического, стиха и прозы.

В связи с проблемой шекспировского влияния на «Бориса Годунова» нельзя, однако, опустить из виду и ряд принципиальных отличий поэтики Пушкина и Шекспира. Так, например, характер действий в «Борисе Годунове» Пушкина не соответствует канонам шекспировской и классической драматургии. Пушкин был чужд некоторым особенностям драматической поэтики Шекспира. Так, С. М. Бонди считал чуждым Пушкину «свойственное Шекспиру богатство, разнообразие и детальность разработки отдельных драматических ситуаций, тщательное развитие тех или иных психологических моментов», «роскошный, полный метафор, ритмических оборотов и поэтических фигур язык»,

использование «фантастического элемента в пьесах (ведьмы, привидения, духи и т. д.)».

На глубокое различие между пушкинским и шекспировским историзмом обратил внимание Б. Г. Городецкий: «Принципиальное отличие шекспировских хроник от пушкинской трагедии в том, что, несмотря на свой внешний исторический колорит, исторические хроники Шекспира являются все же условно-историческими. Эта условность еще более подчеркивается введением фантастического элемента, играющего столь значительную роль в шекспировской драматургии и совершенно отсутствующего у Пушкина». Однако, так ли это?

С. А. Фомичев указал на фантастическую природу некоторых мотивов драмы Пушкина, таких как «Злой чернец» в первоначальной редакции драмы (сцена «Ограда монастырская»), происходящие у гроба царевича Димитрия чудеса, как, впрочем, и его тень — призрак «кровавого мальчика». Оспаривая Б. Г. Городецкого, С. А. Фомичев задает вопрос: «Не фантастично ли на самом деле то, что народ, одновременно почитая как святого убиенного Димитрия (здесь важно вспомнить знаменитую реплику юродивого о царе Ироде), в то же время верит в реальное право Самозванца (ожившего, что ли, в народном представлении, но как же тогда животворящие мощи?) на московский престол». А. П. Бриггс хотя и отметил место в драме Пушкина, где говорится, «что Борис советовался с астрологами, но нет ярких шекспировских прорицателей или ведьм, направляющих действие. Пьеса повествует об этическом поведении, запятнанной совести и политической ответственности». Исследователь четко разграничил разную степень игры со сверхъестественным у Пушкина и Шекспира.

Несмотря на отличия пушкинской драмы от шекспировой, неизменным остается то, что именно Шекспир натолкнул Пушкина на идею создания своей оригинальной драмы: «Пушкин не просто копировал драматическую систему Шекспира. Он создавал собственную систему, опираясь на достижения английского драматурга, используя пригодные, данные для себя элементы, которые переосмыслил сообразно своим задачам, благодаря чему его интерпретация явилась новым этапом в освоении шекспировского наследия».

Отличие историко-философской концепции Пушкина и Шекспира состоит в том, что «в трагедии Пушкина власть, государь, с одной стороны, и народ с другой, равны по значению. Народ из грубой, неразумной толпы, нуждающейся в управлении, иначе он несет лишь разрушения (ср. сцены восстания Кеда во II части «Генриха IV»), превращается в движущую силу истории; «мнение народное» определяет судьбу государя, его утверждение на престоле или падение и в сущности судьбу государства. При этом Пушкин далек от идеализации народа, который способен на слепую стихийную ярость, когда несется «взять Борисова щенка» (сц. «Лобное место») или по наущению бояр плачет лицемерными слезами, призывая Бориса на царство (сц. «Девичье поле. Новодевичий монастырь»). Тем не менее народу принадлежит высший нравственный суд. В свое время убийцы царевича Дмитрия были «растерзаны народом». И заключительное народное безмолвие при известии о смерти Марии и Федора Годуновых — тоже выражение суда народного».

Значение «Бориса Годунова» для развития русской драматургии особенно велико. Трагедия сразу нашла живой отклик у русских авторов, которые один за другим стали производить на свет исторические романы и драмы, подражавшие драматургической поэтике Шекспира. Мы уже отмечали скандально известный роман «Дмитрий Самозванец» Ф. Булгарина, который в некоторых местах дошел до откровенного плагиата (см. статью Пушкина «Опровержение критики»). Прямым продолжением «Бориса Годунова» была трагедия А. Хомякова «Дмитрий Самозванец», которая посвящена правлению Дмитрия в Москве и его дальнейшей гибели. Кроме следования формальным принципам пушкинской трагедии (пятистопный ямб, перенос действия с места на место, чередование стихов и прозы), исследователи отмечали прямые заимствования в «Дмитрии Самозванце» из «Бориса Годунова». Пушкинская рецепция шекспировской традиции была усвоена М. П. Погодиным в «Марфе Посаднице». Вслед за «Историей государства Российского», народная драма Пушкина способствовала оживлению интереса к отечественной истории, в частности, истории смутного времени среди русской читающей публики. Творческое усвоение драматической поэтики Шекспира побудило русского поэта провести свою реформу

драматургии. Работа над исторической драмой «Борис Годунов» была значимой вехой в развитии не только русской, но и общеевропейской литературы и театрального искусства.

С мировоззренческой точки зрения «Борис Годунов» ознаменовал начало нового философского взгляда Пушкина на историю, искусство и жизнь. В его творчестве выразился явный интерес к категориям христианской культуры. Именно в народной драме Пушкин впервые осознанно обращается к понятию «*милость*» и осмысляет его с религиозной позиции. Этот первый шаг к разгадке тайны одного из важнейших в православном катехизисе актов торжества человеческого духа над страстями предвосхищал долгую и кропотливую работу нашего поэта в будущем. «Тема милости, — как пишет Ю. М. Лотман, — становится одной из основных для позднего Пушкина. Он включил в «Памятник», как одну из своих высших духовных заслуг, то, что он «милость к падшим призывал». И, действительно, родственность категории милость с шекспировской трактовкой слова *mercy* напрашивается сама собой: как считает И. Ронен, «*Борис Годунов* был, в определенном смысле, *Мерой за меру* Пушкина. Возвращая нас к исходной теме, Пушкин выдвигал концепцию исторической справедливости, не тождественной историческому возмездию. Преступление и наказание преступлением образовывали дурную бесконечность, порвать которую можно было только актом милосердия». Несомненна глубокая связь не только между произведениями Шекспира и «Борисом Годуновым», но и поздними произведениями Пушкина.

ГЛАВА 3

«ШЕКСПИРОВСКИЙ ТЕКСТ» ПУШКИНА ПОСЛЕ «БОРИСА ГОДУНОВА

§ 1. «ГРАФ НУЛИН», «ДВОЙНАЯ» ПАРОДИЯ ПУШКИНА

Еще одним, но совершенно иным произведением, в котором значим «шекспировский текст», является поэма Пушкина «Граф Нулин».

Поэма была написана спустя месяц после окончания «Бориса Годунова» в 1825 г. и является по сути дела переделкой шекспировской «The Rape of Lucrece» (первый опыт свободного перевода текста Шекспира, беря во внимание позднюю переделку пьесы «Measure For Measure»). В заметке, написанной в 1830 г., Пушкин говорит об истории создания «Графа Нулина» (его черновое название было «Новый Тарквиний»): «В конце 1825 года находился я в деревне. Перечитывая Лукрецию, довольно слабую⁵⁰ поэму Шекспира, я подумал: что если б Лукреции пришла в голову мысль дать пощечину Тарквинию? быть может это охладило б его предприимчивость и он со стыдом принужден был отступить? — Лукреция б не зарезалась, Публикола не взбесился бы, Брут не изгнал бы царей, и мир и история мира были бы не те. Итак, республикою, консулами, диктаторами, Катонами, Кесарем мы обязаны соблазнительному происшествию, подобному тому, которое случилось недавно в моем соседстве, в Новоржевском уезде. Мысль пародировать историю и Шекспира мне представилась, я не мог воспротивиться двойному искушению и в два утра написал эту повесть» (XI, 188).

Эту заметку Г. А. Гуковский охарактеризовал как «набросок предисловия к переизданию поэмы», «авторский комментарий к ней». Но, по мнению М. П. Алексеева, «этот авторский «ключ» к «Графу Нулину» объясняет, разумеется, не все в творческой истории поэмы; даже истинный смысл слов «перечитывая Лукрецию» (т. е. «The Rape of Lucrece») мы не можем объяснить удовлетворительно: в каком переводе читал Пушкин эту, по его словам, «довольно слабую поэму» Шекспира, и читал ли он ее раньше, этого мы не знаем». Хотя сомнение в том, что Пушкин читал «Лукрецию» до создания «Нулина», кажется нам весьма необоснованным, но нельзя не согласиться с постановкой проблемы, в каком переводе Пушкин ознакомился с ней.

С. Евдокимова в работе «Пушкинское историческое воображение» (Нью-Хэвен, Лондон, 1999) остроумно определила «Графа Нулина» Пушкина как «двойную» пародию: «Идеи Пушкина о роли случая в истории, как они мастерски предоставлены в “Графе Нулине”, могут быть прослежены в “Борисе Годунове”. Поскольку это “пародия на историю”, пародийная поэма Пушкина является также пародией на “Бориса Годунова”. “Граф Нулин” воссоздает ситуацию, которая заметно уменьшает историческую роль случайных событий, сокращая ее почти до нуля. “Борис Годунов”, напротив, представляет возвышенно чувствительную историческую атмосферу, которая увеличивает роль случая и особых обстоятельств, подобных эпизоду из Римской истории, использованному Шекспиром в его поэме о Лукреции.

В своей пародийной поэме и своей трагедии Пушкин экспериментирует с двумя различными контекстами — частной и исторической проверкой роли случая в истории. В историческом романе “Капитанская дочка”, который обращается с историей в “домашней манере”, Пушкин стремится объединить в одном тексте исторические события с частной жизнью, чтобы показать динамику случая и потребности как в истории, так и в частной жизни».

В свое время Б. М. Эйхенбаум высказывал предположение, что период создания поэмы в середине 20-х годов — «время особенно напряженного интереса Пушкина к проблемам истории: исторического процесса, исторической логики, исторической причинности», и утверждал,

что у «Графа Нулина», кроме шекспировского, есть след, оставленный изучением римских историков и Мабли, избравшего эпизод с Лукрецией для размышлений о случайном и закономерном и о неизбежности падения деспотизма в Риме. Далее Б. М. Эйхенбаум обнаруживает связь между «Графом Нулиным» и пьесой «Шекспировы духи», написанной Кюхельбекером в том же году, и рассматривает ее как своеобразный ответ или даже возражение Пушкина своему лицейскому другу.

Личный цензор Пушкина император Николай I, прочитав «Графа Нулина» с большим интересом, разрешил ее к печати при условии изменения двух «нескромных» стихов: «Порою с барином шалит» и «коснуться хочет одеяла».

И в свете, и в журналах эта «поэмка» была принята благосклонно, «за исключением «Вестника Европы», который устами «Никодима Надоумко с Патриарших прудов», т. е. Н. И. Надеждина, обвинял Пушкина в безнравственности. В своей статье «Сонмище нигилистов» из «Вестника Европы» за 1829 года № 2 и 3 он писал, например: «Наш литературный хаос, осеменяемый мрачною философией ничтожества, раздражается Нулиными. Множить ли, делить ли нули на нули, — они всегда останутся нулями». По странности, это раздраженное замечание критика не противоречит концепции характера героя Пушкина.

До сих пор эта поэма продолжает оставаться непонятой в полной мере, как считает В. М. Есипов: «...у истоков такого непонимания стоит положительно оценивший поэму В. Г. Белинский, потому что эта его оценка по существу мало отличается от критики Надеждина, посчитавшего поэму легкомысленной и неглубокой». Белинскому, по мнению Есипова, возражал М. О. Гершензон в приложении к книге «А. С. Пушкин. Граф Нулин, снимок с издания 1827 года» (М., 1918): «Задумывая свою поэму, Пушкин отнюдь не ставил себе целью — ни написать веселую шутку в стихах, ни нарисовать жанровую картинку из русского помещичьего быта.

“Граф Нулин” стал тем и другим по форме, и в этом Белинский и его последователи совершенно правы; Пушкин одел свою мысль в жанровую и шутливую одежду, мастерски сшитую, но ведь одежда есть только одежда, прикрытие, и ничего больше...». Красноречиво репутацию «по-

эмки» Пушкина в русской критике описал С. С. Трубачев: «Благосклонные критики называли “анекдотическую повесть” “Граф Нулин” прелестной игрушкой, находили, что у нас эта повесть небывалая, что она может служить образцом остроумия и утонченного вкуса, что многие уже знают ее наизусть, благодаря превосходному изображению местностей и что сам старичок Вольтер, вероятно, не отказался бы подписать своего имени под “Графом Нулиным”».

Существуют разные оценки этой поэмы: одни ученые считают ее пародией (например, С. С. Трубачев, который называет ее даже «грациозной шуткой», М. М. Покровский и др.), другие самостоятельным «серьезным» произведением (например, М. П. Алексеев, А. П. Бриггс). М. П. Алексеев возражает сторонникам гипотезы о пародийном характере «Графа Нулина» и заявляет, что поэма Шекспира оказалась только поводом для «пародии» Пушкина, но не объектом. Пушкин, считает он, не зря отказался от первоначального заглавия («Новый Тарквиний»), чтобы дать себе больший простор для бытовой живописи и характеристики русских провинциальных помещиков. К выводу, что поэма не является прямой пародией на историю или Шекспира, пришел А. П. Бриггс. Перечитав «утомительную» поэму «The rape of Lucrese» Шекспира, исследователь обнаружил не так уж много пародийных моментов в «Графе Нулине».

В свое время П. О. Морозов, сопоставив обе поэмы, указал немало параллелей в тексте: Лукреция, прощаясь с Тарквинием, подает ему руку, и тот, вспоминая это рукопожатие, принимает его как намек. То же самое мы находим и у Нулина. Совпадения имеются и в ночном выходе обоих героев: так, Тарквиний встает и перебрасывает через плечо плащ, предельно сниженный Нулин накидывает халат. Под их стопами скрипит пол, оба героя сравниваются с котом, кидающимся на мышь, хотя, как отмечал П. О. Морозов, пушкинское сравнение «Так иногда лукавый кот» гораздо ближе к подобному поэтическому сравнению в вольтеровской «Орлеанской девственнице», нежели в шекспировской поэме.

Выводы А. П. Бриггса обнаруживают более четкое отличие в ключевых чертах характеров героев Шекспира и Пушкина: «Тарквиний полон маккиавеллийского коварства, он взвешивает рискованность

своего поведения с запросами собственной страсти, по-настоящему разрывается между страхом и желанием. Нулин напуган, но обнадежен, возбужден, но ужасно забавен. Тарквиний описан торжественно как «похотливый лорд», Нулин представлен иронично — «наш горячий герой». Забавный контраст исследователь обнаруживает, сравнивая ночные облачения героев: Тарквиний набрасывает мантию, тогда как Нулин накидывает пестрый шелковый халат. А. П. Бриггс говорит, что, даже зажигая факел, Тарквиний, выглядит гораздо мужественнее, нежели незадачливый Нулин.

Исследователь указал на то, что, создавая «статуеподобный характер» («statue-like nature») своего героя, «чтобы избежать женской слащавости и придать впечатление о его смелой, уверенной мужественности, в одной из указанных строк Шекспир находчиво использует десять сильных односложных слов, которыми особенно богат английский язык». У Пушкина А. П. Бриггс видит противоположное изображение Нулина, который в поисках своей современной Лукреции спотыкается в темноте и опрокидывает стул. Он становится отдаленным комическим напоминанием своего прототипа:

И тотчас, на плеча накинув
Свой пестрый шелковый халат
И стул в потемках опрокинув,
В надежде сладостных наград,
К Лукреции Тарквиний новый
Отправился на все готовый. (V, 10)

Как отмечает исследователь, пробираясь в темноте, оба боятся обнаружить себя: Тарквиний боится скрипа двери, Нулин — пола. Оба останавливаются перед дверьми покоев и прилагают много усилий для подъема замка или поворота ручки. Благородный герой Шекспира проносит дюжину «тучных» строф, прежде чем преступает к действию, приближается и кладет грубую руку на голую грудь спящей девы.

Пушкин, напротив, разрешает напряжение легкой шуткой и ироническим обыгрыванием ситуации:

Хозяйка мирно почивает,
Иль притворяется, что спит.

Он входит, медлит, отступает —
И вдруг упал к ее ногам...
Она... Теперь, с их позволения,
Прошу я петербургских дам
Представить ужас пробужденья
Натали Павловны моей
И разрешить, что делать ей?

Она, открыв глаза большие,
Глядит на графа — наш герой
Ей сыплет чувства выписные
И дерзновенною рукой
Коснуться хочет одеяла...
Совсем смутив ее сначала...
Но тут опомнилась она,
И, гнева гордого полна,
А впрочем, может быть, и страха,
Она Тарквинию с размаха
Дает — пощечину, да, да,
Пощечину, да ведь какую! (V, 10–11)

По мнению А. П. Бриггса, особого упоминания пародийного заимствования достоин момент, когда, описывая Тарквинию, Шекспир сравнивает его с котом:

Yet, foul night-walking cat, he doth but dally,
While in his hold-fast foot the weak mouse panteth...

По мнению исследователя, Пушкин был обворожен этим образом ночного кота, но использовал его в собственных целях и с иной интонацией:

Так иногда лукавый кот,
Жеманный баловень служанки,
За мышью крадется с лежанки:
Украдкой, медленно идет,
Полузажмурясь подступает,
Свернется в ком, хвостом играет,
Разинет когти хитрых лап —
И вдруг бедняжку цап-царап. (V, 10)

А. П. Бриггс считает пушкинского кота «кастрированным» по сравнению с шекспировским котом. На наш взгляд, исследователь не так уж далек от истины. В отличие от зловещего Тарквиния Шекспира, вооруженного мечом и угрожающего расправой самой Лукреции, ее рабам, бесчестьем для мужа и позором для детей, Нулин Пушкина всего лишь безвольный повеса, который не решается прикоснуться даже к одеялу.

Однако подобные кардинальные метаморфозы коснулись и главной героини. Неопытную в светских интригах Лукрецию заменяет у Пушкина вертлявая кокетка Наталья Павловна.

А. П. Бриггс находит не так уж много чистой пародии в «Графе Нулине». По его словам, поэма «содержит 40 или 50 строк осмеянной героини», в которых оригинал снижается какой-нибудь приземленной ремаркой. Исследователь пишет: «Пушкин оголяет Шекспира, изменяет его характеры в их противоположности и заканчивает тем, что рассказывает слегка похожую историю собственным слогом. Хорошо образованному читателю он также сумел указать на то, что оригинальная поэма раздута до нелепых размеров. Его напыщенность осмеяна отношением Пушкина к шекспировским 265 строкам чосеровского септета, известного королевской рифмой (рифма ababbcc), состоящей из пяти пентаметров, окруженных гекзаметрическим двустишием, 1325 пентаметров сопровождаются 530 гекзаметрами, всего не менее 1855 строк. Пушкин сократил их до 370 свободно рифмованных тетраметров с шуткой в каждой строке». Вместе с тем исследователь признает, что поэма Пушкина является чем-то большим, «нежели гротескным отражением великой, в значительной степени забытой поэмы. Сюжет

был русифицирован, пересажен на деревенскую почву и модернизирован. Он был до такой степени воспринят Пушкиным как его собственный, что, если мы удалим две или три ссылки на “Лукрецию” и известное примечание Пушкина относительно поэмы, то только особенно наблюдательный или впечатлительный заметит связь между ними». А. П. Бриггс находит, что «эта поэма больше сатира, чем пародия. Сам Нулин — абсурдный щеголь, и он представляет тип, известный современному обществу и достойный насмешки. Он имеет нечто общее с “лишним человеком”, вскоре ставшем традиционной фигурой в русской литературе девятнадцатого века, хотя он духовно слишком мелок и сексуально слишком динамичен, чтобы подойти в качестве адекватного представителя этой разновидности. Претенциозный галломан, он утратил все контакты с родной страной. Его наказание заслуженно, и мы радуемся этому. Его значение выражено в его фамилии, английский эквивалент которой был бы Граф Ничтожность».

Другие два характера — Наталья и ее муж — слегка набросаны, но естественны. Они многое говорят нам относительно правящего землевладельческого класса, добавляя к тому, что мы почерпнули из других произведений Пушкина. Их скучная жизнь, обыденные интересы, мрачные развлечения, неадекватные персоны и духовное обнищание скрыты в этой маленькой повествовательной поэме, социологическое содержание которой, хотя представлено в пренебрежительной манере, является важным делом. То, что показано здесь, — это вульгарная пустота личности, описанная Гоголем как “пошлость”, но все же в ее описании нет той желчи. В произведениях Пушкина немного злобы, и ее нет ни на йоту в поэме “Граф Нулин”, которая столь же беззаботна, как летний день». Б. М. Эйхенбаум отмечал, что «метод пародирования у Пушкина всегда очень тонок и сложен, — не прямое высмеивание, а перелицовка. Тарквиний — Нулин и Лукреция — Наталья Павловна даны как пародии на исторические образы: новый Тарквиний (как и называлась первоначально повесть) оказывается в смешном и глупом положении, а новая Лукреция лишается главного своего ореола — супружеской верности».

Иного мнения придерживается Ю. Д. Левин. Он видит пушкинский пародийный замысел в наивной философии истории, которая воплоти-

лась у Шекспира в поэме о всесии случая, определяющего людские судьбы и ход истории, где «вся беда состоит в необратимости времени, ибо, если бы можно было вернуться и отворотить случай, зло сменилось бы добром». Пушкин, по мнению ученого, «как бы обращал историю вспять и давал возможность новым Тарквинию и Лукреции “переиграть” события». В результате событие трагедийного масштаба, запечатленное в поэме Шекспира, низводится под пером Пушкина до уровня бытового происшествия. И. М. Тойбин объясняет логику поведения пушкинских героев и ее отличие от поведения шекспировских персонажей как жанровыми решениями (у Пушкина жанр поэмы предельно снижен, тогда как герои Шекспира предстают в трагическом свете), так и отличиями в общественных представлениях разных исторических эпох, которые суть не авторский произвол, а объективная логика развития истории.

В свое время М. Гершензон наивно возмущался тем, что Лукреция Шекспира не поступила так же, как пушкинская героиня, и заявлял: «чистая случайность, что Лукреции “не пришло в голову” то, что “пришло в голову” пустенькой Наталье Павловне, — дать пощечину насильнику».

Логика шекспировского характера такова, что Лукреция не могла и помыслить о том, чтоб оказать какое-нибудь сопротивление ослепленному яростной страстью и вооруженному Тарквинию. Пощечина «как способ женской самозащиты, столь уверенно примененный пушкинской героиней, подразумевает и опытность, и определенную степень раскованности в подобных ситуациях, чего совершенно невозможно ожидать от Лукреции», справедливо отметил В. М. Есипов. Г. А. Гуковский сделал важное замечание, что древний Рим еще не знал символического значения пощечины, оно, добавляет В. М. Есипов, «появилось лишь во время рыцарства, что Пушкину было, разумеется, хорошо известно».

Для Пушкина было важным не сохранение исторической достоверности (что значила пощечина в древнем мире и чем она стала в XIX веке), для него, по словам Г. А. Гуковского, важнее был другой вопрос: отчего зависит общий ход истории, от своеволия отдельной личности или «личность зависит от общего хода истории». В трагедии «Борис Годунов» Пушкин доказал последнее: «случайность личной воли не может определять хода истории, и опять он возвращается к

этой мысли». Как считает Г. А. Гуковский, здесь Пушкин расходился с Шекспиром, который в своем творчестве и особенно в «The Rape of Lucrecia» занимает противоположную позицию, ее-то, как считает исследователь, поэт и пародирует в «Графе Нулине» и заметке 1830 г.: «Предположение, что человечество развивалось бы иначе, если бы Лукреция дала пощечину Тарквинию, представляет собой насмешку, доведение метода до абсурда».

Существует, однако, и другое мнение на этот счет. Так, например, М. Гершензон относится к этой заметке с полной серьезностью, а В. М. Есипов доказывает, что упоминание даты 14 декабря связано с восстанием на Сенатской площади в Петербурге. С другой стороны, исследователь предполагает, что идея о возможности случайного изменения хода истории могла вполне искренне возникнуть у Пушкина в ходе работы над поэмой.

Так ли это, ответ на этот вопрос весьма неоднозначен. Ю. Д. Левин полагает, что «Пушкин так живо реагировал на идеи, развиваемые в шекспировской поэме, что они попали на подготовленную почву. Среди зачеркнутых выражений в заметке о «Графе Нулине» имеется фраза: «Я внутренне повторил пошлое замечание о мелких причинах великих <...> последствий» (XI, 431) Слово «пошлое» в данном контексте означает тривиальное, расхожее, обыкновенное мнение, принимаемое и автором: «я внутренне повторил...»; в другом варианте: «Я подумал о том, как могут мелкие причины произвести великие <последствия>» (XI, 431). Именно в 1825 г. в связи с работой над «Борисом Годуновым» Пушкин много раздумывает над проблемами истории, исторической причинностью, ролью случайности и закономерности в историческом процессе; при этом он обращался к изучению римской истории».

Как верно замечает М. М. Покровский, «...поэма Шекспира и римская история дали лишь первый стимул к написанию “Графа Нулина”. В процессе работы бытовая стихия избранного сюжета, реалистическая картина провинциальной помещицкой жизни приобрели самодовлеющее значение». Пародийный план поэмы сошел на нет и, хотя в ней остались две реминисценции («К Лукреции Тарквиний новый отправился на все готовый» и «Она Тарквинию с размаха Дает — пощечину»;

V, 10–11), Пушкин снял транвестийное заглавие «Новый Тарквиний». Ранее В. В. Виноградов так комментировал это изменение: «Тем самым устранялась заранее данная непосредственная проекция всего пушкинского произведения на «Лукрецию» Шекспира... Ведь она тисками пародийного параллелизма сжимала бы реальную, бытовую обстановку действия, стесняла бы «правдоподобное» развитие характеров и причудливо-изменчивое движение авторского образа». Впрочем, ссылаясь на сводку критических отзывов в одном из комментариев к поэме, Ю. Д. Левин отметил тот факт, «что никто из современников не уловил связи «Графа Нулина» с Шекспиром» вплоть до публикации П. В. Анненковым «Материалов для биографии А. С. Пушкина» (СПб., 1855, с. 167).

Следует согласиться с выводами исследователей: «Граф Нулин» больше, нежели «прелестная шутка», это серьезное размышление о «всеобщем законе человеческой жизни, личной и исторической» (М. О. Гершензон), «в этой истории есть «пародирование истории» — пародирование исторического сюжета, связанного с крупными историческими последствиями» (Б. М. Эйхенбаум), замысел поэмы определил размышления Пушкина над «проблемой случайности и необходимости», «о роли личности в истории», «о роли в ней единичного, индивидуального поступка» (Г. А. Гуковский), «поэма Шекспира «The Rape of Lucrece» (очевидно, во французском переводе) оказалась только поводом для «пародии» Пушкина, но не объектом» (М. П. Алексеев), «пушкинские исторические размышления, имевшие итогом «Графа Нулина», могли вести начало в принципе от сочинения любого жанра и сюжета, где, однако же, существовал еще глубинный план — философско-исторический, созвучный поэту» (Н. Л. Вершинина).

Из «Заметки о «Графе Нулине» не следует то, что поэма есть пародия на Шекспира, точнее — пародия только на него одного (разные исследователи называют в качестве источников поэмы и античных историков Тита Ливия и Плутарха, а также Франческо Альгаротти, Мабли и более близких поэту Вольтера и Байрона), а сама заметка, даже если и замышлялась как предисловие к поэме, опубликована в подобном качестве все же не была. Справедливо замечено С. А. Кибальником: «Если отсылка к Шекспиру была для Пушкина необыкновенно важна,

то, публикуя «Графа Нулина» без предисловия, он мог бы ввести ее в текст. Между тем в напечатанном виде поэма содержала лишь явные аллюзии на известный сюжет из древней римской истории, к которому обращался и Шекспир».

Таким образом, можно прийти к выводу, что в пушкинском варианте осталось не так уж много от шекспировской поэмы «The Rape of Lucrece». Тем более важна оценка поэмы, высказанная Джорджем Гибианом в статье «Pushkin's Parody of Lucrece». Подробно рассмотрев литературные «подражания» и «продолжения» шекспировской поэмы в английской литературе, исследователь приходит к выводу, что пушкинский вариант превосходит их все по своему художественному значению.

§ 2. ШЕКСПИР В КРИТИЧЕСКИХ ЗАМЕТКАХ ПУШКИНА

После «Бориса Годунова» и «Графа Нулина» пушкинский шекспиризм приобрел более отчетливые черты: «Прилежное, вдумчивое изучение Шекспира, относящееся к годам ссылки Пушкина в Михайловское, продолжалось и в последующие годы, не ослабевая, а скорее усиливаясь с течением времени. Плоды своих размышлений над текстами Шекспира Пушкин иногда набрасывал и на бумагу; кое-что из таких рукописей им самим направлено было в печать, другие сохранились среди его бумаг и увидели свет только после его смерти» (М. П. Алексеев). Например, известна одна сравнительно небольшая пушкинская заметка, которая без его подписи была напечатана в примечании к «Сцене из трагедии Шекспира: Ромео и Юлия» в переводе П. А. Плетнева в альманахе «Северные цветы за 1830 г.» (СПб., 1829). Посвященная пьесе великого английского драматурга, заметка демонстрирует его знание литературы об английском театре, дискуссиях об авторстве пьес Шекспира, шедших в то время в западноевропейской критической и научной литературе⁵¹. Особенно впечатляет та характеристика, которую Пушкин дает самобытному итальянскому колориту, обнаруженному в пьесе и ее главных действующих лицах. Пушкин пи-

шет о пьесе следующее: «В ней отразилась Италия, современная поэту, с ее климатом, страстями, праздниками, негой, сонетами, с ее роскошным языком, исполненным блеска и concetti. Так понял Шекспир драматическую местность» (XI, 83).

Особое выделение в заметке Пушкина фигуры Меркуцио⁵² М. П. Алексеев объясняет тем обстоятельством, «что именно вокруг Меркуцио сосредоточено действие в сцене на веронской площади (д. III, сц. 1), которую перевел П. А. Плетнев для «Северных цветов» и для которой заметка Пушкина явилась введением или своего рода комментарием».

Большое значение М. П. Алексеев придал пушкинскому написанию имени Меркуцио: «Пушкин пишет «Меркутио» (как и П. А. Плетнев) в соответствии с орфографией шекспировского оригинала, но, может быть, это свидетельствует и о недостаточном знакомстве русского поэта в то время со всеми особенностями английского произношения; с другой стороны, Пушкин тут же пишет «Джюльета» в соответствии с шекспировской Juliet⁵³, но не с французской Juliette или немецкой Julia; характерно, что в сцене, переведенной П. А. Плетневым, героиня именуется Юлией. Отметим, кстати, что до середины 30-х годов орфография в английских именах Пушкина отличалась неустойчивостью: в черновом письме к Н. Н. Раевскому (в конце июля 1825 г.) он писал «Schakespear» и ему же (30 января 1829 г.): «Scheks<peare>»; с той же неустойчивостью мы встретимся также и в русской орфографической практике начала 30-х годов».

На основании примечания, сопровождавшего публикацию заметки в альманахе: «Извлечено из рукописного сочинения А. С. Пушкина» П. В. Анненков сделал вывод, что эта заметка являлась частью обширного сочинения Пушкина о Шекспире, недошедшего до нас: «Этого сочинения, однако, нет в бумагах поэта и мы принуждены ограничиться только сбережением самого отрывка, естественного его остатка». Это предположение П. В. Анненкова оспорил М. П. Алексеев, оговариваясь, однако, «что П. А. Плетнев писал Пушкину 21 мая 1830 г.: “Хотелось бы мне, чтоб ты ввернул в трактат о Шекспире любимые мои две идеи: 1) спрашивается, зачем перед публикой позволять действующим лицам

говорить неприятности? Отвечается: эти лица не подозревают о публике: они решительно одни, как любовник с любовницей, как муж с женой, как Меркутио с Бенволио (нецеремонные друзья)... 2) Для чего в одном произведении помещать прозу, полустихи (т. е. стихи без рифм) и настоящие стихи". О каком "трактате о Шекспире" идет здесь речь? Может быть, действительно Пушкин предполагал написать статью о Шекспире, для которой успел лишь закончить то, что напечатано Плетневым в "Северных цветах"?». П. В. Анненков, отмечая то, насколько глубоко Пушкин понимал произведения Шекспира (о чем свидетельствуют, например, черновые варианты писем поэта о «Борисе Годунове»), с сожалением замечает, что «собственно работы над Шекспиром теперь не существует. Блестящим остатком ее могут служить два отрывка: один с разбором Фальстафа, напечатанный посмертным изданием в "Записках" Пушкина, а другой касающийся драмы "Ромео и Юлия" и посмертным изданием пропущенный». Однако М. П. Алексеев опровергает связь между статьей о «Ромео и Юлии» и отрывком о Шейлоке, Анджело и Фальстафе, относящемся к серии заметок, объединенных заглавием «Table Talk», которые были написаны не ранее 1834 г.

М. П. Алексеев справедливо замечает: «Во многих рукописях Пушкина за десятилетие, протекшее между 1826–1836 гг., и печатных статьях того же времени имена Шекспира и героев его произведений упоминаются многократно и по разным поводам». Так, Пушкин в черновике заметки «О народности в литературе» 1826 г. приводит творения великого английского драматурга как достойный пример: «Но мудрено отъять у Шекспира в его Отелло, Гамлета, Мера за меру и проч. достоинства большой народности» (XI, 40); в пушкинских материалах к «Отрывкам из писем, мыслям и замечаниям» 1827 г. поэт задается вопросом о «высшей смелости», о «смелости изобретения, создания, где план обширный объемлется творческою мыслию» и ставит во главу перечня писателей, обладавших этим качеством Шекспира, опередившего таких гениев мировой литературы, как Данте, Мильтона, Гёте и Мольера (XI, 61). В черновике заметки «В зрелой словесности приходит время» 1828 г. мы обнаруживаем такое точное стилистическое замечание: «Сцена тени в Гамлете вся писана шутливым слогом, даже низким, но

волос становится дыбом от Гамлетовских шуток» (XI, 73). В пушкинском наброске «О романах В. Скотта» (1829–1830) говорится: «Shakespeare, Гёте, Walter Scott не имеют холопского пристрастия к королям и героям» (XII, 195). В набросках плана статьи «О народной драме и драме Погодина “Марфа Посадница”» 1830 года высказаны следующие важные положения: «Шекспир, Гёте, влияние его на нынешний французский театр, на нас», «...важная разница между трагедией народной, Шекспировой и драмой придворной, Расиновой», «Что развивается в трагедии? какая цель ее? Человек и народ... Вот почему Шекспир велик, несмотря на неравенство, небрежность, уродливость отделки» (XI, 177, 419).

Как ранее отмечал М. П. Алексеев, заметка Пушкина, опубликованная без его подписи в «Литературной газете» за 25 февраля 1830 года, хотя и «имеет полемический характер, но в то же время свидетельствует о близком его знакомстве с текстом комедии Шекспира “Как вам это нравится” (“As You Like It”)». Ср.: «В одной из Шекспировских комедий, крестьянка Одрей спрашивает: “Что такое поэзия, вещь ли это *настоящая*?” Не этот ли вопрос, предложенный в ином виде и гораздо велеречивее, находим мы в рассуждении о поэзии романтической, помещенной в одном из московских журналов 1830 года» (XII, 178). М. П. Алексеев поясняет: «Эта заметка Пушкина представляет собой иронический отклик на напечатанное в первых номерах “Вестника Европы” за 1830 г. рассуждение о романтической поэзии Н. Н. Надеждина, в котором романтики сопоставлялись с Шекспиром. Надеждин явно напал на Пушкина, когда взывал к «величественным теням Дантов, Кальдеронов и Шекспира при виде безумия, совершаемого, во время их, со столь невежественной самоуверенностью». Как замечает В. В. Виноградов, «Пушкин был весьма остроумен и язвителен, возражая Надеждину аргументом, заимствованным из того же Шекспира. Пушкин имел в виду 3-ю сцену III действия комедии “Как вам это понравится”, где простодушная и невежественная крестьянка Одри (Audrey) никак не может понять, что говорит ей Тачстон, и в частности, что такое поэзия: “Я не знаю, что это значит «поэтичная», — признается Одри. — Значит ли это — честная на словах и на деле? Правдивая ли это вещь?” На это Тачстон отвечает ей: “Поистине нет, потому что самая правдивая

поэзия — самый большой вымысел”». В этом эпизоде как нельзя полно воплотилась тонкая реакция Пушкина на яркие и остроумные ситуации в произведениях Шекспира и других авторов.

Живой интерес к творчеству Шекспира проявился и в общении Пушкина со своими друзьями и коллегами. Подтверждения этому находят в многочисленных бумагах, письмах поэта, в его книжном собрании. Он знал, что в 1830 г. издатель «Литературной газеты» А. А. Дельвиг напечатал нелестный отзыв о переведенном А. Ротчевым «Макбете» Шекспира (СПб., 1830). В «Литературной газете» за 22 ноября 1830 г. мы находим следующую оценку, данную этому переводу А. А. Дельвигом: «Перевод Макбета с немецкого языка доказывает все непочтение к превосходному творению Шекспира. Перелистываешь книгу и изумляешься. Не зная английского языка, наш поэт мог найти человека, который показал бы ему, как по-русски пишутся английские собственные имена. Он и о том не подумал. Он пишет Шакспир вместо Шекспир, лади вместо леди, у него Макдуф — то Макдуф, то Макдюф, а Фейф, то Фива, то Фивы!! Нет, Макбет еще не переведен у нас». Весной 1833 г. Пушкин мог познакомиться с неудачным переводом «Венецианского купца» Шекспира, который сделал В. А. Якимов. В. Ф. Одоевский зазывал поэта к себе на чтение этого перевода самим автором, но попал ли на него поэт или нет, точно сказать невозможно. М. П. Алексеев предположил, что «Пушкин, вероятно, уклонился от присутствия на этом чтении, так как уже знал от М. П. Погодина и из отзывов московской печати о бездарнейших переводах харьковским профессором В. А. Якимовым». Б. Л. Модзалевский, исследуя библиотеку Пушкина, обнаружил перевод «Отелло» И. И. Панаева, который был издан в 1836 году. Эта книга с надписью переводчика сохранилась среди других книг Пушкина.

М. П. Алексеев приводит и другие примеры активного присутствия английского драматурга в жизни русского поэта. «...Пушкин также содействовал появлению новых переложений: так, именно он посоветовал А. Ф. Вельтману “преобразовать” комедию Шекспира “Сон в летнюю ночь” в либретто волшебной оперы для постановки в театре с музыкой русского композитора; Вельтман воспользовался советом Пушкина, очень интересовавшимся этим предприятием, но смог выпол-

нить “либретто” лишь с большим запозданием; сначала эта пьеса называлась “Сон в Ивановскую ночь” и в первой редакции была представлена в цензуру 15 января 1837 г., незадолго до смерти Пушкина; издана же была она в новой переработанной редакции под заглавием “Волшебная ночь” лишь в 1844 году». Ю. Д. Левин писал по этому поводу: «Удалось разыскать первоначальный набросок предисловия Вельтмана к “Волшебной ночи”, из которого становится ясным замысел Пушкина. Великий поэт мечтал о создании на основе шекспировской комедии яркого, чарующего, фантастического спектакля. “Этот сюжет для оперы, — писал Вельтман, — есть выбор Пушкина: в *Midsummer night’s dream* он видел все очарование, которое может придать этой пьесе прекрасная музыка и щедрая постановка”».

О том, что в начале 30-х годов Пушкин продолжал пополнять свою библиотеку книжными новинками из иностранной литературы о Шекспире свидетельствуют автобиографические заметки Я. К. Грота о встрече с поэтом в английском книжном магазине Дикинсона в 1834 или 1835 г., а также письмо Пушкина к П. А. Плетневу от 26 марта 1831 г., с помощью которого Пушкин выписал ряд английских книг из магазина Беллизара. Добытые новинки Пушкин брал в свои путешествия. Так, М. Юзефович писал о том, что во время их встречи в Закавказье (в 1829 г.) при Пушкине «было несколько книг, в том числе Шекспир». В пушкинской библиотеке имелись прозаические пересказы для детей произведений Шекспира, выполненные Чарльзом Лэмом (*Charles Lamb. Tales from Shakespeare. Designed for the use of young persons. Fifth ed. London, 1832*), книга Л. Тика «Шекспир и его современники» во французском переводе с немецкого языка (*L. Tieck. Shakespeare et ses contemporains. Paris, 1832*), книга Л. Межьера об истории английской литературы, где много говорится о Шекспире (*L. Mezières. Histoire critique de la littérature anglaise depuis Bacon... Paris, 1834*). Было в библиотеке Пушкина два тома классической немецкой книги Карла Иозефа Зимрока «Источники Шекспира» (*K. Simrock. Die Quellen des Shakespeare in Novellen, Marchen und Sagen. 1831. 3 Theile*).

Конечно, объем знакомства Пушкина с наследием Шекспира и критикой о нем значительно больше, чем известные на сегодняшний день документальные свидетельства, но и они достаточно убедительно гово-

ряи о серьезности и основательности шекспировских штудий Пушкина. Суждения поэта в неопубликованных при его жизни критических набросках об отдельных образах шекспировских драм, упоминание имени Шекспира, его произведений в прозаических и стихотворных творениях Пушкина, сознательные и интуитивные отклики на шекспировские пьесы, сцены, отдельные строки составляют бесспорное доказательство пушкинского знакомства с современной критической литературой, посвященной английскому гению.

В собрании анекдотов, афоризмов и прочих высказываний, названных Пушкиным по аналогии с книгами В. Хэзлитта и С. Т. Кольриджа «Table-talk» («Застольные беседы»), содержатся две пушкинские заметки о Шекспире и шекспировских героях, которые поэт написал в период между 1834–1836 гг. Размышляя о человеческой природе, более склонной к осуждению, нежели к похвале, и ссылаясь при этом на Макиавелли, Пушкин не смог воздержаться от очередного выпада в сторону противников Шекспира: «Глупость осуждения не столь заметна, как глупая хвала; глупец не видит никакого достоинства в Шекспире, и это приписано неразборчивости его вкуса, странности и т. п.» (XII, 157)⁵⁴.

В крошечной заметке, сопоставляющей шекспировского Отелло и вольтеровского Орозмана из «Заиры» (седьмой по счету, установленному О. С. Соловьевой⁵⁵), Пушкин писал: «Отелло по природе не ревнив — напротив: он доверчив. Вольтер это понял и, развивая в своем подражании создание Шекспира, вложил в уста своего Орозмана следующий стих:

Je ne suis point jaloux ... Si je l'étais jamais!...»⁵⁶ (XII, 157)

Б. В. Томашевский предположил, что это сравнение героев Шекспира и Вольтера было подсказано Пушкину «возникшим во французской критике обсуждением вопроса о судьбе «Отелло» во французской драматургии в связи с переводом А. де Виньи (1829); как известно, «Заира» была первой попыткой приспособления сюжета «Отелло» на французской сцене». М. П. Алексеев объясняет появление этой заметки новыми успехами Пушкина в овладении подлинным текстом Шекспира, а не старыми симпатиями поэта к Вольтеру. Исследователь также вспо-

минает пушкинский ответ на критические замечания по поводу поэмы «Полтава», когда поэт, возражая возмущенному критику, заявлявшему, «что отроду не видано, чтоб женщина влюблялася в старика», отвечал, что «любовь есть самая своенравная страсть» и наряду с примерами из жизни и преданий приводит чисто литературный аргумент: «А Отелло, старый негр, пленивший Дездемону рассказами о своих странствиях и битвах?» (XI, 158).

Интересно, что примеры шекспировского понимания непредсказуемой природы любовных отношений стали для Пушкина определенным эталоном и критерием как в полемических спорах, так и при создании его собственных творений, например, в импровизации итальянца «Египетских ночах» (1835) в импровизации итальянца в «Египетских ночах»:

Зачем арапа своего
Младая любит Дездемона,
Как месяц любит ночи мглу?
Затем, что ветру и орлу
И сердцу девы нет закона.
Таков поэт: как Аквилон,
Что хочет, то и носит он —
Орлу подобно, он летает
И, не спросясь ни у кого,
Как Дездемона избирает
Кумир для сердца своего.
(VIII, 269)

Отмечая особую популярность, которой в середине 30-х годов пользовалась трагедия «Отелло», М. П. Алексеев приводит в качестве примера два стихотворения И. И. Козлова «Романс Дездемоны» и «К тени Дездемоны», которые вышли в «Северных цветах» в 1830–1831 гг. Сюжет из шекспировского «Отелло» пересказан в стихотворении Э. Легуве «Последний день Помпеи», которое в 1836–1837 гг. перевел А. И. Полежаев.

Любовь немолодого шекспировского мавра к молодой белой женщине не могла не отразиться в сюжете другого пушкинского произведения, имевшем личное отношение к поэту, который и сам был на четверть «арапом» (эфиопом). Как отмечалось, сходные муки страсти испытал дед Пушкина А. П. Ганнибал, стоявший на службе у Петра I. Ему благодарный потомок посвятил своего «Арапа Петра Великого» (1827–1829). Исследователи чаще обращали внимание на автобиографичность романа и его связь с традицией Вальтера Скотта, тогда как Л. И. Вольперт резонно полагала: «Образ Отелло значим для всех планов “Арапа Петра Великого” — автобиографического, исторического, психологического. Занимательно, что мысль о литературной обработке жизнеописания Ганнибала приходит к Пушкину в момент кульминации его увлечения Шекспиром. Думается, уже тогда в сознании поэта за фигурой прадеда возник образ шекспировского мавра». В доказательство своих наблюдений исследовательница отсылает нас к отрывку 1824 г. «Как жениться задумался царский арап». Ключ к разгадке образа Арапа Л. И. Вольперт видит в пушкинской характеристике шекспировского мавра: «Отелло от природы не ревнив — напротив: он доверчив» (XII, 157).

Исследователи не раз отмечали, что, пересказывая жизнь прадеда, Пушкин далеко не буквально следил за точностью излагаемых исторических фактов и даже сознательно изменял их: «Подобно многим пушкинским персонажам, образ Ибрагима синтетичен, — считает Л. И. Вольперт. — В нем проглядывают одновременно черты исторической личности — прадеда поэта, светского человека пушкинской поры, самого поэта и, как нам представляется, черты Отелло. Пушкин уловил секрет мастерства Шекспира, сумевшего наградить немолодого мавра неотразимым обаянием. Самое главное в Отелло — его способность к героическому деянию».

Исследовательница отмечает очевидное сходство судеб героев: «Отелло помещен Шекспиром в кипящую атмосферу Венеции, сражающейся с турками. Венецианская республика показана как государство нового типа: ломаются привычные средневековые нормы, возникают новые представления о справедливости, законности, правах личности. Дож, не колеблясь, в трудную минуту ставит во главу флота черного мав-

ра. Параллель со сражающейся со шведами Россией, напоминающей “огромную мастеровую” (VIII, 13), напрашивается сама собой. Ибрагим счастлив участвовать во всех преобразованиях Петра, так же как Отелло в сражениях Венеции». Подобные параллельные места в шекспировской пьесе и пушкинском романе очевидны в психологически верном изображении зарождения любви и развития отношений черного арапа и белой женщины, в теме ревности.

Конечно, для своего воспитанного по всем светским канонам предка Пушкин выбирает совсем другую, цивилизованную модель поведения, но, как справедливо указывает Л. И. Вольперт, тема ревности в романе имеет автобиографический характер. «Эта тема нашла отражение в пушкинской лирике середины двадцатых годов (“Простишь ли мне ревнивые мечты”, 1823; “Сожженное письмо”, 1825), в выборе для перевода отрывка из “Orlando Furioso” Ариосто (1826), в котором Орlando охвачен приступом ревности к Мавру Медору. Пушкинисты задавались вопросом, почему из большой поэмы Пушкин выбрал именно этот отрывок и именно в это время.

Можно предположить, что тема ревности к сопернику-мавр у отвечала автобиографическому интересу и замыслу романа о Ганнибале». О том, стала ли эта роковая черта характера великого русского поэта причиной его трагической гибели, можно поспорить, но очевидно, однако, то, что Пушкин воспринимает близкую по духу шекспировскую традицию, углубляет и укрупняет ее, создает свою оригинальную концепцию прозы.

Условно названная заметка «Шейлок, Анджело и Фальстаф» представляет собой более обстоятельное сравнение характеров героев шекспировских пьес с персонажами комедий Мольера: «Лица, созданные Шекспиром, не суть, как у Мольера, типы такой-то страсти, такого-то порока; но существа живые, исполненные многих страстей, многих пороков; обстоятельства развивают перед зрителем их разнообразные и многосторонние характеры» (XII, 159–160).

Пушкин противопоставляет типы скупцов, созданные Шекспиром и Мольером, и приходит к выводу, что шекспировский Шейлок гораздо разностороннее Гарпагона Мольера: «У Мольера Скупой скуп — и толь-

ко; у Шекспира Шейлок скуп, сметлив, мстителен, чадолюбив, остроумен» (XII, 160). «В этой заметке, — говорит Б. В. Томашевский, — особенно характерно противопоставление имен Мольера и Шекспира. Имя Мольера было синонимом комедии, имя Шекспира — трагедии. Система Мольера — система классицизма, Шекспир — образец романтиков».

В той же заметке Пушкин подробно останавливается на характеристике Фальстафа. По словам русского поэта, «нигде, может быть, многосторонний гений Шекспира не отразился с таким многообразием, как в Фальстафе, коего пороки, один с другим связанные, составляют забавную, уродливую цепь, подобную древней вакханалии» (XII, 516). Разбирая характер Джона Фальстафа, Пушкин приходит к выводу, «что главная черта его есть сластолюбие: смолоду, вероятно, грубое, дешевое волокитство было первою для него заботою, но ему уже за пятьдесят, он растолстел, одрях; обжорство и вино приметно взяли верх над Венерою». Второй важной чертой героя Шекспира поэт считает трусость: «Он трус, но проведя свою жизнь с молодыми повесами, поминутно подверженный их насмешкам и проказам, он прикрывает свою трусость дерзостью уклончивой и насмешливой» (XII, 160). Далее, продолжает поэт, попутно замечая и некоторые из достоинств шекспировского антигероя: «Он хвастлив по привычке и по расчету. Фальстаф совсем не глуп, напротив. Он имеет и некоторые привычки человека, изредка выдавшего хорошее общество. Правил нет у него никаких. Он слаб, как баба. Ему нужно крепкое испанское вино (the Sack), жирный обед и деньги для своих любовниц; чтоб достать их, он готов на все, только б не на явную опасность» (XII, 160).

В своем разборе литературного героя Пушкин не мог удержаться от анекдотического примера из своей собственной жизни и вспомнил своего знакомого Александра Львовича Давыдова и его сына Владимира, коих поэт окрестил Фальстафами вторым и третьим. Одно оригинальное отличие от шекспировского создания имел наш отечественный Фальстаф — он был женат, и поэт с сожалением заключает: «Шекспир не успел женить своего холостяка. Фальстаф умер у своих приятельниц, не успев быть ни рогатым супругом, ни отцом семейства; сколько сцен, потерянных для кисти Шекспира!» (XII, 160).

§ 3. «ШЕКСПИРОВСКИЙ ТЕКСТ» В СТИХАХ И ПРОЗЕ

Еще М. П. Алексеев заметил, что не все ссылки русского поэта на Шекспира «или даже цитаты из его произведений восходят прямо к шекспировскому тексту; иногда они опосредованы каким-либо иностранным или русским источником». Так, в повести «Гробовщик» (1830) Пушкин использовал сцену с могильщиками из «Гамлета» (д. 5, сц. 1), но на основании пушкинского замечания («Просвещенный читатель ведет, что Шекспир и Вальтер Скотт оба представили своих гробокопателей людьми веселыми и шутливыми», VIII, 89) исследователь, вслед за Д. П. Якубовичем, делает вывод, что XXIV глава «Ламмермурской невесты» непосредственно повлияла на русского гения. Впрочем, с нашей точки зрения, вывод этот не бесспорен, так как к этому времени Пушкин уже читал «Гамлета». Скорее всего, оба английских автора, а точнее их произведения в равной степени повлияли на восприимчивый гений русского поэта. Английская цитата из шекспировской трагедии Ричарда III (д. V, сц. 4) «A horse, a horse! My kingdom for a horse!» в пушкинском письме П. А. Вяземскому от 11 июня 1831 г., по мнению М. П. Алексеева, также ведет нас не к шекспировскому тексту, а к эпиграфу стихотворения Вяземского «Прогулка в степи», напечатанного в «Литературной газете» (1831, 16 января). В пушкинском «Сонете» (1830) упомянуто имя Шекспира — «творца Макбета» (III, 214), создателя книги сонетов, но, как утверждает М. П. Алексеев со ссылкой на Н. В. Яковлева, «это упоминание, и все стихотворение Пушкина в целом восходят одновременно к стихотворению Вордсворта («Scorn not the sonnet, critic») и к подражанию ему Сент-Бёва («Ne ris point des sonnets, ô critique moqueur»): в обоих этих стихотворениях, английском и французском, Шекспир назван — у Вордсворта мы находим сравнение сонета Шекспира с «ключом, отмыкающим сердце», в более обычной связи Шекспир упомянут Сент-Бёвом». И, наконец со ссылкой на М. Н. Розанова, М. П. Алексеев вспоминает позднее стихотворение поэта «Не дорого ценю я громкие права» (1836), в котором Пушкин цитирует знаменитое восклицание Гамлета «Слова, слова, слова» (III, 420). Оба исследователя приходят к выводу, что поскольку первоначальное название стиха было не

«Из Пиндемонти», а зачеркнутое поэтом в рукописи «Из Alfred Musset», то именно реально существующее стихотворение А. Мюссе и вдохновило Пушкина, напомнив ему восклицание Гамлета. Хотя стих «Все это (видите ль) слова, слова, слова» и начинался: «Как Гамлет», в конечной редакции имя датского принца попало лишь в примечание к стиху.

Анализируя стихотворение Пушкина «Воспоминание» (1828), А. П. Бриггс отмечает сходство его неожиданной концовки («Но строк печальных не смываю»), с конечными двустушиями многих сонетов Шекспира. В качестве примеров исследователь называет шекспировские сонеты 12 и 19, в которых кода переворачивает все, что было сказано прежде. Это сравнение Пушкина с Шекспиром для нас значимо еще и потому, что далее А. П. Бриггс развивает тезис о том, что в этой конечной строке «Воспоминания» выразилась мудрость Пушкина, выстрадавшая тяжелым опытом жизненных трудностей (и, добавим от себя, чтением и изучением Шекспира). В стихотворении Пушкина отразилось не только сходство в поэтике «неожиданного», которой пользовался поэт, но и его глубокая духовная близость с Шекспиром.

В связи с этим нельзя не вспомнить о двусмысленном упоминании имени Шекспира в стихотворении Пушкина 1829 г. «Калмычке», в котором великий англичанин становится ироничным атрибутом цивилизованной светской жизни, противостоящей «естественному» степному бытию калмыцкой девушки, свободной от никчемной французской образованности и поверхностных знаний:

Ты не лепечешь по-французски,
Ты шелком не сжимаешь ног;
По-английски пред самоваром
Узором хлеба не крошишь,
Не восхищаешься Сен-Маром,
Слегка Шекспира не ценишь... (III, 159)

Типичный романтический прием отрицательных сравнений и восхваления дикой жизни приобретает у Пушкина новый оттенок и направлен, конечно, не против Шекспира, а против его поверхностного культа в светских салонах.

Говоря о воздействии Шекспира на творчество Пушкина, нельзя не упомянуть о драматических опытах Пушкина, которые не ограничились созданием одного «Бориса Годунова». Шекспировское влияние также отразилось в «маленьких трагедиях», написанных в болдинскую осень 1830 г. Пушкин экспериментирует с классической драматической формой, останавливаясь на малых сценических этюдах — «изучениях», как их определял сам поэт. Одним из образцов для создания «маленьких трагедий» были «Драматические сцены» Барри Корнуола, испытавшего шекспировское влияние.

Сходство между «маленькими трагедиями» и пьесами Шекспира отмечали еще современники Пушкина. Так, например, С. П. Шевырев в статье, посвященной выходу последних томов посмертного издания Пушкина, отметил в 1841 г. сходство между пушкинским «Каменным гостем» и шекспировской трагедией «Ричард III»: «Сцены Дон Жуана с Доной Анной напоминают много сцену в Ричарде III между Глостером (Ричард III) и леди Анной, вдовой Эдуарда, принца Валлийского, даже до подробности кинжала, который Дон Жуан, как Глостер, употребляет хитрым средством для довершения победы. Положение совершенно одно и то же; не мудрено, что Пушкин и без подражания, без подущения памяти, сошелся нечаянно в некоторых чертах с первым драматическим гением мира».

Иного мнения придерживается Л. С. Осоват. Он видит принципиальное различие: «У Шекспира — поединок двух сильных натур, в котором победу одерживает более сильная и коварная. У Пушкина поединка, в сущности, нет: ослепленному любовью Дон Гуану не противостоит, а идет навстречу Дона Анна, которая исподволь завоевывает мужчину, предоставляя ему считать завоевателем себя. Глостер покоряет Леди Анну ложью, грубой лестью, но всегда более — дьявольским напором, которому она мало-помалу уступает. Дон Гуан не прибегает ни ко лжи, ни к лести; красноречие и острословие Глостера блекнут рядом с жесткой наготой его признания, ставящего Дону Анну лицом к лицу с непопулярной для нее правдой: “Я Дон Гуан, и я тебя люблю”. В этот момент “просто художник” как бы приходит на помощь влюбленному человеку; Дон Гуан здесь — снова гений, и клопочущая в его словах демоническая

энергия, пробудившаяся «смерти на краю» (ведь он слепо верит возлюбленной и готов даже на гибель от ее руки), повергает Дону Анну в смятение».

Говоря о шекспировском влиянии в «Каменном госте» Пушкина, нельзя не упомянуть о «Доне Жуане» Байрона, который, хотя и проиграл соревнование с Шекспиром как трагик, но поражал русского поэта «шекспировским разнообразием» (XI, 64).

Параллельные места из произведений Шекспира отмечались исследователями и в «Скупом рыцаре». Первым шекспировское присутствие в этой «сцене» отметил еще Белинский: «По выдержанности характеров (скряги, его сына, герцога, жида), по мастерскому расположению, по страшной силе пафоса, по удивительным стихам, по полноте и оконченности, — словом, по всему эта драма — огромное, великое произведение, вполне достойное гения самого Шекспира». И. С. Тургенев в письме к П. В. Анненкову от 2 февраля 1853 г. процитировал из монолога Скупца стихи о совести, которые, как ему казалось, «носят слишком резкий отпечаток нерусского происхождения»:

<...> Иль скажет сын,
Что сердце у меня обросло мохом,
Что я не знал желаний, что меня
И совесть никогда не грызла, совесть,
Когтистый зверь, скребущий сердце, совесть,
Незванный гость, докучный собеседник,
Займодавец грубый, эта ведьма,
От коей меркнет месяц и могилы
Смущаются и мертвых высылают?... (VII, 113)

Тургенев сделал вывод: «Чистая английская, шекспировская манера».

Н. О. Лернер привел несколько мест из пьес Шекспира, таких, как мрачная картина могил, извергающих мертвецов, которая встречается у него неоднократно, что дает основание видеть у Пушкина шекспировский след. В «Рассказах о Пушкине» Н. О. Лернер припоминает слова Макбета, когда он видит дух убитого Банко и говорит: «Если склепы и

наши могилы высылают назад тех, кого мы похоронили, то наши памятники должны быть утробами коршунов» (д. III, сц. 4). Похожую сцену исхода мертвых из могил он находит в словах Просперо в «Буре» (д. V, сц. 1). И Гамлет спрашивает призрака отца (д. I, сц. 4):

Why the sepulchre,
Where in we saw thee quietly in — urn'd,
Hath op'd his poulderous and marble jaws,
To cast you up again! (I, 4, 1863: p. 911)⁵⁷

В монологе Гамлета упоминается «тот колдовской час ночи, когда гроба зияют и заразой ад дышит в мир» (д. III, сц. 2), во II части хроники «Король Генрих IV» описывается зловещая ночь, когда «призраки разверзают свои могилы (д. I, сц. 4). «Воображение Пушкина, — говорит Н. О. Лернер, — восприняло это создание Шекспирова воображения. Наш поэт обогатил пленивший его образ одной деталью, еще живее и мрачнее: у него могилы “смущаются”». А. Долинин указал на сходство с двенадцатой сценой пятого акта «Сон в летнюю ночь» Шекспира. Ю. Д. Левин сравнивал поэтику метафоры Пушкина с поэтикой Шекспира и «английского маньеризма».

Пушкинский скупец готов восстать из могилы «сторожевою тенью», только бы защитить от расточительного наследника свои сокровища. В этом сатанинском отвержении успокоения после смерти тоже есть проявление какого-то шекспировского мистицизма⁵⁸.

А. А. Белый, объясняя смысл чудесного кивка головы статуи Командора в ответ на приглашение Дон Гуана, видит в этом фантастическом жесте подражание Шекспиру, чьи пьесы изобилуют разного рода призраками, ведьмами и духами, и вспоминает слова госпожи де Сталь, которая говорила, что «чудесное здесь не что иное, как ожившие призраки, роящиеся в воображении героя».

Это не безжизненные мифологические божества, вмешивающиеся в дела людей и якобы диктующие им свою волю, — это воплощенные грезы человека, волнуемого бурными страстями. Сверхъестественные фигуры у Шекспира всегда исполнены философского значения. Когда

ведьмы пророчат Макбету, всякий понимает, что в этих уродливых фигурах автор воплотил борьбу честолюбия и добродетели». Подобным образом А. А. Белый объяснял появление ожившей статуи «как проявления состязания двух противоположных устремлений в душе Дон Гуана».

Далеко не все исследователи считали шекспировское присутствие в «маленьких трагедиях» неоспоримым. Так, например, Ю. Спасский полагал, что при создании образа скряги в «Скупом рыцаре» Пушкин шел не столько шекспировским, сколько мольеровским путем: первоначально пьеса называлась просто «Скупой», как и пьеса Мольера (1669), другая пьеса «Каменный гость» была написана в Болдино на сюжет мольеровской комедии «Дон Жуан, или Каменный пир» (1665). Впрочем, Б. В. Томашевский весьма точно раскрыл характер разработки Пушкиным мольеровских сюжетов: «Исходным пунктом для драматических опытов Пушкина был театр. Так, в данном случае исходным моментом является “Каменный пир” Мольера. Но из пьесы французского драматурга берется лишь сюжет в его наиболее общих чертах, две-три драматические ситуации чисто сценического порядка, и совершенно изменяется система характеристики героев. В этом отношении Пушкин готов следовать Шекспиру, Моцарту, современной драме, современному роману, но не Мольеру».

Обычно «Скупой рыцарь» сравнивается прежде всего со «Скупым» Мольера, но Т. Шоу доказал, что Пушкин опирался на шекспировского «Венецианского купца» не только в монологе Барона, но и более разнообразно.

Решая вопрос о характере барона, Т. Шоу отмечает его отличие от шекспировского скупца: «Он сложен, но это не та сложность, какая была у Шейлока в “Венецианском купце”. Старый барон — не только ростовщик: он рыцарь, и он говорит герцогу, что и теперь готов пойти за него в битву, если грянет война и понадобится его служба. А в “Венецианском купце” Шейлок, венецианский еврей, ссужает деньги в рост и взыскивает их с купца Антонио, главного представителя христианского торгового общества, который открыто презирает его за единственное занятие, которое позволено ему, чтобы выжить. Никаких рыцарей в Венеции

“Венецианского купца” нет. Пушкинский старый барон, напротив, принадлежит к знатному роду и избрал свое ростовщическое занятие добровольно, хоть это и означало для него отстраниться от придворного “хорошего общества”, в котором по праву рождения хочет жить его сын. Шейлок вспоминает библейскую историю Иакова и Лавана, желая показать, что он прав не только в своем ростовщичестве, но и в своей хитрости и тем самым может с чистой совестью искать отмщения против купца Антонио, который так открыто презирал и презирает его за его ремесло. **Справедливость** — вот что главное для Шейлока, и он убежден, что поступает справедливо, когда по ходу пьесы настаивает на буквальном исполнении “обязательства” Антонио расплатиться с ним фунтом собственного мяса, когда Антонио не может вернуть ему в срок взятые им в долг три тысячи дукатов. Старый барон в “Скупом рыцаре” тоже радуется не только своему богатству, но и страданиям тех, за чей счет он его приобретает (хотя никто никогда, по-видимому, его не презирал и не оскорблял).

Однако при этом дважды в своем длинном монологе (сцена 2) он мучится **угрызениями совести** — понятие, для Шейлока не существующее. Таким образом, характер барона в “Скупом рыцаре” по сути совсем иной, чем характер Шейлока».

Тем не менее, параллели между «Скупым рыцарем» Пушкина и «Венецианским купцом» Шекспира не исчерпываются теми отличиями, которые исследователь обнаруживает в сравнении Шейлока и скупого барона. Ведь, по словам Т. Шоу, «слово “скупой” в пьесе Пушкина приложимо по меньшей мере к трем персонажам: к старому барону, к его сыну Альберу (который сам так называет и отца и себя) и к еврей-ростовщику Соломону».

В последнем пушкинском персонаже исследователь обнаружил черты не только скупца, но и «традиционный образ средневекового еврея-ростовщика, чуждого всем рыцарским идеалам; и его присутствие только оттеняет то, как непохожи на него двое других».

Альбер — «прямая противоположность «скупости» в обычном понимании слова: по природе он щедр», «чувствует себя зараженным «скупостью», отмечает Т. Шоу.

Геройству что виною было? — скупость —
 Да! заразиться здесь не трудно ею
 Под кровлею одной с моим отцом. (VII, 102)

Исследователь пишет, что для понимания пьесы «очень важно знать, что значило для автора и персонажей слово *скупой* и как соотносилось это русское *скупой* с английским *covetous* в предполагаемом источнике. Слово *скупой* Пушкин мог употреблять в значении “скарредный, не любящий тратиться” — например, применительно к собственному отцу; но в литературном употреблении, в оде “Вольность” Пушкин выражался совсем иначе, “алчная скупость”, т. е. как синоним “алчности, жадности, корыстолюбия”, англ. *avarice*. Барон в “Скупом рыцаре” жалеет деньги на расходы и “не хочет тратиться” на сына, но в то же время жаден в своих желаниях и средствах к стяжательству».

Загадочное заглавие и подзаголовок пушкинской пьесы выглядит так: «Скупой рыцарь: Сцены из ченстоновой трагикомедии *The Covetous Knight*»⁵⁹. Пушкин ввел в русский обиход понимание английского слова *covetous* как *скупой*. Т. Шоу указал, что «*covetous* — это не совсем ожидаемый английский перевод слова «скупой»; и многие исследователи, особенно в последнее время, с интересом разыскивали литературные источники, которые были известны Пушкину и могли подсказать ему его понимание английского слова, и может быть, даже скрытые в нем намеки». Так, А. Долинин предположил, что на пушкинскую интерпретацию английского слова *covetous* могло повлиять место из шекспировского «Генриха V», где главный герой оправдывает свое вторжение во Францию словами: «I am not covetous for gold... but if it be a sin to covet honour, /I am the most offending soul alive» (4.3. 24–29) («...я до золота не жаден, Но если жадность к чести — это грех, То я грешнее всех...»).

Т. Шоу обнаружил связь между «Скупым рыцарем» и «Венецианским купцом» в использовании Пушкиным тавтологических рифм. Как убедительно показал исследователь, образцом для их употребления в первой сцене «Скупого рыцаря» «послужили сцены “Венецианского купца”, где действует Шейлок, — особенно сцена, где у него пытаются занять деньги (акт 1, сцена 3), и его разговор с другим евреем, Тубалом

(акт 2, сцена 1). Переключка между двумя драмами заметна не столько в сценах 2–3 “Скупого рыцаря”, где появляется барон, сколько в сцене 1, где Альбер пытается занять деньги у Соломона».

Т. Шоу считает, что «ростовщик Соломон воспроизводит не столько характер, сколько манеру речи Шейлока: прямые повторения, подхваты главных слов в репликах собеседника и повторы их в тавтологических рифмах. Шейлок тоже непрерывно повторяется. Любопытно, что и Шейлок, и старый барон представлены в соответствующих пьесах совершенно нетипичными характерами, тогда как Соломон в “Скупом рыцаре”, наоборот, изображен типичным позднесредневековым еврейским ростовщиком. В то же время открытое презрение христианских заемщиков к еврейским ростовщикам представлено в обеих пьесах очень сходно».

Т. Шоу особо отметил многообразие тавтологических рифм в заключительной, стихотворной сцене “Венецианского купца”: «несомненно, это самый длинный и яркий пример повторов концевых слов у Шекспира. Речь идет о кольце, которое Порция при обручении дала Бассанио, а тот по просьбе Антонио неохотно отдал его переодетому “юному и мудрому судье”, который спасает жизнь Антонио. Вспомним, что фунт мяса Антонио — это залог за ссуду от Шейлока, которая позволила Бассанио посвататься к Порции и добиться ее руки. Благородный купец Антонио владеет кораблями, которые должны были ко времени расплаты прибыть с грузами, но «из-за разных “злополучий” не успели вернуться, и Шейлок может настаивать на “справедливости” — он хочет получить залог, то есть наказать Антонио смертью».

Исследователь приводит следующий отрывок из «Венецианского купца», акт 5, сцена 1:

Bassanio. [...] Sweet Portia,
If you did know to whom I gave the **ring**,
If you did know for whom I gave the **ring**,
And would conceive, for what I gave the **ring**,
And how unwillingly I gave the **ring**,
When nought would be accepted but the **ring**,

You would abate the strength of your displeasure
Portia. If you had known the virtue of the **ring**,
Or half of worthiness that gave the **ring**,
Or your own honour to contain the **ring**,
You would not then have parted with the **ring**.
(V, 1, 1863: p. 203–204)

Так реплика Бассанио состоит из 5 строк, «каждая кончается на *ring*, все по-разному синтаксически параллельны, с предложениями на *if* и *when*; только последняя, кульминационная строка обходится без ключевого слова: если бы Порция знала все перечисленное, она бы “умерила свое негодование”». Т. Шоу отметил сходство этого отрывка со многими отрывками в «Борисе Годунове», где ряд рифмованных строк предшествует нерифмованной концовке-кульминации. «Ответ Порции такой же период, — писал Т. Шоу, — но концовка-кульминация в последней строке повторяет еще раз то же конечное слово. Пушкин употребляет такие повторы в “Скупом рыцаре” чаще, чем где бы то ни было, однако ни разу в таких периодах, как этот шекспировский».

Исследователь указал, что «одна из главных особенностей речей Шейлока и его диалогов с другими персонажами — многочисленность повторений. Почти все они — в прозаических текстах. Однако в одном месте Солано, друг Антонио, пародирует Шейлока после того, как дочь Шейлока сбежала с христианином, забрав с собой деньги (дукаты) и драгоценные камни, которые ее мать когда-то дала ее отцу. Пять строчек кончаются на повторяемые слова “daughter” и “ducats” в последовательности АВАВА, а немного дальше “ducats” повторяются еще раз как конечное слово».

Исследователь приводит следующий отрывок из «Венецианского купца» (акт 2, сцена 8):

Solano. My daughter! — O my ducats! — O my **daughter!**
Fled with a Christian! — O my Christian **ducats!**
Justice! the law! my ducats, and my **daughter!**
A sealed bag, two sealed bags of **ducats**,

Of double ducats, stol'n from me by my daughter!
And jewels; two stones, two rich and precious stones,
Stol'n by my daughter! Justice! find the girl!
She hath the stones upon her, and the **ducats**!⁶⁰
Salerio. Why all the boys of Venice follow him,
Crying, his stones, his daughter and his **ducats**.
(II, 8, 1863: 191)

В примечании к этому отрывку Т. Шоу отметил, что тема «сын или дочь обкрадывает своего отца», есть в обеих пьесах. Дочь Шейлока Джессика в «Венецианском купце» обкрадывает отца, скупой барон обвиняет сына Альберта в попытке обокрасть его в 3 сцене «Скупого рыцаря».

В качестве примера речи Шейлока исследователь приводит часть беседы Шейлока с другом евреем Тубалом акт 3, сцена 1, где тот жалуется на потерю дочери, денег и драгоценностей:

Тубал: И у других бывает *злополучье*. У Антонио, как я слышал в Генуе...

Шейлок: Что? что? *злополучье, злополучье?*

Тубал: ...потонули корабли по дороге из Триполи.

Шейлок: Благодаренье Богу! благодаренье Богу! Это правда? *это правда?*

Тубал: Я говорил с несколькими матросами, которые спаслись.

Шейлок: Благодарение тебе, добрый Тубал! Добрые вести, добрые вести, ха-ха! Где? В Генуе?

Тубал: Дочь твоя в Генуе промотала, говорят, за одну ночь восемьдесят дукатов.

Шейлок: Ты ножом меня режешь: не видать мне моих денег! *Восемьдесят дукатов зараз! восемьдесят дукатов!*

(III, 1; 1863: 162)

Таким образом, Т. Шоу показал, что «для речи Шейлока, характерны повторы как внутри собственных реплик, так и на подхвате реплик

Тубала, особенно после коротких прозаических фраз». Исследователь отметил, что прямую аналогию первой сцене «Скупого рыцаря» — где Альбер пытается занять в долг у еврея-ростовщика, — представляет собой та сцена «Венецианского купца», где у Шейлока выпрашивает ссуду сперва Бассанио от лица Антонио, а потом сам Антонио. Мотивы здесь — те же, что повторяются и в «Скупом рыцаре»: деньги («дука-ты»), количество их («три тысячи») и «слово» (устное обещание вместо наличного залога):

Шейлок. Три тысячи дукатов, так.

Бассанио. Да, сударь, на три **месяца**.

Шейлок. На три месяца, так.

Бассанио. И на это время, говорю я, Антонио дает вам: слово.

Шейлок. Слово Антонио — залог, так.

Бассанио. Вы будете так добры? так благонадежны? Вы дадите ответ?

Шейлок. Три тысячи дукатов на три месяца, и от Антонио — слово.

(«Венецианский купец», акт 1, сцена 3; 1824: 155–156)

Т. Шоу указал на то, что «эти мотивы пронизывают всю сцену и всю пьесу. Антонио в этой сцене открыто обливает Шейлока презрением, даже выпрашивая у него в долг. Шейлок заранее угадывает реакцию Антонио, подстрекая его принять “веселую шутку” насчет фунта мяса Антонио в виде залога». В качестве примера исследователь приводит вопрос Шейлока и ответ Антонио из 3 сцены 1 акта «Венецианского купца», курсив — в издании 1863 г.:

Shylock. Fair sir, you spit on me on Wednesday last;

You spurn'd me such a day, another time

You call'd me — dog; and for these courtesies

I'll lend you thus much monies.

Antonio. I am as like to call thee so again,

To spit on thee again, to spurn thee too.

If thou wilt lend this money, lend it not
As to thy friends; (for when did friendship take
A breed of barren metal of his friend?)
But lend it rather to thine enemy;
Who, if he break, thou may'st with better face
Exact the penalty.
Shylock. Why, look how you storm!
(I, 3, 1863: 186)

Т. Шоу отметил и мотив «пес»/«собака», который «тоже проходит сквозь всю пьесу. Антонио говорит с Шейлоком на “ты”, тот обращается к нему на “вы”. Шейлок все время ставит вопрос, может ли Антонио предложить залог (по-русски в “Скупом рыцаре” — “заклад”, ср.: 1. 46–47), чтобы покрыть долг, надежны ли его “предполагаемые средства”, если они зависят от возвращения его кораблей, которым угрожают пираты, море, бури и скалы». Исследователь отметил парадоксальность ситуации, которая, по мнению Т. Шоу, состоит «в том, что Шейлок дает займы Антонио только в надежде, что Антонио *не* сумеет расплатиться вовремя. Залог, которого Шейлок требует как будто “в шутку” — фунт мяса Антонио, — должен утолить его месть, а вовсе не обеспечить платеж: дальше по ходу действия, когда кончается срок расплаты, то на суде он отказывается даже от тройного платежа, а настаивает только на “залоге”».

Т. Шоу отметил отличие «Скупого рыцаря» от «Венецианского купца», поскольку «тема скупости поделена между двумя персонажами, евреем Соломоном и старым бароном», но главное сходство между этими произведениями исследователь видит в ситуации, в которой молодой человек, прося займы у жадного еврея-ростовщика, открыто презирает его. У Шекспира и Пушкина молодые люди обращаются к своим кредиторам на «ты», они же отвечают на «вы». Исследователь указал на то, что должники Шейлока неоднократно называют его «собакой», а в «Скупом рыцаре» Соломон обзывается «собакой», «разбойником», «ростовщиком», «змеей», «плутом», «жидовской душой». Т. Шоу показал, что в создании образа Соломона Пушкин следует за Шекспиром, вернее его Шейлоком. Незначительное отличие ситуации в «Вене-

цианском купце» и «Скупом рыцаре» заключается в отсутствии мотива оплевывания и того, что Соломон ранее уже одалживал деньги Альберу, а Антонио просит займы у Шейлока впервые. Оба еврея-ростовщика требуют «залог». Ни Шейлок, ни Соломон не верят слову купца и рыцаря. Корабли Антонио могут прийти слишком поздно или совсем пропасть в море, подвергнуться нападению пиратов, Альбер не получит наследство, пока жив его отец, и Соломон напоминает, что тот может прожить даже дольше сына. Оба еврея находят кощунственный выход из ситуации: Шейлок предлагает Антонио поставить в качестве залога фунт его собственного мяса, Соломон предлагает ускорить смерть барона при помощи яда.

Таким образом, исследователь показал, что положение Соломона и Шейлока очень похоже: «еврей, который ссужает деньги христианам, а за это, даже соглашаясь на их просьбы, получает от них только презрение и оскорбления». Между тем, Т. Шоу отметил, что «характер Соломона иной, чем у Шейлока. Шейлок горд, жаждет «справедливости», умеет ненавидеть и при всем своем корыстолюбию предпочитает месть деньгам. Соломон не таков, однако он схож с Шейлоком, наряду с разными другими ростовщическими чертами, особенной манерностью речи: склонностью повторять главное слово собеседника. У Шекспира это слово может быть или не быть последним в строчке или реплике. Но мотивы, повторяющиеся в этих словах, одни и те же у Шейлока и Соломона: деньги, их количество и “слово” (“заклад”)».

Исследователь подробнейшим образом останавливается на рассмотрении рифмованных отрывков и рифмопар в «Скупом рыцаре». Для нас особенно актуальна связь, которую Т. Шоу обнаруживает между «Скупым рыцарем» и другим «шекспировским» произведением Пушкина — драмой «Борис Годунов», точнее ее одиннадцатой сценой, в ее первом рифмованном отрывке. Так, исследователь указал, что в длинном монологе барона во второй сцене, где он воображает как Добродетель, Труд, Гений и Музы принесут ему свою дань — точь-в-точь как польский поэт в «Борисе Годунове» подносит Самозванцу; впрочем, у поэта стихи были латинские, а нерифмованные реплики — на русском (условно — польском языке).

Похожую связь с драмой «Борис Годунов» Т. Шоу обнаруживает во втором рифмованном отрывке, кульминационном для всей сцены моменте, когда барон любит золото — своей державой и славой. Исследователь находит, что начало рифмованного отрывка напоминает фразеологией заверения Шуйского в «Борисе Годунове»: «Конечно, царь: *сильна твоя держава*». Так, исследователь приходит к выводу, что «Старый барон видит в своем не добром добытом богатстве свою “державу”, а в себе властелина — хотя лишь потенциального, потому что любая трата будет разрушать его державу. Но чтобы расширять и хранить свою “державу”, барон должен бороться с собственной “совестью”. Это значит, что он — “узурпатор”, потому что свою “державу, честь и славу” он приобрел бесчестно и бесславно. Русские ученые справедливо сравнивали воплощение этой темы с другими местами у Шекспира, где герои борются с собственной совестью: таков уже не Шейлок, а Гамлет, Макбет, а в хрониках особенно Генрих IV».

Т. Шоу обнаруживает сходство в разработке темы правителя, «которого терзает совесть не только за неправоное приобретение власти, но и за то, что оно перейдет к распутному наследнику», как она воплощается в образе пушкинского барона и в шекспировском Генрихе IV.

Исследователь также раскрывает основные мотивы, которые объединяют «Венецианского купца» Шекспира и другое произведение Пушкина — повесть «Станционный смотритель».

Е. Н. Купреянова указала на прямую связь мотива картинок с сюжетом «блудного сына» в «Станционном смотрителе» и речью Фальстафа в первой сцене второй части второго акта хроники Шекспира «Генрих IV». Наглый и беспутный собутыльник принца Гарри — Фальстаф, вымогая деньги у им же разоренной хозяйки трактира, предлагает ей заложить имущество и упоминает «историю блудного сына»:

Fal. Glasses, glasses, is the only drinking
and for thy walls, — a pretty slight drollery, or
the story of the prodigal, or the German hunt —
ing in water — work, is worth a thousand of
these bed — hangings and these fly — bitten tapes —
tries. (II, 1, II Henry IV, 1863, p. 426–427)⁶¹

Е. Н. Купреянова заметила, что на фоне беспутства принца Гарри и его последующего перевоплощения в достойного королевского титула Генриха IV, заслужившего прощение отца, упоминание сюжета о блудном сыне приобретает особый смысл.

Как показала ранее Н. Н. Петрунина, «упоминание это не случайно, так как вложено в уста Фальстафа», тем более «что тема блудного сына неизменно сопутствует этому герою, где бы у Шекспира он ни являлся». Н. Н. Петрунина не видит противоречия между библейским рассказом и историей хроники Шекспира: «“Падение” принца Гарри представляется несомненным отцу его и братьям, политическим сторонникам и противникам Генриха IV и даже Фальстафу и его компании. Для самого же Гарри “дурное общество” — своеобразная школа жизни, и когда долг призывает его на поприще государственной деятельности, он ведет себя с достоинством безупречного наследника престола и государя. Но если принц Гарри играет роль павшего, чтобы с тем большим блеском явиться потом в ореоле истинного душевного и королевского величия, то для Генриха IV похождения его сына — источник горечи: отец в нем страдает, толкуя поступки сына как доказательство нелюбви к себе, король — при мысли о невзгодах, которые обрушатся на страну, когда беспутство завладеет тронem, о крахе, уготованном делу его жизни. Убедившись на смертном одре в неосновательности своих подозрений, он дает волю отцовским чувствам и с чистым сердцем вручает сыну бразды правления. Как Гарри, участвуя в похождениях Фальстафа, сохранил душевную чистоту и образовал в себе государственный ум, так и радость отцовского прощения сменилась у Шекспира радостью своеобразного «узнавания», когда отцу открылось истинное лицо сына».

Обнаруживая внутреннее родство темы блудного сына в хронике Шекспира и в «Станционном смотрителе» Пушкина, Н. Н. Петрунина разграничивает их качество: «Осмысление притчи о блудном сыне как типологического соответствия истории принца Гарри осуществлено в подтексте “Генриха IV”. Оно незримо формирует характеры и направляет вымышленное действие хроники, выходя на поверхность лишь дважды и оба раза — в непринужденной болтовне Фальстафа. Для Шекспира, однако, эти упоминания о библейском отроке были важны

как сигнал, указывающий на существование внутренних семантически значимых связей. Апеллируя к способности читателя и зрителя мыслить аналогиями, он опирался на традицию словесного и изолированного искусства, уходящую корнями в глубокую древность. В отличие от Шекспира Пушкин на первых же страницах “Станционного смотрителя” не просто упоминает об истории блудного сына, а делает отдельные ее моменты предметом восприятия и оценки героя — рассказчика повести. То, что у Шекспира было в подтексте, Пушкин выносит в текст, обнажая прием типологического сопоставления древней притчи и фабульных происшествий, как и его функцию».

«Яркую печать шекспиризма» усматривал в «Моцарте и Сальери» М. М. Покровский: «Убийца Моцарта должен, в конце концов, поплатиться жесточайшими угрызениями совести за свое деяние; по крайней мере, после ухода отравленного Моцарта, мы видим его в мучительнейшем раздумьи...» Далее исследователь говорит, «что Сальери не банальный завистник и не изверг: в его отношениях к Моцарту колеблется сложное двойственное чувство *odi et amo*; он мстит Моцарту за то, что тот самым своим существованием стирает с лица земли не только одного Сальери, но и всех ему подобных бескорыстных тружеников». Сходную идею Покровский обнаруживает в «Венецианском купце» Шекспира, «где сталкиваются два представителя одной и той же профессии — сухой, педантичный Шейлок и благодушный гуляка, царственный купец Антонио, истинно-широкая натура. Шейлок мстит ему, между прочим, по инстинкту самосохранения: торговые приемы соперника обессиливают Шейлока и приносят ему огромные убытки: «не будет его в Венеции — могу вести торг как угодно». И, наконец, М. М. Покровский делает вывод, «что самую тему о зависти Пушкин разработал приблизительно, как Шекспир в «Макбете» — как тему честолюбия: человек долгое время живет безупречно, не подозревая, что в один прекрасный момент им может завладеть страсть, ему самому противная и мучительная. Пушкин представил вместе с тем, при каких условиях преступная страсть вспыхнула в душе Сальери: в сущности, душевная жизнь его не полна, в ней много пустоты, лишь еле-еле прикрытой скромным профессиональным успехом, который вдобавок дался в результате

упорнейшего труда и горьких разочарований. Это душевное утомление увеличивается, кроме того, тяжелыми воспоминаниями о самоубийстве единственной женщины, которую любил Сальери, — Изоры».

Б. П. Городецкий соотнес известное замечание Пушкина о ревности Отелло со словами Сальери:

Кто скажет, чтоб Сальери гордый был
Когда-нибудь завистником презренным,
Змеей, людьми растоптанною, вживе
Песок и пыль грызущую бессильно?
Никто!... (VII, 124)

Интересное замечание по поводу проблемы «совместимости гения и злодейства» сделала М. Косталевская в статье «Дуэт, диада, дуэль («Моцарт и Сальери»)». Рассматривая этический и поэтический антагонизм Моцарта и Сальери, исследовательница делает вывод: «В русском самосознании поставленный Пушкиным вопрос о гении и злодействе занимает место, сходное по своей актуальности с тем, которое занимает в западном сознании вопрос, поставленный Шекспиром: “To be or not to be”. Если для Гамлета эта проблема звучит испытанием свободы человека как нравственного существа, то, например, для Альберта Камю она представляет собою испытание свободы человека как живущего существа. Но суть проблемы при этом меняется».

Л. И. Вольперт, указывая на тот факт, что Стендаль посвятил свои лучшие произведения «to the happy few» («немногим счастливым»), проводит параллель с фразой Моцарта, уже испившего яд: «Нас мало избранных, счастливых праздных» (VII, 133), и приходит к выводу, что обе они имеют прямое отношение к словам Генриха V и заимствованы из одноименной хроники Шекспира (акт 4, сцена 3). Новаторство Пушкина в создании трагического героя отмечали Н. В. Беляк и М. Н. Виrolайнен. По их мнению, противопоставляя Шекспиру Мольера, поэт не следовал слепо шекспировскому, а создал «принципиально новый тип»: «Если взглянуть на шекспировскую драму сквозь призму греческих аллегорий, мы увидим мир смешения космоса с хаосом. Именно

смешения, а не взаимодействия... Трагедия шекспировского героя — трагедия противоречий в самой данной ему картине мира. Сама эпоха подстрекает его к своенравию, и как бы прихотливы ни были проявления его индивидуальности, его воли, его не стесняемой ничем свободы, они существуют по тем же законам, что и исторический социум, их породивший». Принципиальное отличие пушкинского героя от шекспировского состоит в том, что он «обладает такой мерой самостоятельности и обособленности мировоззрения, что претендует не просто на “поправку к мирозданию”, не просто участвует в некоем внутреннем конфликте, обнаруженном в мироустройстве, но создает свою собственную, глубоко индивидуальную картину мира, строит свой собственный индивидуальный космос, центром которого является он сам, и космос этот он противопоставляет всему остальному миру. Собственно говоря, это есть крайний индивидуализм, гипертрофированная персональность, чудовищный субъективизм, данные как полная обособленность — вплоть до выпадения из мира. Это уже не представитель как в античности, а противопоставляющий себя роду “выродок”, осуществляющий служение самому себе. И этим он в корне отличается от шекспировского героя, который подвластен своей страсти, служит страсти, служит ей, но не себе. Античный герой именно страстным путем приходит к подлинному различению добра и зла. Герой Шекспира очень хорошо знает, что плохо, а что хорошо, но влекомый, не в силах выбрать добро. Пушкинский герой не хуже шекспировского знает, как различить зло и добро, и выбирает зло не потому, что не может устоять перед ним, а потому, что в принципе отрицает существующую в мире систему различения ценностных ориентиров». Таким образом, бунт античного героя, подчинение своим страстям и слабостям шекспировских персонажей доводятся Пушкиным до абсолюта, его герой часто ставит себя выше общепринятых понятий добра и зла, мнит себя в праве вершить чужие судьбы, и в этом отражаются романтические уроки русского писателя.

В свое время Ф. Ф. Зелинский предположил, что сцена прощания Антония и Клеопатры в трагедии Шекспира (д. I, сц. 3), возможно, отразилась в пушкинской «Русалке» (1832), когда в душевных муках дочь мельника с трудом сообщает князю самое важное:

Она

Постой; тебе сказать должна я

Не помню что.

Князь

Припомни.

Она

Для тебя

Я все готова... нет, не то... Постой —

Нельзя, чтобы навеки в самом деле

Меня ты мог покинуть... Все не то...

Да! Вспомнила: сегодня у меня

Ребенок твой под сердцем шевельнулся.

(VII, 193)

Как считает Ф. Ф. Зелинский, Пушкин подсознательно припоминает здесь слова Клеопатры, обращенные к покидающему ее Антонию (д. I, сц. 3). Для сравнения приводим оригинал и перевод:

У Шекспира:
Cleo. Courteous lord, one word.
Sir, you and I must part, —
but that's not it:
Sir, you and I have lov'd, —
but there's not it;
That you know well:
something it is I would, —
O, my oblivion is a very Antony,
And I am all forgotten.
Ant. But that your royalty
Holds idleness your subject,
I should take you
For idleness itself.
Cleo. 'Tis sweating labour
To bear such idleness so near the heart
As Cleopatra this.
(I, 3, 1863: p. 716)

Перевод Б. Пастернака:
Клеопатра. Два слова, мой любезный!
Мы расстаемся...
Нет, совсем не то.
Мы так любили...
Нет, совсем не это.
Но что ж хотела я сказать?
Я так
Забывчива, затем что я забыта.
Антоний. Не будь ты мне царицею
всего,
Я б мог сказать, что ты царица бла-
жи.
Клеопатра. Нелегкий труд, однако,
эту блажь
Носить у сердца так, как Клеопатра.

Эти слова вводили в недоумение комментаторов Шекспира, однако, как считает Ф. Ф. Зелинский, здесь Клеопатра намекает на беременность: «Чего не понял ни один из толкователей Шекспира, то сразу уловил, руководясь одним своим поэтическим чутьем, наш Пушкин». Приблизительно ту же мысль высказал позже Н. О. Лернер.

М. Загорский возражал против сравнения «гордой и властолюбивой Клеопатры и простодушной и доверчивой девочки Пушкина», считая, что между «ними нет ни тени сходства», что сходные моменты в «Русалке» и «Антонии и Клеопатре» свидетельствуют только о близости понимания Шекспиром и Пушкиным «истины страстей» и «правды диалога на сцене». Однако еще Н. Г. Чернышевский отмечал «шекспировский элемент» в «Русалке» Пушкина и говорил, что эта неоконченная драма возникла из «Короля Лира» и «Сна в летнюю ночь».

А. Р. Кугель утверждал, что поэма из «Египетских ночей» Пушкина несет в себе все оттенки пьесы Шекспира «Антоний и Клеопатра». Иная точка зрения у Н. М. Нусинова, который считал, что Шекспир и Пушкин пользовались разными источниками: «Пушкин в “Египетских ночах” исходным пунктом для создания своего образа Клеопатры берет иной, весьма отличный от Шекспира исторический источник: не Плутарха, повествующего о “римской драме”, а Аврелия Виктора». Б. В. Томашевский доказал прямое обращение Пушкина к французскому переводу Летурнера трагедии Шекспира «Антоний и Клеопатра» в 1824 г., когда русский поэт задумал стихотворение о Клеопатре. По мнению исследователя, это стихотворение должно было войти в «Египетские ночи». Из анализа черновых набросков этого стихотворения Б. В. Томашевский заключил, что в описаниях царицы Египта у Пушкина скорее проявилось влияние Шекспира, чем рассказа Плутарха. Исследователь особо отмечает, что стих «Блестит ложе золотое» показывает на зависимость Пушкина от перевода Шекспира Летурнером.

Вслед за Белинским, который считал князя «русским Дон Хуаном», М. М. Покровский отметил сходство «Русалки» с «Каменным Гостем», при этом исследователь высказал ошибочное суждение, что эти драматические опыты были задуманы Пушкиным или единовременно с «Борисом Годуновым», или вскоре после него, т. е., следовательно, в

период наиболее острого увлечения Шекспиром, в период своего рода первой любви к Шекспиру. В этой связи совсем не случайной может показаться фактическая ошибка А. Позова, который увидел в «маленьких трагедиях» своеобразную «прелюдию» к «Борису Годунову». По мнению В. Непомнящего, эта обратная перспектива (инверсия) «выражает живое и точное ощущение безусловно ключевого, принципиального, методологически объемлющего значения “Бориса Годунова”: ведь он уже заключает в себе возможность “маленьких трагедий”...».

Любопытное наблюдение сделал М. П. Алексеев, разбирая незавершенную пушкинскую пьесу «Сцены из рыцарских времен» (1835). Исследователь обратил внимание на разговор между Мартыном и Бертольдом, в котором Пушкин подчеркивал, «что Мартын и Бертольд не могут понять друг друга; для купца Мартына научное творчество есть лишь один из путей приобретения, возможность делать золото; научно-изобретательская мысль Бертольда, напротив, бескорыстна: он не ищет личных выгод, но истины, предвидя, что деятельность человеческого разума, направленная на завоевание сил природы и открытие ее законов, поистине беспредельна».

В черновиках рукописей до нас дошел набросок этой сцены, в котором вместо имени купца Мартына стоит имя Калибана — героя шекспировской пьесы «Буря». Хотя М. П. Алексеев и отвергает связь имени Калибана «с характерным образом его носителя», так как в дальнейшей работе над пьесой Пушкин от него отказался, но, на наш взгляд, первоначальный выбор Пушкина не был случаен, так как шекспировский Калибан является своего рода воплощением дикого невежества и антиинтеллектуализма, полной противоположностью творческой, ищущей натуре средневекового монаха Бертольда Шварца. Вероятно, Пушкин предпочел оставить более нейтральное имя Мартын в силу стилистических, но не философских причин, так как по своим духовно-интеллектуальным запросам и Калибан, и Мартын суть одно и то же лицо⁶².

Итак, в начале 1820-х годов свершилось пушкинское открытие Шекспира, дав в «Борисе Годунове», в произведениях 1830-х годов творческие плоды. На это событие в жизни поэта обратили внимание уже современники. Оно нашло свое отражение в переписке и творчестве

поэта. В его произведениях появляются не только следы шекспировского присутствия: мотивы, образы, узнаваемые характеры героев. Случилось большее: шекспировские штудии дали поэту новый творческий и жизненный опыт. Под влиянием Шекспира изменилось пушкинское понимание истории, литературы и жизни. Обращение к Шекспиру изменило творческие приоритеты Пушкина в английской литературе: на смену Байрону пришел Шекспир, что выражало внутренние процессы творческой эволюции поэта, и эти изменения привели Пушкина к созданию шедевра — драмы «Борис Годунов». Дальнейшие шекспировские штудии поэта и развитие его «шекспировского текста» сделали неизбежным и появление другого пушкинского шедевра — поэмы «Анджело».

Б. П. Городецкий отметил характерную особенность зрелого творчества Пушкина, когда русский поэт занялся переосмыслением занимавших его сюжетов и вечных образов мировой художественной культуры. Взяв из европейской литературы самые достойные образцы художественного творчества, Пушкин не становится ни завистником, ни ревнивым подражателем, а достойным соперником, продолжающим и преображающим великую традицию. Именно поэтому его Сальери, Моцарт, Анджело и даже лишь упомянутый Отелло — не заимствованные типы, а оригинальные создания русского гения.

ГЛАВА 4

РАЗНАЯ РОЛЬ ШЕКСПИРА В РУССКОЙ И ФРАНЦУЗСКОЙ ДРАМАТУРГИИ: ПУШКИН И ГЮГО

Шекспир, подтверждая свой статус классика, оказался в центре тезауруса как Пушкина — величайшего представителя русской культуры первых десятилетий XIX века, охватившего своим сознанием колоссальный объем мировой литературы, так и Гюго — вождя французских романтиков, создателя романтической драмы во Франции. Это произошло практически одновременно. Поэтому представляется очень значимым для характеристики национальных культурных тезаурусов сравнить отношение к Шекспиру двух великих современников в таком вопросе, как осмысление источников и ориентиров национальной драматургии России и Франции.

Двадцатые годы XIX века во Франции ознаменованы формированием теории романтической драмы и подготовкой битвы «классиков» и «романтиков» в цитадели классицизма — театре, которая подорвет последние устои старого искусства. В 1820-е годы появились первые романтические пьесы (П. Мериме, В. Гюго, А. Дюма и др.), в 1827 г. было написано знаменитое «Предисловие к “Кромвелю”», манифест романтизма, принесший В. Гюго славу основоположника романтической драмы во Франции.

В те же годы в России появляются «Горе от ума» А. С. Грибоедова и «Борис Годунов» А. С. Пушкина, свидетельствующие о рождении рус-

ской драмы как явления, выходящего за рамки национальной литературы. В период работы над «Борисом Годуновым» возникает пушкинская теория драмы.

Сопоставление двух взглядов на драму, принадлежащих Пушкину и Гюго, сложившихся практически одновременно, во многом сходных и во многом различных, весьма существенно для типологического исследования сложного процесса формирования новых тенденций в европейской драме начала XIX века.

Некоторые современники Пушкина были убеждены, что «Борис Годунов» — «подражание Кромвелю Виктора Гюго» (об этом с иронией писал А. С. Пушкин П. А. Плетневу 7 января 1831 г. — X, 331⁶³). Нелепость этого утверждения очевидна («Кромвель» был написан позже «Бориса Годунова»), однако распространенность такого мнения свидетельствует о том, что многие современники представляли позицию Пушкина в деле реформы драмы идентичной позиции В. Гюго.

Между тем, Пушкин и Гюго должны были решить разные задачи, ибо они творили в разных исторических условиях. В этой связи большой интерес представляют взгляды Гюго и Пушкина на историю развития литературы. Сами писатели уделяют этому вопросу немало места.

«Предисловие к “Кромвелю”» начинается с изложения представлений Гюго об истории развития поэзии. Писатель, исходя из мысли о том, что «поэзия всегда являет собой точное подобие общества» (76), утверждает: «...Поэзия прошла три возраста, из которых каждый соответствовал определенной эпохе общества, — оду, эпопею, драму. Первобытный период лиричен, древний период эпичен, новое время драматично. Ода воспевает вечность, эпопея прославляет историю, драма изображает жизнь» (91). Далее Гюго подкрепляет свой вывод тем, что возводит его в общий закон природы: «...Все в природе и в жизни проходит через эти три фазы — лирическую, эпическую и драматическую, так все рождается, действует и умирает» (92–93).

Гюго связывает начало новой эпохи с утверждением христианства: «С того дня, как христианство сказало человеку: «В тебе живут два начала, ты состоишь из двух существ, из которых одно — бренное, другое — бессмертное, одно — плотское, другое — бесплотное, одно — скован-

ное вожделениями, желаниями и страстями, другое — взлетающее на крылья восторга и мечты, словом — одно всегда придавленное к земле, своей матери, другое же постоянно рвущееся к небу, своей родине», — с того дня была создана драма» (95).

В ряде исследований мысль Гюго о христианстве как об основе современной литературы, а также вся схема истории литературного развития резко критикуются. В этом случае не полностью учитывается как недостаточная развитость исторических наук в ту эпоху, так и характер предисловия, где все, даже история, используется как полемический аргумент.

В самом деле, Гюго может создать теорию новой драмы, лишь разрушив здание драмы классицизма, опирающее на двухвековую традицию, на детально разработанную поэтику, на безусловные шедевры, созданные Корнелем, Расином, Мольером и другими великими писателями.

Как же решает эту задачу Гюго? Введение исторической схемы, хотя бы и неверной, разрушает краеугольный камень классицистической эстетики — представление о неизменности эстетического идеала и выражающих его художественных форм. Идея изменчивости литературы подтверждается общими законами природы и, будучи отождествлена с ними, становится очевидной. Связь возникновения новой поэзии с утверждением христианства является аргументом огромной силы в защиту нового искусства, ибо оно освещается непререкаемым авторитетом. Смена идеалов языческого искусства христианскими идеалами не могла быть осуждена.

Важным шагом в полемике с классицистами было возведение драмы в главный род современного искусства. Исследователь французской литературы М. Трескунов считал, что «в этом прославлении драмы как наиболее современного литературного жанра, в этом возвышении драмы на уровень романа и эпоса сказалось его (Гюго) лично стремление к драматическому искусству».

Думается, Гюго руководился иными побуждениями, а именно: желанием дать бой классицизму на том поле, где тот сохранял наиболее сильные позиции. Для этого Гюго деформирует традиционное понима-

ние слова «драма», лишая его узкожанрового смысла, определяя драму так: «Действительно, что такое драма, как не это ежедневное противоречие, ежеминутная борьба двух враждующих начал, которые всегда противостоят друг другу в жизни и спорят за человека от его колыбели до его могилы?» (95). Затем Гюго доказывает, что драматургия классицизма эпична, ибо за образец берет эпический театр античности. Изъятие из рядов классицистов крупнейших писателей (Корнеля как творца «Сида», Мольера и т. д.) довершает аргументацию Гюго. Каков ее итог? Новое (романтическое) искусство возникает закономерно, оно является единственно истинным, ибо выражает суть новой эпохи. Напротив, искусство классицизма не имеет обоснования для своего появления, оно с самого начала стоит в стороне от столбовой дороги художественного развития человечества и не только не имеет права на существование сейчас, но и не имело его никогда.

Сила подобной аргументации была столь велика, что позже Т. Готье вспоминал: «“Предисловие“ сияло в наших главах, как скрижали закона на Синае, его доводы казались неопровержимыми».

А. С. Пушкин находился совсем в другом положении. Перед ним не стояла задача ниспровержения старой школы. В России насущная проблема того времени — создание национальной литературы. Эта задача и определила подход Пушкина к характеристике истории литературного процесса. В статье «О ничтожестве литературы русской» (1834, неоконч.) Пушкин дал краткую обрисовку истории французской литературы. Если углубиться в черновики и планы статьи, можно прийти к выводу, что Пушкин усматривал сходство в положении французской поэзии начала XVII века и современной ему русской литературы. Согласно мнению Пушкина, в XVII веке с приходом Корнеля, Паскаля, Боссюэ, Фенелона, Буало, Расина, Мольера, Лафонтена, владычество которых «над умственной жизнью просвещенного мира гораздо легче объяснить, нежели их неожиданное пришествие» (VII, 310), французская литература преодолела свое ничтожество. В этом появлении «толпы истинно-великих писателей», «созвездия гениев» Пушкина прежде всего волнует вопрос о корнях, о почве, на которой стал возможен подобный феномен. Пушкин отмечает: «У других европейских народов поэзия существовала

прежде явления бессмертных гениев, одаривших человечество своими великими созданиями. Сии гении шли по дороге уже проложенной. Но у французов возвышенные умы 17-го столетия застали народную поэзию в пеленках, презрели ее бессилие и обратились к образцам классической древности» (VII, 310–311). Аналогичную картину Пушкин обнаруживает в России: «Европа наводнена была неимоверным множеством поэм, легенд, сатир, романсов, мистерий, и проч., но старинные наши архивы и вивлиофики, кроме летописей, не представляют почти никакой пищи любопытству изыскателей. Несколько сказок и песен, беспрестанно подновляемых устным преданием, сохранили полуизглаженные черты народности, и “Слово о полку Игореве” возвышается уединенным памятником в пустыне нашей древней словесности» (VII, 307).

Отсутствие народных корней русского театра наиболее подробно рассмотрено Пушкиным в статье «О народной драме и драме “Марфа Посадница”» (1830). Поэт пишет: «Драма никогда не была у нас потребностию народною. (...) Первые труппы, появившиеся в России, не привлекали народа, не понимающего драматического искусства и не привыкшего к его условиям» (VII, 215). Утвердившаяся в России трагедия, «образованная по примеру трагедии расиновой», оказалась бесплодной («Сии вялые, холодные произведения не могли иметь никакого влияния на народное пристрастие» — VII, 215), попытка создания народной трагедии, предпринятая Озеровым, оказалась неудачной.

«Отчего же нет у нас народной трагедии?» — спрашивает Пушкин и продолжает: «Не худо было бы решить, может ли она и быть» (VII, 216); «... где (...) найдет она себе созвучия, — словом, где зрители, где публика?» (VII, 217).

В этом моменте рассуждений А. С. Пушкина заключено зерно его новаторской эстетики драмы.

Классицисты, создавая свои произведения, исходили из принципа соответствия произведения идеальным образцам.

Зритель в теории драмы рассматривался абстрактно, качество произведения определялось не зрительской оценкой, а степенью соответствия тем или иным правилам. Пушкин в ряде статей и заметок показал подоплеку этой внешней независимости («При дворе... поэт чувствовал

себя ниже своей публики. ...Он старался угадывать требования утонченного вкуса людей, чуждых ему по состоянию» (VII, 214); «Влияние, которое французские писатели произвели на общество, должно приписать их старанию принаравливаться к господствующему вкусу и мнениям публики». (VII, 644; и т. д.).

Еще в 1820 г. Пушкин провозгласил: «Публика образует драматические таланты» (VII, 7) и дал портрет русской публики, затем, три года спустя, в «Евгении Онегине» сделал гениальную зарисовку петербургской публики.

Под пером Пушкина вырисовывается социальная расслоенность зрительного зала, а также конкретный облик зрителей — законодателей сцены: «Значительная часть нашего партера (т. е. кресел) слишком занята судьбою Европы и отечества, слишком утомлена трудами, слишком глубокомысленна, слишком важна, слишком осторожна в изъявлении душевных движений, дабы принимать какое-нибудь участие в достоинстве драматического искусства (к тому же русского). И если в половине седьмого часу одни и те же лица являются из казарм и совета занять первые ряды абонированных кресел, то это более для них условный этикет, нежели приятное отдохновение. Ни в каком случае невозможно требовать от холодной их рассеянности здравых понятий и суждений, и того менее — движения какого-нибудь чувства. Следовательно, они служат только почтенным украшением Большого каменного театра, но вовсе не принадлежат ни к толпе любителей, ни к числу просвещенных или пристрастных судей» (VII, 8–9).

Заметим для сравнения, что Виктора Гюго проблема публики совсем не так волнует (особенно в аспекте, интересовавшем Пушкина). Лишь в предисловии к «Рюи Блазу» (1838) Гюго даст характеристику публики, разделив ее на категории, но это разделение будет в социальном смысле абсолютно абстрактным. Это не случайно. Гюго как романтик неизбежно должен отказаться от абстрактно-обобщенного представления классицистов о «зрителе вообще». Но его интересует не социальное, а психологическое расслоение публики.

Романтик создает свои драмы для одного зрителя, а не для зрительного зала, точкой отсчета становится восприятие отдельного зрителя,

причем именно романтического. Тип романтической драмы, разрабатываемой Гюго, сориентирован на эту позицию.

Пушкина волнует иная задача: создание народной драмы. Но это возможно было бы при изменении состава публики («Мы захотели бы придворную, сумароковскую трагедию низвести на площадь — но какие препятствия!» — VII, 216).

Казалось бы, решение этой задачи должно быть связано с ниспровержением европейской традиции. Но не случайно, если В. Гюго лишает классицизм права на существование, Пушкин, наоборот, заявляет: «Во Франции просвещение застало поэзию в ребячестве, без всякого направления, без всякой силы. Образованные умы века Людовика XIV справедливо презрели ее ничтожность и обратили ее к древним образцам» (VII, 36). Поэт считает учтивость героев Расина выражением народности (VII, 39). «Климат, образ правления, вера дают каждому народу особенную физиономию, которая более или менее отражается в зеркале поэзии. Есть образ мыслей и чувствований, есть тьма обычаев, поверий и привычек, принадлежащих исключительно какому-нибудь народу», — писал поэт (VII, 39–40), разъясняя свои представления о народности в литературе.

Выдающейся эстетической заслугой Пушкина следует считать то, что, развивая идею народности, самобытности русского искусства и не обнаружив достаточно глубоких народных корней русского театра, поэт проявил истинную широту мышления, обратившись к шекспировской (и отчасти мольеровской) традиции европейской литературы, усмотрев в ней наиболее глубокое проявление народности. Благодаря Пушкину, Шекспир сыграл в русской культуре ту же историческую роль, какую во французской литературе сыграло обращение к античной традиции. Вторым таким автором, ставшим для Пушкина-драматурга источником, на который ориентировалась создаваемая им новая русская драма, оказался Мольер. Два драматурга в тетаурусе Пушкина выступают в единстве и борьбе своих принципов и могут рассматриваться в ключе единой шекспировско-мольеровской традиции, в которой они составляют два полюса. При этом сам характер пушкинского подхода к этой традиции исходя из задач утверждения самобытной русской культуры определил

невозможность ее засилья в последующем развитии русской драматургии (думается, преодоление шекспировско-мольеровской ориентации породило феномен драматургии Чехова и Горького, определивший мировое влияние новой русской драмы) и одновременно ее необычайную плодотворность.

В связи с последним выводом важно сравнить отношение Гюго и Пушкина к Шекспиру. Гюго в «Предисловии к “Кромвелю”» дает высочайшую оценку творчеству Шекспира, в его представлении об истории литературы Шекспир — кульминация всего ее развития. Не менее высокая оценка творчества Шекспира, данная Пушкиным.

Однако в отношении к Шекспиру двух великих писателей есть известное отличие. Гюго, видя в Шекспире «бога сцены» (98), тем не менее, предупреждает: «Поэт должен особенно остерегаться прямого подражания кому бы то ни было — Шекспиру или Мольеру, Шиллеру или Корнелю» (106). Между тем, А. С. Пушкин, характеризуя работу над «Борисом Годуновым», постоянно упоминает: «...я расположил свою трагедию по системе Отца нашего Шекспира...» (VII, 72); «По примеру Шекспира я ограничился развернутым изображением эпохи и исторических лиц, не стремясь к сценически эффектам, к романтическому пафосу и т. п...» (VII, 732); «...Шекспиру я подражал в его вольном и широком изображении характеров; в небрежном и простом составлении типов...» (VII, 164).

Пушкин не скрывает своего стремления приблизиться Шекспиру; говорит даже о «подражании» ему.

Дальнейшая история литературного процесса разъясняет причину расхождения Пушкина и Гюго. Если для Пушкина, искавшего в европейской культуре опору для развития национального искусства, «шекспиризация» представлялась магистральным путем, кардинальным средством решения проблемы, то для Гюго и его последователей в деле создания романтической драмы во Франции метод Шекспира оказался недостаточно плодотворным. В «Кромвеле» влияние «шекспиризации» еще велико, но постепенно оно уменьшается (особенно после того, как на сцене французского театра с успехом прошла первая романтическая премьера — постановка пьесы Александра Дюма «Генрих III и его двор»;

как отмечалось выше, в этой пьесе «шекспиризация» вытесняется мелодраматической стихией—таким образом, был открыт иной закон построения драмы и опробован на сцене; мелодраматизм в большей степени отвечал теории контраста Гюго, чем «шекспиризация», и кроме того выходил из недр французского театра эпохи революции конца XVIII века. Это естественно, ибо, начиная с Гюго, французская романтическая драма, несмотря на теоретические бои со сторонниками классицизма такой силы, какой не знала ни одна европейская страна, тем не менее опиралась на национальную традицию, что и обеспечило ей быструю победу в театре и прочное место в истории развития французской литературы XIX века. В этом свете становится ясно различие Гюго и Пушкина и в их отношении к Мольеру.

А. С. Пушкин высоко чтит Мольера. Уже в 1815 г. в стихотворении «Городок» он назвал его исполином (I, 103). Позже он подчеркивал зависимость положения Мольера от прихотей двора: «Мольер был камердинером Людовика; бессмертный «Тартюф», плод самого сильного напряжения комического гения, обязан бытием своим заступничеству монарха...» (письмо А. А. Бестужеву, конец мая — начало июня 1825 г. — X, 146). Известен и отзыв Пушкина о Шекспире, Данте, Мильтоне, «Фаусте» Гёте и «Тартюфе» Мольера, в которых Пушкин находит высшую смелость, «смелость изобретения, создания, где план обширный объёмляется творческой мыслию...» (написано в 1827 г. — VII, 67).

Однако в знаменитом сравнении Мольера с Шекспиром Пушкин резко противопоставляет двух великих драматургов по вопросу о способе создания характера: «Лица, созданные Шекспиром, не суть, как у Мольера, типы такой-то страсти, такого-то порока; но существа живые, исполненные многих страстей, многих пороков; обстоятельства развивают перед зрителем их разнообразные и многосторонние характеры. У Мольера скупой скуп — и только; у Шекспира Шайлок скуп, сметлив, мстителен, чадолубив, остроумен. У Мольера лицемер волочит за женою своего благодетеля, лицемеря; принимает имение под сохранение, лицемеря; спрашивает стакан воды, лицемеря. У Шекспира лицемер произносит судебный приговор с тщеславною строгостию, но справедливо; он оправдывает свою жестокость глубокомысленным суждением государ-

ственного человека; он обольщает невинность сильными, увлекательными софизмами, не смешною смесью набожности и волокитства. Анжело лицемер — потому что его гласные действия противуречат тайным страстям! А какая глубина в этом характере!» (VIII, 90–91).

Обращаясь к Виктору Гюго, мы обнаруживаем совсем иную позицию. В «Предисловии к “Кромвелю”» нет противопоставления Шекспира Мольеру. Напротив, мольеровские образы Тартюфа, Гарпагона, Скапена ставятся в один ряд с образами Яго и Фальстафа как однородные (89, ср. дальше в одном ряду Данден и кормилица Джульетты, Ричард III и Тартюф — 97; Озрик, Меркуцио и дон Жуан — 98).

Имя Мольера ставится рядом с именем Шекспира без противопоставления (97, 106), наконец, излагая способы использования гротеска, Гюго пишет: «Все это умел делать лучше всех и совершенно особенным образом, подражать которому столь же бесполезно, как и невозможно, Шекспир, этот бог сцены, в котором соединились, словно в триединстве, три великих и самых характерных гения нашего театра — Корнель, Мольер, Бомарше» (98).

Эта фраза носит программный характер. В ней снова подчеркивается невозможность подражания Шекспиру и одновременно устанавливается адекватность его вклада в литературу вкладу трех великих французских драматургов. Гюго обнаруживает национальную традицию, национальную почву французского романтизма. И, собственно, Мольер, а не Шекспир, становится для него главным ориентиром в создании романтической драмы. Поэтому, говоря о новом элементе и новой форме, чуждых античности и свойственных современности, Гюго провозглашает: «Этот элемент — гротеск, эта форма — комедия» (83). Создавая новую драму, Гюго идет по пути перенесения метода Мольера из комедийного жанра в серьезный. Вот почему он не повторяет ряда черт шекспировской драмы (ратует за единство стиха, считая Мольера вершиной поэзии; делит драму на пять действий; недалеко отходит от правила трех единств т. д.).

Характеризуя мольеровский метод, Гюго пишет: «Отчего Мольер гораздо более правдив, чем наши трагические поэты? Скажем больше: отчего он почти всегда правдив? Оттого, что, даже оттесненный пред-

рассудками своего времени за пределы патетического и ужасного, он все же примешивает к своим гротескам сцены возвышенные, которые восполняют в его драмах изображение человека. (...) Словом, Мольер правдивее наших трагических поэтов потому, что он пользуется новым принципом, современным принципом, драматическим принципом— гротеском, комедией, между тем как трагические поэты истощают свою силу и гений ради того, чтобы снова войти в этот замкнутый античный эпический круг, старую и изношенную форму, из которой невозможно извлечь свойственную нашему времени правду, так как эта форма не соответствует современному обществу» (96).

Теория контраста, предполагающая столкновение противоположных качеств, может быть выведена как из отдельных образов Мольера (Дон Жуан, Альцест) и положений его комедий, так и путем «удвоения» его метода создания характеров, то есть в своей основе теория Гюго не противоречит опыту мольеровского театра. В образах Гюго нет шекспировского многообразия. Сам он так понимает создание реальности драме: «...Реальность возникает из вполне естественного соединения двух форм: возвышенного и гротескного, сочетающихся в драме так же, как они сочетаются в жизни и в творении, ибо истинная поэзия, поэзия целостная заключается в гармонии противоположностей» (95).

Противоположные качества характера у Гюго предельно концентрируются и замыкаются в себе (здесь подход Гюго сближается с мольеровским принципом обрисовки очищенной страсти или порока), сосуществуя рядом, не проникая друг в друга (ср. характеристику Кромвеля — 120). Для Гюго современная поэзия действует «как природа, сочетая в своих творениях, но не смешивая между собой мрак со светом, гротескное с возвышенным...» (83).

Гюго несколько однобоко представляет метод Мольера, для которого в отдельные периоды творчества было весьма характерно синтетическое восприятие жизни, носившее трагикомический характер (особенно в «Тартюфе», «Дон Жуане» и «Мизантропе»). В творчестве самого Гюго соединение трагического (или мелодраматического) и комического элементов не привело ни к созданию трагикомедии, ни к теоретическому обоснованию категории трагикомического.

Русским же драматургам первой половины XIX века (Пушкину, Грибоедову, Гоголю) в Шекспире и Мольере близка именно эта синтетическая тенденция, согласующаяся с реалистическими устремлениями представить жизнь во всей ее сложности. Существенно, что первым ярким проявлением реалистического синтеза в русской драматургии стал трагикомический эффект («Горе от ума» Грибоедова, «Скупой рыцарь», «Каменный гость», «Пир во время чумы» Пушкина, «Ревизор» Гоголя), что согласуется не только с характером эпохи и особенностями таланта великих русских драматургов, но и с влиянием на их творчество трагикомического осмысления мира у Шекспира и Мольера.

Поворотным моментом в развитии рассматриваемых традиций в русской литературе является 1830 год, ознаменованный созданием «маленьких трагедий» Пушкина. В 1820-е годы шекспировская и мольеровская традиции оказывали свое влияние порознь (ср.: «Горе от ума» Грибоедова и «Мизантроп» Мольера, «Борис Годунов» Пушкина и хроники и трагедии Шекспира). В своей работе над «маленькими трагедиями» Пушкин пытается соединить две линии в развитии мировой драматургии в целях обогащения национальной реалистической драмы (отсюда, в частности, обращение к мольеровским мотивам в «Скупом рыцаре» и «Каменном госте»). Этот путь оказался наиболее плодотворным, именно по нему пошел Гоголь в «Ревизоре», а за ним — все выдающиеся русские драматурги вплоть до Чехова и Горького.

Итак, шекспировская (как и мольеровская) традиция имела разную судьбу в литературе Франции и России, в культурном тезаурусе этих стран, в разной степени оказала влияние на формирование теории нового типа драмы, которую и Пушкин, и Гюго называли «романтической», вкладывая в это определение разное содержание.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Трудности трактовки произведений Шекспира во многом объясняются тем, что они ориентируются на мировосприятие более поздних эпох. Французский мыслитель XX века Мишель Фуко в работе «Слова и вещи» блестяще показал, что после XVI века произошла смена парадигм мышления: на смену характеристики явлений по принципу Великой аналогии пришел научный анализ, основанный на выявлении причинно-следственных отношений.

Принцип Великой аналогии, в известном смысле, вневременен, сопоставление самых различных объектов проводится на основе сходства (в том числе и внешнего, даже случайного). Шекспир соединяет аналогию с модусом времени, но мыслит мир в аристотелевской традиции — телеологически, как стремление к некой идеальной цели или форме. В его произведениях на основе телеологического взгляда выстраивается логическая инверсия: сюжеты, судьбы героев определяются не исходной, а финальной точкой, композиция выстраивается от конца к началу.

Жанровые варианты концепции мира (ход всемогущего Времени в хрониках, торжество случайностей в комедиях, человек как творец событий и самой судьбы в трагедиях) оказываются разными лишь на феноменальном уровне, а на сущностном они сливаются в общем представлении о самом глубинном и всеобъемлющем законе — неизбежности. Но Шекспир потому не эпик, он потому драматургичен в подлинном смысле этого слова, что в самой его картине мира заложен конфликт: внеличному закону неизбежности противостоит личностный закон свободы воли (а следовательно, выбора, который порождает причин-

но-следственную зависимость). Встречаясь в пространственно-временном континууме шекспировского произведения, логическая инверсия, вектор которой направлен от конца к началу, и причинно-следственная логика, вектор которой направлен от начала к концу, сталкиваются и порождают конфликт (трагической или комической природы). Неизбежность всегда побеждает свободу воли при их несовпадении. Но из творчества Шекспира, по существу, уходит идея рока, на которой строились античные трагедии.

У Шекспира неизбежность утверждается в результате противостояния свободных волеизъявлений не одного только протагониста, а многих личностей, руководствующихся не одним, а разными, в том числе противоположными мотивами. Отдельный человек столь же могуществен, как судьба (он остается ренессансным человеком-титаном, «мерой всех вещей», «венцом всего живущего»), но люди в своей совокупности слабее неизбежности. Шекспировскую драматическую композицию можно представить как систему препятствий, задержек, отсрочек: необходимость создает препятствия для осуществления планов, намерений, желаний героя, но и герой создает препятствия на пути осуществления неизбежности.

Молодой Гёте в статье «Ко дню Шекспира» (1771) гениально предсказал именно такую возможность понимания Шекспира, когда писал: «Шекспировский театр — это чудесный ящик редкостей, в котором мировая история как бы по невидимой нити времени шествует перед нашими глазами. Его планы в обычном смысле слова даже не планы. Но все его пьесы вращаются вокруг скрытой точки (которую не увидел и не определил еще ни один философ), где вся своеобычность нашего «я» и дерзновенная свобода нашей воли сталкивается с неизбежным ходом целого». Гёте прозорливо определил то качество произведений Шекспира (прежде всего трагедий и хроник), которое не следует ни из специфики драматургии, ни из особенностей современного Шекспиру английского театра, а вытекает из более общего источника (гуманистические представления о Единой цепи бытия, Великой аналогии и т. д.) и одновременно из индивидуальных особенностей всеобъемлющего, многомерного гения Шекспира (судя по тому, что скрытая, неопределен-

мая точка обнаруживается и в наиболее личных его произведениях — сонетах). Оба фактора невозможно адекватно оценить и истолковать спустя несколько столетий после смерти писателя, в рамках совершенно иной ментальности, свойственной современному сознанию, и поэтому Шекспир навсегда останется загадкой для новых поколений, будоражащей умы и порождающей новые концепции, соответствующие не столько предмету изучения, сколько парадигме очередной наступающей эпохи.

Возникшая в рамках нарастания предромантических тенденций в XVIII веке, шекспиризация достигает свое вершины в романтизме (С. Т. Кольридж, Л. Тик, В. Гюго, А. де Виньи и мн. др.). Отмеченное усиление шекспиризации (как и руссоизации) в романтизме должно быть правильно оценено. Эти принципы-процессы в романтизме играли уже меньшую роль, чем системные принципы. Присуща шекспиризация и реализму (Стендаль, О. Бальзак, П. Мериме, А. С. Пушкин), коснулась она различных областей художественной культуры XIX века (литература, драматический театр, опера, музыка, живопись и др.). Позже шекспиризация растворяется в общем литературном потоке и уже не воспринимается как самостоятельный принцип-процесс.

В русской культуре, как и в других национальных культурах, есть мировые гении, имеющие свой оригинальный облик. Такие гениальные представители национальных литератур как Гомер, Сервантес, Боккаччо, Вольтер, Гёте, Шиллер, Байрон и Вальтер Скотт имеют свой, сугубо индивидуальный, оригинальный облик, который по разному интерпретировался, переживался и переосмыслился разными национальными литературными школами и традициями (например, существует американский и японский Ф. М. Достоевский). Попадая на русскую почву фигуры великих писателей других национальных литератур, герои их произведений, да и сами литературные памятники начинают жить своей, обособленной жизнью, входят в чужой, но не чуждый литературный процесс, создавая вокруг себя целый пласт литературных, научно-исследовательских и критических текстов. Шекспир давно является важнейшим компонентом изучения англо-американской культуры в России. Наследие Шекспира активно изучается как в университетах, так в школах всего мира. Внимание исследователей привлекает ни только

тексты великого драматурга, но и театральные постановки, экранизации его произведений в кинематографе.

У нас, в России давно признан «русский» Гомер, «русский» Сервантес, «русский» Гёте, «русский» Шиллер, есть у нас и свой «русский» Шекспир.

Ценности мировой литературы при вхождении в русский тезаурус заметно трансформируются. История зарубежной литературы в русском и, например, французском изложении удивительно различаются. Для французов Расин значительнее Мольера, Шатобриана — Бальзак, Гюго-поэт — Гюго-романиста, для нас же наоборот, и русский стереотип и французского национального характера, сформировавшийся на основе «Трех мушкетеров» Александра Дюма-отца, странен для француза, ассоциирующего свою нацию скорее с Рене Декартом. Зарубежный писатель должен быть глубоко освоен нашей культурой, чтобы занять в ней место рядом с русскими писателями. Такова судьба Шекспира, фактически ставшего «русским зарубежным» писателем.

Шекспир занимает совершенно особое место в литературе и культуре России. Начало русского восприятия, рецепция Шекспира, становление его литературной репутации на русской почве отразилось в переводах произведений английского драматурга на русский язык, в критических статьях, в отдельных исследованиях посвященных общим и частным вопросам его драматического и поэтического творчества (проблеме авторства, связи с зарубежной литературой, история шекспиrowедения), в рецензиях на театральные постановки шекспировских пьес и т. д.

Но наиболее оригинальным образом Шекспир вошел в творческую судьбу величайшего русского поэта А. С. Пушкина.

Творчество Пушкина явило мировое значение русской литературы. Есть историческая несправедливость в том, что это литературное признание Россия получила, благодаря его последователям — Достоевскому и Толстому. В обсуждении этой проблемы нельзя ограничиться общим местом — оговоркой о «непереводимости» Пушкина на иностранные языки. В самой постановке проблемы заключены более глубокие, коренные причины, разобраться в которых необходимо для осознания места русской литературы в мировой культуре. Как остроум-

но заметил В. Вейдле, «Европа смакует русскую экзотику, но в Пушкине не узнает себя; если же узнает, то узнанного не ценит». Одним из парадоксов поэтического творчества Пушкина стало преобразование им русского языка, что особым образом отразилось в его переводческой деятельности. Снова процитируем В. Вейдле: «Язык этот он заставил совершать чудеса, и притом так, что они совершаются как бы сами собой, точно сам язык сделался поэтом. Разве не одной уже прелестью языка даже первая глава “Евгения Онегина” лучше Байрона и “Капитанская дочка” лучше Вальтера Скотта? По размаху творческого воображения Пушкин не был равен Данте, Шекспиру или Гёте, но достаточно прочесть “Сцену из Фауста”, “Подражание Данту” и монолог скупого рыцаря, этот несравненный образец прививки шекспировского стиля иной поэзии и иному языку, чтобы убедиться, что в пределах отрывка, образца (что уже немало, так как ткань гения везде одна) он сумел потягаться с ними, стать их спутником, оставаясь в то же время самим собою. Чудо гения во всех этих случаях есть прежде всего чудо самоотверженной любви; но любовь выбирает и не может не выбирать, это не просто “всемирная отзывчивость”». Мы же отметим: именно Пушкин привел русскую музу в пантеон мировой поэзии.

Можно обнаружить сходство творческих судеб двух великих поэтов. И Шекспир, и Пушкин ни разу не были за границей, но сочиняли весьма экзотические чужестранные сюжеты, воссоздавали национальный колорит других стран. Все это являлось своеобразным «квазинаучным» (или «квазикультурным») знанием, почерпнутым из книг и рассказов путешественников-современников. Гению, оказывалось, совсем не нужен был личный опыт странничества, чтобы вдохновенно и убедительно нарисовать в своем воображении картины из жизни чужих народов. Для этого ему не было достаточно любви к книжной премудрости, досужего интереса к молве и творческого дара.

Шекспир занимал исключительное место в пушкинской концепции мировой литературы.

Янко Лаврин очень точно определил роль «великих англичан» в поэзии Пушкина, отметив его способность подчинять их художественные достижения задачам своего творчества: «Несмотря на свою короткую

жизнь, Пушкин оставил огромное литературное наследие в стихах и прозе. В нем он продемонстрировал редкую способность своего гения к восприятию чужого так, чтобы потом приспособить его к себе. Пушкин пребывал под влиянием множества литературных воздействий, но не уступал ни одному из них. Поглощая и переваривая их, он расширял и без того широкий диапазон и усиливал самобытную оригинальность своего гения. Самые сильные воздействия исходили из Англии и были связаны с именами Байрона, Шекспира и сэра Вальтера Скотта. Однако все они, воздействуя как стимул, были претворены Пушкиным в его собственных образах».

Открытие Байрона, а затем Шекспира изменило читательские пристрастия поэта. Чтение этих авторов во французских и русских переводах побудило его к изучению английского языка. Мемуаристы отметили особый интерес Пушкина к английской литературе, его желание читать на языке оригинала. Изменилось пушкинское отношение к французской литературе: в выборе творческих приоритетов он отдает предпочтение английской словесности.

Пушкин увлеченно изучал английских авторов с начала 20-х годов (лорд Байрон, Вальтер Скотт, Джон Беньян, Джон Мильтон, Джон Вильсон, Барри Корнуол, Томас Мур, Роберт Саути, Чарлз Вульф, Уильям Вордсворт, Сэмюэль Кольридж и др.), но именно Шекспир оставил самый глубокий след в душе поэта, и произошло нечто особое и редко случаемое: обнаружилось духовное родство двух гениев, Пушкин проникается «взглядом» Шекспира. Он усваивает уроки британского гения: впитывает шекспировский драматизм и историзм, воспринимает его концепцию характеров, парадоксальность и одновременно естественность художественных решений; приняв его поэтику национального колорита, Пушкин открывает Россию в русской истории.

Перефразируя известные слова поэта, можно сказать: в подражании Шекспиру Пушкин имел «благородную надежду на свои собственные силы, надежду открыть новые миры, стремясь по следам гения». Радость общения с великими собеседниками вызывала в нем «чувство, в смирении своем еще более возвышенное: желание изучить свой образец и дать ему вторичную жизнь» (ср.: XII, 82). Пушкин отвергал

возможность дословного перевода и его художественную ценность. Плодом пушкинских подражаний был не столько перевод, сколько со-творчество, не вторичная, а новая жизнь в поэзии вечных тем, сюжетов и идей. Пушкин не только переводил, но, вдохновляясь оригиналом, творил сам. Для Пушкина (и тем более для Шекспира) чужой текст не имел абсолютной ценности, не имел абсолютной завершенности — он был материалом собственного творчества, источником поэтического вдохновения. Как верно заметила по этому поводу Т. Г. Мальчукова, «степень свободы в передаче подлинника, дозволяемая поэту, тради-ционно считается больше той, которая допустима для переводчика».

Остается открытым вопрос, сколь свободно Пушкин владел англий-ским языком. Как показывает обсуждение этого вопроса (М. А. Цявлов-ский, В. Набоков, Х. Гиффорд, М. П. Алексеев, Ю. Д. Левин, А. А. Доли-нин), проблема до сих пор не решена. На наш взгляд, знание любого языка, в том числе и родного, относительно. Знание чужого языка об-условлено пониманием родной речи, наличием толковых и двуязычных словарей, живой традицией эстетического обучения языку носителями данного языка. В жизни Пушкина были все источники знаний, а недо-статки некоторых компенсировались гениальной интуицией и сравни-тельным изучением оригинала и переводов на разные (прежде всего французский) языки. Бесспорен факт, что с середины 1820-х годов Пуш-кин был одним из самых авторитетных ценителей и знатоков Шекспира и английской литературы, а перевод шекспировской комедии «Мера за меру» («Measure For Measure») показывает, вопреки бытующему мне-нию, что знание английского языка у Пушкина было достаточным для его безупречного исполнения.

Следы шекспировских «штудий» обнаруживаются во многих произ-ведениях Пушкина: они проявляются в цитатах и аллюзиях, в реминис-ценциях и мотивах, в идеях и образах, в заимствованиях драматической и повествовательной техники и секретов стихотворного ремесла, в усво-ении шекспировских «антропологических принципов» в изображении характеров героев и его гениальных художественных открытий.

Обширен «шекспировский текст» русского поэта. Он установлен трудами нескольких поколений пушкинистов — и русских, и западных.

При всей его неполноте даже в простом перечислении этот список огромен. Диалог Пушкина и Шекспира на этом уровне — безграничное поле интертекстуальности, на котором британский гений взрос для русского поэта на почве разных национальных культур — не только на английской, но и французской, немецкой, русской.

Объем «шекспировского текста» Пушкина значительно превзойден в критических интерпретациях исследователей. О Пушкине и Шекспире созданы, казалось бы, исчерпывающие труды. Глубокая постановка проблемы и обстоятельный анализ пушкинского изучения Шекспира дан в работах П. В. Анненкова, Н. И. Стороженко, М. Н. Розанова, Г. О. Винокура, М. П. Алексеева, Ю. Д. Левина, С. Херфорда, Г. Гиффорд, Я. Лаврина, А. П. Бриггса, Т. Шоу, И. Ронен и др.

Влияние Шекспира на Пушкина плодотворно и многообразно. Оно выходит за рамки литературных ассоциаций и реминисценций. Пушкинские «штудии» Шекспира обнаруживают духовную близость поэтов. Ученичество Пушкина произвело глубокий мировоззренческий эффект: на многие личные и исторические события Пушкин стал смотреть «взглядом Шекспира».

В творчестве это особенно полно выразилось в «Борисе Годунове», «Маленьких трагедиях», но ярче всего уроки шекспировских «штудий» проявились в незавершенном переводе пьесы «Measure for Measure» и в последующей его трансформации в поэме «Анджело».

Незавершенный перевод «Меры за меру» был важным этапом творческой истории поэмы Пушкина. Его перевод меньше по объему многословного оригинала и других переводов Шекспира. Пушкин краток в выражении смысла «Меры за меру» как в переводе пьесы, так и в поэме-переделке-пересказе-переводе «Анджело». Это отражает общую тенденцию поэтической эволюции Пушкина. В незаконченном переводе диалогов шекспировских героев и их реплик, в трактовке поэтических образов он адекватно передает смысл пьесы Шекспира.

Те же поэтические принципы создания текста использованы в поэме «Анджело». Черновики поэта свидетельствуют, что Пушкин перечитывал текст «Меры за меру» на английском языке и переводил отдельные фрагменты оригинального текста. По-видимому, у Пушкина был,

как в других подобных случаях, подстрочный перевод пьесы Шекспира. На это указывают шекспировские образы, эпитеты, большие фрагменты пушкинского текста с сохранившейся грамматической и лексической структурой английского подлинника. Только при установке на перевод возможно столь близкое следование шекспировскому оригиналу, которое есть в пушкинской поэме.

Основной текст пушкинской поэмы является, по сути дела, вольным переводом драмы Шекспира «Мера за меру». Пушкин сокращает у Шекспира то, что кажется ему необязательным в развитии сюжета, он пересказывает драматические перипетии сюжета и запутанную риторику диалогов и монологов, из которых он выбирает самые интересные и выразительные фразы и переводит их поэтически совершенно и достаточно точно. Однако, несмотря на то, что текст поэмы Пушкина почти целиком состоит из слов, взятых из шекспировского оригинала, «Анджело» как бы соткан из образов, метафор, идиом, реплик героев шекспировской «Меры за меру», перед нами оригинальное произведение русского поэта, который изменяет сюжет, жанр, фабулу, композицию, переосмысляет концепцию характеров, усиливает этический конфликт шекспировской драмы, дает поэме оригинальное название, вносит «русский дух» в «итальянский колорит» сюжета.

Обратимся к более широкому литературному пространству, представленному в книге через проблему рецепции Шекспира в литературе всей Европы и даже далеко за ее пределами.

В наиболее сжатой форме сделанные выводы можно представить в следующих положениях:

Теоретические понятия, выведенные в ходе тезаурусного анализа вхождения наследия Шекспира в мировую литературу и культурного феномена «Русский Шекспир», такие как: культ Шекспира, шекспиризация, шекспиризм, — составляют систему, позволяющую анализировать разные стороны рецепции Шекспира.

Шекспиризм — ключевое понятие в этой системе для понимания специфики рецепции Шекспира в русской классической литературе. Шекспиризм трактуется как художественно-эстетический комплекс идей и воплощающей их поэтики, состоящий в таком понимании и воплощении

человека и мира, которое соединяет титанизм образов, масштабность мировидения, изображения происходящего в накале страстей, в смешении стилей, трагического и комического, совместимого и несовместимого, прозы и стиха и т. п., что имеет не стиливой, а философско-эстетический смысл. Шекспиризм — особый принцип организации и трактовки литературного текста, которое требует от писателя предельной масштабности в представлении мира, человека и искусства, подобной шекспировскому, но не обязательно со ссылкой на образы Шекспира.

Шекспиризм отличается от шекспиризации, которая характеризуется освобождением литературы от пут нормативной поэтики, осуществляемым с прямой отсылкой к Шекспиру, его образам, сюжетам, фразам, композиционным приемам, жанрам и т. д., поэтикой смешения трагического и комического, высокого и низкого.

Вхождение Шекспира в русскую культуру произошло особым (не таким, как в странах Запада) путем: первыми, кто его признал, стали правители государства (Екатерина II, до нее косвенно Елизавета Петровна) и основатели новой русской (ориентированной на Запад) литературы и театра (Сумароков, позже Карамзин). Но это не привело к насильственному насаждению Шекспира как литературного образца, в отличие от французских образцов, сквозь призму которых он и читался.

Становление культа Шекспира в России связано с влиянием западных культур, где оно питалось борьбой предромантиков и романтиков с классицизмом. Началом культа Шекспира в России явились не переводы его произведений на русский язык, т. к. длительное время элита общества читала их во французских и немецких переводах, а некоторые и в подлиннике, а возникновение первых литературных кружков, в которых утверждалось преклонение перед Шекспиром. Первым таким кружком предлагается считать кружок с участием молодого Карамзина, Ленца, Петрова.

Русская шекспиризация не имела фундаментальных отличий от шекспиризации западноевропейской. Совпадали и формы (переводы-переделки пьес, использование цитат, образов, сюжетов), и эстетическое содержание этого явления, которое в соединении с классицизмом, шиллеризацией, а позже и байронизацией создало противовес господству образцов французского классицизма и рококо.

Черты шекспиризма обнаруживаются и в допушкинский период, но подлинным создателем этого качества русской литературы стал Пушкин. Говоря об «отце нашем Шекспире», он подчеркивал иной источник новой русской литературы, которую он создавал, от литературы предшествующего периода, ориентированной на французский классицизм и рококо. Благодаря Пушкину термин «русская классическая литература» соотносится не с классицизмом, а с пушкинским шекспиризмом.

Масштабность мировидения — не только шекспировская черта, она присуща Данте и Петрарке, Боккаччо и Эразму Роттердамскому, Рабле и Монтеню, Корнелю и Расину, Вольтеру и Руссо. Но Пушкин избрал масштабность мировидения в литературной модели Шекспира, потому это качество его творчества и определяется как шекспиризм.

Наиболее отчетливо шекспировская модель творчества предстает в пушкинском «Борисе Годунове». Но если «магистральный сюжет» исторических хроник Шекспира раскрывает путь Англии от борьбы за власть различных кланов и опустошительных войн к миру и процветанию, то сюжет трагедии Пушкина имеет противоположный вектор: от видимого благополучия к смутным временам.

Пушкин, как показывает исследование, знал тексты Шекспира не только по французскому переводу Летурнера, но и в подлиннике. Это позволило ему выступить в ряду европейских писателей, утвердивших шекспиризацию как характерную черту литературы эпохи. Наиболее характерный пример пушкинской шекспиризации — поэма «Анджело». Сопоставление этой поэмы с шекспировской пьесой «Мера за меру» раскрывает закономерное сочетание шекспиризации и шекспиризма в этой поэме.

Шекспиризм — не всеохватывающий и все объясняющий принцип в литературном тезаурусе Пушкина. Так, создавая образы «маленьких людей», что противоречит шекспиризму, он подготовил русского читателя к приходу в литературу Гоголя и натуральной школы, которые в целом потеснили традицию Пушкина представлять мир по-шекспировски.

Сопоставление взглядов на Шекспира Пушкина и Гюго показало, что восхищение английским драматургом привело к разным следствиям у русского и французского писателей, что объясняется тем, что они

ставили задачу преобразовать свои национальные литературы, а это высвечивало в наследии Шекспира, его поэтике разные сегменты.

Дополняя характеристику пушкинского шекспиризма, мы кратко охарактеризуем дальнейшие траектории включения Шекспира в русский культурный тезаурус.

Продолжателем пушкинской линии в русской классической литературы стал Достоевский. Он вошел в литературу образами «маленьких людей», но в своих главных романах соединил их с мировидением, подобным тому, который вытекает из пушкинского шекспиризма, и это парадоксальное единство подняло шекспиризм в русской классической литературе на новую высоту.

Тезаурусный анализ русской классической литературы показал, что после Пушкина происходил спад шекспиризма, особенно заметный к концу XIX в. Это закономерно: если на Западе шекспиризация следовала за культом Шекспира, то в России культ Шекспира в полной мере сложился к рубежу XIX–XX вв., когда ушли в прошлое и шекспиризация, и шекспиризм. Большое число переводов, полных собраний сочинений и издания отдельных произведений, театральных постановок, возникновение русского шекспироведения и т. д. показывают, что Шекспир уже сам нес российской публике свои образы, принципы, мировидение — так складывается «Русский Шекспир», феномен пребывания зарубежного писателя в иноязычной литературе в качестве «своего».

Феномен «Русского Шекспира» и уход в тень пушкинского шекспиризма коррелируются с возникновением группы собственно русских литературных моделей масштабного мировидения, основанных не на следовании литературным образцам, а на философско-эстетическом и художественном осмыслении жизни, эти модели составили основные контуры русского реализма XIX века, создавшего мировую славу русской классической литературе.

Решение этой задачи объясняет критику характера Гамлета у Тургенева («Гамлет и Дон Кихот»), перенос акцента в пушкинском шекспиризме с Шекспира на Пушкина у Достоевского («Слово о Пушкине»), пародийное использование Чеховым ситуаций и реплик из «Гамлета» в «Чайке» и «Вишневом саде».

В отечественной литературе, культуре XX века сложились условия для возрождения пушкинского шекспиризма в новых формах — возникновения «неошекспиризма». При этом феномен «Русского Шекспира» сохранил и умножил свою значимость как константа русского культурного тезауруса. Высшие проявления русской литературы XIX века (а также более раннего и более позднего периодов) объединяются в единое целое — русскую классическую литературу благодаря тому, что связаны между собой генетически. Одной из важнейших генетических связей выступает шекспиризм.

Итак, если высказаться еще короче, в ходе осуществленного тезаурусного анализа рецепции Шекспира в европейской и русской классической литературе, русской культуре была установлена взаимосвязь между культом Шекспира (культурное явление), шекспиризацией (литературное явление) и шекспиризмом (философско-эстетическое явление), представленных как процесс, приведший, с одной стороны, к возникновению феномена «Русского Шекспира», а с другой — к формированию русской модели (группы моделей) реалистического мировидения, в своей масштабности событий и героев, философии истории, литературном многообразии опирающейся на утвержденный Пушкиным шекспиризм.

В отечественной культуре Шекспир стал самым русским зарубежным писателем. Его значение для нашей культуры может быть сопоставлено с той ролью, которую играют русские классики: Пушкин, Лермонтов, Гоголь, Белинский, Достоевский, Островский, Тургенев, Толстой, Чехов и др. Русский *шекспиризм* стал самобытным явлением, характеризующим освоение творческого наследия Шекспира иной национальной традицией.

В разделе «Тезаурусное расширение» будет раскрыто понятие «*шекспиросфера*», приведены материалы для его конкретизации («Современники Шекспира: избранные характеристики») и, как финальный аккорд, привлечено внимание к современной составной части шекспиросферы — неошекспиризму.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Сохранился рукописный сонет-эпитафия на смерть Шекспира, написанный английским поэтом Уильямом Бассом (William Basse, 1587–1653?) еще до 1623 г. Начало сонета таково:

О славный Спенсер, к Чосеру чуть-чуть
Подвинься. Ты, блестящий Бомонт, будь
Поближе к Спенсеру, чтоб уместиться
Мог и Шекспир в такой тройной гробнице.

2. См., напр.: Davidhazi P. *The Romantic Cult of Shakespeare: Literary Reception in Anthropological Perspective*. St. Martin's Press, 1998.

3. Авторы данной книги развивают этот подход в своих трудах. См.: Захаров Н. В. *Шекспиризм русской классической литературы: тезаурусный анализ*. М., 2008; Луков Вл. А. *Предромантизм*. М., 2006; Луков Вал. А., Луков Вл. А. *Тезаурусы: Субъектная организация гуманитарного знания*. М., 2008; и др.

4. Здесь можно процитировать «Как вам это понравится» У. Шекспира:

Потом — плаксивый школьник с книжной сумкой,
Умыт до гляncy, нехотя, улиткой
Ползущий в школу.

(цит. по: Шекспир У. *Как вам это понравится* / Перевод Т. Л. Щепкиной-Куперник // Шекспир У. *Полн. собр. соч.*: в 8 т. Под ред. С. С. Динамова и А. А. Смирнова. М.; Л.: Academia, 1936. Т. 1. С. 289).

5. Толстой Л. Н. *О Шекспире и о драме* // Толстой Л. Н. *Собр. соч.*: В 22 т. М.: Худож. лит., 1983. Т. 15. С. 258–314.

6. При цитировании здесь и в дальнейшем используется текст подлинника по изд.: Shakespeare W. *Hamlet, Prince of Denmark* // Shakespeare W. *The complete works* / Ed. by W. J. Craig. L.: Henry Pordes, 1990. P. 941–982; перевод Б. Л. Пастернака по изд.: Шекспир У. *Гамлет, принц Датский* // Шекспир У. *Полн. собр. соч.*: В 10 т. М.: Алконост, Лабиринт, 1994. Т. 3. С. 5–160.

7. Термин из работы: Гёте И. В. *Шекспир и несть ему конца* // Гёте И. В. *Об искусстве*. М.: Искусство, 1975. С. 417. Отмеченная концепция Гамлета

подробно раскрыта И. В. Гёте в его романе «Ученические годы Вильгельма Мейстера» (1795–1796).

8. Эта ремарка была вставлена в текст Шекспира в XVIII веке Теобальдом. М. М. Морозов в своем подстрочном переводе «Гамлета» ее выбросил, обосновывая это так: «Вполне возможно, что Гамлет этими словами бросает вызов королю» (Морозов М. М. Избранные статьи и переводы. М.: Гослитиздат, 1954. С. 449. Однако представляется, что трактовка ученого — модернизация, отражающая интерпретацию образа Гамлета в советском театре периода написания комментариев (1948).

9. М. М. Морозов дает такой дословный перевод этого места: «Ну, а теперь, мой родственник Гамлет и мой сын...» — «Чуть побольше, чем родственник, и поменьше, чем сын». Шекспир В. Трагедия о Гамлете, принце Датском (подстрочный перевод и комментарии) // Там же. С. 339. Кин — родня, но Клавдий так не называл Гамлета, он обращался к нему «cousin», и так как тот ему не двоюродный брат (первое значение слова), то, очевидно, Клавдий (наверное, потому и не обращавшийся к Гамлету до конца монолога, что не знал, как это лучше сделать) употребил слово в значении «обращение монарха к другому монарху или к знатному лицу», то есть предельно лояльно, но Гамлет в своей реплике аннулировал этот дипломатический ход.

10. Определение по: Лапланш Ж., Понталис Ж. Б. Словарь по психоанализу / Пер. с фр. М.: Высш. шк., 1996. С. 570.

11. Курс лекций о Шекспире и драме Кольриджа (1772–1834) посещали лорд Байрон, С. Роджерс и другие знаменитости. Романтическая критика английского поэта демонстрирующая органическое единство пьес Шекспира, нашла свое отображение в объемном эссе Кольриджа — «Характерные признаки поэтической мощи, поясняемые на примере критического анализа шекспировских “Венеры и Адониса” и “Обесчещенной Лукреции”», которое вошло в XV главу его «Литературной биографии» (1817). Литературная критика обнаруживала сходство художественной интерпретации чудесного у Шекспира и Кольриджа, например в «Сказание о Старом Мореходе» (1798), когда реальность постепенно переходит в фантастическое. Единство реалистической действительности и сверхъе-

стественного создает особую «реальную фантастичность», которая, кроме шекспировской драматургии, присуща и народны поэтическим преданиям. Тем не менее большая часть критики Шекспира находится в разнообразных материалах, оставшихся после Кольриджа (корреспонденции, лекционных записях, заметках на полях, докладах) собранных и опубликованных почти сто лет спустя его смерти. См.: Raysor T. M. Coleridge's Shakespearean Criticism. Vol. 1–2. L., 1930; исправленное и дополненное издание, L., 1960; Hawkes T. Coleridge's Writings on Shakespeare. N. Y., 1959, в 1969 г. переиздано как Coleridge on Shakespeare).

12. Тем не менее, поводом для «Заметок» стала работа над Шекспиром. В 1771 г. Ленц отправился в Страсбург, где вошел в литературный кружок Зальцмана, куда так же входили Гердер и Гёте. Их общество повлияло на литературные вкусы Ленца, он становится страстным почитателем творчества Шекспира. Свой перевод шекспировской комедии «Бесплодные усилия любви» он снабдил «Заметками о театре» (опубл. 1774). Если сам по себе перевод Ленца считается сокращенным и грубоватым, хотя он мастерски воспроизвел остроты и вообще все комическое, его «Заметки» стали воплощением «бурных» идей автора о новой эстетике драматургии. Так, анализируя учение Аристотеля о трех единствах, Ленц разграничивает древнюю «трагедию судьбы» и новую «трагедию характеров».

13. В основу шлегелевских комментариев к «Гамлету» лег разбор С. Т. Кольриджа из его лекции об У. Шекспире (изд. 1849). В ней Кольридж разрушает распространенный в XVIII в. миф о шекспировской экстравагантности и разнузданности, творчество писателя рассматривается как выражение чистого гения.

14. В. Ф. Боденштедт поехал в Москву в 1840 г., где воспитывал молодого князя Голицына и рьяно изучал русский язык и литературу. Впоследствии стал пропагандистом русской культуры, переводил на немецкий стихи А. С. Пушкина, А. В. Кольцова, А. А. Фета, повестей Тургенева, написал книги: «Koslow, Puschkin und Lermontow» (Лейпциг, 1843) и «Poetische Ukraine» (Штутгарт, 1845), опубликовал 2-томное издание переводов стихов М. Ю. Лермонтова (1852).

15. Анализ этой концепции будет дан в последнем параграфе данной книги.

16. Год гибели исторической Эми Робсарт — 1560; год празднества в Кенилворте — 1575. Появление в романе В. Скотта и мелодраме В. Гюго Шекспира как драматурга — анахронизм (он начал писать в 1580-х годах).

17. Полные собрания сочинений Шекспира на других европейских языках появились в следующем хронологическом порядке: на немецком (прозаические переводы К. М. Виланда, 1762–1766, и И. И. Эшенбурга (Цюрих, 1775–1782); классический стихотворный перевод Шлегеля-Тика, 1797–1833; превосходный перевод при участии Ф. Боденштедта, Фрейлиграта и П. Гейзе, 1867–1871; И. Ф. Фосса, 1818–1829; Бенды, 1825–1826; Кернера, 1836; Бетгера, 1836–1837; Ортелепа, 1838–1839; Келлера и Раппа, 1843–1846; Мольтке, 1865; Кауфмана, 1830–1836); на французском (все прозаические: Летурнера, 1776–1782; его же в исправлении Гизо, 1821 и 1860–1862; Мишеля, 1839; Лароша, 1839–1843; Монтегю, 1867–1872; лучший — сына Виктора Гюго, Франсуа-Виктора Гюго, 1859–1866; и др.); на датском (1807–1818, и лучший Лембке, 1845–1850); на итальянском (Микеле Леони, 1819–1822; прозаический Карло Рускони, 1831; Каркано, 1875–1882); на венгерском (1824, 1889–1892); на шведском (Гагберга, 1848–1851); на чешском (1856–1873); на голландском (прозаический Кока, 1873–1880; стихотворный Бургердика, 1884–1888); на польском (превосходный перевод под ред. Крашевского, 1875); на финском (Каяндера, 1879 и позднее); на испанском (1885). По хронологии издания полных собраний сочинений можно, с некоторой долей условности, судить о приблизительном времени вхождения Шекспира в национальный культурный тезаурус той или иной страны.

18. Как придворный историограф Вольтер откликнулся на заказ русского правительства и написал «Историю Российской империи при Петре Великом» (1759–1763), где прославлял царя-реформатора, борца с всероссийским варварством.

19. Белинский В. Г. Ответ «Москвитянину» // Белинский В. Г. Полное собрание сочинений: В 13 т. М., 1956. Т. X. С. 242.

20. Здесь и далее, кроме отдельных случаев, цитаты и ссылки на тексты Пушкина с указанием тома (римской цифрой), страницы (арабской цифрой) даются по изданию: Пушкин А. С. Полн. собр. соч.:

В 16 т. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1937–1959; с указанием года, тома (римской цифрой), страницы (арабской цифрой) по изданию: Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 10 т. Л.: Наука, 1977–1979. В необходимых случаях по прижизненным изданиям и рукописям восстановлена заглавная буква в цитируемых текстах Пушкина.

Тексты Шекспира на английском языке с указанием года (1863), акта, сцены, страницы цитируются по изданию, стереотипному с изданием 1824 г., которым пользовался Пушкин: Shakspeare, William. The Dramatic Works of Shakspeare, printed from the text of S. Johnson, G. Steevens, and I. Reed. (Glossarial notes, his life, etc. by Nicholas Rowe). Routledge: London, 1863. Русские переводы комедии «Мера за меру» цитируются с указанием условного обозначения и страницы по следующим изданиям: Т. Щепкина-Куперник (Щ.-К.) — Шекспир. У. Полное собрание сочинений: В 8 т. / Под общей ред. А. Смирнова и А. Аникста. М.: Искусство, 1960. Т. 6. С. 159–279, М. Зенкевич (М. З.) — Шекспир У. Комедии: Пьесы / Пер. с англ. М. Зенкевича, М. Донского, П. Мелковой, Т. Щепкиной-Куперник. М.: Изд-во ЭКСМО-Пресс, 2000. С. 351–474, О. Сорока (О. С.) — Шекспир У. Комедии и трагедии. / Пер. с англ. О. Сороки. М.: Аграф, 2001. С. 275–347.

21. Анненков П. В. Александр Сергеевич Пушкин в Александровскую эпоху. VIII. Шекспиризм // Вестник Европы, 1874, кн. 2. С. 532–537. Отд. изд.: СПб., 1874. С. 293–300.

22. Алексеев М. П. Пушкин и Шекспир // Алексеев М. П. Пушкин: Сравнительно-исторические исследования. Л.: Наука, 1972. С. 240–280. Впервые эта статья была напечатана в сборнике: Шекспир и русская культура. М.; Л., 1965. С. 162–200.

23. О. Эммет считает, что в стихах первой главы «Евгения Онегина»: «И заслужи мне славы дань — / Кривые толки, шум и брань!», можно увидеть тайное или явное созвучие с английской строкой знаменитого «Макбета» Шекспира: «Life's but a walking shadow? A poor player / That struts and frets his hour upon the stage / And then is heard no more/ It is a tale / Today by an idiot? full of sound and fury, / Signifying nothing». Пушкинские «шум и брань» оказываются, по мнению О. Эммет, гораздо ближе к шекспировским «full of sound and fury», нежели перевод этих же строк Бориса Пастернака, который интерпретировал их как:

«Жизнь — сказка в пересказе / Глупца. Она полна трескучих слов / И ничего не значит». «Нелепое звучание русского варианта говорит о внутренней глухоте современной культуры, — пишет исследовательница, — не только к шекспировскому образу, но и к опыту национальной традиции. Безупречным поэтическим слухом Пушкин воспринял те божественные звуки, которые нашептали Шекспиру монолог Макбета в финале трагедии». Эммет О. «Евгений Онегин»: на английском языке (перевод как герменевтическая акция) // Пушкин и теоретико-литературная мысль. М.: Наследие, 1999. С. 248.

24. В свое время Ю. М. Лотман видел в этом шекспировском восклициании при посещении могилы Ларина Ленским закономерный намек Пушкина на знаменитый прототип своего героя: «Ленский строит свое “я” по образцу личности Гамлета и перекодирует всю ситуацию в образах шекспировской драмы». Лотман Ю. М. Проблема «точки зрения» в романе // Лотман Ю. М. Пушкин. Биография писателя. Статьи и заметки 1960–1990. «Евгений Онегин». Комментарий. СПб.: Искусство-СПб, 1995. С. 427.

25. Набоков В. Комментарии к «Евгению Онегину» Александра Пушкина. Перевод с английского. Под редакцией А. Н. Николюкина. М.: НПК «Интелвак», 1999. С. 306.

26. В библиотеке Пушкина сохранился и дошел до нас один том из двутомного лейпцигского издания драматических сочинений Шекспира на английском языке. Текст этого издания был перепечатан из редакции, подготовленной С. Джонсоном, Дж. Стивенсом и И. Ридом. В приложении содержалась работа А. Скоттове «Жизнь автора», сборник поэм и критический словарь. (The Dramatic Works of Shakspeare: 2 vol. / printed from the text of S. Johnson, G. Steevens, and I. Reed. Leipsig: E. Fleischer, 1824–1826. An Appendix ... Contents: The Life of the Author by A. Skottowe; his Miscellaneous Poems; A Critical Glossary, etc.). Однако, по предположению М. П. Алексеева, поэт приобрел его значительно позже даты издания. На бездоказательный характер этой гипотезы указал американский исследователь Т. Шоу (См. Шоу, Т. Поэтика неожиданного у Пушкина. Нерифмованные строки в рифмованной поэзии. М., 2002. С. 332).

27. А. С. Пушкин в воспоминаниях современников: В 2 т. СПб.: Академический проект, 1998. Т. 1. С. 428.

28. Раевская Е. Н. Воспоминания Е. Н. Раевской в записи Я. К. Грота // А. С. Пушкин в воспоминаниях современников. Т. 1. С. 211.

29. Наиболее ярким выразителем этой позиции был В. Набоков. В своей категоричности он даже пошел на ссору со своим некогда близким другом американским прозаиком, поэтом, драматургом и критиком Эдмундом Уилсоном, который встал на защиту русского поэта. Уилсон считал, что Пушкин свободно владел английским языком, чему привел ряд неоспоримых доказательств на этот счет.

30. Набоков В. В. Комментарий к роману А. С. Пушкина «Евгений Онегин». М.: НПК «Интелвак», 1999. С. 177.

31. Ср. высказывания поэта в письмах Вяземскому от 6 февраля и от 19 августа 1823 г.: «Французская болезнь умертвила бы нашу отроческую словесность» (XIII, 57), «...стань за немцев и англичан — уничтожь этих маркизов классической поэзии» (XIII, 63).

32. Впрочем, после смерти драматурга деление шекспировских пьес на акты все же произошло, что было сделано первыми издателями Шекспира. Интересную попытку поделить «Бориса Годунова» на акты предпринял А. Бриггс. По мнению ученого, пушкинская драма гармонично укладывается в пять отдельных актов, и, если бы об этом догадались режиссеры, пытавшиеся поставить «Бориса Годунова» на сцене, то драматическая судьба этой «несчастливой» для театра пьесы была бы более успешной. Подобно составителям первого сборника пьес Шекспира, которые разбивали произведения английского драматурга на акты, А. Бриггс распределяет сцены «Бориса Годунова» следующим образом: первый акт — сцены 1–4, второй — сцены 5–8, третий — сцены 9–14, четвертый — сцены 15–19, пятый — сцены 20–23. В основе деления пьесы на акты лежит хронология сюжета: в первом акте происходят события в течение нескольких дней в феврале 1598 г., во втором акте — несколько дней или недель пять лет спустя (1603), в третьем акте — события нескольких дней в октябре 1604 г., в четвертом акте — два месяца спустя в течение почти четырех недель (декабрь 1604 — январь 1605 г.), в пятом акте — спустя два или три месяца в течение шести недель. Таким

образом исследователь находит композиционное решение проблемы сложной и запутанной, на первый взгляд, временной структуры драмы Пушкина. См.: Briggs A. D. P. Alexander Pushkin. A Critical Study. Croom Helm, London & Canberra, Barnes & Noble Books, Totowa, New Jersey, 1983 . P. 164–174.

33. Письмо к Н. Н. Раевскому 1825 г. и поздняя его редакция 1829 года безоговорочно принимались как свидетельство глубочайшего изучения Пушкиным творчества Шекспира и его особый интерес к вопросам теории драматургии в период создания «Бориса Годунова», начиная с труда П. В. Анненкова «Материалы для биографии А. С. Пушкина» (в кн.: Пушкин. Сочинения, т. I. СПб., 1855. С. 132), а также книги Л. Н. Майкова «Пушкин» (СПб., 1899. С.137–161; глава «Из сношений Пушкина с Н. Н. Раевским (Заметки по поводу одного письма)»).

34. В первоначальном варианте письма к Н. Н. Раевскому июля 1825 г. Пушкин пишет следующее: «И классики и романтики основывали свои правила на правдоподобию, а между тем именно оно-то и исключается самой природой драматического произведения» (XIV, 396). Таким образом, для Пушкина заблуждения классиков и романтиков равноценны, поэт упрекает их в неведении сути драмы, ставит их на одну ступень.

35. «Против наивных требований достоверности, которые предъявляли драме классицисты, Пушкин возражал, доказывая, что такое правдоподобие вообще не составляет сущности драмы» (Аникст А. Теория драмы в России от Пушкина до Чехова. М.: Наука, 1972. С. 52). В доказательство своего тезиса исследователь приводит следующие цитаты из Пушкина: «Изо всех родов сочинений самые (invraisemblables) неправдоподобные сочинения драматические — а из сочинений драматических — трагедии, ибо зритель должен забыть — по большей части, время, место, язык; должен усилием воображения согласиться в известном наречии — к стихам, к вымыслам» (XI, 39); «Если мы будем полагать правдоподобие в строгом соблюдении костюма, красок, времени и места, то и тут мы увидим, что величайшие драматические писатели не повиновались сему правилу. У Шекспира римские ликторы сохраняют обычаи лон-

донских алдерманов. Если мы будем полагать правдоподобие в строгом соблюдении костюма, красок, времени и места, то и тут увидим, что величайшие драматические писатели не повиновались сему правилу. У Шекспира римские ликторы сохраняют обычаи лондонских альдерманов...» (XI, 177).

36. Взгляды Пушкина на теорию драмы отчасти отразились в статьях «Мои замечания об русском театре» (1820) и «О народной драме и драме «Марфа Посадница» (1830), в которых поэт говорит об отсутствии в России народного театра, который был свойствен Древней Греции, Риму и Западной Европе. Проблему народности Пушкин выносит за пределы использования национальных сюжетов, костюмов и героев, «предметов отечественной истории», поскольку «самые народные траг.<едии> Шексп.<Ира> заимствованы им из итальянских новелей» (XI, 179). По мнению Пушкина, народность не исчерпывается употреблением исконно русских слов и выражений: «Климат, образ правления, вера дают каждому народу особенную физиономию, которая более или менее отражается в зеркале поэзии. Есть образ мыслей и чувствований, есть тема обычаев, поверий и привычек, принадлежащих исключительно какому-нибудь народу» (XI, 40). С этой точки зрения Пушкин весьма скептически оценивал творчество своих предшественников на русской сцене. Сумароков — «несчастный подражатель» французским образцам: «Трагедии его, исполненные противумыслия, писанные варварским, изнеженным языком, нравились двору Елисаветы как новость, как подражание парижским увеселениям. Сии вялые, холодные произв.<едения> не могли иметь никакого влияния на народное пристрастие» (XI, 179). Чуждые по языку, мысли и представлениям о жизни сумароковские трагедии не могли пристрастить народ к театру. В свою очередь, В. Озеров «пытался дать нам трагедию народную — и вообразил, что для сего довольно будет, если выберет предмет народной истории, забыв, что поэт Франции брал все предметы для своих траг.<едий> из римской, греческой и евр.<ейской> истории...» (XI, 179). Достаточно невысокого мнения Пушкин был о «Дмитрии Донском» М. В. Крюковского, о «Ермаке» А. С. Хомякова, из классицистических трагедий поэт выделял только «Андромаху» Катенина, «может быть, лучшее произведение нашей Мельпомены по силе истинных

чувств, по духу истинно трагическому» (XI, 180). См.: А. Аникст Теория драмы в России от Пушкина до Чехова. С. 36–39. Несмотря на симпатию к поэтическим драмам Корнеля и Расина, он понимал их архаичность, их следование безжизненным канонам и правилам и условностям аристократической культуры XVII века. В 1824 г. Пушкин пишет брату письмо, в котором говорит о искусственности «Федры» Расина: «Ипполит, суровый скифский выблядок, — не что иное, как благовоспитанный мальчик, учтивый и почтительный...» (XIII, 87). На французской сцене русский поэт высоко ценил комедии Мольера. Он характеризовал «Тартюфа» как «плод самого сильного напряженного комического гения» (XIII, 179). Французская романтическая драма середины 1820-х — начала 1830-х годов не произвела на Пушкина особого впечатления. В статье «О Мильтоне и шатобриановом переводе «Потерянного рая» он протестует против уничижительного изображения Мильтона в «Кромвеле» В. Гюго. Как мы уже отмечали, в этот период для Пушкина становится гораздо более привлекательным опыт английской литературы: «Расин понятия не имел о создании трагического лица. Сравни его с [монологом] речью молодого любовника Паризины Байроновой, увидишь разницу умов» (XIII, 87). Пушкин рано осознал, что на драматическом поприще Байрон был слабее Шекспира, так как «каждому действующему лицу роздал он по одной из составных частей сего мрачного и сильного характера» (XI, 51).

37. В первом черновом варианте письма к Н. Н. Раевскому поэт приводит в пример древнюю, очевидно, античную традицию, где, на взгляд Пушкина, имело место то же «условное правдоподобие»: «Вспомните древних: их трагические маски, их двойные роли, — всё это не есть ли условное правдоподобие?» (XII, 372).

38. Ср.: «Истинные гении трагедии заботились всегда исключительно о правдоподобию характеров и положений. Посмотрите, как смело Корнель поступил в «Сиде»: «А, вам угодно соблюдать правило о 24 часах? Извольте». И тут же он нагромождает событий на 4 месяца. Нет ничего смешнее мелких изменений общепринятых правил. Альфиери глупо чувствовал, как смешны речи в сторону, он их уничтожает, но зато удлинняет монологи. Какое ребячество!» (XIV, 396). Монологи — один из излюбленных драматургических приемов Шекспира.

39. В раннем наброске предисловия от 19 июля 1829 г. Пушкин высказывал опасение, «чтоб собственные ее недостатки (драмы. — *Авт.*) не были б отнесены к романтизму — и чтоб она тем самым не замедлила хода» (XI, 383). Какого хода? Развития «новой драмы».

40. В черновом варианте предисловия 1830 г. Пушкин объясняет свое хладнокровие к критике ранних работ не презрением к критике, «но единственно из убеждения, что для нашей литературы il est indifferent (безразлично — франц.), что такая-то глава «Онегина» выше или ниже другой» (XI, 385–386). А свое настороженное опасение и возможную обиду на негативную критику драмы поэт объясняет тем, что он был «твердо уверен, что нашему театру приличны народные законы драммы Шекспировой, а не придворный обычай Расина, и что всякий неудачный опыт может замедлить преобразование нашей сцены» (XI, 386). Таким образом, поэт чётко разделяет драматические особенности культуры английского ренессанса и французского классицизма в пользу первого, полагая, что его народная суть более приемлема для состояния русского театра, современного поэту.

41. Любопытно, что сама история связала эти две противоречивые личности посредством французского профессионального наемника Жака Маржерета, реального участника исторических событий и одного из героев пушкинской драмы. Талантливый военачальник, Маржерет воевал на стороне Генриха до того, как тот занял французский престол. Позже Маржерет служил у польского короля, у самого Бориса Годунова и Лжедмитрия. Его воспоминания о тех событиях, изданные Маржеретом в 1607 г., так и назывались «Estat de l'Empire de Russie et Grand Duch de Moscovie». Эта книга в издании 1821 г. обнаружена в библиотеке Пушкина (см.: Модзалевский Б. Л. Библиотека Пушкина: Библиографическое описание // Пушкин и его современники. Вып. IX–X. СПб., 1910. С. 281). Л. М. Лотман, отмечая симпатии Маржерета к Лжедмитрию, делает предположение, что его отзывы об удали, смелости, простоте общения и авантюризме Самозванца могли повлиять «на восприятие его личности Пушкиным, совершенно не схожей с той интерпретацией, которую ей дает Карамзин. Вернувшись из России, Маржерет рассказывал французскому королю Генриху IV о русских событиях и утверждал, что Димитрий был подлинным сыном

царя, невольно сближая его с Генрихом. Карамзин упоминает о беседах Маржерета с Генрихом IV (История. Т. XI. Гл. IV. С. 189–190)».

42. Л. М. Лотман в комментариях к «Борису Годунову», указывая на особенности разговора смирившегося старца Пимена и молодого авантюриста Григория в сцене «Ночь. Келья в Чудовом монастыре», отмечала: «Их беседа — обмен монологами, причем каждый слышит в речи своего собеседника не то, что стремится выразить говорящий, а то, что соответствует его внутреннему состоянию» (Лотман Л. М. Комментарии // Пушкин А. С. Борис Годунов: Трагедия / Предисл., подгот. текста, ст. С. А. Фомичева. Комментарии Л. М. Лотман. СПб.: Академический проект, 1996. С. 281). Тот же прием «непонимания» отмечен в сцене «Ограда монастырская», изъятая Пушкиным из окончательной редакции по настоянию А. Мицкевича и А. Дельвига. Отрепьев довольно долго не может понять суть намеков Злого чернеца (Там же. С. 281). Надо сказать, что подобный прием использовал Шекспир. Его герои часто разговаривают на «разных» языках, не понимая друг друга. Так, в «Мере за меру» непорочная Изабелла не может понять похотливых намеков сластолюбивого и властолюбивого Анджело.

43. Трагедия Жандра не может считаться образцом драматического белого стиха в строгом плане, поскольку, по словам самого Пушкина, она написана вольными стихами; всякий раз, когда в ней появляются шестистопные стихи, они влекут за собой рифмы. Первый опыт пятистопного белого ямба в России, о котором поэт забыл, был предпринят другим «учителем» Пушкина В. А. Жуковским в «Орлеанской Деве» (1817–1821). Г. О. Винокур отмечал: «На такую же ошибку А. И. Одоевского, приписывавшего Жандру первое употребление белого стиха в русской драме, указывал Кюхельбекер. (См.: Дневник В. К. Кюхельбекера. Л., 1929. С. 150–151). К 1821 г. относится также «Пир Иоанна Безземельного» Катенина, составлявший пролог к драматической переделке романа Вальтера Скотта «Айвенго». Пролог Катенина также написан пятистопным белым ямбом, с той особенностью (ей следует и Жандр), что в нем строго выдержано чередование мужских и женских окончаний через стих». (См.: Сочинения и переводы в стихах Павла Катенина. СПб., 1832. Ч. I. С. 125 сл. и 182).

44. Пер.: «Зови меня любовью, я буду заново крещен».

45. Пер: «О, не клянись луной непостоянной,
Луной, свой вид меняющей так часто,
Чтоб и твоя любовь не изменилась.
<...>Вовсе не клянись;
Иль, если хочешь, поклянись собою,
Самим собой — души моей кумиром, —
И я поверю». (Щ.-К., 45)

46. Перевод Т. Щепкиной-Куперник:

Кормилица

Что? Что это?

Джульетта

Стихи. Мой кавалер

Им научил меня.

Голос за сценой: «Джульетта!»

Кормилица

Идем, идем! —

Ступай, — последний гость покинул дом.

Уходят.

<...>

Входит Хор.

Хор

Былая страсть поглощена могилой —

Страсть новая ее наследства ждет,

И та померкла пред Джульеттой милой,

Кто ранее была венцом красот.

Ромео любит и любим прекрасной.

В обоих красота рождает страсть.

Врага он молит; с удочки опасной

Она должна любви приманку красть.

Как враг семьи заклятый, он не смеет

Ей нежных слов и клятв любви шепнуть.

Настолько же надежды не имеет

Она его увидеть где-нибудь.

Но страсть даст силы, время даст свиданье
И сладостью смягчит все их страданья.
(Уходит.) (Щ.-К., 38–39)

47. Перевод Т. Щепкиной-Куперник:

Ромео

(Джульетте)

Когда рукою недостойной грубо
Я осквернил святой алтарь — прости.
Как два смиренных пилигрима, губы
Лобзаньем смогут след греха смести.

Джульетта

Любезный пилигрим, ты строг чрезмерно
К своей руке: лишь благочестье в ней.
Есть руки у святых: их может, верно,
Коснуться пилигрим рукой своей.

Ромео

Даны ль уста святым и пилигримам?

Джульетта

Да, — для молитвы, добрый пилигрим.

Ромео

Святая! Так позволь устам моим
Прильнуть к твоим — не будь неумолима.

Джульетта

Не двигаясь, святые внемлют нам.

Ромео

Недвижно дай ответ моим мольбам.

(Целует ее.)

Твои уста с моих весь грех снимают. (Щ.-К., 35–36)

48. Перевод Т. Щепкиной-Куперник:

Капулетти

<...>

Привет, мои синьоры! Было время,

Я тоже маску надевал и нежно
Шептал признанья на ушко красотке;
Но все это прошло, прошло, прошло.

<...>

Присядь, присядь, любезный братец мой!
Для нас с тобой дни танцев уж прошли.
Когда в последний раз с тобою были
Мы в масках?

Старик Капулетти

Да уж лет тридцать будет.

Капулетти

Нет, что ты, — меньше, друг, конечно, меньше!
На свадьбе у Люченцио то было.
На троицу, лет двадцать пять назад,
Не более, мы надевали маски.

Старик Капулетти

Нет, больше, больше: сын его ведь старше;
Ему за тридцать.

Капулетти

Что ты мне толкуешь?

Каких-нибудь назад тому два года

Он был еще несовершеннолетним. (Щ.-К., 32–33)

49. Читая и подменяя свои приметы Варлаамовыми, сам беглый чернец дает себе уничижительную характеристику — окаянный Гришка, царь Борис называет его расстригой, беглым иноком, Патриарх — сосудом дьявольским, пострелом окаянным, бесовским сыном, расстригой окаянным, Гришкой Отрепьевым, русский пленник называет его вором, но молодцом, боярин Пушкин, предок поэта, и народ называют его царевичем, Басманов называет его «проклятым Отрепьевым», в исключенной сцене злой чернец говорит о горьком житье разгульных, лихих, молодых чернецов. Вообще, проблеме, как именуются герои драмы «Борис Годунов», какие им подбираются эпитеты, устойчивые и неустойчивые, можно посвятить отдельное исследование.

50. Ю. Д. Левин так объясняет то, «почему Пушкин счел «The Rape of Lucrece» Шекспира слабым произведением»: «Поэтические произведения Шекспира в отличие от драматических принадлежали к книжной поэзии Возрождения, рассчитанной на сравнительно узкий круг ценителей. Пространная поэма (около 2000 строк) с условными героями, чрезвычайно бедным действием, наполнена длиннейшими риторическими медитациями, варьирующими на все лады ту или иную тему, замысловатыми метафорами, символами и эмблемами, мифологическими и иными аллюзиями. Все это было глубоко чуждо художественным исканиям Пушкина середины 20-х годов. К тому же, читая поэму не в оригинале, а во французском прозаическом переводе, он не мог оценить достоинства шекспировского стиха». Левин Ю. Д. Некоторые вопросы шекспиризма Пушкина // Пушкин исследования и материалы. Т. VII: Пушкин и мировая литература. Л.: Наука, 1974. С. 77.

51. См., напр.: «Многие из трагедий, приписываемых Шекспиру, ему не принадлежат, а только им поправлены. Трагедия «Ромео и Джульетта» хотя слогом своим и совершенно отделяется от известных его примеров, но она так явно входит в его драматическую систему и носит на себе так много следов вольной и широкой его кисти, что ее должно почтить сочинением Шекспира» (XI, 83).

52. Пушкин пишет: «После Джульеты, после Ромео, сих двух очаровательных созданий шекспировской грации, Меркутио, образец молодого кавалера того времени, изысканный, привязчивый, благородный Меркутио есть замечательнейшее лицо из всей трагедии. Поэт избрал его в представителе итальянцев, бывших модным народом Европы, французами XVI века» (XI, 83).

53. Ср. написание имен шекспировских героинь пьесы «Мера за меру» и пушкинской поэмы «Анджело». Пушкин оставляет имя Джульета как и у героини Шекспира Juliet, но шекспировская Isabella теряет у него второе –л– и становится Изабелой. Так, шекспировские имена приобретают у Пушкина звучание, более естественное для русского уха.

54. Один из примеров столь ревностного отношения Пушкина к имени Шекспира можно обнаружить в мистификации «Последний

из свойственников Иоанны Д'Арк», которая была напечатана уже после смерти поэта. В вымышленной подделке поэт мстит Вольтеру за его комментарий, сделанный в предисловии к «Семирамиде», когда тот, говоря о «Гамлете», писал: «Можно подумать, что это произведение — плод воображения пьяного дикаря». Теперь, пользуясь сравнением самого Вольтера, Пушкин вкладывает в уста анонимного английского журналиста следующие слова об авторе «Орлеанской девственницы»: «Он сатаническим дыханием раздувает искры, тлевшие в пепле мученического костра, и, как пьяный дикарь, пляшет около своего потешного огня» (XII, 351).

55. См.: Соловьева О. С. Рукописи Пушкина, поступившие в Пушкинский дом после 1937 года. Краткое описание. М.; Л., 1964. С. 41. (№ 1134).

56. Перевод: «Я совсем не ревнив... Если б я был ревнивым!».

57. «Зачем гробница,

В которой был ты мирно упокоен,

Разъяв свой тяжкий мраморный оскал,

Тебя извергла вновь?» (Перевод М. Л. Лозинского).

58. Отдаленные черты драматической фантастики Шекспира можно различить в образе незнакомца, заказывающего Моцарту реквием в «Моцарте и Сальери» у Пушкина. Кто сей таинственный незнакомец? Ответу на этот вопрос должно посвятить отдельное исследование.

59. Под английским писателем «Ченстоном» Пушкин скорее всего имел в виду Вильяма Шенстона (1714–1763), но у него нет пьесы с таким названием. В английской литературе вообще нет сочинений с похожим заголовком.

60. Курсив оригинального издания.

61. «Оставь только стаканы, они нужны для питья.. А что касается стен, то какая-нибудь веселенькая картинка, или история блудного сына, или немецкая охота, написанная водяными красками, в тысячу раз лучше всех этих занавесок или изъеденных молью ковров». (Пер. М. А. Кузмина).

62. Любопытно, что имя Калибана упоминается Пушкиным в разговоре с М. П. Погодиным, который сделал следующую запись в сво-

ем дневнике: «Пушк<ину> отнес реестр пьес. Хорошо! Назначил свои пьесы. Обещ<ал> прочесть Годунова во вторник. Bravo! Дал намек о Калибана роле. А я невежда не читал его». Далее: «Читал с восхищением Калиб<ана>. Во всей трагедии должна быть аллегория, и я рад был некоторым прозрениям своим, хотел сообщить их Пушк<ину>, но не застал его. Обед<ал> у Шев<ырева>, говорил с ним об Ироде и пр., о Шексп<ире>, о журнале. Мудрец Шекспир! На лубочном театре он прорекал миру — слышите ли вы, говорит он». В связи с этим М. П. Алексеев высказывает предположение, что речь здесь идет или о переделке шекспировой драмы в «волшебнo-романтическое» представление» А. А. Шаховского «Буря» (1821), или о персонаже пьесы Кюхельбекера «Шекспировы духи». В последней Пушкин как раз отмечал наряженно-го Калибаном дядюшку Фрола Карпыча, когда писал своему лицейскому товарищу в начале декабря 1825 г.: «зато Калибан прелесть», «чудо как мил» (XIII, 247–248).

63. В данном параграфе рассматриваются критические работы периода формирования романтической драмы. Среди работ В. Гюго выбрано «Предисловие к “Кромвелю”», являющееся квинтэссенцией его взглядов на драму в ранний период его творчества. При цитировании «Предисловия к “Кромвелю”» в скобках указывается страница по изд.: Гюго В. Собр. соч.: В 15 т. М., 1956. Т. 14. Обращаясь ко взглядам А. С. Пушкина, мы привлекаем в основном его работы, письма, заметки с середины 1820-х годов до начала 1830-х. При цитировании пушкинских текстов в скобках указывается том и страница по изд.: Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 10 т. М., 1956–1958.

ЛИТЕРАТУРА

Здесь указаны прежде всего те источники, которые цитируются или упоминаются в книге:

А. С. Пушкин: Школьный энциклопедический словарь / Сост. В. Я. Коровина, В. И. Коровин; Под ред. В. И. Коровина. М.: Просвещение, 1999.

Аксенов И. Шекспир: Т. 1. М., 1937.

Алексеев М. П. Германия и раннее восприятие Шекспира в России: Державин и сонеты Шекспира // Алексеев М. П. Сравнительное литературоведение. Л.: Наука, 1983. С. 254–274.

Алексеев М. П. Пушкин и Шекспир // Алексеев М. П. Пушкин: Сравнительно-исторические исследования. Л.: Наука, 1972. С. 240–280. Впервые в сб.: Шекспир и русская культура. М.; Л., 1965. С. 162–200.

Алексеев М. П. К истории написания имени Шекспира в России // Проблемы современной филологии. Сборник статей к семидесятилетию акад. В. В. Виноградова. М.: Изд-во АН СССР, 1965. С. 304–313.

Алексеев М. П. Пушкин: Сравнительно-исторические исследования. Л.: Наука, 1972.

Аникст А. Теория драмы в России от Пушкина до Чехова. М.: Наука, 1972.

Аникст А. А. Первые издания Шекспира. М., 1974.

Аникст А. А. Творчество Шекспира. М., 1963.

Аникст А. А. Театр эпохи Шекспира. М., 1965.

Аникст А. А. Трагедия Шекспира «Гамлет». Литературный комментарий. М., 1986.

Аникст А. А. Шекспир. М., 1964.

Аникст А. А. Шекспир. Ремесло драматурга. М., 1974.

Анненков П. В. Александр Сергеевич Пушкин в Александровскую эпоху. VIII. Шекспиризм // Вестник Европы, 1874, кн. 2. С. 532–537. Отд. изд.: СПб., 1874. С. 293–300.

Анненков П. В. Материалы для биографии А. С. Пушкина // Пушкин А. С. Сочинения. Т. I. СПб., 1855.

Анненков П. В. Материалы для биографии Александра Сергеевича Пушкина. М.: ТЕРРА – Кн. клуб, 1999.

Арденс Н. Н. Драматургия и театр А. С. Пушкина. М.: Сов. писатель, 1939.

Ахматова А. А. «Каменный гость» Пушкина // Пушкин. Исследования и материалы. Т. II. М.; Л.: Изд. АН СССР, 1958.

Балашов Н. Слово в защиту авторства Шекспира // Академические тетради. Спецвыпуск (5). М., 1998.

Барг М. А. Шекспир и история. М.: Наука, 1976.

Бартошевич А. В. Народно-гуманистические основы комедии Шекспира: Дис... канд. искусствоведения. М., 1965.

Бартошевич А. В. Поэтика раннего Шекспира. М., 1987.

Бартошевич А. В. Сценическая история драматургии Шекспира в Англии конца XIX — середины XX века. Основные этапы и тенденции: Дис... доктора искусствоведения. М., 1985.

Бартошевич А. В. Шекспир на английской сцене, конец XIX — первая половина XX в. Жизнь традиций и борьба идей. М., 1985.

Бартошевич А. В. Стратфордский театр нашего времени: Шекспир для туристов? // Шекспировские чтения-2006 / Гл. ред. А. В. Бартошевич, отв. ред. и сост. И. С. Приходько. М.: Наука, 2011. С. 217–219.

Бартошевич А. В. Гамлеты наших дней // Шекспировские чтения-2010 / Гл. ред. А. В. Бартошевич, отв. ред. И. С. Приходько, сост. Н. В. Захаров. М.: Изд-во Моск. гуманит. ун-та, 2010. С. 109–216.

Белинский В. Г. «Гамлет». Драма Шекспира. Мочалов в роли Гамлета // Белинский В. Г. Полн. собр. соч.: В 13 т. М.: Изд-во АН СССР, 1953. Т. 2.

Белинский В. Г. Гамлет, принц датский. Драматич. представление. Соч. Виллиама Шекспира. Перев. Н. Полевого. М., 1837 // Белинский В. Г. Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1953. Т. 2.

Белинский В. Г. Ответ «Москвитянину» // Белинский В. Г. Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1956. Т. 10.

Белинский В. Г. Пантеон русского и всех европейских театров, №3, 1840. «Буря» // Белинский В. Г. Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1954. Т. 4.

Белинский В. Г. Приложение к Репертуару русского театра. № 1. «Антоний и Клеопатра» Шекспира. 1840 // Белинский В. Г. Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1954. Т. 4.

Белинский В. Г. Рецензия на книгу А. Славина «Жизнь Вильяма Шекспира» // Белинский В. Г. Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1954. Т. 4.

Белинский В. Г. Русская литературная старина перев. «Юлия Цезаря» Н. Карамзиным в 1787 г. // Белинский В. Г. Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1953. Т. 2.

Белый А. «Отшельники хвалы ему поют» («Каменный гость») // Московский пушкинист. Вып. II. М.: Наследие, 1996.

Беляк Н. В., Виролайнен М. Н. «Маленькие трагедии» как культурный эпос новоевропейской истории (Судьба личности — судьба культуры) // Пушкин Исследования и материалы. Т. XIV. Л.: Наука, 1991.

Боброва М. Н. К вопросу о влиянии Шекспира в трагедии Пушкина «Борис Годунов» // Литература в школе. № 2, 1939. С. 69–80.

Бонди С. Драматургия Пушкина и русская драматургия XIX в. // Пушкин — родоначальник новой русской литературы. Сб. научно-исследовательских работ. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1941. С. 377–381, 386–391.

Бонди С. Драматургия Пушкина // Бонди С. О Пушкине. Статьи и исследования / Изд. 2-е. М.: Худ. лит., 1983.

Бонди С. М. Драматический стих Пушкина // Контекст: Литературно-теоретические исследования. 1993. / Отв. ред. А. В. Михайлов. М.: Наследие, 1996.

Боткин В. П. Генрих VI (в перев. Н. Кетчера) // Отечественные записки, 1842. Т. 21, № 4, отд. II. С. 32–33 (аноним.).

Боткин В. П. О Шекспире в переводе Кетчера. Отечественные записки, 1841. Т. 17, № 8, отд. VI. С. 47–49.

Боткин В. П. Сочинения. Т. 2. СПб.: «Пантеон литературы», 1891.

Боткин В. П. Сочинения. Т. 3. СПб.: «Пантеон литературы», 1893.

Боткин В. П. Шекспир, как человек и лирик // Отечественные записки, 1842. Т. 24, № 9, отд. II. С. 24–40.

Бочоришвили Н. К. Слово в риторических приемах у Шекспира: Дис... канд. филол. н. М., 1982.

Брандес Г. Шекспир, его жизнь и произведения / Перев. В. М. Спасской и В. М. Фриче. Под ред. и с пред. и примеч. Н. И. Стороженко. Т. 1–2. М., изд. Солдатенкова, 1899–1901. То же в кн.: Брандес Г. Собрание сочинений, Изд. 2. СПб., «Просвещение», 1909–1911. Т. 16, 17, 18.

Брандес Г. Шекспир: Жизнь и произведения. М., 1997. (Гений в искусстве). [Переиздание перевода В. М. Спасской и В. М. Фриче. — М., 1899].

Булгаков А. С. Раннее знакомство с Шекспиром в России // Театральное наследие. Л., 1934.

Бэлза И. Ф. «Моцарт и Сальери (Об исторической достоверности трагедии Пушкина)» // Пушкин Исследования и материалы. Т. IV. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1962.

Варламова Е. А. Преломление шекспировской традиции в творчестве Бальзака («Отец Горио» и «Король Лир»): Дис... канд. филол. н. Саратов, 2003.

Вейдле В. В. Пушкин и Европа // Русская речь. 1991. № 3. С. 41.

Венгеров С. Шекспир // Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона. Мультимедиа — издательство «Адепт», 2002. Статья впервые опубликована в «Энциклопедическом словаре Брокгауза и Ефрона» (1890–1907).

Верховский Н. П. Западноевропейская историческая драма и «Борис Годунов» Пушкина // Западный сборник. Т. I. Под ред. В. М. Жирмунского. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1937. С. 187–226.

Вершинин И. В. Предромантические тенденции в английской поэзии XVIII века и «поэтизация» культуры. Самара: СГПУ, 2003.

Вершинин И. В. Предромантические тенденции в английской поэзии XVIII века и «поэтизация» культуры: Дис... доктора филол. наук. Самара, 2003.

Вершинин И. В., Луков Вл. А. Предромантизм в Англии. Самара, 2002.

Вершинина Н. Л. К вопросу об источниках поэмы «Граф Нулин» // Проблемы современного пушкиноведения. Л.: ЛГПИ 1981.

Веселовский А. Вольтер // Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона. Мультимедиа — издательство «Адепт», 2002.

Вильям-Вильмонт Н. Н. Гердер о Шекспире // Интернациональная литература. 1939. № 3–4. С. 284–289.

Виноградов А. К. Мериме в письмах к Соболевскому. М., 1928.

Виноградов В. О стиле Пушкина // Литературное наследство: Т. 16–18. [А. С. Пушкин: Исследования и материалы] / План тома, организация материала, литературная редакция, подбор материала и оформление И. С. Зильберштейна и И. В. Сергиевского. М.: Журнально-газетное объединение, 1934. С. 138–143.

Виноградов В. В. Неизвестные заметки Пушкина в «Литературной газете» 1830 г. // Пушкин. Временник Пушкинской комиссии. Вып. 4–5. М.; Л., 1939. С. 462–464.

- Виноградов В. В. Стиль Пушкина. М.: Гослитиздат, 1941.
- Винокур Г. О. Комментарии к «Борису Годунову» А. С. Пушкина. М.: Лабиринт, «Брандес», 1999.
- Винокур Г. О. Комментарий к «Борису Годунову». // Пушкин А. С. Полное собрание сочинений. Т. VII. Л.: Изд-во АН СССР, 1935. С. 385–505.
- Волькенштейн В. Драматургия / Изд. испр. и доп. М.: Советский писатель, 1960.
- Вольперт Л. И. Пушкин и Стендаль. К проблеме типологической общности // Пушкин исследования и материалы. Т. XII. Л.: Наука, 1986.
- Выготский Л. С. Психология искусства / 2-е изд., испр. и доп. М., 1968.
- Гаевский В. П. Несколько слов о «Макбете» Шекспира // Б-ка для чтения, 1849. Т. 98, кн. 11, отд. 3. С. 99–116. Подпись В. Г.
- Гайдин Б. Н. «Анти-Гамлет» Т. Стоппарда // Шекспировские чтения-2006 / Гл. ред. А. В. Бартошевич, отв. ред. и сост. И. С. Приходько. М.: Наука, 2011. С. 209–216.
- Гайдин Б. Н. Вечные образы как константы культуры: тезаурусный анализ «гамлетовского вопроса». Saarbrücken: Lambert Academic Publishing, 2011.
- Гальперин И. Р. Текст как объект лингвистического исследования. М.: Наука, 1981.
- Гаспаров Б. М. Поэтический язык Пушкина. СПб.: Академический проект, 1999.
- Гениушас А. Т. Роль повтора в трагедиях Шекспира: Дис... канд. филол. н. Рига, 1964.
- Гениушас А. Т. Фольклорно-мифологический субстрат поэтики Шекспира: Дис... доктора филол. н. М., 1988.
- Гервинус Г. Шекспир: В 4 т. / 2-е изд. СПб., 1877–1878.
- Гердер И. Г. Избранные сочинения / Переводы под редакцией В. М. Жирмунского и Н. А. Сигал; Вступительная статья и примечания В. М. Жирмунского. М.; Л., 1959.
- Гершензон М. О. Мудрость Пушкина // Пушкин в русской философской критике. М.: Книга, 1990.
- Гершензон М. О. Приложение // Пушкин А. С. Граф Нулин, снимок с издания 1827 г. М.: М. и С. Сабашниковы, 1918.
- Гершензон М. О. Статьи о Пушкине. М.: ГАХН, 1926.

Гёте И. В. Избр. произв. М., 1950.

Гёте И. В. Ко дню Шекспира // Гёте И. В. Собр. соч.: В 10 т. М., 1980. Т. 10. С. 261–264.

Гёте И. В. Об искусстве. М., 1975.

Гизо Ф. О поэзии драматической и Шекспире. Перев. с франц. П. // Атений, 1828, ч. I, № 4. С. 1–32.

Гизо. Исторические и критические замечания на главные сочинения Шекспира // Пантеон, 1854. Т. 17. кн. 9–10; т. 18, кн. 11 (отд. II).

Гилилов И. Игра об Уильяме Шекспире продолжается, или Слова, слова, слова... М., 2000.

Гилилов И. Игра об Уильяме Шекспире, или Тайна Великого Феникса / 2-е изд., испр. и доп. М., 2000.

Гнедич Н. Полное собрание поэтических сочинений и переводов. Т. III. СПб.: Изд. Мертца, 1905.

Гозенпуд А. А. О сценичности и театральной судьбе «Бориса Годунова» // Пушкин исследования и материалы. Т. V. Пушкин и русская культура. Л.: Наука 1967. С. 339–350.

Горбунов А. Н. К истории русского «Гамлета» // Шекспир У. Гамлет. Избранные переводы. М., 1985.

Горбунов А. Н. «Долг ваш — покоряться и любить» (Идеал супружеской любви: Спенсер, Шекспир, Донн) // Шекспировские чтения-2006 / Гл. ред. А. В. Бартошевич, отв. ред. и сост. И. С. Приходько. М.: Наука, 2011. С. 91–101.

Гордин А. М. Заметка Пушкина о замысле «Графа Нулина» // Пушкин и его время. Л.: Изд. Гос. Эрмитажа, 1962. Вып. 1. С. 235–239.

Горницкая Н. С. Пушкин и русская оперная классика // Пушкин исследования и материалы. Т. V. Пушкин и русская культура. Л.: Наука, 1967.

Городецкий Б. П. «Борис Годунов» в творчестве Пушкина // «Борис Годунов» А. С. Пушкина. Сборник статей под общ. ред. К. Н. Державина. Л., 1936. С. 9–41.

Городецкий Б. П. Драматургия Пушкина. М.; Л.: Изд. АН СССР, 1953.

Городецкий Б. П. Кто же был цензором «Бориса Годунова» в 1826 году? // Русская литература. 1967. № 4. С. 109–119.

Городецкий Б. П. Трагедия Пушкина «Борис Годунов». Комментарий. Л.: Просвещение, 1969.

Гречаный А. Л. Метафоризация как определитель индивидуального стиля Шекспира: Дис... канд. филол. н. М., 1962.

Григорьев А. А. Возражения на замечания о характерах Гамлета и Офелии в журнале «Иллюстрация» // Репертуар и Пантеон. 1846. № 12. С. 106–110.

Григорьев Ап. А. «Жизнь и смерть короля Ричарда Третьего». Рец. на перев. Г. Данилевского. СПб., 1850 // Москвитянин, 1851, ч. II, № 5. С. 89–100. Подпись: Г.

Гроссман Л. Пушкин. М., 1958.

Грот Я. К. Пушкин, его лицейские товарищи и наставники. Статьи и материалы. СПб., 1899.

Грот Я. К. Пушкин и его лицейские товарищи и наставники. Статьи и материалы. Изд. 2-е. СПб., 1899.

Гуковский Г. А. Пушкин и проблема реалистического стиля. М.: Гослитиздат, 1957.

Гуманитарное знание: тенденции развития в XXI веке. В честь 70-летия Игоря Михайловича Ильинского / Под общ. ред. Вал. А. Лукова. М.: Изд-во Нац. ин-та бизнеса, 2006.

Гюго В. Собр. соч.: В 12 т. М., 1915. Т. 11.

Гюго В. Собр. соч.: В 14 т. М., 1956. Т. 14.

Давыдов С. Пушкин христианство // Transactions of the Association of Russian-American Scholars in U.S.A., vol. 25, N. Y., 1992–1993.

Дельвиг А. А. Полное собрание стихотворений. Ред. и прим. Б. Томашевского. Л.: Изд. писателей в Л., 1934.

Державин К. Н. Шекспир. Харьков, 1936.

Дмитриев И. И. Жизнь Шакспирова. Перев. с франц. Приятное и полезное препровождение времени, 1796, ч. 9, № 8, 14, 15.

Дмитриев И. И. Суд о Шакспире. Перев. с франц. // Приятное и полезное препровождение времени, 1796, ч. 9, № 4. С. 49–56. Подпись: И.

Дневник В. К. Кюхельбекера. Л., 1929.

Долинин А. Заметка к проблеме «Пушкин и Шекспир: (О подзаголовке «Скупого рыцаря»)» // Сборник статей к 70-летию проф. Ю. М. Лотмана. Тарту, 1992.

Достоевский Ф. М. Записные тетради. 1935.

Дурылин С. Н. Пушкин на сцене. М.: Изд-во АН СССР, 1951.

Дюма А. Виллиам Шекспир. Его эпоха, жизнь и сочинения // Северная пчела, 17 октября 1838 г. № 234. С. 935–936; 18 октября 1838 г. № 235. С. 939–940.

Елистратова А. А. Байрон и Шекспир // Philologica: Исследования по языку и литературе. Л., 1973. С. 227–237.

Есин С. Н. Писатель в теории литературы: проблема самоидентификации: Дис... канд. филол. н. М., 2005.

Есипов В. М. О замысле «Графа Нулина» // Московский пушкинист II. М.: Наследие, 1996. С. 7–29.

Женэ Р. Шекспир, его жизнь и сочинения. Перев. с немец. под ред. А. Н. Веселовского. Пред. Н. Стороженко. М., 1877.

Жизнь и поэзия Вильяма Шекспира. Роман Кенига. Перев. с немец. М., 1842 (Рец.: Отечественные записки, 1842. Т. 21, № 4. С. 33. (Библиограф. хроника). Литературная газета 15 марта 1842 г., № 11. С. 232–234 (Критика и библиография). Современник, 1842. Т. 27. С. 125–126 (Разбор новых книг).

Жирмунский В. М. Пушкин и западные литературы // Пушкин. Временник Пушкинской комиссии. Т. III. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1937. С. 66–103.

Загорский М. Пушкин и театр. М.; Л.: Искусство, 1940.

Замечание на представление шекспировской трагедии «Отелло» на имп. Моск. театре 10 октября 1823 г. // Благонамеренный, 1823, № 20. С. 101–104.

Зарубежная литература средних веков: Хрестоматия / Сост. Б. И. Пуришев; предисл. и подг. к печати Вл. А. Лукова; 3-е изд., испр. М.: Высшая школа, 2004.

Захаров Н. В. Гамлет и Горацио — два портрета студентов Виттенбергского университета // Шекспировские штудии: Трагедия «Гамлет»: Материалы научного семинара, 23 апреля 2005 г. / Моск. гуманит. ун-т, Ин-т гуманит. исследований; отв. ред. Вл. А. Луков. М., 2005. С. 36–57.

Захаров Н. В. Информационно-исследовательская база данных «Русский Шекспир» // Знание. Понимание. Умение. 2005. № 2. С. 153–155.

Захаров Н. В. Информационно-исследовательская база данных «Русский Шекспир» // Знание. Понимание. Умение. 2005. № 2. С. 153–155.

Захаров Н. В. Концепция образа Отелло у Пушкина // Шекспировские штудии III: Линии исследования: Сборник научных трудов. Материалы научного семинара, 14 ноября 2006 года / Моск. гуманитар. ун-т. Ин-т гуманитар. исследований; отв. ред. Н. В. Захаров, Вл. А. Луков. М.: Изд-во Моск. гуманитар. ун-та, 2006. С. 56–65.

Захаров Н. В. Преемственность тезаурусов: шекспировский тезаурус Пушкина // Гуманитарное знание: тенденции развития в XXI веке. В честь 70-летия Игоря Михайловича Ильинского / колл. моногр.; под общ. ред. Вал. А. Лукова. М.: Изд-во Нац. ин-та бизнеса, 2006. С. 603–609.

Захаров Н. В. Пушкин и Шекспир («Measure For Measure» и «Анжело») // Филологические исследования. Сборник работ аспирантов и молодых преподавателей филологического факультета ПетрГУ. П.: 1998. С. 3–27.

Захаров Н. В. Русский Шекспир в допушкинскую эпоху // Актуальные проблемы гуманитарных исследований: Доклады и материалы научной конференции, проведенной Институтом гуманитарных исследований 21 декабря 2004 г. в рамках научной сессии, посвященной 60-летию МосГУ / Отв. ред. Вал. А. Луков. М.: Изд-во МосГУ, 2004. С. 18–27.

Захаров Н. В. Шекспир в творческой эволюции Пушкина. Juväskulä, 2003.

Захаров Н. В. Шекспиризм как творческая идея русской литературы // Шекспировские штудии II: Исследования и материалы научного семинара, 26 апреля 2006 г. / Отв. ред. Вл. А. Луков. М.: Изд-во Моск. гуманитар. ун-та, 2006. С. 12–17.

Захаров Н. В. Шекспиризм Пушкина // Знание. Понимание. Умение. 2006. № 3. С. 148–155.

Захаров Н. В. Шекспировский тезаурус Пушкина // Тезаурусный анализ мировой культуры: Сб. науч. трудов. Вып. 1 / Под. общ. ред. проф. Вл. А. Луков. М.: Изд-во Моск. гуманитар. ун-та, 2005. С. 17–24.

Зелинский Ф. Возрожденцы. Вып. 2. Пб., 1922.

Зелинский Ф. Из жизни идей. Изд. 3-е. СПб., 1916.

Зелинский Ф. Мотив разлуки — Овидий, Шекспир, Пушкин // Вестник Европы, 1903, № 10.

Зелинский Ф. О трагедии «Антоний и Клеопатра» // Сочинения Шекспира / под ред. С. А. Венгерова. Т. IV. СПб., 1903.

Зиновьева А. Ю. Вечные образы // Литературная энциклопедия терминов и понятий. М., 2001.

Зусман В. Г. Тик и Шекспир (из истории восприятия Шекспира немецкими романтиками): Дис... канд. филол. н. М., 1988.

И. К. Знаменитые английские актеры и актрисы, прославившиеся в шекспировских драмах (Беттертон, Бут, Гаррикс, Маклин, Кэмбл, мистрисс Бэрри, Притчард, Сиддонс) // Пантеон русского и всех европейских театров, 1841, ч. 3, № 8. С. 74–80.

Иванов И. «Виндзорские проказницы», комедия Шекспира // Артист, 1891, № 12. С. 115–121 (Совр. обзор.).

Иванов И. Песни Офелии и могильщика // Артист. 1889. № 4. С. 172–173.

Ильин М. В. Некоторые проблемы творческого метода последних пьес В. Шекспира: Дис... канд. филол. н. М., 1975.

История западноевропейского театра. М., 1957. Т. 2.

История Макбета // Пантеон русского и всех европейских театров, 1841. ч. 3, № 8. С. 82–87.

Источник «Венецианского купца» // Русский инвалид. Лит. прибавл., 16 июня 1838 г., № 29, в. 579 (Смесь).

Источник «Венецианского купца» Шекспира // Репертуар и пантеон, 1847. Т. 6, с. 33–38 (Смесь).

Каджазными Л. К. Статистический анализ индивидуального стиля [на материале пьес Шекспира]: Дис... канд. филол. н. М., 1970.

Каменский П. Макреди, как актер и толкователь Шекспира // Пантеон, 1852. Т. 2, кн. 3, отд. II. С. 1–14.

Карабанов П. Стихотворения. М., 1812.

Карамзин Н. М. Избранные сочинения, ч. I. М.: Изд. Поливанова, 1884.

Катенин П. Сочинения и переводы в стихах Павла Катенина. СПб., 1832, ч. I.

Кибальник С. А. Тема случая в творчестве Пушкина // Пушкин исследования и материалы. Том XV. СПб.: Наука, 1995. С. 60–71.

Кин и Шекспир // Пантеон русского и всех европейских театров, 1840, ч. 1, № 1. С. 143.

Коган П. Вильям Шекспир. М.; Л., 1931.

Коган П. Н. И. Стороженко (По поводу тридцатилетия научно-литературной деятельности) // Русская мысль, 1901, № 10, отд. II. С. 105–118.

Козинцев Г. М. Наш современник Вильям Шекспир. М.: Искусство, 1962.

Козмин Н. Взгляд Пушкина на драму. СПб., 1900.

Коклен. Мольер и Шекспир / Перев. А. Веской // Артист, 1889, № 4. С. 52–63. То же // Русский вестник, 1901, № 4.

Комарова В. П. Личность и государство в исторических драмах Шекспира и его современников: Дис... доктора филол. н. Л., 1973.

Комарова В. П. Хроника Шекспира «Король Генрих VI, часть вторая: Дис... канд. филол. н. Л., 1964.

Комарова В. П. Шекспир и Монтень. Л., 1983.

Конен В. Пёрселл и опера. М., 1978.

Кони Ф. Жизнь и смерть Ричарда III. Трагическая хроника Рец. на перев. Я. Г. Брянского // Репертуар и пантеон, 1847. Т. 5. С. 18–24. (Театральная летопись).

Корнилова Е. Первый русский шекспировед // Шекспировский сборник: 1967. М., 1969.

Коровяков Д. Д. Гамлет в русской литературе и на русском театре // Правительственный вестник. 1891. № 220.

Король Генрих IV. Драматическая хроника. Перев. и пред. А. Соколовского // Б-ка для чтения, 1860. Т. 159, № 5, отд. I. С. I— XXXIV, 1–106. Шекспир. Король Ричард II. Драматическая хроника. Перев. А. Л. Соколовского // Современник, 1865. Т. 108, № 6, отд. 1. С. 345–449.

Король Леар... // Вестник Европы, 1811, ч. 60, № 22. С. 148–151.

Корш Ф. Е. Разбор вопроса о подлинности окончания «Русалки» // Изв. II Отделения Академии Наук. 1898. Т. III. Кн. 3.

Косталевская М. «Дуэт, диада, дуэль. («Моцарт и Сальери») // Московский пушкинист. Вып. II. М.: Наследие, 1996.

Кох М. Шекспир. Жизнь и деятельность его. Современные ему литература и культурный строй. Перев. с немец. А. М. Гуляева с пред., примеч. и дополн. Н. И. Стороженко. М., изд. Маракуева, 1888.

Кошелев В. А. Первая книга Пушкина. Томск: Издательство «Водолей», 1997.

Кошелев В. А. Пушкин и «Бова Королевич» // Русская литература. 1993. № 4. С. 17–34.

Краткий словарь современных понятий и терминов / Н. Т. Бунимович, Г. Г. Жаркова, Т. М. Корнилова и др.; Сост., общ. ред. В. А. Макаренко; 3-е изд., дораб. и доп. М., 2000.

Кронеберг И. Макбет. Харьков, Универс. типография, 1831. (Брошюрки, издаваемые Ив. Кронебергом, № IV).

Кронеберг И. Об исторических трагедиях Шекспира и Гётевом Фаусте // Московский телеграф, 1830. ч. 31, № 4. С. 488–501

Кронеберг И. Об исторических трагедиях Шекспира и Гётевом Фаусте // Атений, 1830, ч. 4, ноябрь-декабрь. С. 127–177.

Кронеберг И. Шекспир // Кронеберг И. Брошюрки. № 2. Отрывки. Харьков, Ун-тская тип., 1830. С. 31–48.

Кронеберг И. Шекспир. Обзор главнейших мнений о Шекспире, высказанных европейскими писателями в XVIII-м и XIX-м столетиях // Отчественные записки, 1840. Т. 12, № 9, отд. II. С. 1–50. (Науки и художества). (Рец.: Галанин И. // ЖМНП, 1840, ч. 28. С. 257–260).

Кружков Г. М., Кружков М. Г. Словарь Шекспира: мифы и цифры // Шекспировские чтения-2006 / Гл. ред. А. В. Бартошевич, отв. ред. и сост. И. С. Приходько. М.: Наука, 2011. С. 147–152.

Кублицкий М. Е. Павел Степанович Мочалов в шекспировских ролях // Русский архив, 1875, № 3. С. 484–494.

Кугель А. Р. Русские драматурги. Очерки театрального критика. М., 1934.

Кузнецова Т. Ф. Формирование массовой литературы и ее социокультурная специфика // Массовая культура. М., 2004.

Кулишер М. И. Просперо и Калибан (Литературная заметка) // Вестник Европы, 1883, № 5. С. 409–418 (Хроника).

Купрянова Е. Н. А. С. Пушкин. // История русской литературы: В 4 т. Л.: Наука, 1981. Т. 2.

Кюхельбекер В. Мысли о «Макбете», трагедии Шекспира // Литературная газета. 1830. № 7. С. 52–53.

Лапланш Ж., Понталис Ж. Б. Словарь по психоанализу / Пер. с фр. М.: Высш. шк., 1996.

Лебедев В. А. Литературные влияния и заимствования. Шекспир в Англии, Франции, Германии и России // Филологические записки. Воронеж, 1876, вып. 3, 4; 1877, вып. 3; 1878, вып. 3.

Лебедев В. С. Шекспир в переделках Екатерины II // «Русский Вестник» 1878, № 3.

Левес. Женские типы Шекспира. Перев. с немец. А. Страхова с пред. Н. И. Стороженко. С прилож. статьи Даудена «Женские типы Шекспира». Перев. с англ. М. П. Молас. СПб., изд. Пантелеева, 1898.

Левин Ю. Д. К истории восприятия Шекспира в России XVIII в. // Сравнительное изучение литератур: Сб. статей к 80-летию акад. М. П. Алексеева. Л., 1976. С. 403–408.

Левин Ю. Д. Некоторые вопросы шекспиризма Пушкина // Пушкин. Исследования и материалы. Т. VII: Пушкин и мировая литература. Л., 1974. С. 58–85.

Левин Ю. Д. Русские переводы Шекспира // Мастерство перевода. 1966. М., 1968.

Левин Ю. Д. Шекспир в русской литературе XIX века: Дис... доктора филол. н. Л., 1968.

Левин Ю. Д. В. К. Кюхельбекер — автор «Мысли о Макбете» // Русская литература. 1961. № 4. С. 191–192.

Левин Ю. Д. Метафора в «Скупом рыцаре» // Русская речь. 1969. № 3. С. 17–20.

Левин Ю. Д. Некоторые вопросы шекспиризма Пушкина // Пушкин. Исследования и материалы. Том VII. Пушкин и мировая литература. М.; Л.: Наука, 1974. С. 59–85.

Левин Ю. Д. О «Волшебной ночи» А. Ф. Вельтмана. Из истории восприятия Шекспира в России // Русско-европейские литературные связи. М.; Л.: Наука, 1966. С. 83–92.

Левро Л. Драма и трагедия во Франции. Пг.; М., 1919.

Леец Г. Абрам Петрович Ганнибал. Таллин: Ээсти раамат, 1980.

Лермонтов М. Ю. Полное собрание сочинений. Т. 6. М., 1957.

Лермонтов М. Ю. Полное собрание стихотворений: В 2 т. Л.: Сов. писатель, Ленингр. отд., 1989.

Лернер Н. О. Пушкинологовические этюды. XI. Из отношения Пушкина к Шекспиру // Звенья. Т. V. М.; Л.: Academia, 1935. С. 137–140.

Лернер Н. О. Рассказы о Пушкине. Л.: Прибой, 1929.

Лессинг Г. Э. Гамбургская драматургия (статьи 11–12).

Листов В. С., Тархова Н. А. Труд Н. А. Голикова «Деяния Петра Великого» <...> в кругу источников трагедии «Борис Годунов» // Временник Пушкинской комиссии. 1980. Л., 1983.

Лотман Л. М. Комментарии к «Борису Годунову» // А. С. Пушкин «Борис Годунов», трагедия / Предисловие, подготовка текста, статья «Творческая история пьесы» С. А. Фомичева. СПб: Академический проект, 1996.

Лотман Ю. М. Пушкин. Биография писателя. Статьи и заметки 1960–1990. «Евгений Онегин». Комментарий. СПб.: Искусство-СПБ, 1995.

Луков Вал. А. Социальное проектирование / 3-е изд., перераб. и доп. М., 2003 (6-е изд. 2006).

Луков Вал. А. Теории молодежи: Междисциплинарный анализ. М.: Канон-плюс, Реабилитация, 2012.

Луков Вал. А., Луков Вл. А. «Маленькие трагедии» А. С. Пушкина: философия, композиция, стиль. М., 1999.

Луков Вал. А., Луков Вл. А. Тезаурусный подход в гуманитарных науках // Знание. Понимание. Умение. 2004. № 1. С. 93–100.

Луков Вал. А., Луков Вл. А. Тезаурусы: Субъектная организация гуманитарного знания. М.: НИБ, 2008.

Луков Вл. А. «Шекспиризация» как принцип-процесс // XV Пуришевские чтения: Всемирная литература в контексте культуры: Сб. статей и материалов: К 100-летию Б. И. Пуришева. М., 2003. С. 155–157.

Луков Вл. А. А. С. Пушкин в контексте европейской культуры (роль традиций Шекспира и Мольера в становлении русской и французской драматургии XIX в.) // Творчество А. С. Пушкина в контексте русской и мировой культуры: Современное прочтение и изучение в вузе и школе: По материалам межвуз. конференции, проходившей в МГПУ 25 мая 1999 г. М., 2000. С. 34–45.

Луков Вл. А. Гамлет в шекспировской модели проспекции // Шекспировские штудии III: Линии исследования: Сборник научных трудов. Материалы научного семинара, 14 ноября 2006 года / Моск. гуманит. ун-т. Ин-т гуманит. исследований; отв. ред. Н. В. Захаров, Вл. А. Луков. М.: Изд-во Моск. гуманит. ун-та, 2006. С. 37–55.

Луков Вл. А. Загадка Гамлета // Шекспировские штудии: Трагедия «Гамлет»: Материалы научного семинара, 23 апреля 2005 г. / Моск. гу-

манит. ун-т, Ин-т гуманитар. исследований; отв. ред. Вл. А. Луков. М., 2005. С. 21–26.

Луков Вл. А. История зарубежной литературы: В 4 кн. Кн. 1: Античность. Средние века. Предвозрождение. Возрождение. М., 2004.

Луков Вл. А. История литературы: Зарубежная литература от истоков до наших дней. М., 2003 (6-е изд. 2009).

Луков Вл. А. Культ Шекспира: введение в исследование // Шекспировские штудии II: «Русский Шекспир»: Исследования и материалы научного семинара, 26 апреля 2006 г. / Отв. ред. Вл. А. Луков. М.: Изд-во Моск. гуманитар. ун-та, 2006. С. 3–11.

Луков Вл. А. Мировая литература. М., 2003.

Луков Вл. А. Предромантизм. М.: Наука, 2006.

Луков Вл. А. Страницы истории зарубежной литературы. М., 2005.

Луков Вл. А. Шекспиризация (к теории и истории принципов-процессов) // Шекспировские штудии: Трагедия «Гамлет»: Материалы научного семинара, 23 апреля 2005 г. / Моск. гуманитар. ун-т, Ин-т гуманитар. исследований; отв. ред. Вл. А. Луков. М., 2005. С. 3–20.

Луков Вл. А. Шекспиризация // Компаративистика: Современная теория и практика: Международная конференция и XIV Съезд англистов (13–15 сентября 2004 г.): В 2 т. Т. 2. Самара, 2004. С. 388–403.

Луков Вл. А. Шекспироведение в свете исследования констант европейских культурных тезаурусов // Шекспировские штудии III: Линии исследования: Сборник научных трудов. Материалы научного семинара, 14 ноября 2006 года / Моск. гуманитар. ун-т. Ин-т гуманитар. исследований; отв. ред. Н. В. Захаров, Вл. А. Луков. М.: Изд-во Моск. гуманитар. ун-та, 2006. С. 3–31.

Луков Вл. А., Трыков В. П., Ш. О. Сент-Бёв о десяти заповедях биографического метода // VIII Пуришевские чтения: Всемирная литература в контексте культуры. М., 1996. С. 52.

Луковы Вал. и Вл. Концепция курса «Мировая культура»: тезаурологический подход // Педагогическое образование. 1992. № 5. С. 8–14.

Любич-Романович В. И.. Приключение с Шекспиром после первого представления «Ромео и Джульетты» // Б-ка для чтения, 1839. т. 34, отд. VII. С. 40–57 (Смесь).

Ляцкий Евг. Сумароков // Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона. Мультимедия — издательство «Адепт», 2002. Статья впервые

опубликована в «Энциклопедическом словаре Брокгауза и Ефрона» (1890–1907).

Майков Л. Н. Пушкин. СПб., 1899.

Макаров Н. Еще кое-что о Гамлете // Чистое искусство. 1844. № 2. С. 80–89; № 3. С. 159–171.

Макуренкова С. А. Позднее творчество Шекспира и английская поэзия первой половины ХУП века (на материале светской лирики Джона Донна): Дис... канд. филол. н. М., 1987.

Мальчукова Т. Г. Филология как наука и творчество. Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 1995.

Мезенин С. М. Образные средства в языке Шекспира: Дис... доктора филол. н. М., 1986.

Мейерхольд В. Э. Пушкин — режиссер // Звезда. 1936. № 9. С. 205–211.

Мейлах Б. С. Пушкин и его эпоха. М., 1958.

Мердок А. Черный принц: Роман / Пер. с англ. М., 1990.

Меркулова М. Г. Ретроспекция в английской «новой драме» конца XIX — начала XX века: истоки и функционирование. М.: Прометей, 2006.

Мерсье Л. С. Картины Парижа. М.; Л., 1936. Т. 2.

Михальская Н. П. История английской литературы. М., 2006.

Михальская Н. П., Аникин Г. В. История английской литературы / 3-е изд. М., 1998.

Модзалевский Б. Л. Библиотека Пушкина: Библиографическое описание // Пушкин и его современники. Вып. IX–X. СПб., 1910.

Мокульский С. С. Хрестоматия по истории западноевропейского театра. М., 1955. Т. 2.

Морозов М. М. Избранные статьи и переводы. М., 1954.

Морозов М. М. Театр Шекспира. М., 1984.

Морозов М. М. Шекспир. М., 1947.

Морозов П. О. «Граф Нулин» // Пушкин А.С. Собрание сочинений. Под ред. С. А. Венгерова. Т. II. СПб., 1908. С. 387–388.

Московский телеграф, 1829, № 18.

Мыслящий реалист о Гамлете Шекспира (подражание г. Писареву) // Отечественные записки. 1865. Т. 162. № 17. С. 55–74.

Мэби Г. Р. Этическое значение трагедии Шекспира. Перев. А. Веселовской // Под знаменем науки. Сб. в честь Н. И. Стороженко. М 1902. С. 64–73.

Мюллер В. К. Драма и театр эпохи Шекспира. Л., 1925.

Набоков В. Комментарии к «Евгению Онегину» Александра Пушкина. Перевод с английского. Под редакцией А. Н. Николюкина. М.: НПК «Интелвак», 1999.

Надеждин Н. И. «Борис Годунов» // Телескоп, 1831, № 4.

Надеждин Н. Н. О настоящем злоупотреблении и искажении романтической поэзии // Вестник Европы. 1830. Ч. CLXX. № 1.

Немировский И. В. Идейная проблематика стихотворения Пушкина «Кинжал» // Пушкин. Исследования и материалы. Т. XIV. Л.: Наука, 1991. С. 195–204.

Непомнящий В. Послесловие. «Еже писах, писах» // Позов А. Метафизика Пушкина.

Нусинов И. М. Вековые образы. М., 1937.

Нусинов И. М. История литературного героя. М., 1958.

Нусинов И. М. «Антоний и Клеопатра» и «Египетские ночи» Пушкина // Пушкин и мировая литература. М.: Советский писатель, 1941.

О Гамлете и некоторой ложе // Иллюстрация. 1847. Т. 4. № 6. С. 90–91.

Об исторических драмах Шекспира // Атеней. 1830. № 22–24.

Одоевский В. Ф. Музыкально-литературное наследие. М.: Музгиз, 1956.

Осповат Л. С. «Каменный гость» как опыт диалогизации творческого сознания // Пушкин. Исследования и материалы. Т. XV. СПб.: Наука, 1995.

Отелло или Венецианский мавр // Вестник Европы, 1810. Т. 54, № 22. С. 158–159 (Смесь).

Откуда Шекспир взял своего Венецианского купца // Пантеон, 1841, ч. 4, кн. 11–12. С. 136–139.

Откуда Шекспир заимствовал содержание своего Макбета // Репертуар русского театра, 1840, кн. 10. С. 15–16 (Смесь).

Откуда Шекспир заимствовал сюжет Гамлета // Репертуар и Пантеон. 1845. Т. 9, кн. 2. С. 636–638.

Павлицева О. С. Воспоминания о детстве А. С. Пушкина (со слов сестры его О. С. Павлицевой), написанные в С.-П.-бурге 26 октября 1851 //

А. С. Пушкин в воспоминаниях современников: В 2 т. СПб.: Академический проект, 1998. Т. 1.

Пальмин Л. «Буря», драма Шекспира // Гусяр. 1889. № 1. С. 12.

Панаев И. Литературные воспоминания. Часть вторая (1839–1847). Гл. I ...Мочалов в «Гамлете» и «Отелло»... // Современник, 1861. Т. 89, № 9, отд. I. С. 15–18.

Пелисье Ж. Шекспировская драма во Франции // Пелисье Ж. Очерки современной литературы. Перев. под ред. Н. Мирович. М., 1894. С. 3–35.

Первообраз Гамлета // Русская сцена. 1864. № 3. С. 98–100.

Первушина Е. А. Опыт периодизации переводческой рецепции со-
нетов Шекспира в России: XIX–XXI вв. // Шекспировские чтения-2010 /
Гл. ред. А. В. Бартошевич, отв. ред. И. С. Приходько, сост. Н. В. Захаров.
М.: Изд-во Моск. гуманитар. ун-та, 2010. С. 150–156.

Петрунина Н. Н. О повести «Станционный смотритель» // Пушкин
Исследования и материалы. Т. VI. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1962.

Пимонов В. Поэтика театральности в драматургии Шекспира: Дис...
канд. филол. наук. М., 2004.

Пимонов В. Шекспир. Поэтика театральности / Науч. ред. Вл. А. Лу-
ков. М.: ГИТР, 2006.

Пимонов В., Славутин Е. Загадка Гамлета. М.: М. И. П., 2001.

Пинский Л. Е. Магистральный сюжет. М., 1989.

Пинский Л. Е. Шекспир: Основные начала драматургии. М., 1971.

Плаушевская Е. В. Уильям Давенант и его место в английской ли-
тературе XVII века // Науч. докл. высш. шк. Филол. науки. 1977. № 1.
С. 34–44.

Плетнев П. А.. «Виндзорские кумушки» Рец. // Современник, 1838.
Т. 12. С. 106–107 (Разбор новых книг).

Плетнев П. Шекспир // Плетнев П. Сочинения и переписка. Т. I. СПб.,
1885. С. 289–302.

Плетнев П. Шекспир // Русский инвалид. Лит. прибавл., 1837, № 46.
Т. 430–434.

Плетнев П. А. Сочинения и переписка. Т. III. СПб., 1885.

Плещеев М. И. Письмо Англomана к одному из членов Вольного
Российского Собрания // Опыт трудов Вольного Российского собрания
при Моск. университете, ч. II. М., 1775. С. 257–260.

Позов А. Шекспир и Пушкин // Позов А. Метафизика Пушкина. М.: Наследие, 1998.

Покровский М. М. Пушкин и римские историки // Сборник статей, посвященных В. О. Ключевскому. М., 1909.

Покровский М. М. Шекспиризм Пушкина. // Пушкин. Сочинения. Т. IV. Санкт-Петербург: Изд. Брокгауз и Ефрон, 1910. С. 1–20. Ранее: Pokrowskij, M. Puschkin und Shakespeare. // Jahrbuch der Deutschen Shekespeare-Gesellschaft, Jg. XLIII, 1907. P. 169–209.

Полевой Кс. А. Из статьи «Александр Сергеевич Пушкин» // А. С. Пушкин в воспоминаниях современников: В 2 т. СПб.: Академический проект, 1998. Т. 2.

Полевой Н. Очерки русской литературы. СПб., 1839.

[Полевой Н.]. Шекспирова комедия «Midsummer night's dream» // Московский телеграф, 1833, ч. 53, № 19. С. 368–401. Подпись: Н. П.

Полевой Кс. Записки. СПб., 1888.

Поляков О. Ю. «Король Лир» в периодических изданиях Англии XVIII в. (к проблеме трансформации метода дескриптивной критики) // Вестник Московского университета. Сер. 9: Филология. 2001. № 2. С. 63–76.

Поляков О. Ю. Шекспировская критика в периодических изданиях Англии первой четверти XVIII века // XVIII век: Литература в контексте культуры. М., 1999. С. 18–21.

Поляков О. Ю. Шекспировская критика Джона Денниса // Анализ художественного произведения: Сб. науч. трудов. Киров, 1993. С. 213–226.

Поплавский В. Р. Трагедия о Гамлете в эстетике Ренессанса и классицизма // Шекспировские чтения-2010 / Гл. ред. А. В. Бартошевич, отв. ред. И. С. Приходько, сост. Н. В. Захаров. М.: Изд-во Моск. гуманит. ун-та, 2010. С. 196–203.

Приключения жиды Шейлока и его должника Источник Шекспировского «Венецианского купца» // Северная пчела, 4 июля 1838 г., № 148. С. 591–592.

Приходько И. С. Цветы Офелии и Александр Блок // Шекспировские чтения-2006 / Гл. ред. А. В. Бартошевич, отв. ред. и сост. И. С. Приходько. М.: Наука, 2011. С. 291–298.

Приходько И. С. Просперо: тема ухода у Шекспира // Шекспировские чтения-2010 / Гл. ред. А. В. Бартошевич, отв. ред. И. С. Приходько, сост. Н. В. Захаров. М.: Изд-во Моск. гуманит. ун-та, 2010. С. 71–82.

Приходько И. С. Растительная метафора в «Сонетах» Шекспира // Шекспировские чтения-2010 / Гл. ред. А. В. Бартошевич, отв. ред. И. С. Приходько, сост. Н. В. Захаров. М.: Изд-во Моск. гуманит. ун-та, 2010. С. 116–122.

Пуришев Б. И. Литература эпохи Возрождения. М., 1996.

Пуришев Б. И. Шекспир. (К 400-летию со дня рождения) // Уч. зап. МГПИ им. В. И. Ленина. 1964. № 218. С. 5–12.

Пушкин — критик / Сост. и примеч. Н. В. Богословского. М.: Гослитиздат, 1950.

Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 10 т. М.: Изд-во АН СССР, 1956–1958.

Пушкин А. С. Послание Дельвигу: («Прими сей череп, Дельвиг: он...») // Пушкин А. С. Полное собрание сочинений: В 10 т. Л.: Наука. Ленингр. отд., 1977–1979. Т. 3. Стихотворения, 1827–1836. 1977. С. 26–30.

Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 10 т. Л.: Наука, 1977–1979.

Пушкин в русской философской критике. М.: Книга, 1990.

Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 16 т. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1937–1959.

Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 19 т. М.: Воскресение, 1994–1997.

Пушкин А. С. Сочинения, изд. Имп. Академии наук. Т. IV. / Под ред. П. Морозова. Пг., 1916.

Пушкин. А. С. Письма. Т. III. М.; Л.: Academia, 1935.

Пчилка О. Николай Ильич Стороженко как шекспировед // Киевская старина, 1906. Т. 92, февраль. С. 231–256.

Пыпин А. Н. «История влияния Шекспира на французский театр» Альбера Лаируа. Рец. // Современник, 1857. Т. 61, № 2, отд. V. С. 355–357 (Заграничные известия).

Раевская Е. Н. Воспоминания Е. Н. Раевской в записи Я. К. Грота // А. С. Пушкин в воспоминаниях современников. В 2 т. СПб.: Академический проект, 1998. Т. 1.

Рак В. Д. Пушкин и французский перевод «Отелло» // Пушкин, Достоевский и другие (Вопросы текстологии, материалы к комментариям). Сборник статей. СПб, Академический проект, 2003.

Рацкий И. А. Последние пьесы Шекспира: Дис... канд. искусствоведения. М., 1974.

Резник Р. А. О мировоззрении и эстетических взглядах Виктора Гюго // Учен. зап. Саратовского гос. ун-та, т. XX, вып. филолог. Саратов, 1948.

Реизов Б. Г. Между классицизмом и романтизмом: Спор о драме в период Первой империи. Л., 1962.

Реизов Б. Г. Судьба Шекспира в зарубежных литературах (XVII–XX вв.) // Реизов Б. Г. Из истории европейских литератур. Л., 1970. С. 353–372.

Реизов Б. Г. Французский исторический роман в эпоху романтизма. Л., 1958.

Реизов Б. Г. Шекспир и романтизм // Реизов Б. Г. История и теория литературы. Л., 1986. С. 24–31.

Реизов Б. Г. Шекспир и эстетика французского романтизма («Жизнь Шекспира» Ф. Гизо) // Реизов Б. Г. История и теория литературы. Л., 1986. С. 129–160.

Реизов Б. Шекспир и эстетика французского романтизма. («Жизнь Шекспира» Ф. Гизо) // Шекспир в мировой литературе. М.; Л.: Худож. лит., 1964. С. 157–197.

«Ричард III» // Московский наблюдатель, 1838, ч. 18. С. 247–249.

Рогатин В. А. Диалог Бена Джонсона с Шекспиром о Венеции // Шекспировские чтения-2010 / Гл. ред. А. В. Бартошевич, отв. ред. И. С. Приходько, сост. Н. В. Захаров. М.: Изд-во Моск. гуманит. ун-та, 2010. С. 83–85.

Розанов М. Н. Николай Ильич Стороженко — первый русский шекспиролог // ЖМНП, 1906, ноябрь. С. 31–62.

Розанов М. Н. Об источниках стихотворения Пушкина «Из Пиндемонти» // Пушкин. Сб. II. Ред. Н. К. Пиксанов. М.; Л.: ГИЗ, 1930.

Ронен И. Культурно-географические антиномии: Россия и Польша.

Ронен И. Смысловый строй трагедии Пушкина «Борис Годунов». М.: ИЦ-Грант, 1997.

Росковшенко И. Легенда о Ромео и Джульетте // Московские ведомости, 12 августа 1861 г. С. 1423–1426.

Рукою Пушкина: Несобранные и неопубликованные тексты / Подгот. к печати и коммент. М. А. Цявловский, Л. Б. Модзалевский, Т. Г. Зенгер. М.; Л.: Academia, 1935.

Русский архив. 1883. Т. II. № 3.

Самарин Р. М. Реализм Шекспира. М., 1964.

Саруханян А. П. Введение // Английская литература XX века и наследие Шекспира. М., 1997.

Сафонов В. Причина возможной неудачи некоторых пьес Шекспира на нашей сцене // Антракт, 1867, № 38. С. 2–3.

Сахаров В. И. Еще о Пушкине и В. Ф. Одоевском // Пушкин Исследования и материалы. Т. IX. Л.: Наука, 1979.

Северная пчела, 1828, № 89.

Северная пчела, 1829, № 54.

Северная пчела, 1833, № 105.

Селезинка И. А. Тема преступления и наказания в хрониках и трагедиях В. Шекспира. Л., 1986.

Сент-Бёв Ш. О. Шатобриан в оценке одного из близких друзей в 1803 г. // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв.: Трактаты, статьи, эссе. М., 1987. С. 39–48.

Сидяков Л. С. «Евгений Онегин», «Цыганы» и «Граф Нулин». К эволюции пушкинского стихотворного повествования // Пушкин. Исследования и материалы. Т. VIII, Л.: Наука, 1978.

Скотт В. Кенилворт // Скотт В. Собр. соч.: В 20 т. М., 1963. Т. 11.

Славин А. Протопопов А. А. Жизнь Вильяма Шекспира, английского поэта и актера. С мыслями и суждениями об этом великом человеке русских и иностранных писателей... И. А. Полевого, П. А. Плетнева, Гёте, Шлегеля, Л. Я. Якубовича, Гизо и Вильяма. М., тип. Степанова, 1840. То же, 1841, 1844 (изд. 1 — анонимное). (Рец.: Белинский В. Г. // Отечественные записки, 1840. Т. 10, № 6, отд. VI. С. 80–83; Плетнев П. // Современник, 1841. Т. 24. С. 141–142; Б-ка для чтения, 1840. Т. 43, отд. VI. С. 29; Галатея, 1840, № 15. С. 260–263).

Словарь иностранных слов / 4-е изд., перераб. и доп. М., 1964.

Словарь иностранных слов / 18-е изд. М.: Русский язык, 1989.

Словарь русского языка: В 4 т. М., 1958.

Слонимский А. Мастерство Пушкина. М.: Гослитиздат, 1959.

Смирнов А. А. Из истории западноевропейских литератур. М.; Л., 1965.

Смирнов А. А. Творчество Шекспира. Л. 1934.

Современный толковый словарь русского языка / Авт. проекта и гл. ред. С. А. Кузнецов. М., 2004.

Соколовский А. Л. [Очерк о Шекспире и статьи о каждой пьесе] // Шекспир в переводе и объяснениях А. Соколовского: В 8 т. СПб., 1874–1898 (2-е изд. в 12 т., 1913).

Соколянский М. Шоу и Шекспир. (К вопросу об эволюции реализма): Дис... канд. филол. н. Горький, 1964.

Солнцев В. Екатерина II // Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона. Мультимедиа — издательство «Адепт», 2002.

Соловьева О. С. Рукописи Пушкина, поступившие в Пушкинский дом после 1937 года. Краткое описание. М.; Л., 1964.

Сонеты Шекспира // Литературная газета, 28 августа 1841 г., № 97. С. 386.

Сочинения императрицы Екатерины II. Т. 2. СПб., 1849.

Спасский Ю. Пушкин и Шекспир // Изв. Академии наук СССР. Отделение общественных наук. 1937. № 2–3.

Спасский Ю. Пушкин и Шекспир // Известия АН СССР. Отд. Обществ. Наук, № 2–3, 1937. С. 413–430.

Сталь Ж. де. О литературе, рассмотренной в связи с общественными установлениями, М.: Искусство, 1988.

Степанов Ю. С. Константы: Словарь русской культуры / 3-е изд., испр. и доп. М., 2004.

Степанова Е. И. Английское народное песенное творчество и драматургия Шекспира: Дис... канд. филол. н. М., 1971.

Стерн Л. Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена. Сентиментальное путешествие по Франции и Италии. М.: Худож. лит., 1968.

Стороженко Н. «Макбет» (По поводу предстоящей постановки его на московской сцене) // Артист, 1889, №2, 4. То же в кн.: Стороженко Н. И. Опыты изучения Шекспира. М., 1902.

Стороженко Н. Шекспир в переводе и объяснении А. Л. Соколовского. СПб.: Изд. Академии наук. 1903.

Стороженко Н. «Школьный Шекспир»: Рец. на «Гамлета» в перев. Н. А. Полевого // Учебно-воспитательная б-ка, 1878. Т. II. С. 120–129. Jahrbuch der deutscher Shakespeare Gesellschaft. Weimar, 1882, Ежене-

дельник немецкого шекспировского общества, год 17-й. Заграничный вестник, 1882. Т. IV, август. С. 75–80.

Стороженко Н. Драматургические сочинения Шекспира (перев. Н. Кетчера) // Критическое обозрение, 1860, № 5. С. 237–245. То же в кн.: Стороженко Н. И. Опыт изучения Шекспира. М., 1902. С. 398–410.

Стороженко Н. И. Значение Шекспира по толкованию Гервинуса // Отечественные записки. 1864. Кн. 3.

Стороженко Н. И. Шекспировская критика в Германии // Вестник Европы. 1869. Т. 5–6, кн. 10–11.

Стороженко Н. И. Опыт изучения Шекспира. М., 1902.

Стороженко Н. И. Предисловие // Брандес Г. Шекспир: Жизнь и произведения. М., 1997. (Гений в искусстве).

Стороженко Н. Лекции о Макбете. М., 1889. (Литогр. изд.).

Стороженко Н. Любовная поэзия в форме драмы «Ромео и Джульетта» // Итоги. М.: «Курьер», 1903. С. 5–16.

Стороженко Н. Модная литературная ересь // Мир божий, 1895, № 11. С. 1–17. То же в кн.: Стороженко Н. И. Опыт изучения Шекспира. М., 1902. С. 359–382.

Стороженко Н. О сонетах Шекспира в автобиографическом отношении. М., Московский ун-т, 1900. То же в кн.: Стороженко Н. И. Опыт изучения Шекспира. М., 1902. С. 302–342. Ранее: Русский курьер, 10 января 1881 г. С. 1.

Стороженко Н. Отношение Пушкина к иностранной словесности // Венки на памятник Пушкину. СПб., 1880. С. 223–227.

Стороженко Н. Представления Эрнесто Росси. I. (Лир, Отелло, Ромео, Шейлок и Нерон) // Артист, 1890, апрель, кн. 7. С. 145–151.

Стороженко Н. Прототипы Фальстафа // Артист, 1891, № 15, 48–57. То же в кн.: Стороженко Н. И. Опыт изучения Шекспира. М., 1902. С. 193–221.

Стороженко Н. Психология любви и ревности у Шекспира // Вестник Европы, 1899, № 9. С. 153–172. То же в кн.: Стороженко Н. И. Опыт изучения Шекспира. М., 1902. С. 275–301.

Стороженко Н. Шекспир и Белинский // Мир божий, 1897, № 3. С. 126–140. То же в кн.: Стороженко Н. Опыт изучения Шекспира. М., 1902. С. 254–274.

Стороженко Н. Шекспир и литература эпохи Возрождения // Научное слово. 1904. Кн. 4. С. 41–51.

Стороженко Н. Шекспир. Курс лекций (читаны в 1891–1892 гг.). Литографированное изд., б. г.

Стороженко Н. Шекспировская критика в Германии // Вестник Европы. 1869. т. V. № 10. С. 823–869; № 11. С. 306–346. То же в кн.: Стороженко Н. И. Опыты изучения Шекспира. М., 1902. С. 1–128.

Сумароков А. П. Две епистолы. СПб., 1748.

Сумароков А. П. Гамлет. Трагедия. СПб.: Имп. Акад. наук, 1748.

Сумароков А. П. Полное собрание всех сочинений. Т. 3. М., 1787.

Тезаурусный анализ мировой культуры: Сб. 1–21. М.: Изд-во Моск. гуманитар. ун-та, 2005–2011.

Телетова Н. К. Забытые родственные связи А. С. Пушкина. Л.: Наука, 1981.

Тимофеев К. А. Гамлет, принц датский. Критико-эстетические очерки. СПб., 1862.

Тимофеев С. Влияние Шекспира на русскую драму. Историко-критический этюд. М., изд. Карцева, 1887.

Тимофеев С. Шекспир и Пушкин (Опыт историко-литературного анализа трагедии «Борис Годунов») // Дело, 1886, № 5. С. 231–252.

Тихонравов Н. Шекспир. М., 1864.

Тойбин И. М. Вопросы историзма и художественная система Пушкина 1830-х годов // Пушкин. Исследования и материалы. Т. 6. Л.: Наука, 1969.

Тойбин И. М. Творчество Пушкина 1830-х годов и вопросы историзма. Дис... докт. филол. наук. М., 1969.

Толстой Л. Н. О Шекспире и о драме // Толстой Л. Н. Собр. соч.: В 22 т. М.: Худож. лит., 1983. Т. 15. С. 258–314.

Томашевский Б. В. «Маленькие трагедии» Пушкина и Мольер // Пушкин. Временник пушкинской комиссии, т. 1. М.; Л., 1936. С. 115–133.

Томашевский Б. В. Примечания // Пушкин А. С. Полное собрание сочинений: В 10 т. Л.: Наука. Ленингр. отд., 1977. Т. 3: Стихотворения, 1827–1836.

Томашевский Б. В. Пушкин и Франция. Л.: Советский писатель, 1960.

Томашевский Б. В. Пушкин и итальянская опера // Пушкин и его современники. Вып. XXXI–XXXII. Л.: АН СССР, 1927.

Томашевский Б. В. Французская мелодрама начала XIX века // Временник Отдела словесных искусств. Вып. 2. Поэтика. Л.: Academia, 1927.

Трагедии Шекспира на сцене // Б-ка для чтения, 1836. Т. 14, № 2, отд. VIII. С. 106–112.

Трескунов М. Виктор Гюго / 2-е изд. М., 1961.

Трескунов М. Статьи, очерки и письма Виктора Гюго // Гюго В. Собр. соч.: В 15 т. М., 1956. Т. 14.

Трубачев С. С. Пушкин в русской критике 1820–1880. СПб.: Изд. А. С. Суворина, 1889.

Тургенев И. С. Гамлет и Дон Кихот // Тургенев И. С. Полн. собр. соч.: В 28 т. Сочинения: В 15 т. М.; Л.: Наука, 1964. Т. 8. С. 169–192.

Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем. Письма. Т. II. М.; Л.: Наука, 1961.

Тынянов Ю. Н. «Аргияне», неизданная трагедия Кюхельбекера // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. С. 93–116.

Уманец С. И. Героини Калидасы и Шекспира (Сравнительная характеристика) // Исторический вестник, 1890, № 3. С. 598–610.

Урнов Д. М. Пушкин и Шекспир (1830-е гг.): Дис... канд. филол. н. М., 1966.

Урнов Д. М. Пушкин и Шекспир (1830-е гг.): Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1966.

Урнов М. В., Урнов Д. М. Шекспир // История всемирной литературы: В 9 т. М., 1985. Т. 3. С. 317–331.

Учитель или всеобщая система воспитания, ч. 1. М., Унив. тип. Н. Новикова, 1789.

Уэстреп Д. Генри Пёрселл. М., 1980.

Флорова В. С. Сонеты Шекспира: проблема целостности // Шекспировские чтения-2010 / Гл. ред. А. В. Бартошевич, отв. ред. И. С. Приходько, сост. Н. В. Захаров. М.: Изд-во Моск. гуманит. ун-та, 2010. С. 123–131.

Фомичев С. А. Предисловие // Пушкин А. С. Борис Годунов: Трагедия. Предисл., подгот. текста, ст. С. А. Фомичева. Комментарии Л. М. Лотман. СПб.: Академический проект, 1996.

Фрейд З. Толкование сновидений. Минск: Попурри, 1997.

Фриче В. Шекспир. М., 1926.

Фуко М. Слова и вещи: Археология гуманитарных наук: Пер. с франц. СПб., 1994.

Хрестоматия по западноевропейской литературе XVIII века. М., 1938.

Цявловская Т. Г. Примечания // Пушкин А. С. Полное собрание сочинений: В 10 т. М. 1959–1962.

Цявловский М. Пушкин и английский язык // Пушкин и его современники. Вып. XVII–XVIII. СПб., 1913.

Цявловский М. А. Пушкин по документам Погодинского архива // Пушкин и его современники. Вып. XIX–XX. Пг., 1914.

Ч-в, П. Макбет // Пантеон, 1853. Т. 8, кн. 3, отд. IV. С. 21.

Черноземова Е. Н. История английской литературы: Практикум. М., 2000. (2-е изд. 2001; 3-е изд. 2003).

Черноземова Е. Н., Луков Вл. А. История зарубежной литературы средних веков и эпохи Возрождения: Практикум: Планы. Разработки. Материалы. Задания. М., 2004.

Чернышев. Отношения массы к Шекспиру.— «Гамлет» // Одесский вестник, 1871, № 123. С. 1027.

Чернышевский Н. Г. Полное собрание сочинений. Т. 2, 1949.

Чуйко В. В. Шекспир, его жизнь и произведения. СПб., изд. Суворина, 1889.

Чуйко В. Шекспир и Пушкин. (Критические заметки) // Отклик. Литературный сборник, СПб., 1882. С. 194–293.

Шайтанов И. О. Эволюция исторических представлений в английской литературе от Средневековья к Возрождению // Метод и жанр в зарубежной литературе: Сб. науч. трудов. Вып. 4. М., 1979. С. 3–21.

Шайтанов И. О. Шекспир // Зарубежные писатели: в 2 ч. / Под ред. Н. П. Михальской. М.: Дрофа, 2003. Ч. 2. С. 548–562.

Шатобриан Ф. Р. Шекспир // Сын отечества, 1837, ч. 187. С. 302–318, 438–459 (Науки и искусства).

Шатобриан Ф. Р., де. Опыт об английской литературе // Эстетика раннего французского романтизма. М.: Искусство. 1982. С. 236–237.

Шведов Ю. Ф. «Юлий Цезарь» Шекспира. М., 1971.

Шведов Ю. Ф. Вильям Шекспир. Исследования. М., 1977.

Шведов Ю. Ф. Исторические хроники Шекспира. М., 1964.

Шведов Ю. Ф. Трагедия Шекспира «Отелло». М., 1969.

Шведов Ю. Ф. Эволюция шекспировской трагедии. М., 1975.

Шведов Ю. Ф. Эволюция шекспировской трагедии: Дис... доктора филол. н. М., 1970.

Шевырев С. «Отелло, мавр венецианский» // Московский вестник. 1828. Ч. 9. № 12. С. 417–441.

Шевырев С. Сочинения А. Пушкина. Томы 9, 10 и 11 // Москвитянин. 1841. Ч. V. № 9.

Шекспир // Капитолий, или собрание жизнеописаний великих мужей. СПб., 1841. С. 103–135.

Шекспир // Цветник. 1810, ч. 5, № 1. С. 85–90.

Шекспир в мировой литературе: Сб. статей / Под общ. ред. Б. Г. Резиова. М. — Л., 1964.

Шекспир В. в переводе и объяснениях А. Л. Соколовского, 1–8 т. Вст. статья А. Л. Соколовского. СПб., изд. Маркса, 1894–1898. То же, изд. 2, переизд. и доп. Под загл.: Сочинения. СПб., изд. Маркса, 1913. Т. 1–12.

Шекспир В. Юлий Цезарь: Перевод Мих. Зенкевича // Шекспир У. Полн. собр. соч.: В 8 т. М.: Искусство, 1959. Т. 5.

Шекспир В. Юлий Цезарь: Перевод с английского П. Козлова. СПб.: Кристалл, 2002.

Шекспир и русская культура: Сб. статей / Под ред. акад. М. П. Алексеева. М.; Л., 1965.

Шекспир по Гёте. «Шекспир и несть ему конца» // Московский наблюдатель. 1835. № 5, ч. II, май. С. 34–53.

Шекспир У. Гамлет, принц Датский // Шекспир У. Полн. собр. соч.: В 10 т. М.: Алконост, Лабиринт, 1994. Т. 3. С. 5–160.

Шекспир У. Гамлет, принц датский. Драматическое представление, перев. Н. Полевого. М., 1837. То же: Полевой Н. А. Драматические сочинения и переводы, ч. 3. СПб., 1843. То же. С дополнениями и вариантами по перев. Вронченко, Кронеберга, Кетчера и Соколовского и характеристиками Гамлета — Гёте, Шлегеля, Джонсона, Кольриджа, Мезьера и др., СПб., изд. Суворина, 1886. (Дешевая б-ка, № 39). Ряд переизданий. Рец. На пер: Белинский В. Г. Гамлет, принц датский. Драматич. представление. Соч. Виллиама Шекспира. Перев. Н. Полевого. М., 1837 // Московский наблюдатель, 1838, № 17, май, кн. 1, отд. IV. С. 80–97;

А. Г-в. Гамлет, принц Датский... Рец. на перев. Н. А. Полевого — бенефис г. Мочалова // Северная пчела, 16 марта 1837 г., № 59, о. 233–235; № 60. С. 237–240; «Гамлет, принц Датский» Рец. на перев. Н. Полевого. М., 1837 // Б-ка для чтения, 1837. Т. 21, отд. VI. С. 45–49; А. Г-в. Гамлет, принц Датский... Рец. на перев. Н. А. Полевого — бенефис г. Мочалова // Северная пчела, 16 марта 1837 г., № 59. С. 233–235; № 60. С. 237–240; Кронеберг А. И. Гамлет, исправленный г-ном Полевым // Литературная газета, 19 июня 1840 г., № 49. С. 1116–1129; 22 июня 1840 г., № 50. С. 1140–1145; «Гамлет» Рец. на перев. Н. Полевого. Изд. Всеобщей б-ки. Русское обозрение, 1896, № 10. С. 936–997 (Библиограф.).

Шекспир У. Гамлет. Перев. и пред. М. Вронченко. СПб., 1828. Подпись: М. В.; Отрывок // Московский телеграф, 1827, ч. 184, № 23, отд. II. С. 93–108. (Рец. на пер.: «Гамлет» Рец. на перев. М. Вронченко. СПб., 1828: Московский телеграф, 1828, ч. 24. С. 490–498; Сын отечества, 1828, ч. 122, № XXII. С. 189–192.

Шекспир У. Гамлет. Подражание Шекспиру, в стихах С. Висковатова. СПб.: Морская тип., 1811. (То же, изд. 2. СПб.: Изд. Плюшара, 1829.) «Гамлет» Рец. на обработку С. Висковатова // Вестник Европы. 1811. Ч. X. № 24. С. 324–325.

Шекспир У. Драматические произведения. Вст. статья Г. Инглсона. (Иллюстрированные драмы в лучших переводах). М., изд. Гатцука, 1880–1889, 436 с., вып. 1–7 (Прилож. к «Газете А. Гатцука»).

Шекспир У. Комедии: Пьесы / Пер. с англ. М. Зенкевича, М. Донского, П. Мелковой, Т. Щепкиной-Куперник. М.: Изд-во ЭКСМО-Пресс, 2000. Шекспир У. Комедии и трагедии. / Пер. с англ. О. Сороки. М.: Аграф, 2001.

Шекспир У. Леар, Трагедия. Перев. с франц. Н. И. Гнедича. Подпись: Николай Г. СПб.: Тип. Имп. театра, 1808.

Шекспир У. Отелло, или Венецианский мавр. Прозаич. перев. с франц. И. Вельяминова. СПб.: Тип. имп. театра, 1808.

Шекспир У. Перев. Н. Кетчера. М., 1841–1850. Т. 1–5 (18 вып.). То же. Под загл.: Драматические сочинения В. Шекспира. Перев. (в прозе) Н. Кетчера, выправленный и пополненный по найденному Пэн-Колльером старому экземпляру in folio 1632 г. М., изд. Солдатенкова и Щепкина, 1858–1879. Т. 1–9 (37 вып.)

Шекспир У. Полное собрание драматических произведений Шекспира в перев. русских писателей. Под ред, В. П. Боткина, П. Н. Полевого. Примеч. П. Н. Полевого. СПб., Н. В. Гербель, 1865–1868. Т. 1–4. (Со 2-го т. изд. Н. А. Некрасова и Н. В. Гербеля). То же, изд. 2, 1876–1877. То же. Под загл.: Полное собрание сочинений..., 3 доп. и испр. изд. под ред. Н. В. Гербеля. СПб., 1880. Т. 1–3. То же, изд. 4, СПб., 1887–1888. Перев. А. Л. Соколовского заменены новыми. То же, изд. 5, под ред. Д. Л. Михаловского. СПб., 1899.

Шекспир У. Полное собрание сочинений в прозе и стихах. Перев. (в прозе) П. А. Каншина. Биогр. очерк Н. И. Стороженко. Примеч. П. И. Вейнберга и др. СПб., изд. Добродеева, 1893. Т. 1–12. (Прилож. к журн. «Живописное обозрение»). То же, изд. 2, 1894. То же, изд. 3. Киев, СПб., Харьков, Иогансон, (1902–1903).

Шекспир У. Полное собрание сочинений: Ч. 1–2 / Перев. В. Костомарова. СПб.: Тип. Метцига, 1865 (Издание не закончено).

Шекспир У. Сочинения, 1–5 т. СПб., изд. Брокгауза-Ефрона, 1902–1904 («Б-ка великих писателей»). Под ред. С. А. Венгерова). С очерком С. А. Венгерова и пред. В. Миллера, Ф. Ф. Зелинского, П. О. Морозова, Н. П. Дашкевича, З. А. Венгеровой, Л. Шепелевича, Ф. Батюшкова, К. Арсеньева, Ф. А. Брауна, Е. В. Аничкова, А. Г. Горнфельда, М. Н. Розанова, Ю. Веселовского, Л. Полонского, Н. И. Стороженко, А. Кирпичникова, Э. Радлова, Р. И. Бойля, В. Спасовича, И. И. Иванова. Бахтин Н. И. Шекспир в русской литературе. (Библиогр. очерк).

Шекспир У. Троил и Крессида. Отрывок. Прозаич. перев. Н. И. Гнедича // Санкт-петербургский вестник. 1812. Ч. 3. № 8. С. 131–138.

Шекспир У. Юлий Цезарь / На англ. и русс. яз. Переводы Н. Карамзина, А. Фета, М. Зенкевича и А. Величанского. Составление, предисловие и комментарий А. Н. Горбунова. М.: ОАО Издательство «Радуга».

Шекспир В. Генрих IV / пер. М. А. Кузмина // Шекспир В. Полн. собр. соч.: В 8 т. М.; Л.: Academia, 1937. Т. III.

Шекспир. (Обзор творчества) // Русский инвалид. Лит. прибавл., 25 февраля 1839 г., № 8. С. 165–171; 11 марта 1839 г., № 10. С. 213–215; 18 марта 1839 г., № 11. С. 230–236. (Сод. № 8: Вилльмен. Биография Шекспира. Де Понжервиль. «Буря». Ф. Шаль. «Ромео и Юлия». — Амабль-

Тастю. «Юлий Цезарь». П. Дюпор. «Цимбелин». Л. Колле. «Зимняя сказка». — Л. де Вайльи. «Ричард III». Пари. «Троил и Крессида». Ж. Занд. «Антоний и Клеопатра». Э. Дешан. «Сон в летнюю ночь». Л. Беллок. «Возмездие» («Мера за меру»). К. Делавинь. «Генрих VI-й, часть третья». — № 10: Низар. «Отелло». Л. де Ликоа. «Король Лир». Шарпантье. «Кориолан». Де Бради. «Ошибки». А. Пишо. «Генрих VIII», — Ю. де Фонтенвилль. «Успех все оправдывает». Л. Колле. «Король Иоанн». Э. Дешан. «Как вам угодно». — № 11: И. Люка. «Тщетные старания любви». — Де Монтины. «Исправление злой жены». — Ш. Кокерель. «Два дворянина из Вероны». — К. Бонжур. «Много шума из пустяков». — Ю. де Рессегье. «Венецианский купец». — Э. Фуине. «Генрих IV (Часть первая)». Э. Вояр. «Двенадцатая ночь, или как вам угодно». — Л. Галеви. «Гамлет». А. Вилье. «Генрих V». Ф. Леба. «Тит Андроник». Ф. Шателен. «Генрих VI. (Первая часть)». Д. О'Сюлливан. «Макбет»).

Шекспир. Гамлет, принц датский, трагедия. Новый перев. и пред. А. Соколовского. СПб., 1883.

Шекспир. Двенадцатая ночь. Перев. А. Л. Соколовского. Текст, редактированный для сцены. СПб., тип. Стасюлевича, 1888.

Шекспир. Из книг: «Ueber Shakespeare's dramatische Kunst», соч. доктора Уильрици и «Commentaries on the historical plays of Shakespeare» Куртене // Сын отечества, 1841. Т. I. С. 195–209.

Шекспир. Макбет. Перев. А. Л. Соколовского. СПб., 1884. Ранее: Изящная лит-ра, 1884, № 1–2 (Прилож.).

Шекспир. Отелло. Перев. А. Соколовского. Режиссерский комментарий Н. Горчакова. М.; Л., «Искусство», 1937. (Репертуар самодеятельного театра).

Шекспир. Полн. собр. соч.: В 5 т. / Под ред. С. А. Венгерова. СПб., 1902–1904. (Б-ка великих писателей).

Шекспир. Полное собрание сочинений Шекспира в переводе русских писателей: В 3 т. СПб. (3-е изд. 1880; 4-е изд. 1887–1888; 5-е изд. 1899).

Шекспир. Сон в летнюю ночь. Перев. А. Л. Соколовского. СПб.: Изд. Ландау, 1885.

Шекспир. У. Полное собрание сочинений: В 8 т. / Под общей ред. А. Смирнова и А. Аникста. М.: Искусство, 1960. Т. 6.

Шекспир. Юлий Цезарь. Перев. А. Л. Соколовского. СПб.: Изд. Ландау, 1885.

[Шекспир.] «Король Генрих VIII» Падение Кардинала Волзея при Генрихе VIII Отрывок из III действ., сц. 2. Перев. М. Веревкина // Наставник, или Всеобщая система воспитания... ч. I. СПб.: Тип. Горного училища, 1789. С. 280–289.

[Шекспир.] «Король Генрих VIII». Падение Кардинала Волзея при Генрихе VIII. Отрывок из III действ., сц. 2. Прозаич. перев. с немец. А. Петрова // Учитель, или Всеобщая система воспитания, ч. I. М., 1789. С. 104–107.

[Шекспир.] Гамлетово размышление о смерти // Наставник или Всеобщая система воспитания..., ч. I. М., тип. Горного училища, 1789. С. 262–264. (Из «Гамлета» в переделке Сумарокова.)

[Шекспир.] Екатерина II. «Виндзорские кумушки» — Вот каково иметь корзину и белье. Вольное переложение (Екатерины II из Шакепира. В 5-ти действиях. СПб., 1786.

[Шекспир.] Жизнь и смерть Ричарда III, короля аглинского, трагедия. Перев. прозою с франц. в Нижнем-Новгороде 1783 года. СПб., 1787.

[Шекспир.] Карабанов П. Гамлет. Отрывок. (Вольное подражание монологу Гамлета). Перев. Л... П. Карабанова // Лекарство от скуки и забот, 1786, ч. 1, № 17. С. 195–199.

[Шекспир.] Карамзин Н. М. Юлий Цезарь. Прозаический перевод по Летурнеру и пределка Н. М. Карамзина. М., 1787.

[Шекспир.] Король Генрих IV. Отрывок из 2-й части, деист. IV, сц. 4. Прозаич. перев. с немец. А. Петрова // Учитель, или Всеобщая система воспитания... ч. I. М., 1789. С. 101–103.

[Шекспир.] Монолог Генриха IV, когда он ночью получил известие о возмущении графа Нортумберландского. Перев. с немец. А. Петрова // Учитель или Всеобщая система воспитания... ч. I. М., Унив. тип. Н. Новикова, 1789. С. 100.

[Шекспир.] Монолог Генриха четвертого Английского короля, узнающего среди ночи о мятежничестве Графа Нортумберландского. Перев. с немец. М. Веревкина // Наставник или всеобщая система воспитания... ч. I. СПб., Тип. Горного училища, 1789. С. 165–167.

[Шекспир.] Отрывок из «Короля Генриха V». Деист. IV, сц. 3. Прозаич. дерев, с немец. А. Петрова // Учитель, или Всеобщая система воспитания. Ч. 1. М., 1789. С. 103–104.

[Шекспир.] Отрывок из «Короля Генриха V». Пер. М. Веревкина // Наставник или Всеобщая система воспитания... ч. I. СПб.: Тип. Горного училища, 1789. С. 276–279.

[Шекспир.] Плещеев М. И. «Иль жить, или не жить, теперь решиться должно» // Опыт трудов Вольного Российского собрания, ч. II. М., 1775. С. 260–261.

[Шекспир.] Пря между Брутусом и Касиусом в трагедии, названной Июлий Цесарь. Отрывок. Дейст. IV, сц. 3. Прозаич. перев. с немец. А. Петрова // Учитель, или Всеобщая система воспитания, ч. I. М., 1789. С. 108–111.

[Шекспир.] Пря между Брутусом и Касиусом в трагедии, названной Июлий Цесарь. Отрывок. Дейст. IV, сц. 3. Пер. М. Веревкина // Наставник, или Всеобщая система воспитания, ч. I. СПб.: Тип. Горного училища, 1789. С. 290–302.

[Шекспир.] Степени жизни. «Как вам это понравится», деист. II, сц. 6. Перев. с немец. М. Веревкина // Наставник или всеобщая система воспитания... ч. I. СПб.: Тип. Горного училища, 1789. С. 258–261.

[Шекспир.] Сушкова М. Монолог Ромео из деист. V, сц. 3 // Вечера, 1772, ч. I, вечер 2-й. С. 14–16.

Шекспировские чтения, 1976 / Под ред. А. А. Аникста. М., 1977.

Шекспировские чтения, 1977 / Под ред. А. А. Аникста. М., 1980.

Шекспировские чтения, 1984 / Под ред. А. А. Аникста. М., 1986.

Шекспировские чтения, 1985 / Под ред. А. А. Аникста. М., 1987.

Шекспировские чтения-2006 / Гл. ред. А. В. Бартошевич, отв. ред. и сост. И. С. Приходько. М.: Наука, 2011.

Шекспировские чтения-2010 / Гл. ред. А. В. Бартошевич, отв. ред. И. С. Приходько, сост. Н. В. Захаров. М.: Изд-во Моск. гуманит. ун-та, 2010.

Шекспировские штудии II: «Русский Шекспир»: Исследования и материалы научного семинара, 26 апреля 2006 г. / Отв. ред. Вл. А. Луков. М.: Изд-во Моск. гуманит. ун-та, 2006.

Шекспировские штудии III: Линии исследования: Сборник научных трудов. Материалы научного семинара, 14 ноября 2006 года / Моск. гуманит. ун-т. Ин-т гуманит. исследований; отв. ред. Н. В. Захаров, Вл. А. Луков. М.: Изд-во Моск. гуманит. ун-та, 2006.

Шекспировские штудии: Трагедия «Гамлет»: Материалы научного семинара, 23 апреля 2005 г. / Моск. гуманит. ун-т, Ин-т гуманит. исследований; отв. ред. Вл. А. Луков. М., 2005.

Шестов Л. «Юлий Цезарь» Шекспира // Шестов Л. Собрание сочинений. Т. 4. СПб, «Шиповник», [б. г.]. С. 231–252.

Шестов Л. Шекспир и его критик Брандес. СПб., 1898.

Шиллер Ф. Разбойники // Шиллер Ф. Собр. соч.: В 7 т. М., 1955. Т. 1.

Шиллер Ф. Собр. соч.: В 8 т. М.; Л., 1950. Т. 8.

Шлегель А. Взгляд на английский и испанский театр. Шекспир и Кальдерон. Перев. Ю. Самарина // Ученые записки импер. Моск. ун-та 1836, ч. XI, № 9. С. 460–472.

Шоу Т. Поэтика неожиданного у Пушкина. Нерифмованные строки в рифмованной поэзии. М.: Языки славянской культуры, 2002.

Шпенглер О. Закат Европы: В 2 т. М., 1998.

Щеголев П. Е. Из жизни и творчества Пушкина / Изд. 3-е. М.; Л.: ГИХЛ, 1931. Т. 2.

Эйхенбаум Б. М. О замысле «Графа Нулина» // Пушкин. Временник Пушкинской комиссии. Вып. 3. М.; Л.: АН СССР, 1937. С. 349–357.

Экштейн. Отелло Шекспира и Отелло Дюсиса // Московский вестник. 1828. Ч. 22. № 13. С. 73–81.

Эммет О. «Евгений Онегин»: на английском языке (перевод как герменевтическая акция) // Пушкин и теоретико-литературная мысль. М.: Наследие, 1999.

Энгельгардт Б. М. Историзм Пушкина: К вопросу о характере пушкинского объективизма // Пушкинист. Историко-литературный сборник. Под ред. проф. С. А. Венгерова. Пг., 1916. Т. II.

Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона. Мультимедиа — издательство «Адепт», 2002.

Юзефович М. В. Памяти Пушкина // А. С. Пушкин в воспоминаниях современников: В 2-х т. Т. 2. СПб.: Академический проект, 1998.

Яковлев М.. Отелло, трагедия в пяти действиях, игранная на Малом Театре 27 мая 1821 года // Благонамеренный, 1821, ч. 14, № 10. С. 9–10. (Прибавл.). Подпись: М-л Я-в.

Яковлев Н. В. Из разысканий о литературных источниках и творчестве Пушкина // Пушкин в мировой литературе. Л.: Гос. изд, 1926.

Яковлев Н. В. Сонеты Пушкина в сравнительно-историческом освещении // Пушкин в мировой литературе. Л.: Гос. изд, 1926.

Яковлева Г. В. Кольридж и английская эстетика конца XVIII века // Вестник Ленингр. ун-та. 1974. № 20. Серия истории, яз. и лит., вып 4. С. 98–106.

Яковлева Г. В. Эстетические взгляды С. Т. Кольриджа и его «Лекции о Шекспире»: Дис... канд. филол. н. Л., 1975.

Якубович Д. П. Перевод Пушкина из Шекспира // Звенья. Т. VI. М. — Л.: Academia, 1936. С. 144–148.

Якубович Д. П. Реминисценции из Вальтера Скотта в «Повестях Белкина» // Пушкин и его современники. Вып. XXXVII. Л., 1928.

Ярославцев А. О личности Гамлета в шекспировской трагедии. В память 300-летнего юбилея Шекспира. СПб., 1865.

Ярцев А. А. Гамлет на русской сцене // Московские ведомости. 1891. № 284.

- Bacon D. S. The philosophy of the plays of Shakespeare. N. Y., 1857. (reprinted 1970).
- Baldensperger F. Young et ses «Nuits» en France // Baldensperger F. Etudes d'histoire littéraire. Paris, 1907. P. 55–90.
- Bate J. Shakespearean Constitutions: Politics, Theatre, Criticism, 1730–1830. L., 1989.
- Bate J. The Romantics on Shakespeare. London: Penguin, 1992.
- Bernay M. Zur Entstehungsgeschichte des Schlegelschen Shakespears. Leipzig, 1872.
- Billar A. Les écrivains romantiques et Voltaire. Essai sur Voltaire et romantisme en France (1795–1830). Thèse...: T. 1–2. Lille, 1974.
- Blom E. Mozart's Death. «Music and Letters», 1957, October, vol. 38, № 4, p. 315–326.
- Bodenstedt W. F. Koslow, Puschkin und Lermontow. Leipzig, 1843.
- Bodenstedt W. F. Poetische Ukraine. Stuttgart, 1845.
- Brandes G. William Shakespeare: Bd. 1–3. 1895–1896.
- Breitholz L. Le théâtre historique en France jusqu'à la Révolution. Uppsala, 1959.
- Briggs A. D. P. Alexander Pushkin: a critical study. Croom Helm Ltd, London & Canberra, Barnes & Noble Books, Totowa, New Jersey, 1983.
- Brunkhorst M. Shakespeares ‚Coriolanus‘ in deutscher Bearbeitung. Sieben Beispiele zum literarästhetischen Problem der Umsetzung und Vermittlung Shakespeares. Berlin; N. Y.: de Gruyter, 1973 (Komparatistische Studien, 3).
- Buland M. The presentation of time in the Elizabethan drama. N. Y., 1912.
- Chambers E. K. William Shakespeare: A Study of Facts and Problems: V. 1–2. Oxford, 1930.
- Champion L. S. The Essential Shakespeare: An Annotated Bibliography of Major Modern Studies / 2nd ed. L., 1993.
- Coad O., Mims E. The American Stage. New Haven, 1929.
- Coleridge S. T. Literary Remains. 1817.
- Coleridge S. T. The Rime of the Ancient Mariner. 1798.
- Comings W. H. Henry Purcell / 2 ed. London, 1969.

- Cushing M. G. *Pierre Le Tourneur*. N. Y., 1908.
- Davidhazi P. *The Romantic Cult of Shakespeare: Literary Reception in Anthropological Perspective*. St. Martin's Press, 1998.
- Demblon C. *L'Auteur d' Hamlet et son temps*. Paris, 1913.
- Demblon C. *Lord Ruttland est Shakespeare*. Paris, 1912.
- Dumas A. *Oeuvres*. Bruxelles, 1838. T. 2.
- Eastman A. M. *A Short History of Shakespearean Criticism*. 1968 (reprinted 1985).
- Ebisch W., Schücking L. L. *Shakespeare Bibliography*. Oxford, 1931 (reprinted 1968).
- Ebisch W., Schücking L. L. *Shakespeare Bibliography. Supplement to the Year 1935*. Oxford, 1936 (reprinted 1968).
- Eighteenth Century Essays on Shakespeare / 2nd ed.* L., 1963.
- Emerson, C. *Boris Godunov: Transpositions of a Russian theme*. Bloomington: Indiana University Press, 1986.
- Evdokimova S. *Pushkin's Historical Imagination*. New Haven; London, 1999.
- Généé R. *Studien zu Schl.-S. Shakespeare's Uebersetzung // Archiv für Litteraturgeschichte*. T. 10. Leipzig, 1881.
- Gervinus G. G. *Shakespeare: Bd. 1–2 / 4 Aufl.* Leipzig, 1872.
- Gifford H. *Shakespearean Elements in Boris Godunov // Slavonic and East European Review*, vol. XXVI, № 66, 1947, p. 152–160.
- Freud S. *Aus den Anfängen der Psychoanalyse, Briefe an Wilhelm Fliess, Abhandlungen und Notizen aus den Jahren 1887–1902*. L.: Imago, 1950.
- Freud S. *Das Unbewusste // Freud S. Gesammelte Werke*. Bd. 10.
- Grand Larousse encyclopédique*: T. 1–10. Paris, 1962. T. 5.
- Granville A. B. *St. Petersburg. A Journal of travels to and from that Capital: Vol. 1–2*. London, 1828.
- Greenleaf M. *Pushkin and Romantic Fashion. Fragment, Elegy, Orient, Irony*. Stanford, California: Stanford University Press, 1994.
- Greg W. W. *The Editorial Problem in Shakespeare / 3rd ed.* Oxford, 1954; *Ibid. The Shakespeare First Folio*. Oxford, 1955.
- Guisot F. *Shakespeare et son temps*. Paris, 1852.
- Harbage A. *Conceptions of Shakespeare*. 1966.
- Hartland R. W. *Walter Scott et le roman «frénétique»*. Paris, 1928.

Hawkes T. Coleridge's Writings on Shakespeare. N. Y.: Capricorn, 1959, переиздано как Coleridge on Shakespeare, 1969.

Hazlitt W. Characters of Shakespeare's Plays. London, 1817.

Hazlitt W. Table-talk: or original essays. Paris, 1825, 2 vols.

Herford C. H. A Russian Shakespearean // Bulletin of John Rylands Library, v. IX, № 2, 1925. P. 453–480.

Hilton J. Shakespeare: The Emancipator of German Drama 1750–1837 // History of European Ideas (Oxford), Vol. 2 (1981), Nr. 3. S. 203–220.

Hoffman C. The man who was Shakespeare. London, 1955.

Hugo V. Marie Stuart, tragédie de M. Lebrun // Hugo V. Victor Hugo raconté par un témoin de sa vie: 1818–1821. Paris, s. a. P. 95–103.

Hugo V. Victor Hugo raconté par un témoin de sa vie: 1818–1821. Paris, s. a.

Hugo V. Victor Hugo raconté par un témoin de sa vie: 1822–1841. Paris, s. a.

Inbar E. M. Shakespeare in der Diskussion um die aktuelle deutsche Literatur, 1773–1777: Zur Entstehung der Begriffe «Shakespearisierendes Drama» und «Lesedrama» // Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts. 1979, S. 1–39. Inbar E. M. Shakespeare in Deutschland: Der Fall Lenz. Tübingen: Niemeyer. 1982 (Studien zur deutschen Literatur, 67).

Jaggard W. Shakespeare Bibliography. 1911 (reprinted 1959).

Jahn J. D. Chodowiecki. Berlin, 1954.

Jusserand J. J. Shakespeare en France sous l'ancien régime. Paris, 1898.

Kreft B. Puskin in Shakespeare. Ljubljana, 1952.

Lacroix. Histoire de l'influence de Shakespeare sur le théâtre français. Bruxelles, 1856.

Langley H. Doctor Arne. Cambridge, 1938.

Lavrin J. A Panorama Of Russian Literature. University of London Press Ltd, St-Paul's House, Warwick Lane, London, 1973.

Lavrin J. Puskin and Russian Literature. London, 1947.

Les Barricades, scènes historiques. Mai 1588. 4-e éd. Bruxelles, 1833.

Lirondelle A. Shakespeare en Russie. Paris, 1912.

Literary uses of typology from the late Middle Ages to the present. Princeton, 1977.

Mably G. B. de. De l'étude de l'histoire // Mably G. B. de. Collection complète des oeuvres. T. XII. Paris, l'an III. 1794–1795.

McManaway J. G. A Selective Bibliography of Shakespeare: Editions, Textual Studies, Commentary. 1975.

Mercier L. S. De J. J. Rousseau considéré comme l'un des premier auteurs de la Révolution. Paris, 1791. T. 1.

Ogburn C. The Mysterious William Shakespeare: The Myth and Reality. N. Y., 1984.

Pimonov V. Shakespeare's Theatricality // Literary and Reasearch Papers. CORSEG. Copenhagen, 2004. P. 5–55.

Pollard A. W. Shakespeare's Fight with the Pirates and the Problem of the Transmission of his Texts. London, 1917.

Pollard A. W., Greg W. W., Tompson E. M., Wilson J. D., Chambers R. W. Shakespeare's Hand in the Play of «Sir Thomas More». 1923.

Powell R. Shakespeare and the Critics' Debate. 1980.

Pusey W. W. Louis-Sebastian Mercier in Germany, his vogue and influence in the eighteenth century. N. Y., 1939.

Ralli A. A History of Shakespearian Criticism: V. 1–2. London, 1932.

Rauch H. Lenz und Shakespeare. Berlin, 1892

Rauch H. Lenz, Herder und die ästhetisch-poetologischen Folgen der Shakespearerezeption // Ein Theatermann — Theorie und Praxis. Festschrift zum 70. Geburtstag von Rolf Badenhausen / Hrsg. von Ingrid Nohl. München. 1977. S. 225–230.

Raysor T. M. Coleridge's Shakespearean Criticism: 2 vols. 1930, исправленное и дополненное издание, London: Dent, 1960.

Reynolds E. Early Victorian Drama, 1830–1870. Cambridge, 1936.

Robert P. Dictionnaire alphabétique & analogique de la langue française. Paris: Société du Nouveau Littré, 1967.

Rychner M. G. G. Gervinus. Ein Kapitel über Literaturgeschichte. Bern; Zürich, 1922.

Sandler St. Distant Pleasures: Alexander Pushkin and the Writing of Exile. Stanford, 1988.

Schäfer W. E. «Ehrliche Leute, die nicht nach Shakespeare-excrementen stinken» — Pfeffer und die Seinen als Gastgeber der Stürmer und Dränger // Gottlieb Konrad Pfeffer. Satiriker und Philanthrop (1736–1809). Eine Ausstellung der Badischen Landesbibliothek Karlsruhe in Zusammenarbeit

mit der Stadt Colmar. Ausstellungskatalog / Hrsg. von der Badischen Landesbibliothek. Karlsruhe: Badischen Landesbibliothek, 1986. S. 77–102.

Schlegel A. W. *Cours de littérature dramatique*. 3 vols. Paris; Genève, 1814.

Schwarz H. G. *Lenz und Shakespeare // Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft West*, Jg. 1971. S. 85–96.

Shakespeare W. *The Works of Shakespeare: V. 1–9* / Ed. by W. G. Clark and W. A. Wright; 3rd ed. Cambridge, 1891–1893.

Shakespeare Criticism: A Selection. 1916 (reissued 1939).

Shakespeare in Europe / Edited by Oswald Le Winter. Cleveland; N. Y.: The World Publishing Company, 1963.

Shakespeare W. *Works*. London, 1623.

Shakespeare W. *The Dramatic Works of Shakspeare*, printed from the text of S. Johnson, G. Steevens, and I. Reed. (Glossarial notes, his life, etc. by Nicholas Rowe). Routledge; London, 1863.

Shakespeare W. *The Works of W. Shakespeare. The Globe*, 1864.

Shakespeare W. *A New Variorum Edition of Shakespeare: V. 1–27* / Ed. by H. H. Furness. Philadelphia, 1871–1955.

Shakespeare W. *The Works of Shakespeare: The New Cambridge Shakespeare: V. 1–39*. / Ed. by A. T. Quiller-Couch and J. Dover Wilson. Cambridge, 1921–1966.

Shakespeare W. *The Complete Works* / Introduction by Dr Bretislav Hodek; 18th impression. Spring Books, The Hamlyn Publishing Group Limited, 1978.

Shakespeare W. *Complete Works* / Ed. by S. Wells and G. Taylor. Oxford, 1986.

Shakespeare W. *The complete works* / Ed. by W. J. Craig. London: Henry Pordes, 1990.

«Shakespeare Association Bulletin», XVI, 1941.

Shaw J. T. *Pushkin's poetic's of the unexpected. The nonrythmed lines in the rhymed poetry and the rhymed lines in the nonrymed poetry*. Slavic Publishers, Inc. 1994.

Shaw T. *Romeo and Juliet, Local Color, and «Mniczek's Sonnet» in «Boris Godunov»* // *Slavic and East European Journal*. V. 35 № 1. Spring. 1991. P. 1–35.

Smith G. R. A Classified Shakespeare Bibliography, 1936–1958. Oxford, 1963.

Smith D. N. Shakespeare in the Eighteenth Century. 1928 (reprinted 1978).

Specimens of the Table-talk of the late Samuel Taylor Coleridge. London, 1835.

Staël M-me de. De la littérature dans ses rapports avec les institutions sociales, Paris, 1880.

Staël M-me de. Dix années d'exil. Ed. Nouvelle. Paris, 1904.

Staël. De l'Allemagne: Nouv. éd. Paris, 1958. T. 2.

Stellmacher W. Grundfragen der Shakespeare-Rezeption in der Frühphase des Sturm und Drang // Weimarer Beiträge. 1964. H. 3. S. 323–345.

Taine H. Histoire de la littérature anglaise: T. 1–5 / 12-ème éd. Paris, 1905–1906.

Terras V. A History of Russian literature. Yale university, N. Y., 1991.

The Dramatic Works of Shakspeare, printed from the text of S. Johnson, G. Steevens, and I. Reed. (An Appendix ... Contents: The Life of the Author by A. Skottowe; his Miscellaneous Poems; A Critical Glossary, etc.) // Shakspeare, William, 2 vol. E. Fleischer: Leipsig, 1824–1826.

The Foreign Quarterly Review, 1827, vol. I, No 2, p. 624–625.

The Oxford Companion to Shakespeare Studies / Ed. by S. Wells. Oxford, 1986.

The Pushkin Journal: The Journal of the North American Pushkin Society. 1993. Vol. 1. № 1. P. 36–44.

The Shakspeare Allusion-Book: V. 1–2 / Ed. by J. Munro, rev. by E. K. Chambers. 1932 (reprinted 1970).

Tremewan P. J. Balzac et Shakespeare // L'Année balzacienne. 1967. P. 265–266.

Ulrici H. Shakespeares dramatische Kunst / 3 Aufl. 1874.

Vickers B. Shakespeare: The Critical Heritage: V. 1–6. 1974–1981.

Vigny A. de. Oeuvres complètes. Paris, 1965.

Watt J. Myths of modern individualism: Faust, Don Quixote, Don Juan, Robinson Crusoe. Cambridge. 1996.

Wolti H. Geschichte des Sonettes in der deutschen Dichtung. Leipzig, 1884.

Wolff T. A. Shakespeare's influence on Pushkin's dramatic work // Shakespeare survey, v. V, 1952. P. 93–105.

Young E. Conjectures on original composition, In a letter to the author of sir Charles Grandison // Young E. The complete works, Poetry and Prose: V. 1–2. London, 1854. V. 2.

ТЕЗАУРУСНОЕ РАСШИРЕНИЕ

ШЕКСПИРОСФЕРА

(Вал. А. Луков, Н. В. Захаров, Вл. А. Луков)

Исследование выполнено в рамках проекта РФНФ
«Информационно-исследовательская база данных
“Современники Шекспира: электронное научное издание”»
(грант №11-04-12064 в)

Шекспир укрепился как одна из констант мировой культуры¹. Когда мы стремимся осмыслить это очевидное утверждение, аргументы выстраиваются в систему, опирающуюся на огромный и уже многовековой дискурс в таких областях гуманитарного знания, как литературоведение и культурология. Впрочем, их поддерживают и аргументы, идущие из психологии, социологии, истории, политологии и по сути всего комплекса наук о человеке и обществе. В известном смысле это уникальное явление. С трудом можно было бы назвать некоторое число реальных лиц, творчество которых в какой бы то ни было сфере приобрело характер мировых культурных констант, т. е. не только обладает ориентирующим действием на тезаурусы значительного числа людей и целых народов, но и преодолело границы культурных ареалов, оказалось значимым для носителей разных, в том числе слабо сочетающихся, культурных кодов.

В этом ракурсе справедливо увидеть в современном бытовании шекспировских тематизмов целую сферу значений. Здесь можно провести аналогию с принятым в когнитивной лингвистике понятием «концептосфера»: по Д. С. Лихачеву, это такая совокупность концептов

нации, которая включает и все их потенции и этим становится шире семантической сферы. В концептосфере реализуется культурное достояние народа, включая фольклор, литературу, науку, изобразительное искусство, исторический опыт, религию². В последнее время понятие концептосферы стало достаточно распространенным и применяется в некоторых областях, выходящих на уровень повседневности, например в системе международного туризма.

Однако если выстраивать концептосферу вокруг имени Шекспира, то можно с определенной долей уверенности утверждать, что ее рассмотрение в применении к повседневности хоть и бесплодно, но дает ограниченные результаты. Здесь имеет значение и то, что в бытовом языке существительное «повседневный» (от которого образуется отвлеченное существительное «повседневность») имеет значение «ежедневный, постоянный, обычный» (что зафиксировано в известных словарях русского языка Д. Н. Ушакова, С. И. Ожегова, Т. Ф. Ефремовой). Этот синонимический ряд далек от того пласта культуры, в котором сегодня находит себе место Шекспир.

Вполне возможно было бы опираться на значения, которое слово «повседневность» приобрело в понятийном строе социальной философии и социологии. Здесь выделяются по крайней мере два основных значения, в том числе: 1) человеческая жизнь в аспекте тех функций и ценностей, в которых она преимущественно и протекает; 2) intersubъективная реальность, конструируемая и интерпретируемая человеком и составляющая его жизненный мир (это тематизм социальной феноменологии, идущий от Э. Гуссерля и А. Шюца). Разнообразные вариации в трактовке повседневности в конечном счете могут быть сведены к этим двум позициям. Можно заметить, что эти ракурсы гораздо ближе к феномену мировой культуры, каковым представляется Шекспир. Здесь находит место и аксиологическая наполненность этого феномена для самых разных социокультурных общностей и лиц, и порождающая функция культурной константы, конструирующей новые культурные и, можно сказать, жизненные сущности.

Все же есть возможность на феномен Шекспира посмотреть и в более широком контексте времени и разворачивающихся в нем смыс-

лов, чем это позволяет сделать контекст повседневности. Мы считаем целесообразным такой расширенный контекст обозначить словом «Происходящее» (с прописной буквы), значение которому как термину в системе гуманитарного знания придал И. М. Ильинский³. Нельзя не видеть, что реальность культуры в последнее время кардинально изменилась и далее меняется под воздействием движения к информационному обществу. Происходящее в этом аспекте охватывает как Настоящее, так Прошое и Будущее в едином жизненном потоке, причем все в меньшей степени это только ментальная конструкция отдельных мыслителей. В Происходящем культурные потоки разного происхождения и обладающие разной скоростью развития, сливаются, теряют ясные разграничения.

Автономность культурных ареалов не исчезает, но приобретает другие свойства и другое назначение. В этой автономности культурные тезаурусы присваивают себе элементы, которые в тезаурусной системе «свой-чужой-чуждый» еще недавно могли бы относиться к двум последним элементам, но сегодня передвигаются в зону «своего». Таков и феномен «Русского Шекспира»: он переработан из «чужого» и «чуждого» в «свое» и стал неотторжимым элементом русской культуры, причем не только в смысле многочисленности изданий или театральных постановок по шекспировским пьесам.

Вновь подчеркнем, что ядро тезауруса составляет культурная картина мира, которая иерархически выстраивает восприятие мировой культуры и культуры Происходящего, отделяя важное и потому интересное, от неважного и потому неинтересного. Главное направление дифференциации знания, осуществляемой управляющими структурами тезауруса, составляет ось «свое — чужое — чуждое», где свое и чужое находятся в границах тезауруса и различаются прежде всего дистанцией от тезаурусного ядра, а чуждое достигает тезауруса, только пройдя через ментальные мембраны, проконтролированное и сопровождаемое ярлыком антиценности⁴.

Развивая это положение, мы выходим на представление концептосферы, связанной с именем Шекспира, которую можно назвать «шекспиросферой» (Shakespeare-Sphere).

В шекспиросферу, несомненно, входит как всемирное освоение наследия Шекспира (в формах культа Шекспира, шекспиризации, шекспиризма, неошекспиризма⁵), так и «шекспировская индустрия» — одно из проявлений «культа Шекспира», разновидность «литературной индустрии» в литературе и искусстве, особенно характерной для современной культуры повседневности. Под «шекспировской индустрией» обычно понимаются как различные типы изданий произведений Шекспира, театральные, кинематографические и телевизионные постановки его произведений, так и коммерческая эксплуатация образа драматурга и созданных им героев, использование их изображений на сувенирах (футболках, кружках, брелоках, магнитах и т. д.). К «шекспировской индустрии» относится и так называемый интеллектуальный туризм по местам, связанным с его жизнью и творчеством, с судьбами его персонажей (например, подлинный дом в Стратфорде-на-Эйвоне или фиктивный балкон Джульетты в Вероне)⁶.

В этом отношении Шекспир предстает как константа мировой культуры в особой форме — как ее «вечный образ». Но в последние десятилетия возникает особое внимание к Шекспиру как ярчайшему выразителю своей эпохи, в этом случае современники Шекспира, современные ему события, традиции, нравы — всё становится существенным, и уже не только Шекспир, но именно шекспировская эпоха выступает как константа современного культурного тезауруса.

Как социоэкономический сегмент общественной деятельности «шекспировская индустрия» возникла давно. Еще в XVIII веке, когда в шекспировских местах появились первые паломники — почитатели таланта драматурга, предприимчивые горожане и жители окрестных деревень Стратфорда осознали, что на имени своего знаменитого земляка можно неплохо заработать. Таковым, например, оказался часовщик Томас Шарп (Thomas Sharp), купивший в 1758 г. тутовое дерево, срубленное в саду стратфордского дома «Нью-Плейс» и которое, как считалось, посадил сам Шекспир. К этому времени домом, некогда принадлежавшим Шекспиру, владел отставной викарий Фрэнсис Гастрелл (Francis Gastrell), который был настолько раздражен навязчивым любопытством зевак, что не только срубил тутовое дерево, но и снес дом Шекспира. Т. Шарп вырезал

из тутового дерева столько сувениров, что возникли подозрения в подлинности исходного материала, хотя в 1799 г. на смертном одре Т. Шарп и поклялся, что все изготовленные им сувениры были действительно выполнены из тутового дерева, выращенного Шекспиром⁷.

Этот пример красноречиво характеризует процесс вхождения шекспировского наследия не только в интеллектуальный дискурс, но и в повседневную культуру и быт. Так начала создаваться шекспировсфера. Примерно через столетие после ухода из жизни великого драматурга шекспировсфера начала менять свое содержание, все более возвышаясь над бытом. Возникает то, что можно определить как пафос культурной сферы. Очень значительным его проявлением стал предромантический и романтический культ Шекспира на рубеже XVIII–XIX веков⁸.

Высокие уровни шекспировсферы с развитием в XX веке массовой культуры были потеснены возродившейся, приобретшей новые формы и масштабы «шекспировской индустрией». Сегодня по всему миру можно обнаружить гостиницы и места общественного питания, носящие имя Шекспира: отель «Шекспир» расположенный в центре Старого Вильнюса (Бернардину улица, 8/8); пабы «Shakespeare» в Инсбруке (Австрия) и Лондоне; ресторан «Шекспір» в Львовe (Любинская, 144) и пивной ресторан «Шекспир» в Севастополе (ул. Баумана, 6, Украина); российские рестораны «Шекспир» в Санкт-Петербурге (шоссе Революции, 52); московский выездной ресторан «Шекспир». В 1964 г. в Англии появились сигары «Hamlet», в 90-е годы прошлого века по российскому телевидению шла специфическая реклама торта «Отелло», а на Кипре повсюду можно приобрести красное вино с таким же названием. Подобные примеры можно приводить до бесконечности.

Благодаря узнаваемости Шекспир прочно вошел в массовое сознание как синоним творческой гениальности, как воплощение всего, что волнует, пугает и смещит нас в многообразной сложности нашей жизни.

Но с XVIII века наибольшее значение в шекспировсфере обрели ее высшие «этажи»: будучи важной частью интеллектуальной жизни многих людей на протяжении нескольких последних веков, шекспировское наследие отразилось в творчестве известных писателей, музыкантов и художников. В культуре нового времени, пожалуй, нет ни одного сколь-

ко-нибудь значительного национального дарования, в чем творчестве так или иначе не отразился Шекспир. В самой Англии это Э. Юнг, С. Джонсон, В. Скотт, С. Т. Кольридж, Дж. Б. Шоу, в Германии Г. Э. Лессинг, И. Г. Гаманн, Г. В. Герстенберг, И. Г. Гердер, И. В. Гёте, Я. М. Р. Ленц, Ф. М. Клингер, И. А. Лейзевиц, И. Ф. Шиллер, Г. В. Ф. Гегель, братья А. В. и Ф. Шлегели, Л. Тик. Во Франции открывший своим соотечественникам Шекспира, испытавший его влияние, но ставший его антагонистом по эстетическим соображениям Вольтер и пламенные поклонники Ф. Стендаль, В. Гюго, Ф. Гизо, А. де Виньи и др. В России шекспировский след заметен в творчестве А. П. Сумарокова, Екатерины II Великой, Н. М. Карамзина, В. А. Жуковского, О. М. Сомова, А. С. Грибоедова, В. К. Кюхельбекера, А. С. Пушкина, М. П. Погодина, А. С. Хомякова, Н. В. Гоголя, М. Ю. Лермонтова, И. С. Тургенева, Ф. М. Достоевского, А. Н. Островского, Л. Н. Толстого, А. П. Чехова, А. М. Горького, А. А. Блока, М. А. Булгакова, В. В. Набокова и др.

По пьесам и стихотворениям Шекспира создано множество музыкальных произведений (от Г. Пёрселла до Б. Бриттена, от Ф. Мендельсона до Г. Берлиоза, от М. А. Балакирева и П. И. Чайковского до С. С. Прокофьева, Д. Б. Кабалевского, Д. Д. Шостаковича). К классическим интерпретациям шекспировских сюжетов в музыке добавились эстрадные интерпретации (например, сонетов Шекспира), театральная и киномузыка (в том числе и таких мастеров, как Нино Рота) и т. д.

«Шекспиросфера» широко представлена в изобразительном искусстве. Нескончаем поток иллюстраций к пьесам Шекспира, портретных изображений драматурга и созданных им персонажей. Шекспировские образы навсегда вошли в визуальный опыт человечества, начиная с единственной прижизненной иллюстрации к пьесе Шекспира «Тит Андроник», выполненной художником Генри Пичемом (Henry Peacham, 1576–1643) и дошедшей до нас в Лонглитской рукописи («Longleat manuscript», 1594–1595) из библиотеки маркиза Батского, и заканчивая амбициозным проектом «Шекспир в мультипликации» («Animated Shakespeare») под руководством Леона Гарфилда (Leon Garfield, 1921–1996), выполненным художниками Российской государственной студии мультипликации.

Среди портретов Шекспира, получивших распространение после смерти драматурга, подлинными признаны только два: гравюра М. Друшаута (Martin Droeshout, в русском написании также часто М. Дройсхут) с фронтисписа Первого фолио и бюст драматурга работы Герарта Янсена (Gheerart Janssen, 1600–1623), который установлен в нише северной стены алтарной части церкви Св. Троицы в Стратфорде-на-Эйвоне. Их создание относят приблизительно к 1623 г. Другие портреты драматурга созданы в постшекспировскую эпоху и являются либо портретами других неизвестных ныне людей, либо поздними подделками, которые появились в связи с ажиотажным спросом на оригинальные портреты Шекспира. Одних только хрестоматийных псевдоизображений Шекспира наберется столь много, что сам факт их существования дает повод говорить об этих наглядных свидетельствах формирования шекспировской сферы как о порождении «шекспировской индустрии»: это «Чандосский портрет Шекспира»; «Честерфильдовский портрет Шекспира», который, возможно, выполнен голландским художником Питером Борселером (Pieter Borseler) в 1660–1670-е гг.; «Флауэровский портрет Шекспира»; «Графтонский портрет» (1588 г.); «Кессельштадтская посмертная маска» (маска датирована 1616 г.); «Соэстовский портрет Шекспира» — картина голландского художника Герарда Соэста (Gerard Soest, ок. 1600–1681), жившего в Лондоне начиная с 1656 г.; воздвигнутая на средства граждан в Вестминстерском аббатстве в 1740 г. статуя Шекспира работы фламандского скульптора Питера Шимейкерса (Peter Scheemakers, 1691–1781); «Гауэровский памятник» работы скульптора Лорда Рональда Гауэра (Lord Ronald Gower, 1845–1916), воздвигнутый в 1888 г.

К шекспировской сфере следует отнести и ставшую ныне культовой гравюру «Вид Лондона со стороны Бэнксайд» работы Вацлава Холлара (также в некоторых источниках Венцеслав/Венцель Холлер/Голлар, чех. Václav Hollar, англ. Wenceslas или Wenzel Hollar Bohemus, 1607–1677) — гравера из Праги. Работа была выполнена в 1647 г. в Антверпене по эскизам, сделанным Холларом во время пребывания в Лондоне в период с 1636 по 1642 г. Рисунок панорамы старого Лондона примечателен не только своей доскональностью, но и изображением театра «Глобус» на нем, хотя в надписях к гравюре театр и место для медвежьих боев перепутаны.

Оборотной стороной «культы Шекспира» и продолжением развития феномена «шекспировской индустрии» можно считать ряд карикатур на Шекспира. Особо следует выделить работы, выполненные английским писателем-сатириком Максом Бирбомом (Henry Maximilian Beerbohm, 1872–1956), касающихся споров вокруг авторства Шекспира.

Между прочим, в области литературы большое место заняла критика Шекспира как писателя или обесценивание его героев. И. С. Тургенев, отдавший дань шекспиризации (см. «Гамлет Шигровского уезда», «Степной король Лир» и др.), в статье «Гамлет и Дон Кихот» (1859) предложил свою модель исторического развития русского общества. В статье возникает отторжение центрального персонажа Шекспира, оценка его рефлексии как помехи современному развитию интеллигенции России.

Вершиной этого отхода от кulta Шекспира позже станет знаменитая статья Л. Н. Толстого «О Шекспире и о драме» (1903–1904), в которой великий русский писатель буквально ниспровергает английского драматурга с пьедестала, тем самым отстаивая собственные воззрения на задачи реалистического отображения действительности, создания реалистического характера в литературе.

Другими целями руководствовался современный английский драматург Том Стоппард, развивая концепцию «Анти-Гамлета» в получившей широкую известность пьесе «Розенкранц и Гильденстерн мертвы» (1966).

Иного рода негативизм — по отношению к личности Шекспира — отражается в «шекспировском вопросе» и в огромной литературе, сложившейся вокруг него за два с половиной столетия.

Однако и негативизм по отношению к Шекспиру, его произведениям, личности, мировосприятию и т. д. должен быть включен в шекспиросферу как ее неотъемлемый элемент.

Разрастание шекспиросферы на рубеже XX–XXI веков происходит во многом за счет обновленного театра, кино, телевидения, интернета. Постоянно возрастающий интерес к постановкам пьес Шекспира в театре и кино вовлек в «шекспировскую индустрию» последних лет целую армию художников-оформителей, дизайнеров сцены, специалистов по свету и костюмам, которые сотрудничают с театрами, участвуют

в оформлении пьес на шекспировских фестивалях в Стратфорде и Онтарио. Сам опыт ежегодного проведения шекспировских театральных фестивалей в разных уголках мира является характерным признаком не охлаждающего интереса к творчеству Шекспира, который не только поддерживает «шекспировскую индустрию» на плаву, но и является важным катализатором экономического роста в сфере культуры англоязычного мира.

Существенную часть современной шекспирологии составляют экранизации пьес Шекспира. С этими киноработами неразрывно связана история мирового кино. Среди них — «Гамлет», снятый в начале XX века одним из основателей кино как искусства Жоржем Мельесом, «Дуэль Гамлета» (фр. фильм, 1908, реж. Клеман Морис, в роли Гамлета Сара Бернар) и «Гамлет» реж. Григория Козинцева с Иннокентием Смоктуновским в главной роли (1964); «Ромео и Джульетта» (англ. фильм, 1908, первая экранизация Шекспира) и «Ромео и Джульетта» (англ. фильм, 1968, реж. Франко Дзеффирелли); необычная трактовка «Макбета» — «Замок паутины» («Трон в крови», реж. Акира Куросава, в роли Васидзу — Макбета Тосиро Мифунэ); праздничный и трогательный фильм «Много шума из ничего» (1993, Великобритания — США, реж. Кеннет Брана, в ролях: Кеннет Брана, Эмма Томпсон, Киану Ривз, Леонард Роберт Шон, Дензел Вашингтон и др.), множество других кино- и телеверсий шекспировских произведений. Существуют и фильмы, в которых сам Шекспир выступает в виде персонажа (самый известный из них — «Влюбленный Шекспир», Великобритания — США, 1998, реж. Джон Мэдден, в роли Шекспира — Джозеф Файнз).

Обращает на себя внимание, что уже один из основоположников кинематографа Жорж Мельес обратился к Шекспиру, а за первые годы XX века были сняты фильмы по произведениям Шекспира в Англии и Франции, Германии и Италии, Дании и Америке. При всей наивности этих немых лент нельзя не отметить определенные достижения в разработке кинематографического языка (например, в немецких экранизациях). Некоторые режиссеры неоднократно обращались к Шекспиру — это Лоренс Оливье, Акира Куросава, Григорий Козинцев, Франко Дзеффирелли, Кеннет Брана. В экранизациях принимали участие круп-

нейшие артисты эпохи — Сара Бернар, Герберт Бирбом Три, Лоренс Оливье, Джон Гилгуд, Орсон Уэллс, Элизабет Тейлор, Тосиро Мифунэ, Иннокентий Смоктуновский и др. Можно считать это ярко выраженной чертой экранизаций Шекспира.

Еще одна любопытная черта связана с тем, что шекспировсперсонажи и сюжеты повсеместно рассматриваются как «вечные образы». Одно из следствий — своего рода экранная «шекспиризация»: появление фильмов не на шекспировские тексты, но в сюжетах которых использованы шекспировские модели, что отмечено в названиях фильмов, например: «Гамлет из Мрдуши Доньей» (югославский фильм, 1974, реж. Крсто Папич), «Гамлет из Тонго» (ганский фильм, 1965; реж. Т. Бишоп, англ. реж., это первый ганский художественный фильм). «Ромео, Джульетта и тъма» (чеш. фильм, 1960, по Яну Отченашеку, реж. Йиржи Вайс). «Ромео, мой сосед» (сов. азерб. фильм, 1964, реж. Шамиль Фарамазоглы Махмудбеков) и мн. др.

Другое проявление того же свойства — перенесение действия шекспировский пьес в иную среду (как у Куросавы — в Японию) или в современную обстановку. Необычайно ярко это сказалось в фильме База Лурманна «Ромео + Джульетта» (в роли Ромео — Леонардо Ди Каприо). Фильм «О» (2001) переносит историю Отелло в современную западную школу. Менее известный пример, зато более масштабный, был осуществлен BBC для цикла телепередач 2005 г., когда в осовремененном виде были показаны фильмы по «Сну в летнюю ночь», «Макбету», «Много шума из ничего».

На фоне такого решения (необычайно эффектного, что давно уже было доказано в театре, например, в постановке Роже Планшоном «Антония и Клеопатры», когда события трагедии разворачивались на фоне военных действий в Северной Африке времен второй мировой войны) более традиционные по форме экранизации прежних лет (примером может служить американский фильм «Ромео и Джульетта», 1936) выглядят слишком театрально. Франко Дзеффирелли в известном смысле смог избежать упреков в устарелости его решения той же трагедии, прибегнув к параллелям с живописью итальянского Возрождения или переводя повествование в пространство без времени.

Оборотной стороной «новой шекспиризации» стало появление не-малого числа фильмов, где шекспировские сюжеты использованы для прикрытия откровенного эротизма, подчас неотделимого от порнографии. Особенно не повезло в этом отношении «Ромео и Джульетте» (примером может служить эротический фильм «Джульетта и Ромео» Джо Д'Амато, итал., 1998).

Как видим, исследование экранизаций Шекспира имеет и искусствоведческие, и культурологические основания и перспективы. Шекспиризация, получившая такое мощное развитие в XVIII–XIX веках в литературе и театре, нашла новые, прежде не существовавшие культурные пространства в новых видах искусства — кино и телевидении.

Похоже, что развитие новых информационных технологий в ближайшем будущем придаст шекспирiosфере новые черты, особенно в части представления информации в Интернете. Сегодня во всем мире идет процесс интенсивного создания электронных библиотек и соответствующих справочно-информационных систем. В иноязычном Интернете широко представлены справочные и образовательные ресурсы на английском и многих других языках особенно в США и Великобритании. В последнее время развиваются интернетресурсы, посвященные не только Шекспиру, но и его современникам, что позволяет расширить концепцию культа Шекспира до представления о константе современного культурного тезауруса, которую можно обозначить как «Шекспир и его время».

Широко распространенный недостаток, характерный для шекспировских интернет-ресурсов, состоит в том, что они подготовлены энтузиастами и любителями без должного усердия, без выполнения требований и правил текстологической подготовки электронных научных изданий. В этих интернет-проектах отсутствует научно-исследовательская составляющая.

Следовательно, если этого избежать, то можно будет говорить об определенном вкладе в мировую и отечественную культуру, а то, что результат будет получен и представлен с помощью электронных средств, в обыденном сознании связанных с «культурной индустрией», будет свидетельствовать о смене времен, о развитии культурного тезауруса новых поколений.

Сотрудники Института фундаментальных и прикладных исследований Московского гуманитарного университета работают над проблемой научно-образовательных филологических и культурологических ресурсов, стремятся построить систему электронных энциклопедий и информационных баз данных («Русский Шекспир», «Мир Шекспира», «Современники Шекспира»), которые поднимали бы научный уровень анализа и представления широкой публике материалов о жизни и творчестве Великого Барда.

Это, думается, отразится на всей шекспиросфере, которая — и это важная ее черта — не представляет собой «башню из слоновой кости», а, наоборот, тесно связана со всеми ступенями, элементами, сторонами, аспектами современного культурного тезауруса многих стран мира, в том числе и новой России.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. См.: Гуманитарные константы: Материалы конференции Института гуманитарных исследований Московского гуманитарного университета 16 февраля 2008 года: сб. науч. трудов / отв. ред. Вал. А. Луков. М.: Изд-во Моск. гуманит. ун-та, 2008.

2. См.: Лихачев Д. С. Концептосфера русского языка // Известия РАН. Сер. литературы и языка. 1993. №1. С. 5.

3. См.: Ильинский И. М. Между будущим и прошлым: Социальная философия Происходящего. М.: Изд-во Моск. гуманит. ун-та, 2006; Ильинский И. М. Прошлое в Настоящем: Избранное. М.: Изд-во Моск. гуманит. ун-та, 2011.

4. См.: Луков Вал. А., Луков Вл. А. Тезаурусы: Субъектная организация гуманитарного знания. М.: Изд-во Нац. ин-та бизнеса, 2008.

5. Эти понятия подробно рассмотрены в работах авторов данной статьи: Захаров Н. В. Шекспиризм русской классической литературы: тезаурусный анализ. М.: Изд-во Моск. гуманит. ун-та, 2008; Захаров Н. В., Луков Вл. А. Шекспир, шекспиризация. М.: Изд-во Моск. гуманит. ун-та, 2011; Луков Вл. А., Захаров Н. В. Культ Шекспира как социокультурный фено-

мен // Вестник Международной академии наук (Русская секция). 2008. №1. С. 65–68; и др.

6. См.: Захаров Н. В., Гайдин Б. Н. Шекспировская индустрия // Знание. Понимание. Умение. 2009. №4. С. 246–250.

7. Примеры даны в кн.: Уэллс С. Шекспировская энциклопедия. М.: Радуга, 2002.

8. См.: Луков Вл. А. Предромантизм. М.: Наука, 2006; Вершинин И. В. Труды по изучению предромантизма и романтизма. Самара: ПГСГА ; М.: Социум, 2011.

СОВРЕМЕННОКИ ШЕКСПИРА: ИЗБРАННЫЕ ХАРАКТЕРИСТИКИ

Исследование выполнено в рамках проекта РГНФ
«Информационно-исследовательская база данных
“Современники Шекспира: электронное научное издание”»
(грант №11-04-12064 в)

§ 1. ИНФОРМАЦИОННО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКАЯ БАЗА ДАННЫХ «СОВРЕМЕННОКИ ШЕКСПИРА: ЭЛЕКТРОННОЕ НАУЧНОЕ ИЗДАНИЕ»: О ПРОЕКТЕ *(Н. В. Захаров)*

Проект «Современники Шекспира: электронное научное издание», осуществляемый с 2011 г. в Институте фундаментальных исследований Московского гуманитарного университета при финансовой поддержке Российского гуманитарного научного фонда (грант РГНФ № 2011-04-12064 в Информационно-исследовательская база данных «Современники Шекспира: электронное научное издание»), направлен на решение задач теоретического осмысления проблемы историко-культурного контекста творчества британского гения, взаимовлияния его творчества и творчества его современников. В нем будут собраны и обобщены известные на сегодняшний день сведения о месте современников Шекспира в английской культуре и культуре России: издания, переводы, постановки на сцене, образы и сюжеты их произведений в живописи, музыке, литературная, театральная, искусствоведческая критика, науч-

ные исследования, презентация электронных библиотек и исследовательских ресурсов в Интернете, в повседневной культуре.

Проект предполагает комплексное изучение шекспировской эпохи и представление творчества старших и младших современников Шекспира (Д. Лили, Д. Пиля, Р. Грина, Т. Кида, К. Марло, Б. Джонсона, Д. Чапмена, Т. Деккера, Ф. Бомонта, Д. Флетчера и др.) Основной задачей проекта является всестороннее освещение деятельности литературных современников Шекспира, его предшественников — английских писателей (прозаиков, поэтов, драматургов), творивших в середине XVI — первой половине XVII века, чей расцвет творчества приходится на период царствования королевы Елизаветы I Тюдор (1558–1603), а также королей из династии Стюартов — Иакова I (1603–1625) и Карла I (1625–1649). Хронологически интересующий нас период, в который в английской литературе властвовали поэты и драматурги — современники Шекспира, охватывает около ста лет начиная с середины 50-х годов XVI века вплоть до закрытия театров пуританами в 1642 г. Представлены и материалы о зарубежных писателях — современниках Шекспира.

Основные научные методы, применяемые в исследовании, — тезаурусный, историко-теоретический, герменевтический, применение которых позволит решить фундаментальные проблемы изучения английской драматургии, поэзии и прозы XVI–XVII веков.

Электронная исследовательская база данных действует в интерактивном режиме, что позволит пользователям принять участие в совместных научных исследованиях или получить консультацию по истории и современному состоянию исследований творческого наследия современников Шекспира, их влиянию на русскую художественную культуру. В декабре 2011 г. был открыт свободный доступ к новому интернет-ресурсу Московского гуманитарного университета — к Информационно-исследовательской базе данных «Современники Шекспира: электронное научное издание» (www.around-shake.ru). В коллектив создателей сайта (рук. Н. В. Захаров) входят Вл. А. Луков, Б. Н. Гайдин, В. С. Макаров, И. И. Лисович, В. А. Рогатин, К. Н. Кислицын и др. Информационно-исследовательская база данных «Современники Шекспира: электронное научное издание» может быть использована в научной,

преподавательской и переводческой деятельности, предназначена для исследователей и учителей, режиссеров театра и кино, для студентов высших учебных заведений и учеников школ. Она используется в учебном процессе Московского гуманитарного университета и других вузов.

§ 2. СОВРЕМЕННОКИ ШЕКСПИРА: АНГЛИЙСКИЕ ПИСАТЕЛИ

Фрэнсис БОМОНТ

(Вл. А. Луков)

Фрэнсис Бомонт (Francis Beaumont; ок. 1584, Грейс Дье, Фрингстоун, Лестершир, Англия, — 6.03.1616, Лондон) — английский драматург Позднего Возрождения, младший современник У. Шекспира.

Будучи моложе Шекспира на 20 лет, он, вероятно, общался с ним, видел на сцене его пьесы, формировался как личность и драматург под шекспировским влиянием, после 1608 г. получил (вероятно, по рекомендации Бена Джонсона) предложение вместе с Джоном Флетчером (John Fletcher, дек. 1579 — авг. 1625) писать пьесы для труппы «Слуги короля», начавшей работать на двух сценах — в театре «Глобус» и на закрытой сцене в помещении бывшего монастыря Блекфрайерс — и испытывавшей проблемы с репертуаром. Шекспир, состоявший в этой труппе, писал все меньше и, когда Великий Бард покинул труппу, Ф. Бомонт занял со своим другом и соавтором Джоном Флетчером его место драматурга. Не успев в полной мере раскрыть свой талант, умерев менее чем за 50 дней до смерти Шекспира, Бомонт, тем не менее, на ближайшие десятилетия стал более популярным, чем Шекспир, драматургом (вместе с Флетчером, с которым они оказали большое влияние на английскую драматургию эпохи Реставрации в 60–80-х годах XVII века) и прочно вошел в число самых выдающихся драматургов — современников Шекспира.

Бомонт был дворянином, он родился в семье гражданского судьи при монастыре Грейс Дье (графство Лестершир). Будущий драматург должен был получить университетское образование, в 1597 г. он был зачислен в колледж Брудгейтс-Холл в Оксфорде (ныне Пембрук-кол-

ледж), но по неизвестной причине (возможно, по настоянию отца) оставил университет и в 1600 г. поступил в юридическую школу «Иннер-темпл» в Лондоне для изучения правоведения.

Еще учась в этой школе, он приступает к литературной деятельности: в 1602 г. выходит в свет его поэма «Салмакида и Гермафродит» (“Salmacis and Hermaphroditus”) без указания имени автора, которая признается первым произведением Бомонта. Школа упоминается в посвященной Ф. Бэкону пьесе в жанре «маски»: «Маска для джентльменов Иннер-темпла и Грейз-инна» (“The masque [of the Gentlemen] of the Inner Temple and Grayes Inne”, 1613).

До начала сотрудничества с Флетчером Бомонт написал две комедии: «Женоненавистник» (“The Woman Hater”, 1606, опубл. 1607) и «Рыцарь Пламенеющего Пестика» (“The Knight of the Burning Pestle”, ок. 1607). Вторая представляет собой яркий образец жанра театральной пародии, сатиру на литературные вкусы современников. Пародируется в комедии пьеса Томаса Хейвуда «Четыре лондонских подмастерья», при этом главный герой — странствующий рыцарь-бакалейщик Ральф — похож на Дон Кихота (вряд ли в этом можно усмотреть влияние Сервантеса: 1-й том его романа появился только в 1605 г., а второй — намного позже комедии Бомонта, в 1615 г.). Характерная особенность театра того времени — размещение наиболее знатных и состоятельных зрителей прямо на сцене — использована Бомонтом в диалогах комедии: в них принимают участие «зрители» на сцене. Ральф и его жена первые реплики произносят вообще из публики и лишь затем поднимаются на сцену. В комедии цитируются (с большими искажениями) современные драматурги, в том числе и Шекспир, например, в ответ на реплику жены: «Выше голову, Ральф; покажи-ка джентльменам, на что ты способен. Прочти-ка что-нибудь похлеще; будь уверен, джентльменам это понравится», — Ральф говорит:

«Нетрудно б подскочить, — клянусь в том небом, —
Чтоб светлый образ чести с бледнолицой
Сорвать луны, нетрудно бы нырнуть
В пучину адскую».

(Пер. А. А. Аникста и М. Д. Заблудовского)

Это ничто иное, как искаженные слова Хотспера из исторической хроники Шекспира «Генрих IV» (часть 1, д. 1, сц. 3) — начало одной из его реплик в разговоре с Нортемберлендом и Вустером:

Клянусь душой, мне было б нипочем
До лика бледного Луны допрыгнуть,
Чтоб яркой чести там себе добыть,
Или нырнуть в морскую глубину,
Где лот не достигает дна, — и честь,
Утопленницу, вытащить за кудри;
И должен тот, кто спас ее из бездны,
Впредь нераздельно ею обладать.
Не потерплю соперников по чести!
(Пер. Е. Н. Бируковой)

Как вполне здесь видно, текст Шекспира используется Бомонтом для иронических, юмористических целей. По традиции комедия «Рыцарь Пламенеющего Пестика» приписывалась двум авторам — Бомонту и Флетчеру. Так она оказалась представленной и у нас в хрестоматиях: «Хрестоматия по западноевропейской литературе. Эпоха Возрождения и XVII век» Б. И. Пуришева (М., 1937; и послед. издания по эпохе Возрождения), «Хрестоматия по истории западноевропейского театра. Том 1» С. С. Мокульского (М., 1953). Но, по-видимому, комедия написана одним Бомонтом, впоследствии, возможно, редактировалась Флетчером.

Так же непросто определяется авторство первой из названных выше комедий — «Женоненавистник». Видимо, она написана только Бомонтом, но ряд ученых указывают на заметное влияние Флетчера. В комедии сказались и «теория гуморов» Бена Джонсона, содержавшая требование выделять в характере одну, доминирующую черту.

Неизвестно, как сложился союз Бомонта и Флетчера, познакомились ли они случайно или их свели общие друзья-театралы для решения репертуарных проблем. Оба писателя были уже известны. Неожиданный отказ от самостоятельного творчества, решительность, с какой авторы перешли к соавторству, умелое распределение ролей в этом

соавторстве, давшее наибольший художественный эффект, говорят о некоем творческом проекте, блестяще реализованном. Е. К. Чемберс приводит сообщение, записанное во второй половине XVII века Джоном Обри от лиц, знавших драматургов: «Холостяками оба жили вместе на южном берегу Темзы (Бэнксайд), недалеко от театра; спали на одной кровати; имели на обоих одну служанку (wench) в доме, что им очень нравилось; платье, верхняя одежда и прочее у них тоже были общими» (Chambers E. K. *Elizabethan Stage*. Oxford, 1923. Vol. III. P. 217; пер. А. А. Аникста). Просуществовавший до 1612 г., союз распался после того, как 3 ноября 1612 г. Флетчер женился на Джоан Херинг, а вскоре, в 1613 г. Бомонт женился на Урсуле Изли и у них родились две дочери. Бомонт прекратил работать для театра.

За время сотрудничества Бомонт участвовал в создании следующих пьес (точных дат не сохранилось, хронология составлена А. А. Аникстом в соответствии с наиболее авторитетными исследователями шекспировской эпохи): «Мечь Купидона» (“Cupid’s Revenge”, 1608), «Филастр, или Кровью истекает любовь» (“Philaster, or Love Lies a-Bleeding”, 1609), «Щеголь» (“The Coxcomb”, 1609), «Трагедия девушки» (“The Maid’s Tragedy”, 1610), «Король и не король» (“A King and no King”, 1611, единственное произведение с точной датировкой), «Четыре пьесы в одной» (“Four Plays in One”, 1612), «Высокомерная» (др. пер. «Насмешница» — “The Scornful Lady”, 1613). Пьесы периода сотрудничества соавторов: «Дворянин» (“The Noble Gentleman”, опубл. 1625), «Капитан» (“The Captain”, написана между 1609 и 1612 гг.), «Любовное паломничество» (“Love’s Pilgrimage”, видимо, доработана ок. 1616). К этим пьесам добавляют две последние пьесы Бомонта и Флетчера, написанные уже не вдвоем, а с участием Филипа Мессинджера (Philip Massinger, 1583–1640): «Тьерри и Теодорет» (“Thierry and Theodoret”, опубл. 1621), «Куст нищих» (“The Beggars’ Bush”, завершена ок. 1622), а также «Лекарство от любви» (“Love’s Cure”), переработанную Мессинджером около 1625 г.

А. А. Аникст так характеризовал вклад каждого из соавторов в созданные совместными усилиями произведения и общий их вклад в английскую драматургию: «Хотя число пьес, созданных Бомонтом и Флетчером вместе, невелико, тем не менее именно они имели решающее

значение для формирования творческого метода драматургии послешекспировского времени. Как и пьесы Шекспира, каждое из произведений, написанных Бомонтом и Флетчером совместно, было художественным экспериментом, пробой определенного жанра или типа пьес. В дальнейшем мы уже не встречаем такого разнообразия новых драматургических видов. В основном Флетчер развивал формы и приемы, найденные им совместно с Бомонтом. Поэтому, хотя вклад Бомонта в количественном отношении был невелик, то, что он вместе со своим соавтором открыл как драматург, имело большое принципиальное значение, и он по праву занимает место в одном ряду с более плодовитым Флетчером. Написанные ими совместно произведения создали то особое направление английской драматургии начала XVII века, которое связано с их именами».

Неизвестна причина ранней смерти Бомонта. Он был похоронен в Вестминстерском аббатстве в Лондоне рядом с могилами Чосера и Спенсера, и с этого последнего захоронения место в Вестминстерском аббатстве, объединившее три могилы, стало восприниматься как «Уголок поэтов».

В 1647 г. издатель Хамфри Мозли (Humphrey Moseley, ? — ум. 31.01.1661) выпустил первое собрание сочинений Бомонта и Флетчера, включавшее в себя 35 пьес. Образцом для этого издания послужили собрание пьес Бена Джонсона и ставшее впоследствии знаменитым т. н. первое фолио Шекспира, включавшее в себя 36 пьес великого драматурга. Подобно шекспировскому фолио применительно к его творчеству, собрание Бомонта и Флетчера определило «канон» их произведений, впоследствии (после того, как в издании 1679 г. было добавлено еще 18 пьес) мало изменившийся.

Весьма примечательны слова шекспироведа А. А. Аникста, завершающие его предисловие к двухтомнику пьес Бомонта и Флетчера: «Очень все путано и смешано в их произведениях, потому что авторы сами не были уверены в том, как решаются большие вопросы жизни. Но если не искать у них поучения, то Бомонт и Флетчер своими произведениями могут доставить большое удовольствие. Если вы любите театр, то вот он перед вами в этих двух томах избранных произведений

замечательных мастеров необыкновенно сценических пьес, насыщенных движением, страстями, горем, слезами, смехом, розыгрышами, проделками, острословием и многим другим, чего не перечислишь. Читатель, который откажется искать в этих пьесах подобия Шекспира, убедится в том, что своеобразное творчество Бомонта и Флетчера имело качества, позволившие им завоевать признание даже таких зрителей, которые незадолго до этого наслаждались творениями их замечательного предшественника. Это было странное, взволнованное, неровное, причудливое, подчас неясное, но необъяснимо завлекательное искусство. Оно производит впечатление и теперь и имеет бесспорное право на внимание читателей нашего времени».

Соч.: The Works of Beaumont and Fletcher, in Fourteen Volumes / With an Introduction and Explanatory Notes. L., 2010 (repr. 1812; см. эл. версию Google books); в рус. пер. — Рыцарь Пламенеющего пестика: Комедия в 5-ти актах. М., 1956; Филастр / Перевод Б. В. Томашевского // Современники Шекспира. М., 1959. Т. 2. С. 5–128; Бомонт Ф., Флетчер Д. Пьесы: В 2 т. М.: Искусство, 1965.

Лит.: Oliphant E. H. C. The Plays of Beaumont and Fletcher: An Attempt to Determine Their Respective Shares and the Shares of Others. New Haven: Yale University Press, 1927; Аксёнов И. Елизаветинцы. М., 1938; История английской лит-ры: В 3 т. М.; Л., 1945. Т. 1, ч. 2; Аникст А. А. Бомонт и Флетчер // Бомонт Ф., Флетчер Дж. Пьесы: В 2 т. М., 1965. Т. 1; Waith E. M. The Pattern of Tragicomedy in Beaumont and Fletcher. New Haven, CT: Yale University Press, 1952; Appleton W. W. Beaumont and Fletcher, a Critical Study. London: Allen & Unwin, [1956]; Leech C. The John Fletcher Plays. London: Chatto & Windus, 1962; Ellis-Fermor U. The Jacobean Drama / 5 ed. London: Methuen, 1965; Fletcher I. Beaumont and Fletcher. [London: Longmans, 1967].

Роберт ГРИН

(Вл. А. Луков)

Роберт Грин (Robert Green, июль 1558, Нордуич, — 3.09.1592, Лондон) — видный английский драматург елизаветинской эпохи, современник У. Шекспира. Грин получил университетское образование в Кембридже (возможно, частично и в Оксфорде), что позволяет отнести

его к кругу т. н. «университетских умов» — создателей ученой драмы в Англии непосредственно перед возникновением феномена Шекспира и во многом его подготовивших, а также продолжавших эту традицию драматургов во времена Шекспира и позже (Дж. Лили, Дж. Пиль, К. Марло, Б. Джонсон и др.). Расширению кругозора Грина способствовало его пребывание за границей (можно сравнить с Шекспиром: тот никогда не выезжал за пределы Англии и сведения о других странах черпал из книг и устных источников).

В 1579 г. Грину была присвоена степень магистра искусств, он переехал в Лондон, начал литературную деятельность. Он написал пасторальные романы «Пандосто» (“Pandosto”, 1588), «Менафон» (“Menaphon”, 1589), отмеченные изысканным стилем и принесшие автору славу, но не деньги. Очевидно, поэтому Грин постепенно отошел от написания прозаических произведений (иногда публикуя памфлеты, например «Разоблачение уловок, применяемых ловцами простаков», 1591) и обратился к драматургии, что способствовало высшему взлету его литературной карьеры, принесло материальное благополучие. Объем написанного Р. Грином достаточно велик (в наиболее полном собрании его сочинений, выпущенном в 1881–1887 гг., насчитывается 15 томов, но ряд текстов в него не вошел и был опубликован позже). Конец жизни Грина был печальным: достаток сменился нищетой, потерей друзей, одиночеством.

Неизвестна датировка драм Роберта Грина, поэтому его произведения для театра группируются по некоторым (иногда несколько неубедительным) признакам текста и по жанрам. Наиболее известна и исследована комедия Грина «Векфильдский полевой сторож» (“A Pleasant Conceited Comedie of George-a-Greene, the Pinner of Wakefield”), в основу которой был положен сюжет популярной в народе “History of George-a-Greene”, основанной на предании и песнях, посвященных Джорджу Грину — почти столь же почитаемому в народной среде, как Робин Гуд. События комедии относятся к XIV веку, когда против короля Эдуарда III выступили мятежные лорды во главе с графом Кендалом. Йомен (свободный мелкий землевладелец) Джордж Грин привлекает мятежников в ловушку в лесу, затем передает пленников королевским войскам. Ко-

роль хочет возвести его в рыцари, но Грин отказывается. В пьесе есть несколько дополнительных сюжетных линий (любовь Грина к Беттрис, которая вынуждена бежать из родительского дома, любовь шотландского короля Иакова, одного из предводителей мятежников, к Джен Варлей, возникает и линия Робин Гуда и др.). В комедии проза в диалогах перемежается со стихотворным текстом, причем стихами говорит не только король, но и простолюдин Джордж Грин, переход от прозы к стихам нередко не мотивирован, но в целом можно отметить: стихи выделяют наиболее ответственные места текста, в которых подчеркнуты центральные идеи произведения (что напоминает сочетание прозы и стихов в ирландском героическом эпосе).

Традиционно комедия датируется 1592 г., т. е. рассматривается как итог драматургической деятельности Р. Грина (она была издана посмертно и анонимно в 1599 г.). Если это так, переплетение стихов и прозы не является инновацией Р. Грина, как и ряд других особенностей формы (например, соединение трагического и комического), которые прежде выхода этой пьесы появились не только у «университетских умов», но и у раннего Шекспира.

Значимость комедии Р. Грина видится не во введении в оборот неких инноваций в плане организации текста драмы, а в образной силе самой этой драмы. В произведении Р. Грина впервые образ простолюдина предстал в героическом освещении, что делает ее одним из первых образцов народно-героической драмы в ее «пра-форме». Необычайно показателен в этом отношении факт воздействия произведения Р. Грина на писателя другой страны и другой эпохи — на Максима Горького, который в очерке «Как я учился писать» (1928) вспоминал о своих юношеских впечатлениях: «Помню такой случай: улицей, на которой я жил, водили арестантов из тюрьмы на пароход, который по Волге и Каме отвозил их в Сибирь; эти серые люди всегда вызывали у меня странное тяготение к ним; может быть, я завидовал тому, что вот они под конвоем, а некоторые — в кандалах, но все-таки идут куда-то, тогда как я должен жить, точно одинокая крыса в подвале, в грязной кухне с кирпичным полом. Однажды шла большая партия, побрякивая кандалами, шагали каторжники; крайними, к панели, шли двое скованных

по руке и по ноге; один из них большой, чернобородый, с лошадиными глазами, с глубоким, красным шрамом на лбу, с изуродованным ухом, — был страшен. Разглядевывая его, я пошел по панели, а он вдруг весело и громко крикнул мне:

— Айда, парнишка, прогуляйся с нами!

Он этими словами как будто за руку взял меня.

Я тотчас подбежал к нему, — конвойный, обругав меня, оттолкнул. А если бы не оттолкнул, я пошел бы, как во сне, за этим страшным человеком, пошел бы именно потому, что он — необыкновенен, не похож на людей, которых я знал; пусть он страшен и в кандалах, только бы уйти в другую жизнь. Я долго помнил этого человека и веселый, добрый голос его. С его фигурой у меня связано другое, тоже очень сильное впечатление: в руки мне попала толстая книга с оторванным началом; я стал читать ее и ничего не понял, кроме рассказа на одной странице о короле, который предложил простому стрелку звание дворянина, на что стрелок ответил королю стихами:

Ах, дай мне жить и кончить жизнь свободным селянином,
Отец мой был мужик простой — мужик мне будет сыном.
Ведь славы больше в том, когда наш брат, простолюдин,
Окажется крупней в делах, чем знатный господин.

Я списал тяжелые эти стихи в тетрадь, и они много лет служили мне чем-то вроде посоха страннику, а может быть, и щитом, который защищал меня от соблазнов и скверненьких поучений мещан — «знатных господ» той поры. Вероятно, в жизни многих юношей встречаются слова, которые наполняют молодое воображение двигающей силой, как попутный ветер наполняет парус.

Лет через десять я узнал, что это стихи из «Комедии о веселом стрелке Джордже Грине и о Робин Гуде», комедии, написанной в XVI веке предшественником Шекспира — Робертом Грином. Очень обрадовался, узнав это, и еще больше полюбил литературу, издревле верного друга и помощника людям в их трудной жизни.

Необычайно интересно в этом отрывке описание процессов, происходивших в культурном тезаурусе М. Горького: соединение окружавшей

его реальности с сюжетами, образами из литературы шекспировских времен, которые представляются равнозначными по воздействию и, связанные метонимически (сближенные по месту, соседние), становятся связанными метафорически (возникает сближение по смыслу). Среди других пьес Р. Грина — «Альфонс, король Арагонский» (“The Comical History of Alphonsus, King of Aragon”, ок. 1588), в которой находят связь с драматургией К. Марло, «Монах Бэкон и монах Бэнгэй» (“Friar Bacon and Friar Bungay”, ок. 1590), «Шотландская история короля Якова IV» (1591, опубл. 1598), отмеченные большей простотой. Значит ли это, что Грин шел по направлению к простоте драматической формы, сказать трудно, так как датировка пьес может подвергаться сомнению. Р. Грин написал пьесы «Зерцало для Лондона и Англии» (“A Looking Glass for London and England”, совместно с Т. Лоджем, ок. 1590) и «История Неистового Орlando» (“The History of Orlando Furioso”, ок. 1590) по мотивам поэмы Л. Ариосто «Неистовый Роланд», эти пьесы имеют признаки жанра сатирической комедии.

Взаимоотношения Р. Грина с У. Шекспиром восстанавливаются из единственного источника — предсмертного памфлета Р. Грина «На грош ума, купленного за миллион раскаяний» (“Groatsworth of Witte, Bought with a Million of Repentance”, 1592). Имя Шекспира не называется, но Грин на него намекает, называя «потрясателем сцены» (Shakespeare — переводится: потрясатель копья), и клеймит новичка, уже составляющего конкуренцию другим драматургам, такими словами: «Эта выскочка-ворона, украсившая себя надерганными у нас перьями, человек, который считает, что он способен писать таким же возвышенным белым стихом, как и лучшие из вас; а то, что он является безусловным Johannes Factotum [мастер-на-все-руки], питает в нем тщеславие» (“There is an upstart crow, beautified with our feathers, that with his Tygers heart wrapt in a Players hide supposes he is as well able to bombast out a blank verse as the best of you; and, being an absolute Johannes Factotum, is in his own conceit the only Shake-scene in a country”).

Знал ли Шекспир это негативное высказывание о нем Р. Грина? Довольно трудно представить, что не знал: оно было и опубликовано, и, очевидно, обсуждалось в театральных кругах, в те времена необычайно

узких, где все друг друга знали. Тем не менее Шекспир читал Грина, а в конце своего творческого пути, когда он искал сюжет для очередной пьесы, во многом поворотной для него, он нашел его в романе Р. Грина «Пандосто» — это был сюжет шекспировской «Зимней сказки». Считается, что и в других поздних пьесах Шекспира («Перикл», «Цимбелин», «Буря») можно увидеть влияние Р. Грина. Есть и предположение, что сам Р. Грин послужил для Шекспира прообразом его Фальстафа. Таковы контуры диалектики их взаимоотношений и взаимоотражений.

Соч.: The life and complete works in prose and verse: V. 1–15. [L. ; Aylesbury], 1881–1886; Melnikoff K., Gieskes E. (eds.). Writing Robert Greene: Essays on England's First Notorious Professional Writer. Aldershot: Ashgate, 2008; в рус. пер. — Векфильдский полевой сторож // Хрестоматия по западноевропейской литературе. Эпоха Возрождения, сост. Б. И. Пуришев, М., 1947 (фрагменты в пер. С. Н. Протасьева); То же // Мокульский С. С. Хрестоматия по истории западноевропейского театра. Т. 1. М., 1953. С. 399–404.

Лит.: Стороженко Н. [И.] Роберт Грин. Его жизнь и произведения. М., 1878; Веселовский А. Н. Роберт Грин и его исследователи // Веселовский А. Н. Собр. соч. Т. 4, вып. 1. СПб., 1909; История английской литературы: В 3 т. Т. 1, вып. 1. М. ; Л., 1943; История западноевропейского театра. Т. 1. М., 1956; Горький М. О том, как я учился писать // Горький М. Избранные литературно-критические статьи. М., 1941; Boas F. S. Introduction to Tudor drama. Oxf., 1933; Logan T. P., Smith D. S. (eds.). The Predecessors of Shakespeare: A Survey and Bibliography of Recent Studies in English Renaissance Drama. Lincoln (NE): University of Nebraska Press, 1973; Crupi Ch. Robert Greene. Boston, 1986; Melnikoff K. A Companion to Robert Greene. Aldershot: Ashgate, 2011.

Уильям ДАВЕНАНТ

(Вл. А. Луков)

Уильям Давенант, также Д'Авенант, сэр (Davenant, D'Avenant) (28.02. или 3.03.1606, Оксфорд, — 7.04.1668, Лондон) — английский драматург и поэт, младший современник У. Шекспира, его крестник.

Уильям Давенант родился в Оксфорде в семье трактирщика, его рождение окутано легендой, согласно которой, Шекспир был не только

его крестным, но и его отцом (вероятно, легенда была сочинена самим Давенантом, по крайней мере, он ее всячески поддерживал). Получил прекрасное образование в Оксфордском университете. Он был пажом герцогини Ричмондской, затем стал пажом лорда Брука, после смерти которого вынужден был искать средства к существованию и для этого начал писать пьесы. В 1629 г. на подмостках появилась его первая трагедия «Альбовин, король ломбардцев», и, как указывает З. Венгерова в статье о писателе, опубликованной в Энциклопедическом словаре Брокгауза и Ефрона, «затем “The Cruel Brother”, “The Just Italian”, пастораль “The Temple of Love”, разыгранная при дворе королевы и ее дамами, “The Triumphs of the Prince d’Amour” и т. д. Лучшие пьесы Д.: “Love and Honour” (1635), “Platonic Lovers”, “The Wits” (1635)» (здесь и далее цит. по эл. версии, приводимой в ист.: http://dic.academic.ru/dic.nsf/brok-gauz_efron/127967/Давенант).

Последняя из названных пьес, «Остряки», датируемая в других источниках 1634 и 1636 г., признается лучшей комедией Давенанта.

Давенант неизменно поддерживал короля Карла I в его борьбе с индепендентами — главной силой пуританского по идеологии и раннебуржуазного по содержанию движения, в конечном счете приведшего к английской буржуазной революции. На него сыпались милости двора, после смерти Б. Джонсона в 1637 г. он получил придворную должность «поэта-лауреата». И когда в 1640 г. (вскоре после того, как 5 мая король распустил парламент), поднялись шотландцы и, разбив в августе отряд войск короля, завладели Ньюкаслем, Давенант, находившийся в королевских войсках, попал в плен, был посажен в тюрьму, где написал поэму «Гудиберт» — именно эта поэма в дальнейшем принесла ему признание как поэту.

Пребывание в тюрьме и другие преследования в годы революции Давенант подвергался преследованиям, от которых его защитил, как полагают, Джон Мильтон, — трудности жизни в бурную эпоху, из которых едва ли не самая большая — запрещение пуританами, пришедшими к власти, театров в 1642 г., что нанесло большой удар по творческим планам Давенанта. Но к концу правления Кромвеля законы уже не исполнялись со всей строгостью, у самого Кромвеля появился интерес

к театру и устраивались закрытые спектакли, к чему, очевидно, имел отношение Давенант. Он нашел лазейку в законодательстве: пуритане осудили драматические театры, т. к. других, по существу, и не было к моменту запрещения. Давенант решил создать оперный театр, по образцу европейских, тексты предполагали музыкальное сопровождение и наличие арий, речитативов.

Музыковед Дж. Веструп в книге о Пёрселле (Westrup J. A. Purcell. New York, 1962) приводит высказывание Джона Драйдена об этом периоде творчества Драйдена, подчеркивая тот вклад, который он внес в развитие английской драмы даже в такое неблагоприятное для театра время: «О героических пьесах мы впервые узнали от покойного сэра Уильяма Давенанта; во времена мятежа ему запрещали ставить трагедии и комедии, поскольку они содержали скандальные намеки на тех добрых людей, которым было легче лишиться власти своего законного повелителя, чем выносить насмешки. Он был вынужден избрать другой путь: воспевать примеры нравственной добродетели, сочиняя стихи и превращая их в речитативы. Музыка и декорации, так украсившие его произведения, восходят к итальянской опере, но Давенант сумел сделать богаче характеры действующих лиц, полагаю, вдохновившись примером Корнеля и других французских поэтов. Его поэтическое творение оставалось в неизменном виде и после возвращения его величества. Лишь со временем, став более решительным, видимо, не без влияния общественного мнения, он переработал «Осаду Родоса», чтобы она исполнялась как обычная драма» (пер. по ист.: http://ru.wiki-pedia.org/wiki/Давенант,_Уильям).

С приходом к власти в 1660 г. короля Карла II и наступлением эпохи Реставрации Давенант со своими опытами по преобразованию театра оказался самым востребованным драматургом и театральным деятелем (в частности, в связи с началом работы в 1663 г. в новом здании, специально для него построенном, королевского театра Друри-Лейн). Произведения и постановки Давенанта стали образцами для нового поколения драматургов и деятелей театра эпохи Реставрации (У. Уичерли, У. Конгрив, Дж. Ванбру, Дж. Драйден и др.). Цитировавшееся выше высказывание Драйдена относится к 1672 г., когда были опубликованы

произведения Давенанта, что еще более усилило его влияние на драматургов эпохи Реставрации.

Относительно проблемы «Давенант и Шекспир» существует две противоположные точки зрения, в том числе и в отечественном литературоведении. Приведем большой фрагмент из книги А. А. Аникста «Шекспир» (М., 1964), где содержатся очень интересные сведения о легенде, согласно которой Давенант был сыном Шекспира, и в итоге содержится вывод, представляющий одну из версий творческого взаимоотношения двух писателей: «Хотя Шекспир прожил почти все годы своей творческой жизни в Лондоне, ему нередко приходилось расставаться со столицей. Он часто навещал свой родной город, в котором он делал все большие приобретения недвижимой собственности — дома и земельные участки. Приходилось покидать Лондон и во время эпидемий чумы. Наконец, труппа Шекспира выезжала на гастроли в другие города. В частности, актеры труппы нередко давали спектакли в Оксфордском и Кембриджском университетах. Во время этих поездок путь Шекспира из Лондона проходил через Оксфорд. Вообще это был самый удобный маршрут для поездок в Стратфорд. В Оксфорде находилась гостиница «Корона», принадлежавшая Джону Давенанту. Давенант был состоятельным человеком, занимавшим главные должности в местной городской корпорации, и пользовался большим уважением. Антиквар Обри рассказывает, что Давенант был почтенным горожанином серьезного нрава.

Другой антиквар, Энтони Вуд, сообщает, что его редко или почти никогда не видели смеющимся, но он же добавляет, что Давенант был большим любителем театральных представлений. У Давенанта была красивая молодая жена Джейн. Обри описывает ее, как «очень красивую и очень остроумную женщину, с которой было очень приятно разговаривать». В этом доме Шекспир нередко бывал. Энтони Вуд прямо говорит, что Давенант был большим поклонником Шекспира и что Шекспир «часто останавливался в его доме в своих поездках между Уорикшайром и Лондоном». Обри тоже пишет: «Уильям Шекспир по крайней мере раз в год посещал Уорикшайр и обычно по пути туда останавливался в этом доме в Оксфорде (то есть в гостинице Давенанта),

где его чрезвычайно уважали». У супругов Давенант было восемь детей — пятеро сыновей и три дочери. Второй из сыновей родился в 1606 году, и в честь друга дома был назван родителями Уильямом. Предание гласит, что Шекспир был крестным отцом этого мальчика. Впоследствии Уильям Давенант сам стал драматургом и при Карле II был даже поэтом-лауреатом. Старший брат Уильяма, Роберт Давенант, стал видным богословом. Антиквар Обри беседовал с ним и записал: «Я слышал, как Роберт говорил, что мистер Уильям Шекспир целовал его сотни раз». После смерти Шекспира юный Уильям Давенант в 1618 году написал «Оду в воспоминание об Уильяме Шекспире». Эти семейные предания Давенантов свидетельствуют о том, что Шекспир был действительно близким человеком в их кругу.

Существует мнение, что эта близость к семье Давенантов была более чем дружеской. Кажется, Шекспир был «другом дома» Давенантов в том смысле, в каком это понятие употребляется для обозначения адюльтерных отношений. Источником этой сплетни был не кто иной, как сам Уильям Давенант. Об этом рассказывает все тот же антиквар Обри. «Этот сэр Уильям (Давенант), иногда, сидя в приятном расположении за стаканом вина с самыми близкими друзьями, как, например, Сэм Батлер (автор «Гудибраса») и др., говорил, что, как ему кажется, он писал в том же духе, что и Шекспир, и ему нравилось, чтобы о нем думали, как о его сыне: и он рассказывал вышеприведенную историю, по которой получалось, что его мать считалась легкомысленной женщиной и ее будто бы даже звали шлюхой». Историю о том, что Давенант был незаконным сыном Шекспира, рассказывает также антиквар Олдис.

Вот его рассказ: «Если можно доверять преданию, то Шекспир часто останавливался на постоялом дворе или в таверне «Корона» в Оксфорде как по дороге в Лондон, так и из Лондона. Хозяйка гостиницы была женщиной большой красоты и живого ума, а ее муж, мистер Джон Давенант (впоследствии мэр этого города), был мрачным, меланхоличным человеком; но и он, как и его жена, любил проводить время в приятном обществе Шекспира. Их сын юный Уил Давенант (впоследствии сэр Уильям) был тогда маленьким школьником семи или восьми лет; и он так любил Шекспира, что, услышав о его приезде, убежал из школы, что-

бы увидеть его. Однажды один старый горожанин, заметив, что мальчик, запыхавшись, бежал домой, спросил его, куда он так спешит. Мальчик ответил, что он бежит, чтобы поскорее увидеть своего крестного отца Шекспира «Крестный отец» по-английски “god-father” — «отец по богу»... «Ты хороший мальчик, — сказал горожанин, — только смотри, не упоминай имени бога всуе». В 1749 году эта история была опубликована в печати неким Р. Четвудом, который писал: «Многие считали сэра Уильяма Давенанта побочным сыном Шекспира». Установить достоверность этой истории теперь уже невозможно. Читатель может по своему вкусу принять ее или отвергнуть.

Со своей стороны, я могу лишь сказать, что рассказ Давенанта интересен с точки зрения исторической. Молодой Уильям Давенант пошел по стопам своего, скажем осторожно, крестного отца: он стал поэтом и драматургом. Но когда ему исполнилось тридцать шесть лет, в 1642 году, во время пуританской буржуазной революции все театры были закрыты. И так было на протяжении почти всех лет республики. Только под самый конец своего правления, в 1656 году, Кромвель устроил при своем дворе несколько спектаклей. Года четыре спустя произошла контрреволюция, к власти вернулись Стюарты. И одним из первых актов нового правительства было решение о возобновлении деятельности театров. Давенант, которому было тогда пятьдесят четыре года, создал свой театр. Он собрал несколько уцелевших актеров и обучил новых, чтобы создать приличную труппу. Давенант оказался человеком, который выступил в роли хранителя традиций английского театра конца эпохи Возрождения. Он много знал и много помнил и, готовя спектакли, передавал актерам сохранившиеся в его памяти навыки и приемы театральной работы. Давенант восстановил на сцене пьесы, шедшие в дни его молодости до закрытия театров. В частности, он поставил «Гамлета». Датского принца играл Томас Беттертон, который произвел огромное впечатление на современников. Давенант сам наставлял Беттертона, как играть роль. При этом он рассказал ему, как ее исполнял четверть века тому назад Томас Тэйлор, а Тэйлора ввел в эту роль сам Шекспир. Не будет преувеличением, если мы скажем, что Давенант явился одним из преемников Шекспира в драматическом искусстве. Может быть, ему

захотелось подкрепить свою роль в театре версией о том, что он был продолжателем не только дела, но и рода Шекспира. Напомним еще об одном. Период Реставрации, начавшийся в 1660 году, отличался крайней распущенностью нравов. После почти двух десятилетий строжайшего пуританского режима в стране наступило время, когда безнравственность считалась, так сказать, выражением приверженности новым порядкам. Комедии периода Реставрации одна за другой изображают интриги, основанные на супружеской неверности, соблазнении чужих жен и соращении мужей. Рассказ Давенанта, можно сказать, соответствует стилю Реставрации».

Итак, А. А. Аникст в Давенанте продолжателя дела Шекспира и с этим связывал его стремление распространить легенду о Шекспире как своем родном отце. Но есть и другой взгляд. Известный литературовед конца XIX — начала XX века З. Венгерова в своей статье о Давенанте, помещенной в Энциклопедическом словаре Брокгауза и Ефрона (подписанной З. В.), со всей определенностью отмечала: «Д. стремился возобновить свою театральную деятельность и, несмотря на господство пуританизма, открыл в 1656 г. театр, где под новым для тогдашней Англии именем опер возобновил прежние драматические представления, начав серию их своей же драмой “The Cruelty of the Spaniards”. После воцарения Карла II Д. ввел в английский театр не известную до того времени роскошь обстановки, составляя репертуар из переводных франц. пьес и из своих собственных (“News from Plymouth”, “The Distresses”, “The Siege”, “The Fair Favourite” и др.). Ни одна из последних не пережила на сцене своего автора. Сценическая деятельность Д. характеризует собой печальную пору падения национального вкуса; поэзия его вместе с поэзией Коулея представляет переход от богатого воображением творчества поэтов Елизаветинской эпохи к рассудочной поэзии XVIII в. Влияние Д. на английскую литературу было менее всего благотворным, так как оно состояло в стремлении похоронить Шекспира под мишурой блестяще обставленных французских пьес».

Обе точки зрения имеют право на существования, истина, как обычно, посередине. Следует специально отметить, что Давенант был автором адаптаций шекспировский произведений к новым условиям английской сцены:

«Закон против влюбленных» (“The Law against Lovers”, пост. 10.02.1662, опубл. 1673), версия «Меры за меру» в соединении с «Много шума из ничего»;

«Макбет», переработка под оперу (пост. 5.11.1664, опубл. 1674);

«Буря, или Чудесный остров», переработка «Бури» в соавторстве с Дж. Драйденом (пост. 7.11.1667, опубл. 1670).

Была сделана также переработка «Гамлета» и (в соавторстве с Дж. Драйденом) переработка «Юлия Цезаря».

В Англии большую известность, чем Уильям Давенант приобрел его сын Чарльз Давенант (Charles d’Avenant, 1656–1714), который был экономистом т. н. меркантилистского направления, был членом палаты общин. Англо-американский историк экономики Марк Блауг, разделивший в 1986 г. эту историю на время до и после Дж. М. Кейнса, одного из создателей макроэкономики, включил имя Чарльза Давенанта в число 100 великих экономистов до Кейнса (см.: Блауг М. 100 великих экономистов до Кейнса. СПб., 2005).

Соч.: The Dramatic Works of Sir William D’avenant / edited by James Maidment and W. H. Logan: Vol. 1–5. Edinburgh: Wm. Paterson, 1872–1874.

Лит.: Аникст А. А. Шекспир. М.: Мол. гвардия, 1964; [Венгерова З.] Давенант // Энциклопедический словарь Брокгауз и Ефрон. Биографии. Т. 4. М., 1993 (сокр. текст); Harbage A. Sir William Davenant: Poet Venturer, 1606-1668. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1935, repr. 1971; Nethercot A. Sir William D’Avenant: Poet Laureate and Playwright-Manager. Cambridge: Harvard University Press, 1938, repr.: N. Y., 1967; Logan T. P., Smith D. S. (eds.). The Later Jacobean and Caroline Dramatists: A Survey and Bibliography of Recent Studies in English Renaissance Drama. Lincoln (Nebraska): University of Nebraska Press, 1975; Bordinat P., Blaydes S. B. Sir William Davenant. Boston: Twayne, 1981.

Томас ДЕККЕР

(Вл. А. Луков)

Томас Деккер (Thomas Dekker, ок. 1572, Лондон, — 25.08.1632, Лондон) — английский драматург и памфлетист елизаветинской эпохи, младший современник У. Шекспира.

О его юности почти ничего не известно. По косвенным фактам предполагается, что он окончил грамматическую школу, дававшую, помимо прочего, знание латыни (в аналогичной школе учился и Шекспир).

К 1598 г. относится первое упоминание о театральной деятельности Деккера, сотрудничавшего тогда с лондонской труппой «Слуги лорда-адмирала». В это время труппа, которая уже более 20 лет находилась под покровительством лорда Чарлза Говарда, 1-го графа Ноттингема, ставшего в 1585 г. Верховным лордом-адмиралом (откуда и название труппы), играла в театре «Роза», построенном в 1587 г., и финансировалась его владельцем Филипом Хенслоу (Philip Henslowe, 1550–1616). Эта труппа была основным конкурентом труппы «Слуг лорда-камергера», к которой принадлежал Шекспир. Очевидно, открытие театра «Глобус» в 1599 г., успех в нем «Слуг лорда-камергера», шекспировских пьес и главного актера театра Ричарда Бёрбеджа вызвали ответные действия Хэнслоу: он перевел труппу «Слуг лорда-адмирала» в специально для нее построенное в лондонском районе Финсбери новое театральное здание — театр «Фортуна» (любопытно: в документах указывалось, что сцена должна быть такой же, как в «Глобусе»), добивался возвращения в труппу ушедшего из нее за три года до этого ведущего актера — Эдуарда Аллена (Edward Allen, 1566–1626), не уступавшего по популярности Ричарду Бёрбеджу (Аллен был мужем падчерицы Хенслоу, королева Елизавета также призывала актера вернуться на сцену, в конечном счете, это произошло).

Очевидно, были приняты меры и по стимулированию перспективных драматургов, среди которых оказался и Деккер. По крайней мере, две его лучшие комедии относятся именно к 1600 г.: «Приятная комедия о старом Фортунате» (“Pleasant Comedie of Old Fortunatus”, сюжет взят из народной сказки, имя Фортунат удачно перекликается с названием нового театра — «Фортуна») и «Праздник башмачника, или Благодарное ремесло» (“The Shoemaker’s Holiday, or The Gentle Craft”, опубликовано анонимно в 1600 г.). О нем заговорили, очевидно, и материальное его положение улучшилось. В 1601 г.

Деккер уже на равных принимает участие в известной «войне театров», написав вместе с Джоном Марстоном (John Marston,

1576–1634) колкую пьесу «Бич сатирика» (“Satiromastix”), в которой высмеивался знаменитый уже в те времена комедиограф Бен Джонсон (пост. 1601, опубл. 1602, пьеса была ответом на драматический памфлет Бена Джонсона «Виршеплет»). Очевидно, Деккер написал еще ряд произведений (нередко в соавторстве с другими драматургами), но ни тексты, ни даже сведения о почти всех этих произведениях не сохранились. Хэнслоу заложил принцип соавторства в свою репертуарную политику (т. к. у него не было такого драматурга, как Шекспир у «Глобуса») и ввел поистине каторжные условия для драматургов: выдающийся шекспировед Э. К. Чемберс подсчитал, что за 3 года «Слуги лорда-адмирала» поставили 55 новых пьес (т. е. премьеры давалась в театре через каждые 2 недели).

Вероятно, к 1601 г. относится исключительное по значимости соавторство Деккера — с У. Шекспиром. В этой истории много неясного (в том числе и с датами). Речь идет о пьесе (близкой к исторической хронике) «Сэр Томас Мор». Первоначальный вариант пьесы был написан, видимо, около 1592 г. для труппы «Слуги лорда-адмирала» неизвестным автором, которым, как весьма убедительно доказал еще в начале XX века выдающийся шекспировед-текстолог У. У. Грег (Greg, Sir Walter Wilson, 1875–1959), был Антони Мандэй (Манди, Munday, 1553–1633). Пьеса была отвергнута цензурой, попытки переделки ее не принесли успеха, она, не будучи поставленной и опубликованной, пролежала в архивах вплоть до 1844 г., когда была обнаружена и впервые опубликована (поставлена же лишь в 1954 г.).

Изучение рукописи (театрального списка, с которым обычно работали в театре) показало, что в тексте присутствуют несколько почерков (их обозначили как S, A, B, C, D, E, седьмой почерк — цензора). Еще 1871 г. было высказано предположение, что почерк D принадлежит Шекспиру, но это не сделало рукопись центром внимания шекспироведов, которые были увлечены «шекспировским вопросом» (нараставшим почти лавинообразно от Делии Бэкон, в 1856 г. усмотревшей в Шекспире творчество коллектива аристократов во главе с Фрэнсисом Бэконом, до Карла Блейбтрея, в 1907 г. выдвинувшего графа Ретленда как претендента на лавры Шекспира).

Благодаря У. У. Грегу были установлены по почеркам авторы рукописи: S — Антони Мандей (основной текст, до поправок и дополнений), C — безымянный сценарист (должность в театре, соединявшая переписчика, суфлера, реквизитора, это часть первоначального текста, с которым начал работать театр еще до цензурного разрешения, есть предположение, что сценаристом был Томас Винсент, Vincent). Рукопись, видимо, была отложена, затем в 1601 г. извлечена на свет и подверглась переделкам, в которых участвовали: Генри Четтл (Chettle, 1565–1607) — почерк A; вероятно, Томас Хэйвуд (Heywood, ок. 1570 — ок. 1650) — почерк B; Шекспир — почерк D (147 строк); наконец, почерк E, как доказал Грег, принадлежит Т. Деккеру. Возникают вопросы: почему пьеса, написанная для «Слуг лорда-адмирала», попала в руки труппы «Слуг лорда-камергера» в период самой острой борьбы этих трупп, театра «Фортуна» и театра «Глобус»? Почему над переработкой пьесы вместе работают Шекспир («Глобус») и Деккер («Фортуна»)? Почему стала возможна разработка пьесы, близкой к исторической хронике, тогда как Шекспир уже написал «Гамлета» и совершенно отошел от этого жанра (вернется к нему лишь один раз в конце творческого пути, да и то в соавторстве, написав историческую хронику «Генрих VIII» — как раз об эпохе Томаса Мора), а Деккер не имел опыта работы в этом жанре?

Как бы там ни было, несмотря на попытки новых соавторов пройти препоны театральной цензуры, это оказалось невозможным, что раскрывается из резолюции, сделанной вверху первой страницы рукописи седьмым почерком, который принадлежит распорядителю королевских увеселений Эдмунду Тилни: «Исключить полностью восстание и его причины; начать с того, как Томас Мор стал мэром, в дальнейшем вставить о его заслугах в бытность шерифом, когда он помог усмирить бунт против ломбардцев, дать это в очень кратком изложении и никак не иначе, в противном случае ответите за это головой. Э. Тилни». Авторы не стали рисковать головой и оставили работу над пьесой. Соавторство Деккера и Шекспира (в рамках более обширного коллектива) не стало фактом искусства. Взлет Деккера как драматурга был недолгим, что связано с отразившимся на театральной жизни значительным историческим событием — смер-

тью Елизаветы Тюдор, не оставившей наследников, и восшествием на престол сына Марии Стюарт Якова (Джеймса) I Стюарта. Труппа «Слуг лорда-адмирала» стала труппой «Слуг принца Генри» (1603–1612), а в 1613 г. обрела другого покровителя — Фридриха Пфальцграфа («Слуги Пфальцграфа», закат труппы связан с пожаром театра в 1621 г., труппа существовала до 1625 г.). Конкурирующая с ней труппа повысила свой рейтинг: имя «Слуги лорда-канцлера» она поменяла на «Слуги короля». Чума 1603 г. в Лондоне поставила все лондонские театры перед проблемой выживания.

В этих условиях Деккер продолжает писать для театра, среди лучших его пьес — комедия «Добродетельная шлюха» (“The Honest Whore”, 1604), есть и пьесы в соавторстве, например, с Джоном Уэбстером (John Webster; 1578–1634): «Славная история сэра Томаса Уайета» (“Famous History of Sir Thomas Wyat”, 1607).

Но, написав в 1603 г. памфлеты «Банкет холостяка» (“The Batchelor’s Bantket”) и «Удивительный год» (“The Wonderful Year”, об ужасах чумы в Лондоне), Деккер все больше уделяет внимание этому жанру, оставляя драматургию примерно на два года. Один за другим появились его памфлеты, содержавшие описание обыденной жизни Лондона, критику человеческих пороков: «Семь смертных грехов Лондона» (“The Seven Deadly Sins of London”, 1606), «Новости из ада» (“News From Hell”, 1606), «Лампада и свеча» (“Lanthorn and Candlelight”, 1608), «Лондонский сторож» (“The Belman of London”, 1608, опубликовано анонимно с подзаголовком: «Где проливается свет на наиболее примечательные подлости, которые ныне в ходу в нашем королевстве»), «Азбука глупца» (иногда переводят: «Букварь чайки», “Gull’s Hornbook”, 1609).

Однако в 1609 г. Деккер вновь возвращается к драматургии, пишет пьесы в соавторстве с Уэбстером и др. В 1612 г., взяв у отца Дж. Уэбстера 50 фунтов в долг, он не смог вовремя их отдать (этот факт проливает свет на бедственное материальное положение писателя). Деккер был осужден на тюремное заключение, которое продлилось 6 лет.

Выйдя из тюрьмы, он продолжил писать пьесы, как правило, в соавторстве: с Филипом Мессинджером (Philip Massinger, 1583–1640) на-

писана «Дева-мученица» (“*Virgin Martyr*”, 1622). С Джоном Деєм (John Day, 1574–1638?) Деккер написал не меньше трех пьес (“*Guy of Warwick*”, 1620; “*The Wonder of a Kingdom*”, 1623; “*The Bellman of Paris*”, 1623). С Джоном Фордом (John Ford, 1586–1640) — тоже не менее трех (“*The Sun’s Darling*”, 1624; “*The Fairy Knight*”, 1624; “*The Bristow Merchant*”, 1624). Есть пьесы и с двумя соавторами, например: «Эдмонтонская ведьма» — “*The Witch of Edmonton*”, в соавторстве с Дж. Фордом и У. Роули (пост. 1621, опубл. 1658). Пьесы Деккера этого периода чаще всего ставились в амфитеатрах на севере Лондона (в 1621 г. театр «Фортуна» сгорел).

После 1632 г. свидетельства о жизни и деятельности Деккера отсутствуют. Ученые идентифицировали его с неким «Томасом Деккером, домовладельцем» которого в 1632 г. похоронили в церкви св. Иакова в центре Лондона. Деккеру был присущ интерес к бытописательству, что проявилось в его пьесах и памфлетах, но в стихах, включенных в пьесы, он раскрылся как выдающийся лирический поэт.

Открытие Деккера как лирика произошло в XX веке и связано прежде всего с появлением очерка крупного английского поэта Алджернона Суинберна «Томас Деккер», включенного им в книгу «Век Шекспира» (1908). Эту работу, как и другие эссе о Шекспире и шекспировской эпохе, написанные Суинберном, внимательно читал самый значительный английский поэт XX века Т. С. Элиот и оставил положительный отзыв, смысл которого в том, что только поэт может почти безошибочно понимать другого поэта.

Неожиданным подтверждением высокой поэтической репутации Деккера в культуре XX века стало появление в репертуаре ансамбля «Битлз» песни «Золотой сон» (“*Golden Slumbers*” из альбома “*Abbey Road*”, 1969) на слова песни, написанной Деккером для пьесы «Терпеливая Гриссель» по мотивам истории, изложенной Дж. Чосером в «Кентерберийских рассказах» (рассказ студента о Гриссель, или Гризельде). Эта пьеса была написана Деккером в соавторстве с Генри Четтлом и Уильямом Хоттоном (William Haughton, ум. 1605) в 1599 г. (как показывает запись в дневнике Хенслоу за декабрь этого года), впервые опубликована в 1603 г. Вот эта песня (в переработке Пола Маккартни):

Golden slumbers kiss your eyes,
Smiles awake you when you rise;
Sleep, pretty wantons, do not cry,
And I will sing a lullaby,
Rock them, rock them, lullaby.
Care is heavy, therefore sleep you,
You are care, and care must keep you;
Sleep, pretty wantons, do not cry,
And I will sing a lullaby,
Rock them, rock them, lullaby.

Почти совсем забытый современник Шекспира в одночасье стал известен (хотя и по скромному отрывку) миллионам людей во всем мире — поклонникам Биттлз.

Соч.: *Dramatic works: V. 1–4. L., 1873; Non-dramatic works: V. 1–5. L., 1884–1886; The Plague Pamphlets of Thomas Dekker / ed. by F. P. Wilson. Oxford: Clarendon Press, 1925; The Dramatic Works of Thomas Dekker: V. 1–4 / ed. by Fredson Bowers. Cambridge, 1953–1961; в рус. пер. — Добродетельная шлюха // Аксенов И. А. Елизаветинцы. М., 1938 (см. статью Аксенова «Томас Хейвуд и Томас Деккер»); Праздник башмачника // Современники Шекспира. М., 1959. Т. 1.*

Лит.: *История английской литературы: В 3 т. Т. 1, вып. 2, М.; Л., 1945; Шекспировская энциклопедия // Под ред. С. Уэллса при участии Дж. Шоу; пер. А. Шульгат. М.: Радуга, 2002; Swinburne A. C. Thomas Dekker // Swinburne A. C. Age of Shakespeare. L., 1908. Pierce F. E. The Collaboration of Webster and Dekker. N. Y., 1909; Hunt M. Thomas Dekker: A Study. N. Y.: Columbia University Press, 1911; Brooke R. John Webster and the Elizabethan Drama. L., 1916; Gregg K. Thomas Dekker: A Study in Economic and Social Backgrounds. Seattle: University of Washington Press, 1924; Tannenbaum S. A. Thomas Dekker: A concise bibliography. N. Y., 1939; Chapman L.S. Thomas Dekker and the Traditions of the English Drama. [Bern, etc.]: Peter Lang, 1985; Gasper J. The Dragon and the Dove: The Plays of Thomas Dekker. Oxford: Clarendon, 1990; McLuskie K. Dekker and Heywood: Professional Dramatists. N. Y.: St. Martin's Press, 1993.*

Бен ДЖОНСОН

(Вл. А. Луков)

Бен (Бенджамин) Джонсон (Ben Jonson, 11.06.1573 — 6.08.1637) — английский писатель, один из наиболее видных драматургов-современников У. Шекспира, его друг и конкурент.

Бен Джонсон родился в семье священника после смерти отца (отчим входил в цех каменщиков), учился в Вестминстерской школе. Был каменщиком, солдатом (во Фландрии), актером. Разгульный нрав довел Бена Джонсона до убийства приятеля-актера.

Джонсон разработал теорию гуморов (четырёх человеческих темпераментов), положенную им в основание нового для эпохи Возрождения жанра комедии нравов.

Драматург был тесно связан с У. Шекспиром, игравшим в комедии Джонсона «Каждый со своим нравом» (1598), и театром «Глобус», где шли его пьесы «Каждый вне своего нрава» (1599), «Падение Сеяна» (трагедия, 1603), лучшая комедия Джонсона «Вольпоне, или Хитрый лис» (1605) и др.

Джонсон, разрабатывавший драматургию, написанную по правилам риторики, критиковал Шекспира за недостаточную образованность и нарушение правил, но оставался до конца его жизни близким другом и участвовал в выпуске первого собрания пьес Шекспира (т. н. фолио 1623), где в стихотворном посвящении назвал его человеком, «который принадлежит не только своему веку, но всем временам», заложив основания для будущего культа Шекспира. В 1616 г. он выпустил собрание своих сочинений под названием «Труды» (“Works”), чем вызвал насмешки современников, не считавших тогда литературную деятельность серьезным трудом, однако впоследствии именно это слово закрепилось за изданием сочинений писателей.

Среди лучших комедий Джонсона — «Алхимик» (1610), «Варфоломеевская ярмарка» (1614), «Черт выставлен ослом» (1616). Джонсон разработал жанр «маски» — придворного представления, дававшегося на религиозные и дворцовые праздники с участием коронованных особ и придворной знати (в ролях богов и богинь), а также профессиональ-

ных актеров (как правило, в ролях отрицательных героев): «Маска королев» (1609), «Возвращенная любовь» (1612), «Меркурий, спасенный от придворных алхимиков» (1616).

Бен Джонсон первым получил титул поэта-лауреата (род придворной должности), решением Оксфордского университета он был удостоен ученой степени (*honoris causa*), получил пост официального хроникера Лондона. Он сыграл большую роль в формировании английской разновидности классицизма (трактат «Бруски, или Открытие материи и человека», опубликован в 1641).

Соч.: Works: V. 1–11. Oxford, 1925–52; в рус. пер. — Драматические произведения: В 2 т. М.; Л., 1931–33; Пьесы. Л.; М., 1960; Черт выставлен ослом // Младшие современники Шекспира. М., 1986.

Лит.: Ромм А. С. Бен Джонсон (1573–1637). Л.; М., 1958; Парфенов А. Т. Бен Джонсон и его комедия «Вольпоне». М., 1982; Черноземова Е. Н. Джонсон // Зарубежные писатели. Ч. 1. М., 2003; Knights J. C. Drama and society in the age of Jonson. Harmondsworth, 1962; Orgel S. The Jonsonian Masque. Cambridge, 1965; Sturmberger I. M. The comic Elements in Ben Jonson's Drama: V. 1–2. Salzburg, 1975.

Джон ДОНН

(Вл. А. Луков)

Джон Донн (John Donne, правильно произносить: Дан, 21.01.1572, Лондон, — 31.03.1631, Лондон) — один из самых значительных английских поэтов, младший современник У. Шекспира.

Донн учился в Оксфордском и Кембриджском университетах, побывал в Италии и Испании. Став священником (с 1621 г. он был настоятелем собора св. Павла в Лондоне), Донн прославился своими проповедями. В одной из них есть замечательные слова: «Нет человека, который был бы как Остров, сам по себе, каждый человек есть часть Материка, часть Суши; и если Волной снесет в море береговой Утес, меньше станет Европа, и также, если смочит край Мыса или разрушит Замок твой или Друга твоего; смерть каждого Человека умалывает и меня, ибо я един со всем Человечеством, и потому не спрашивай никогда, по ком зво-

нит Колокол: он звонит по Тебе». Эти слова выбрал в качестве эпитафии Э. Хемингуэй для своего романа «По ком звонит колокол» (1940). В приведенном фрагменте использован концепт (развернутая метафора: человек не остров, а часть материка), присутствует меланхолический и философский взгляд на вещи — все это признаки поэтики «метафизической школы» (барочной школы английской поэзии, получившей развитие в XVII веке). Здесь же изложена концепция, отличающая Донна от представителей ренессансного гуманизма и сближающая его с барокко: человек утрачивает титанизм, самоценность и самодостаточность, он сливается с человечеством и уподобляется природе.

Как поэт, Донн прошел путь от жизнерадостной ренессансной лирики (представленной сатирами, элегиями, эпиграммами раннего периода) к религиозно-философской поэзии барокко. Как автор поэм «Путь души» (1601), «Анатомия мира» (1611), где утверждалась мысль бренности всего земного, он был достаточно признан, однако подлинное открытие Донна произошло после его смерти, когда были опубликованы его стихотворения (1633). В одном из самых известных стихотворений, «Прощание, запрещающее грусть», есть ставший хрестоматийным пример метафизического концепта: поэт, расставаясь с возлюбленной, просит ее не грустить, поясняя, что души их все равно остаются вместе (идея та же, что в приведенном отрывке из проповеди); переводя идею в образ, Донн выбирает необычную развернутую метафору (концепт) из области науки, подчеркнута прозаичную и поэтому создающую неожиданный поэтический эффект: души связаны, как ножки циркуля:

Как циркуля игла, дрожа,
Те будет озирать края,
Где кружится моя душа,
Не двигаясь, душа твоя.
(Перевод И. А. Бродского)

Значимы переводы из Донна, осуществленные лауреатом Нобелевской премии И. А. Бродским, исследовательские работы отечественных

филологов А. Н. Горбунова, С. А. Макуренковой. Известный исследователь И. О. Шайтанов создал целую научную школу углубленного исследования текстов Донна.

Соч.: Donne J. A Collection of Critical Essays / Ed. by H. Gardner. N. Y., 1962; в рус. пер. — Донн Дж. Стихотворения // Английская лирика первой половины XVII века / Составление, общая редакция А. Н. Горбунова. М.: Изд-во МГУ, 1989.

Лит.: Горбунов А. Н. Джон Донн и английская поэзия XVI—XVII вв. М., 1993; Макуренкова С. А. Джон Данн: Поэтика и риторика. М., 1994; Каратеева Т. Е. «Шторм» Джона Донна. Образ сферы и организация художественного пространства // *Anglistica*. Вып. V: «Жанр и слово в английской поэзии. От Шекспира до Макферсона». М., 1997; Шайтанов И. О. Уравнение с двумя неизвестными (Поэты-метафизики Джон Донн и Иосиф Бродский) // *Вопросы литературы*. 1998. № 6. С. 3–40; Макаров В. С. Религиозно-философские аспекты творчества Джона Донн: Дис. ... канд. филол. наук. М., 2000; Нестеров А. В. Рецепция поэзии Джона Донна в русской литературе: Дис. ... канд. филол. наук. М., 2000; Его же. Фортуна и лира: Некоторые аспекты английской поэзии конца XVI — начала XVII вв., Саратов: ЛИСКА; СПб.: Симпозиум, 2005; Егорова Л. В. Жанр проповеди в творческой эволюции Джона Донна: Дис. ... канд. филол. наук. М., 2001; Хохлова Ю. Л. Религиозная поэзия Джона Донна: Особенности стиля и образной системы: Дис. ... канд. филол. наук. СПб., 2001; Осокина С. А. Опыт эпистемологического анализа художественного текста: На материале стихотворных произведений Дж. Донна: Дис. ... канд. филол. наук. Барнаул, 2003; Магомедова И. И. «Благочестивая» лирика Джона Донна в интеллектуальном и поэтическом контексте: Дис. ... канд. филол. наук. М., 2004; Empson W. Donne and the rhetorical tradition // Empson W. *Essays on Renaissance Literature*. V. 1: Donne and the New Philosophy. Cambridge, 1993.

Джон ЛИЛИ

(Вл. А. Луков, Н. В. Захаров, Б. Н. Гайдин)

Джон Лили (John Lyly, также Lilly or Lylie, ок. 1553/1554, графство Кент, — 27.11.1606, Лондон) — английский писатель, современник Шекспира.

Писал романы и комедии. Принадлежал к числу авторов-елизаветинцев и входил число «университетских умов» (высокообразованных молодых англичан, получивших университетское образование, библио-

манов и эстетов, нередко соперников в творчестве). Лили по рождению не принадлежал к привилегированной части общества, но, возможно, рос в окружении высокообразованных людей. Есть предположение, что он был внуком Вильяма Лили, который получил признание как автор учебника латинской грамматики (1509), написанного по заказу школы при соборе Святого Павла для первого набора ее учеников. Вильям Лили был другом Томаса Мора, причем особо близким другом: известно, что Томас Мор называл его «любимым поверенным и партнером во всех своих делах». В 16 лет Лили поступил в Оксфордский университет (Колледж св. Магдалины). Учился он без особых успехов, больше занимаясь поэзией, но все же завершил университетское образование вполне достойно, получив степень бакалавра (1573), а затем и магистра (1575).

Не принадлежа к аристократии, Лили добился такого признания как писатель, что это открыло перед ним двери аристократических дворцов, его приблизили ко двору. Во многом это определялось невероятным успехом первого же романа Лили «Эвфуэс, или Анатомия остроумия» (1578), который писатель постарался развить в следующем романе о том же герое — «Эвфуэс и его Англия» (1580). Эвфуэс, имя которого в короткое время стало нарицательным, хотя и образованный молодой человек, все же не доверяет книгам в различных жизненных ситуациях, следуя лишь собственному опыту. Этот выбранный им путь, отрицающий мудрость предшествовавших поколений, советы старших, ни к чему хорошему не приводит. Таким образом, Лили проводит в романе вполне ренессансную концепцию необходимости гармонически сочетать индивидуализм с достижениями человеческого разума, с единой Цепью Бытия, достигая равновесия, «золотой середины» во всем.

Для наших современников особенно важно, что Лили оказал большое влияние на творчество У. Шекспира.

Еще большее значение для английской культуры шекспировского времени имел стиль романов Лили, который по имени героя назвали «эвфуистическим» (или кратко «эвфуизм»). Этот стиль — соединение художественной образности с риторикой, в нем центральную роль играют изысканные с оттенком искусственности метафоры, эпитеты,

велико значение риторических фигур. Это «богатый стиль», которому не свойственна лапидарность, экономия художественных средств, напротив, присуща цветистость, велеречивость вплоть до выпренности. Этот стиль оказал влияние на культуру повседневности шекспировской эпохи, на язык аристократов, их устное слово в обществе и их переписку. Немалое влияние он оказал на современных Лили писателей. Для наших современников особенно важно, что он оказал большое влияние на творчество У. Шекспира. Любопытно, что в шекспировских «Сонетах», явлении глубоко интимном, это влияние невелико. Но в произведениях для театра, явления общественного, «эвфуистический стиль», как и отдельные «эвфуизмы» (то есть характерные обороты эвфуистического стиля), повсеместно встречаются — и в трагедиях, и в комедиях, и в исторических хрониках.

Призванный ко двору королевы Елизаветы, Лили получил должность помощника мастера королевских увеселений. В этом качестве он писал сценарии праздничных представлений, а также пьесы, представлявшиеся перед королевой и двором мальчиками хоровой капеллы собора Св. Павла в декабрьские дни, когда в стране отмечалось Рождество. Спектакли игрались также в здании Блекфрайерс для широкой публики (как известно, труппы поющих мальчиков были серьезными соперниками трупп публичных театров, в том числе и тех, в которых служил Шекспир).

Лили принадлежат 8 комедий: «Кампаспа» (опубл. 1584), «Сафо и Фаон» (1584), «Галатея» (1584), «Эндимион» (1588), «Мидас» (1589), «Матушка Бомби» (ок. 1590, опубл. 1594), «Женщина на Луне» (1593). В этом жанре Лили выступил как новатор в целом ряде отношений. Он первым ввел прозаический диалог (до него такие диалоги писались только в стихах), применил прием параллельных диалогов слуг (остроумно оттеняющих диалоги основных героев). Он создал особую жанровую форму “entertainment” (“развлечение”, в котором соединялись черты жанра «маски» и драмы), одно из таких представлений — «Развлечение в Чисвике» (“The Entertainment at Chiswick”) — было дано перед королевой Елизаветой 28 и 29 июля 1602 г. Но к этому времени Лили был уже лишен королевских милостей: в комедии «Женщина

на Луне», где под влиянием планет природа создает весьма злобную, взбалмошную и склонную к воровству Пандору, он позволил себе посмеяться над женщинами, да еще вывел среди женских персонажей Цинтию, покровительницу Луны, а в придворных спектаклях это имя связывалось с самой Елизаветой.

Популярность Лили пошатнулась с приходом Томаса Кида, Кристофера Марло и Шекспира. Обращение к Елизавете за материальной поддержкой осталось без ответа. Конец жизни Лили был печален, он увяз в долгах. Лили умер практически в нищете в Лондоне и был похоронен в церкви Святого Варфоломея (захоронение утрачено в результате одной из реконструкций церкви).

Сегодня имя Лили полузабыто. Но понятие «эвфуизм» сохраняет след этого писателя в истории литературы. Особенно важно отметить значение того влияния, которое Лили оказал на своих более молодых и удачливых последователей. Комедии Лили обозначили существенный прорыв в развитии английской драмы своего времени, их отрыв от традиции, которой следовали его предшественники. Хотя их сюжеты были почерпнуты из классической мифологии и легенд, а характеры героев продолжали оставаться связаны претенциозной риторикой, благоухающей ренессансным педантизмом, их легкое очарование и интеллектуальная содержательность диалогов, художественное мастерство построения сюжетных линий заложили стандарт для молодых талантов.

Соч.: *Dramatic Works, with Notes and Life* by F. W. Fairholt. 2 vols. London, 1858; *Euphues // English Reprints* ed. by E. Arber, 1868; *Complete Works*. 3 vols / ed. by R. Warwick Bond. Oxford: The Clarendon Press, 1902; *Euphues: the Anatomy of Wit, Euphues and his England* / ed. by M. W. Croll and H. Clemons. London: George Routledge & Sons, 1916; *The Complete Works of John Lyly* / ed. by R. Warwick Bond. Oxford: Oxford University Press, 1993; *Euphues the Anatomy of Wit ; Euphues & His England*. Reprint Services Corp, 1992 (репринтное издание оригинала); *Endymion* / ed. by David M. Bevington. Manchester: Manchester University Press, 1997 (Revels' Plays series); *Galatea ; Midas* / ed. by G. K. Hunter, D. Bevington. Manchester: Manchester University Press, 2000.

Лит.: Стороженко Н. И. Предшественники Шекспира. Эпизод из истории английской драмы в эпоху Елисаветы. Том I: Лилли и Марло. СПб., 1872; Он же. Английская драма до смерти Шекспира. Сводные Мистерии. — Морали-

те. — Интерлюдии Гейвуда. — Начатки серьезной драмы. — Горбодук и др. предшественники Шекспира. — Лили. — Кид. — Марло. — Роберт Грин. — Пиль. — Нэш. — Лодж. — Шекспир // Всеобщая история литературы / под ред. В. Ф. Корша и А. Кирпичникова. СПб.: Изд-во К. Риккера, 1888. Т. III. Ч. 1: Новая литература. С. 475–578; Черноземова Е. Н. Система жанров английской драматургии 80–90 годов XVI века: Моногр. М.: МПГУ, 1995. 96 с.; Черноземова Е. Н., Штейн А. Л. Этюды по истории английской драмы. Трагедии и комедии: Моногр. М.: Прометей, 2004.; Child C. G. John Lyly and Euphuism. A. Deichert, 1894; Wilson J. D. John Lyly. Cambridge, 1905; Feuillerat A. John Lyly: Contribution a l'histoire de la renaissance en Angleterre. Paris, 1910; the Earl of Crawford and Balcarres. John Lyly // Bulletin of the John Rylands Library. 1924. No. 8. P. 312–344; Jeffery V. M. John Lyly and the Italian Renaissance. Paris, 1929; Hunter G. K. John Lyly: The Humanist as Courtier. London, 1962; Saccio P. The Court Comedies of John Lyly. Princeton: Princeton University Press, 1969.

Кристофер МАРЛО

(Н. В. Захаров, Е. Н. Черноземова)

Кристофер Марло (также: Кит Марлоу) (Christopher «Kit» Marlowe, ок. 26.02.1564, Кентербери, — 30.05.1593, Депфорд) — английский драматург XVI века, основоположник жанра высокой трагедии Возрождения в Англии.

Родился в семье сапожника, мастера цеха сапожников и дубильщиков. Не сразу в семье нашлись деньги для того, чтобы дать Кристоферу начальные знания. С XVI века в Королевской грамматической школе бесплатно обучали 50 мальчиков за счет церковных доходов.

В грамматическую школу Марло пошел только в 14 лет, на церковную стипендию, и изучал латинский и основы греческого языка, пение и стихосложение. В течение многих веков в Кентербери шли многочисленные паломники к могиле Томаса Бекета, непокорного архиепископа, убитого гонцами Генриха II. Там же находился дворец архиепископа, главы национальной церкви, обладавшего правом короновать английских монархов. Одним из самых ярких впечатлений Кристофера был приезд в Кентербери королевы Елизаветы. Две недели в городе присутствовали пышно одетые придворные, проходили торжественные процессии

и праздники. Архиепископ Паркер учредил несколько стипендий для обучения уроженцев Кентербери в Кембридже и для подготовки их к духовной карьере. Это дало возможность Кристоферу продолжить образование. С марта 1581 г. он стал студентом Кембриджского колледжа Тела Христова. Университетская жизнь тех лет отличалась определенной вольностью нравов. Но для небогатых студентов правила были достаточно строгими. Их необходимо было неукоснительно выполнять, чтобы получать еженедельную стипендию размером в шиллинг. Нужно было обязательно посещать занятия, нельзя было носить длинные волосы и модную одежду. В университете Марло познакомился и подружился с Томасом Нэшем (Thomas Nashe, 1567 — ок. 1601), совместно с которым после окончания университета он напишет первую пьесу «Дидона, царица Карфагена» (“The Tragedie of Dido, Queene of Carthage”, 1587) — о любви Дидоны к Энею. Пьеса не пользовалась большим успехом. В эти же годы Марло сблизился с Томасом Уолсингемом (Sir Thomas Walsingham, ок. 1561–1630), племянником руководителя английской тайной полиции и члена Тайного совета сэра Фрэнсиса Уолсингема (Sir Francis Walsingham, ок. 1532–1590).

В 1583 г. Марло получил степень бакалавра и стал готовиться к экзамену на степень магистра. Но в праве сдавать экзамен ему было отказано из-за частых пропусков занятий, связанных с поездками, маршрут и цель которых были неизвестны. Экзамен был сдан после извещения Тайного совета о том, что Марло оказывал услуги ее величеству королеве. После окончания университета Марло поселился в Лондоне, в районе Нортон Фольгейт — ближе к театрам и начал писать пьесы.

Подлинным триумфом было появление в театральном сезоне 1587–1588 гг. трагедии Марло «Тамерлан великий» (“Tamburlaine the Great”). В центре пьесы — титаническая личность, человек, ставящий перед собой грандиозные цели, что в эпоху Возрождения считалось единственно достойным человека. «Скиф безвестный, простой пастух», обладающий сильной волей и физической мощью, стремится создать огромную империю, стать повелителем мира. Он златоволос, «высок и прям <...> и так широк в плечах, что без труда он мог бы... поднять весь мир», «тугие мышцы длинных, гибких рук в нем выдают избыток гордой силы».

«Свидетельствует мощь его и стать, что миром он рожден повелевать» (пер. Э. Линецкой). Великолепным исполнителем роли Тамерлана стал ведущий актер труппы Лорда-адмирала Эдвард Аллейн (тж. Эдвард Эллин; Edward Alleyn, 1566–1626), прекрасно передававший патетику нерифмованного пятистопного ямба, которым был написан текст. Белый стих Марло отличался живостью, конец фразы или синтаксического периода не всегда в нем совпадал с концом строки, что способствовало возникновению богатства интонаций.

Ко времени появления «Тамерлана» на королевском придворном театре и на сцене одного из самых дорогих лондонских театров — Блекфрайерс — уже шла пьеса «Александр и Кампаспа», написанная придворным драматургом королевы Елизаветы Джоном Лили. В центре этой пьесы — Александр Македонский, стремившийся быть одинаково великим и на полях сражений, и в мирной жизни. Тамерлан поглощен лишь страстью к завоеваниям. Вместе с тем он — живой человек, способный любить. Но и в любовных грезах рядом с Зенократой он предается мечтаньям о грядущем могуществе. Монологи Тамерлана посвящены рассуждениям о человеческом величии и красоте. В сражениях он жесток и беспощаден. И уже зная, что его ожидает смерть, продолжает сражение и хочет подчинить своей воле даже недуг и смерть. Он желает быть победителем даже над естественным ходом вещей.

В первые же годы жизни в Лондоне Марло входит в кружок известного государственного деятеля, мореплавателя и поэта сэра Уолтера Рэли (тж. Рейли, Рали, Ралли; Sir Walter Raleigh, тж. Raleigh, ок. 1552/1554–1618), отличавшегося свободомыслием, атеизмом и казненного в 1618 г. по ложному обвинению в измене королю. Рэли объединял вокруг себя поэтов, был блестящим критиком и написал «Ответ нимфы», в котором показал нелепость пасторальных условностей в стихотворении Марло «Страстный пастух — своей возлюбленной». В кружке Рэли Марло познакомился с высоко им ценимым Томасом Харриотом (тж. Гарриот; Thomas Harriot, 1560–1621), выдающимся ученым-математиком, разработавшим многие положения алгебры и аналитической геометрии, состоявшим в переписке с Кеплером и применявшим телескоп для наблюдения за звездным небом. Свои новые впечатления

и прежние наблюдения за университетской жизнью Марло воплотил в «Трагической истории доктора Фауста» (“Doctor Faustus”, 1593), которую в современном английском литературоведении считают последней пьесой, написанной Марло. В ней воплотились размышления эпохи Возрождения о гранях между сомнением и ересью.

В центре произведения — фигура доктора Фауста, неукротимого в своей жажде знания. Марло одним из первых вводит в мировую литературу этот образ немецких народных книг, переведенных на английский язык и изданных в Англии в 1550 г. Фаусту кажутся невыносимыми любые ограничения, накладываемые на знания. Он готов отдать свою душу за абсолютное великое знание. Но он поражен тем, что даже Мефистофель не станет ему отвечать на все вопросы. Он не получит ответа на вопрос, кто создал мир, и упрекнет Мефистофеля: «Клялся ты на все вопросы давать ответы!» И Мефистофель ответит ему: «Коль нашу власть они не подрывают» (II, 1, пер. Е. Бируковой). Мысль Фауста окажется смелее и дерзновеннее мефистофелевской. Но Фауста не прельщает ограниченное знание. И теперь, чтобы удержать Фауста, необходимо вмешательство самого князя тьмы — Люцифера. Он ввергнет Фауста в вихрь событий. Некоторые сцены пьесы Марло построены по правилам моралите — жанра, в котором традиционно о судьбе героя спорили Порок и Добродетель. За душу Фауста борются Ангел и Дух, Старик и Мефистофель. Появляются и характерные для моралите аллегории семи земных грехов — Гордости, Алчности, Ярости, Зависти, Чревоугодия, Лености, Распутства. Но присутствие в пьесе такой мощной фигуры, как Фауст, выводит ее за рамки моралите и поднимает до высокой трагедии Возрождения.

Фауст сам выбирает между Пороком и Добродетелью. Он произносит слова: «Иль не хозяин ты души своей?» В финале Фауст выносит себе приговор, считая, что нет ему прощения прежде всего за то, что, обретя нечеловеческое знание, он забудет о своих великих замыслах и станет растрачивать его на пустые фокусы. Ему нет прощения и потому, что он увлекает на свой опасный путь людей, совершенно к этому неготовых. Комична по своей тональности сцена, в которой конюх Робин по магической книге вызывает Мефистофеля, сам не зная для чего. Мефистофель взбешен тем, что забавы ради должен был проделать путь из

Константинополя, и забрасывает Робина шутихами. Буффонность этой сцены помимо веселья несет в себе и атмосферу страха: на что еще способен недостойный человек, в руках которого окажется легко добытое могущественное знание? О важности того, в чьих руках оказывается знание, в английской литературе будут писать Ф. Бэкон, Дж. Свифт, Г. Уэллс, О. Хаксли.

Не менее страшной силой обладают и деньги, и не менее важно, кто становится их обладателем. Марло сумел показать это в трагедии, которая подчас читается как гротескная зловещая комедия — «Мальтийский еврей» (“The Jew of Malta”, 1589). Центральный ее персонаж — ростовщик Варрава, зараженный «приятной красотой денег». Ему, занятому делом, некогда размышлять о нравственности или безнравственности своих поступков. Его увлекает свойство денег, которое задолго до появления науки, изучающей функции денег, опишет Марло: золото в процессе обмена умножает самое себя — «из ничего сперва создашь немного, потом побольше, а затем и много» (пер. В. Рождественского). Варрава готов погубить свою единственную и страстно любимую дочь, только бы не потерять ничего из своих богатств. Он сметлив только в накоплении. Когда герой видит, что люди, наделенные властью, могут у него отнять деньги, он рвется к власти путем предательства, лишь бы сохранить свое право распоряжаться деньгами по своему усмотрению. Варрава поддерживает турок против ордена мальтийских рыцарей и старается сделать так, чтобы его враги истребили друг друга. Все это оборачивается гибелью для него самого. Возрождение требовало от человека более широкого взгляда на вещи. Герои Шекспира будут размышлять о том, что деньги — не высшая ценность в жизни. Варрава же будет и страшен, и смешон до отвращения.

В сезоне 1589 г. появилась и другая пьеса Марло — «Парижская резня» (“The Massacre at Paris”), в которой исследовалась проблема власти: в чьих руках она оказывается и какой ценой завоевывается. В ходе гражданской войны во Франции между гугенотами и католиками победу одерживает король-гугенот Генрих Наваррский. Католики изображены Марло вероломными, своекорыстными, заносчивыми и жестокими. Их глава — герцог де Гиз. Гугеноты сильны своей сплоченностью, одер-

жимы идеей братства и мира. Это придает им определенное величие. С необыкновенным достоинством держится сын угольщика Рамус, прямо отвечающий на все обвинения.

Марло продолжил исследование этой темы в пьесе 1592 г., в основу которой взял сюжет из национальной истории, описанный в хронике Холиншеда «Эдуард II» (“Edward the Second”). Находящийся на троне король Эдуард II, пользуясь своей властью, приближает к себе многочисленных фаворитов и осознает свою ничтожность лишь после того, как оказывается свергнутым с престола своим политическим противником Мортимером-младшим, который на словах действует во благо Англии, но, вступив на трон, оборачивается тираном и тоже свергнут с престола.

Через все произведения Марло проходит мотив судьбы, неподвластной рассудку, но тесно связанной с человеческими страстями. Эту же тему Марло старался развить в поэме «Геро и Леандр» — о богине, увлеченной пастухом. Когда две части поэмы были уже написаны, в Лондоне прошли волнения подмастерьев. В поисках прокламаций полиция учинила обыск в доме драматурга Роберта Кида, у которого была найдена рукопись с вольными высказываниями. Арестованный Кид скорее всего под пытками признался, что трактат был собственностью Марло. С той поры фортуна и милость властей трагическим образом отвернулись от эксцентричного писателя.

Предпосылкой к гонениям Марло со стороны властей и церкви могло стать его участие в вольнодумном кружке У. Рэли. Марло давно обвиняли в атеизме и множестве других грехов и даже попытались предать судебному разбирательству, вызвав 20 мая 1593 г. на заседание всемогущественного Тайного совета, но он так и не был заключен под стражу. Сыграли ли в данном случае его старые контакты и/или его прежние заслуги перед британской разведкой, но Марло отпустили, обязав ежедневно отмечаться в канцелярии Совета прежде, чем будет вынесен окончательный вердикт по его делу. И действительно, он дал подписку о невыезде из Лондона, но из-за очередной вспышки чумы отправился в портовый город Дептфорд, который находится в приблизительно трех милях от Лондона[2]. Нового заседания Совета по его вопросу так и не

состоялось, через 10 дней после первого заседания подсудимый был жестоко убит.

В это время Тайный совет получил дополнительные свидетельства вины Марло. Это был донос Ричарда Бейнса (Richard Baines, годы деятельности, 1568–1593), одного из его агентов и информаторов. Серьезность обвинений была настолько очевидна, что донос Бейнса передали самой королеве. Правда, этот донос поступил 2 июня, уже после смерти Марло, но в нем совершенно немыслимым образом говорилось, что поэт умер уже через три дня после получения Советом доноса. Эту пуганицу можно объяснить результатом ошибки переписчика, который, очевидно, должен был, написать «за три дня до», но из-за загруженности или переутомления описался. Кроме Марло, в доносе Бейнса были названы сэр Уолтер Рэли и математик Томас Хэрриот. Содержался намек на целый ряд других высокопоставленных лиц, но из копии доноса, посланного Елизавете, имя Рэли было изъято.

30 мая 1593 г. он провел в компании троих людей из круга Уолсингема, а именно с карточным шулером Инграмом Фризером (Ingram Frizer, ум. 1627), вором и мошенником Николасом Скирсом (Nicholas Skeres, 1563 — ок. 1601) и правительственным агентом Робертом Пули (Robert Poley, тж. Pooley, годы деятельности 1568–1602) в таверне на улице Дептфордстренд, которая принадлежала некоей Элеоноре Булл (Eleanor Bull, ок. 1550–1596). В соответствии с протоколом, составленным следователем со слов свидетелей, они, начиная с 10 часов утра «пообедали и после обеда мирно прогуливались, бродили по саду, примыкавшему к указанному дому, вплоть до 6 часов вечера. Вслед за тем они вернулись из упомянутого сада и совместно поужинали». После ужина Марло улегся на кровать в своей комнате, тогда как трое его компаньонов уселись на скамейку спиной к своему знакомому. Инграм Фризер сидел посередине. Вскоре возник спор из-за того, кто будет оплачивать счет за обильную трапезу. Фризер и Марло не скупались на выражения, и словесная перепалка вскоре перешла в потасовку между ними. Марло удалось выхватить из ножен кинжал Фризера, который висел у того на ремне за спиной. Его рукояткой он ударил Фризера по голове, чем нанес ему неглубокую рану. Фризер схватил за руку Марло и, в соот-

ветствии с протоколом следователя Данби (которому было поручено расследование инцидента), «вышеупомянутым кинжалом стоимостью 12 пенсов нанес названному Кристоферу смертельную рану над правым глазом глубиной два дюйма и шириной один дюйм; от смертельной раны вышеназванный Кристофер Марло тогда же и на том же месте умер». Если подобное ранение действительно было нанесено Марло в тот вечер, вероятность того, что врачи конца XVI века могли бы спасти ему жизнь, ничтожно мала. Скорее всего Марло скончался не сразу, а спустя несколько часов и в жуткой агонии. Версий по поводу нелепой гибели драматурга достаточно много. Одни считают, что, предвидя свой арест, допросы и пытки, он сбежал на континент. Другие полагают, что Марло слишком много знал о деятельности тайной полиции и его показаний мог бояться сам Уолсингем, который и устранил его при помощи своих агентов.

Похоронен Марло был на следующий же день на кладбище Дептфорда, могила не сохранилась. Ее величество королева Елизаветы I подписала помилование убийце поэта меньше через месяц, хотя за убийство при самообороне наказывали заточением по меньшей мере на полгода. Друзья Марло долго не знали обстоятельств его гибели, считая его жертвой чумы. Его университетский приятель, писатель Томас Нэш, узнав о смерти друга, сочувственно сказал: «Бедный покойный Кит Марло!».

Школьный учитель Оливера Кромвеля проповедник и публицист Томас Бэрд видел в кончине поэта следы кары Господней: «В атеизме и нечестии не уступая прочим, о ком шла речь, равное с ними всеми понес наказание один из наших соотечественников, на памяти многих, именуемый Марлин, по профессии — ученый, воспитанный с юных лет в университете Кембриджа, но по обычаю своему драмодел и непристойный поэт, который, дав слишком много воли своему уму и жаждая скачки с отпущенными поводьями, впал (поделом) в такую крайность и ожесточение, что отрицал Бога и сына его Христа, и не только на словах кощунствовал над Троицей, но также (как достоверно сообщают) писал книги противнее, утверждая, что наш Спаситель — обманщик, а Моисей — фокусник и совратитель народа, что Святая Библия — лишь

пустые и никчемные сказки, а вся религия — выдумка политиков. Но взгляните, что за кольцо Господь вдел в ноздри этого пса лающего...» (цит. по: Парфенов А. Т. Кристофер Марло // Марло К. Соч. М., 1960. С. 3).

Внезапная таинственная смерть Марло породила множество легенд и версий. Они нашли свое воплощение в художественной литературе, например, в новеллах Энтони Бёрджесса «Мертвец в Дептфорде» [Burgess A. A Dead Man in Deptford. London: Hutchinson, 1993; Idem. New York: Carroll & Graf Publishers, 1995/96 (1st ed.); 2003 (2d ed.)] и Луизы Уэлш «Тамерлан должен умереть» [Welsh L. Tamburlaine Must Die. Edinburgh: Canongate Books Ltd, 2004]. Ю. Нагибин в новелле «Надгробие Кристофера Марло» (сборник «Учитель словесности») разработал одну из наиболее поэтичных: почитатель таланта Марло убивает его, совершая геростратов подвиг, таким образом добиваясь, чтобы в надгробной надписи было запечатлено его имя (пусть в роли убийцы) рядом с именем его кумира.

В атрибуции шекспировских произведений (т. н. «шекспировский вопрос») версия Марло занимает одно из центральных мест. Согласно американскому исследователю Кальвину Хоффману, автору книги «Убийство человека бывшего Шекспиром» (Hoffman C. The Murder of the Man Who Was Shakespeare. London: Max Parrish, 1955), Марло не был убит, а бежал на континент (во Францию и Италию), где жил на нелегальном положении, продолжал писать пьесы и сонеты, отправлял их в Англию и издавал под именем Шекспира. Его насторожил тот факт, что Шекспир появился на лондонской сцене внезапно в возрасте 30 лет, практически ниоткуда и почти сразу после гибели Марло. Хоффман полагал, что известные детали из жизни Уильяма Шекспира из Стратфорда-на-Эйвоне делают его крайне маловероятной фигурой на роль автора работ, приписываемых ему. Он перечислил сотни предположительно схожих между собой мест в произведениях Марло и Шекспира и назвал их «параллелизмами», считая их явными доказательствами того, что Марло и Шекспир были одним и тем же лицом. Хоффман и его жена завещали свои сбережения на ежегодную премию, которую вручает Королевская школа в Кентербери (King's School, Canterbury) за эссе на тему «Марло и проблема авторства шекспировских пьес».

В 2001 г. вышел телевизионный фильм Майкла Раббо (Michael Rubbo) «Много шума по существу» (“Much Ado About Something”), где относительно подробно изложена теория Хоффмана.

Несмотря на критику «стратфордианцев», «версию Марло» продолжает разрабатывать некоторые исследователи-«антистратфордианцы» или, как их точнее теперь предлагают называть авторитетные шекспироведы Стэнли Уэллс и Пол Эдмондсон — «антишекспирианцы» (см. материалы и запись вебинара по адресу: <http://bloggingsha-kespeare.com/shakespeare-bites-back>). Как и многие другие решения «шекспировского вопроса», принадлежность пьес продолжает вызывать жаростные споры. Марло был слишком самобытной, противоречивой и яркой фигурой, чтобы померкнуть в чужой тени. Одно несомненно: репутация самого Марло безупречна, он был величайшим предшественником Шекспира в английской драматургии и сам не претендовал авторство шекспировских пьес.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Из сохранившихся списков студентов известно, что в 1585 г. из всех студентов колледжа Тела Христова только Кристофер Марло достиг совершеннолетия. Латинская надпись на портрете гласит:

ANNO DÑI ÆTATIS SVÆ 21 // 1585 // QVOD ME NVTRIT // ME DESTRVIT

Что можно перевести следующим образом: «1585 от РХ, возраст 21 год. «Что меня питает, меня же разрушает»».

[2] Именно там спустя каких-то сто лет, в 1698 г., в течение более трёх месяцев жил и познавал науку кораблестроения русский царь-реформатор Пётр Великий, там же находится памятник монарху работы Михаила Шемякина.

Соч.: The Works of Christopher Marlowe / ed. by C. F. Tucker Brooke. Oxford, 1910; The Plays of Christopher Marlowe. L.: Oxford University Press, 1939; Marlowe's Plays and Poems / ed. by M. R. Ridley. L.: Dent, 1955, 1958, 1961, 1965; The Complete Works of Christopher Marlowe: 5 vols. / ed. by R. Gill. Oxford: Clarendon Press, 1987–1998; Doctor Faustus and Other Plays / Ed. by D. Bevington, E. Rasmussen.

Oxford: Oxford University Press, 1998; Christopher Marlowe: The Complete Plays (Penguin Classics) / ed. by F. Romany, R. Lindsey. L.: Penguin Books Ltd, 2003; в рус. пер. — Эдуард II / пер. Н. В. Гербеля // Современник. 1864, август; Трагическая история доктора Фауста / Пер. с англ. К. Д. Бальмонта. М.: К. Ф. Некрасов, 1912; Сочинения. М.: Гослитиздат, 1961; [Стихотворения] // Европейские поэты Возрождения. М., 1974; Мальтийский еврей. М., 2006.

Лит.: Стороженко Н. И. Предшественники Шекспира. Эпизод из истории английской драмы в эпоху Елисаветы. Том I: Лилли и Марло. СПб., 1872 (изд. 4-е — М., 1916); Он же. Английская драма до смерти Шекспира. Сводные Мистерии. — Моралите. — Интерлюдии Гейвуда. — Начатки серьезной драмы. — Горбодук и др. предшественники Шекспира. — Лили. — Кид. — Марло. — Роберт Грин. — Пиль. — Нэш. — Лодж. — Шекспир // Всеобщая история литературы / под ред. В. Ф. Корша и А. Кирпичникова. СПб.: Изд-во К. Риккера, 1888. Т. III. Ч. 1: Новая литература. С. 475–578; Verity A. W. The Influence of Christopher Marlowe on Shakespeare's Earlier Style. Cambridge, 1886; Lewis J. G. Christopher Marlowe: Outlines of His Life and Works. Canterbury, 1891; Chambers E. K. The Medieval Stage: 2 vols. Oxford, 1903; Ellis-Fermor U. Christopher Marlowe. L., 1927; Brooke C. F. Tucker. The Life of Marlowe and «The Tragedy of Dido, Queen of Carthage». L.: Methuen, 1930; Дживелегов А. К. Влияние культуры Италии на мировоззрение Марло и Шекспира. М., 1940; Морозов М. М. Кристофер Марло // Морозов М. М. Избранные статьи и переводы. М., 1954; Парфенов А. Т. Кристофер Марло. М., 1964; Wraight A. D., V. F. Stern. In Search of Christopher Marlowe: A Pictorial Biography. L.: Macdonald, 1965; Григорьев В. Трагедия Кристофера Марло. М., 1966; Ule L. Christopher Marlowe (1564–1607): A Biography. N. Y.: Carlton Press Corp., 1996; Constructing Christopher Marlowe / Ed. by J. A. Downie, J. T. Parnell, Cambridge: Cambridge University Press, 2000; Kuriyama C. Christopher Marlowe: A Renaissance Life. Ithaca, N. Y.: Cornell University Press, 2002; Shepard A. Marlowe's Soldiers: Rhetorics of Masculinity in the Age of the Armada. Aldershot; Burlington: Ashgate Publishing Company, 2002; Nicholl Ch. The Reckoning: The Murder of Christopher Marlowe. L.: Vintage, 2002 (revised edition); Trow M. J. Who Killed Kit Marlowe? A Contract to Murder in Elizabethan England. Stroud: Sutton, 2002; Riggs D. The World of Christopher Marlowe. N. Y.: Henry Holt & Co., 2005; Honan P. Christopher Marlowe Poet and Spy. Oxford: Oxford University Press, 2005; Logan R. A. Shakespeare's Marlowe: The Influence of Christopher Marlowe on Shakespeare's Artistry. Aldershot; Hants: Ashgate, 2007; Parker J. The Aesthetics of Antichrist: From Christian Drama to Christopher Marlowe. Ithaca, N. Y.; L.: Cornell University Press, 2007; Placing the Plays of Christopher Marlowe / ed. by S. M. Deats, R. A. Logan. Farnham: Ashgate Publishing Ltd, 2008; Hopkins L. Christopher Marlowe: Renaissance Dramatist. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2008; Черноземова Е. Н., Захаров Н. В. Марло // Новая Российская Энциклопедия: В 12 т. / Редколл.: А. Д. Некипелов, В. И. Данилов-Данильян и др.

Т. 10 (1): Лонгчен Рабджам — Марокко. М.: ООО «Издательство «Энциклопедия»; ИД «ИНФРА-М», 2012. С. 463–464.

Джордж ПИЛЬ

(Вл. А. Луков)

Джордж Пиль (традиционное русское произношение фамилии с XIX века, точнее: Пил; George Peele, 22.07.1556, крещен 25.07.1556, Лондон, — 8/9.11.1596, похоронен 9.11.1596, Лондон) — английский драматург и поэт, старший современник Шекспира. Родился в семье лондонского церемониймейстера. В 1571 г. начал обучение в оксфордском Пемброк-колледже, затем перешел в другой колледж Оксфордского университета, через три года после окончания которого добился степени бакалавра, а еще через два года, в 1579 г., стал магистром.

Полученное в Оксфорде образование обеспечило его вхождение в круг «университетских умов» — высокообразованных и творчески настроенных молодых англичан, внесших значительный вклад в обновление английской литературы на основе ренессансных идеалов, ценностей и образцов, освобождая ее от средневековых идей и форм (пример такой деятельности — перевод с древнегреческого языка фрагмента «Ифигении» Еврипида, осуществленный еще в студенческие годы Пилем, в чем сказался характерный для Возрождения культ античности). Преобразовательная творческая деятельность «университетских умов» ярче всего сказалась в драматургии как старших современников Шекспира (Пиль, Лили, Марло), так и младших (Бен Джонсон).

Пиль обратился к литературному творчеству еще в период студенчества, выступив примерно в одно время с Томасом Лоджем, Эдвардом Дайером, Филипом Сидни. Женившись (около 1583 г., как считается, по расчету, впрочем, быстро растратив приданое жены), он становится актером театральной труппы Лорда Адмирала, сближается с Робертом Грином, Томасом Нэшем и, наконец, с величайшим драматургом дошекспировского театра Кристофером Марло. Пьесы Пилия были популярны, он выступал и как поэт.

Современники (например, Р. Грин) оставили нелестные отзывы о весьма непутевой жизни Пиля, которая, возможно, объясняется идеологией либертинажа, которой придерживался писатель. Тем не менее Грин защищал Пиля и других авторов из «университетских умов», обвиняя Шекспира в том, что этот «потрясатель сцены» (обыгрывая фамилию Шекспира: Shake-speare — «потрясатель копья») стал вороной, которая «рядится в наши перья» (переиначенные слова из хроники Шекспира «Генрих VI»).

Внезапно жизнь Пиля оборвалась в 40-летнем возрасте: он заразился оспой, которая свирепствовала в Лондоне, и скоропостижно скончался.

Пиль начал свой путь в драматургии с пасторальной комедии по мотивам древнегреческого мифа «Суд Париса» (“The Araygnement of Paris”, 1584), содержавшие намеки на королеву Елизавету, которые должны были ей польстить.

Для лондонских публичных театров предназначалась его историческая хроника «Битва при Алькасапе» (“The Battell of Alcazar”, 1589, опубл. 1594). Любопытно, что Генри Дейвид Торо в эссе «Гражданское неповиновение» (1848) включил строки из этого произведения Пиля в свое размышление: «Я не хочу враждовать ни с людьми, ни с народами. Не хочу заниматься казуистикой, проводить тонкие различия или выставлять себя лучше других. Скорей, я ишу предлог, чтобы подчиниться законам страны. Я даже слишком склонен им подчиняться. Эту склонность я сам в себе замечаю и каждый год при появлении сборщика налогов бываю готов пересмотреть действия и точку зрения правительств страны и штата, а также общественные настроения, чтобы найти повод повиноваться:

К отчизне надобно сыновнее почтенье,
И если мне когда-нибудь случится
Священным этим долгом пренебречь,
Пусть это будет только по веленью
Души моей, и совести, и веры,
Но не затем, чтоб выгоду искать.
(Перевод З. Е. Александровой)

Я полагаю, что государство скоро избавит меня от всей такой работы, и тогда я буду не лучшим патриотом, чем мои соотечественники». Судя по этому эссе Торо, спустя два с половиной века после написания хроника Пиля сохраняла актуальность и имела своих читателей.

Еще более значительна историческая хроника Пиля «Эдуард I» (*“The Famous Chronicle of King Edward the first”*, 1593). Посмертно, в 1599 г., была напечатана трагедия драматурга на библейский сюжет «Давид и Вирсавия» (в первой публикации называлась *“The Love of King David”*, написана около 1594 г.). Наибольшую известность снискала наполненная игрой фантазии и доброй усмешкой комедия Пиля «Бабушкина сказка» (*“The Old Wives Tale: a Pleasant Conceited Comedie”*, пост. в первой половине 1590-х годов, опубл. 1595). Так получилось, что именно эта комедия подвела итог всей драматургии Пиля. Как отмечала исследовательница его творчества Е. Н. Черноземова, его «достижения как драматурга заключались в способности сплести в одном произведении характерное поведение персонажей разных жанров» (что ею продемонстрировано в ходе анализа персонажей этой комедии жены лесника Мэдж; героя сказки, которую она рассказывает, по имени Джек, бесплотного духа, который в финале исчезает, находя успокоение в вечности; злого колдуня Сакрапанта; странствующего рыцаря Эвменида).

Как поэт Пиль снискал признание поэмой «Полигимния» (*“Polyhymnia: Describing the Honourable Triumph at Tylt before Her Majestie”*, 1590), посвященной Елизавете и ее окружению. Поэма заканчивается сонетом «Прощание с оружием» (*“His Golden Locks Time Hath to Silver Turnd”*). Когда-то знаменитый, но затем забытый сонет обрел новую славу после того, как У. М. Теккерей процитировал его в своем романе «Ньюкомы»: «Признаюсь, моя любовь к нашему хозяину только возросла оттого, что, в противовес многим другим, его ничуть не шокировало известие о том, где теперь очутился полковник. Пансионер в Доме призрения? Ну и что ж! Любой офицер по окончании своих походов может без стыда удалиться в Приют для инвалидов, а ведь нашего старого друга поборола Фортуна, одолели годы и несчастья. Ни самому Томасу Ньюкому, ни Клайву, ни Флораку, ни его матери никогда не приходило в голову, что полковник унизил себя, воспользовавшись благо-

творительностью; я помню, что и Уорингтон был одних с нами мыслей по этому поводу, и продекламировал замечательные строки нашего старинного поэта:

В серебро преобразила злато влас
Стремнина времени. О, время прытко!
Шальная младость с дряхлостью дралась
Напрасно: сякнет младость от избытка.
Краса, и мощь, и младость увядают.
Долг, вера и любовь не отцветают.
Шелом победный — мирных пчел обитель.
Забит сонет — от уст летит псалом.
Поклоны в храме ныне бьет воитель,
Творят молитвы в рвении святом».
(Теккерей У. М. Ньюкомы, жизнеописание одной весьма почтенной семьи, составленное Артуром Пенденнисом, эсквайром. Книга вторая. Глава LXXVI Рождество в Розбери. Перевод Р. Н. Померанцевой).

В многочисленных сочинениях по «шекспировскому вопросу» не был обойден и Пиль, которому приписывались (полностью, частично, в соавторстве с Шекспиром, с другими авторами, с коллективом и т. д.) историческая хроника Шекспира в трех частях «Генрих VI» и первая трагедия Шекспира «Тит Андроник».

Любопытны возражения этим и аналогичным построениям антистратфордианцев, которые прозвучали на исходе XIX века в статье В. Боткина «Литература и театр в Англии до Шекспира». Контурно обрисовав дошекспировские пьесы, их невысокий уровень, критик писал: «Итак, вот что нашел Шекспир на лондонском театре, когда оставил Стратфорд. Надо прибавить, что авторы этих кровавых трагедий были люди с дарованием крайне напыщенным и все преждевременно умерли от беспорядочной жизни. Марло был человек с буйным характером и погиб в драке; Роберт Грин поступил на сцену из духовного звания и умер от пьянства. Пиль и Нэш вели самую беспутную жизнь и умерли в

молодых годах. В нестройности и дикости их драматических произведений отражаются и свойства самих авторов, время, в которое жили они: это — создания какого-то душевного хаоса, запутанность которого еще более усиливалась от окружавшей его городской и придворной жизни, где крайние противоположности постоянно смешивались между собой: блеск и любовь к искусству — с самыми грубыми и дикими чувствами, стремление к высшему духовному развитию — с необузданною распушенностью нравов. В бешеных страстях этих пьес, в напряженности мыслей и действий их трагических героев отразились сама жизнь их авторов и напряженность их воображения и таланта. Читая дошедшие до нас некоторые подробности жизни этих поэтов, нельзя не прийти к тому заключению, что натянутое преувеличение в действиях, речах и людях, выводимых ими на сцену, сквозь которое проступает что-то болезненное и судорожное, есть только отражение бурной жизни этих титанических натур, сбросивших съ себя все общественные условия. Если “Тить Андроникъ” действительно принадлежит Шекспиру, это показывает только, что он вначале совершенно поддался господствовавшей школе; вместе съ тем, “Перикл” его может служить образчиком тогдашних эпико-романтических пьес, а “Генрих VI” — тогдашних так называемых “историй”. Не место здесь исследовать, действительно ли Шекспир был автором всех этих пьес или только исправил их. Главное теперь в том, что эти трагедии представляют его первый период, после которого Шекспир начинает свой новый, уже не имеющий ни малейшего сходства с прежним и где недостижимое расстояние отделяет его и в эстетическом и нравственном отношении от всех его предшественников и современников».

Соч.: Works / ed. C. T. Prouty: 3 vols. New Haven: Yale University Press, 1952–1970.

Лит.: Боткин В. Литература и театр в Англии до Шекспира // Шекспир В. Полное собрание сочинений В. Шекспира в переводе русских писателей: В 3 т. / Под ред. Д. Михаловского. СПб., 1899. Т. 3. С. 5–41; История английской литературы: В 3 т. М., 1943. Т. 1, ч. 1; Черноземова Е. Н. Система жанров английской драматургии 80–90-х годов XVI века. М., 1995; Ее же. Рефлексия родовых и жанровых смещений в «Бабушкиной сказке» Джорджа Пиля // Английская литература: от «Беовульфа» до наших дней. К 100-летию Е. И. Клименко. СПб., 2002. С. 32–48;

Ее же. Пиль Джордж. «Бабушкина сказка» // Энциклопедия литературных героев. Зарубежн. лит. Возрождение. Барокко. Классицизм / Под ред. И. О. Шайтанова. М., 1998. С. 360–363; Hunter G. H. Lylly and Peele. Harlow, 1968; Logan T. P., Smith D. S. (eds.). *The Predecessors of Shakespeare: A Survey and Bibliography of Recent Studies in English Renaissance Drama*. Lincoln (NE): University of Nebraska Press, 1973; Braunmuller A. R. George Peele. Boston, 1983.

Уильям УИЧЕРЛИ

(Вл. А. Луков)

Уильям Уичерли (William Wycherley, 28.05.1640, Клайв, графство Шропшир, близ Шрусбери, — 1.01.1716, Лондон) — английский драматург послешекспировского поколения, представитель комедии Реставрации. Он принадлежал к знатному роду, во Франции получил юридическое образование (1656–1660), учился также и в Оксфорде и Лондоне. В юности не мог особенно заинтересоваться театром, так как в Англии пуритане ввели запрет на театральную деятельность в 1642 г. Но, будучи во Франции, молодой Уичерли окупнулся в светские развлечения, среди которых были посещение прециозных салонов с их искусственной аристократической культурой, посещение театров. Он застал начало парижского периода деятельности труппы Мольера, испытал большое влияние и его ранних произведений (вместе с воздействием итальянской комедии масок, в которой и Мольер находил для себя образцы), и мольеровских шедевров более позднего периода. Еще в Париже в 1659 г. (когда Мольер только первый год собирал труппу, лишь готовился к будущему восхождению, пока прославившись только скандалом вокруг одноактной комедии «Смешные жеманницы») 19-летний Уичерли написал свою первую комедию «Любовь в лесу, или Сент-Джемский парк» («Love in a Wood, or St. James's Park»). Ее мораль сомнительна: брак — условность, то, что осуждается до брака, поощряется после его заключения, верность не устоит перед наслаждением, о чем положительные молодые герои комедии Валентин и Кристина еще не знают. Пьеса увидела свет рампы в Англии только в 1671 г. (опубл. 1672) после значимых исторических событий, в которых принял участие и Уичерли.

После государственного переворота, совершенного в конце 1659 г. генералом Джорджем Монком, была открыта возможность восстановления монархии, и 29 мая 1660 г. сын казненного короля Карла I Карл II с триумфом возвратился из эмиграции в Лондон, был провозглашен королем Англии, Шотландии и Ирландии, причем было постановлено считать, что он правил с момента казни отца в 1649 г. В 1665 г. Уичерли служил в королевском флоте и в ходе 2-й англо-голландской войны (из-за захвата Англией в Северной Америке голландского поселения Новый Амстердам — будущего Нью-Йорка) принял участие в известном морском сражении при Лоустофте (июнь 1665), в котором англичане победили, нанеся флоту Голландской республики сокрушительное поражение. Началась и дипломатическая карьера Уичерли: он служил атташе в английском посольстве в Испании. Здесь настало время влияния на него испанской драматургии «золотого века» — Лопе де Вега, особенно Кальдерона (современником которого Уичерли был и мог с ним встречаться).

Возвращение к литературному творчеству было довольно робким: в 1669 г. Уичерли выпустил бурлескную поэму-пастиш «Геро и Леандр» (“Hero and Leander in Burlesque”), юмористически снижающую высокий пафос любви у К. Марло («Геро и Леандр», поэма дописана Дж. Чапменом) и У. Шекспира («Венера и Адонис»), но в издании имени автора не было указано. В дальнейшем он публиковал стихи («Сборник стихов» — “Miscellany poems”, 1704), но не преуспел на этой стезе. Он тянулся к драматургии. В эпоху Реставрации закон о запрете театров был отменен, развернулась театральная деятельность У. Давенанта, сделавшего решительный шаг от драматургических принципов У. Шекспира к новой эстетике, которая станет характерной для драматургов эпохи Реставрации. Около десятилетия понадобилось Уичерли, чтобы осознать свое театральное призвание. Тогда-то дошла очередь до первой пьесы, которая в 1671 г. была поставлена на сцене. В следующем, 1672, году была поставлена комедия Уичерли «Джентльмен — учитель танцев» (“The Gentleman Dancing Master”; в ней любовник, застигнутый врасплох, представляется учителем танцев; использованы мотивы комедий Лопе де Вега, Кальдерона), в 1675 г. — комедия «Деревенская жена» (“The Country Wife”, написана в 1672 г.; в ней использован сю-

жетный ход из «Евнуха» Теренция: герой представляется кастратом, чтобы безнаказанно соблазнять замужних женщин, чьи супруги ему доверились). Сложное сочетание сюжетных линий, блестящие диалоги, свободное отношение к нравам в противовес строгой пуританской морали, утверждавшейся в Англии времен Кромвеля, а теперь отброшенной новыми правителями эпохи Реставрации, — все это характерно для комедий Уичерли.

По сравнению с комедиями Шекспира, у него утрачивается значимость проблематики, масштабность образов, жизнерадостность как основа комического, устанавливается зыбкое сочетание сатиричности и цинизма. Во многом эта зыбкость была связана с образом жизни и мыслей самого Уичерли. Осуждая пороки других (впрочем, не очень строго), он сам вел себя весьма экстравагантно: несколько раз менял вероисповедание (то был англиканцем, то католиком), принимал от короля Якова II щедрые подарки (большую пенсию), но сидел в тюрьме за долги, через герцогиню Кливленд попал в великосветское общество; тайно женился на графине Дрозде и т. д. Только тяжелая болезнь, настигшая его в 1678 г., остановила его похождения, а заодно и работу для театра.

Отмеченные черты характерны для лучшей комедии Уичерли — «Прямодушный» («The Plain Dealer»). Она была поставлена в лондонском королевском театре Друри-Лейн в 1676 г. и была встречена громом аплодисментов. Уичерли, вслед за Мольером, решил утвердить на сцене жанр «высокой комедии», взяв за образец мольеровского «Мизантропа», поставленного лишь на десятилетие раньше в парижском театре «Пале-Руайяль» (возможно, комедия Уичерли была написана по горячим следам премьеры и публикации «Мизантропа»). Тем не менее сходство пьес оказалось очень поверхностным.

Известный театровед А. К. Дживилегов справедливо отмечал: «Суровый мольеровский протест против современного общества исчез, чтобы дать место циническому изображению нарочито грубых нравов. Персонажи Уичерли говорят таким площадным языком, ведут себя до такой степени непозволительно, что в наше время эту комедию неприятно читать». При этом исследователь все же противопоставлял Уичерли другим авторам комедий эпохи Реставрации: «Этеридж, Седли и

Афра Бен рисуют своих персонажей, их поведение и пороки со снисходительной усмешкой. Они ни на йоту не поднимаются над уровнем своих героев. В их ярких, натуралистических комедиях нет ни одной сатирической ноты. Уичерли изображает современную жизнь с такой же цинической откровенностью, как и другие, но в его изображении иной раз явственно слышится сатира. Ларошфуко недаром был его любимым писателем».

В «Прямодушном» находят и отголоски «Двенадцатой ночи» У. Шекспира, прежде всего образа дворецкого Мальволио из этой комедии. Однако произведения Уичерли, как и других авторов комедий эпохи Реставрации, если и не носят антишекспировский характер, то и не поддерживают идущую от великого драматурга традицию.

Сатирический компонент комедий Уичерли, как и его своеобразная художественная манера, умение строить диалог и развивать сюжет через запутывание и распутывание сложных узлов в дальнейшем повлияли на английских писателей-просветителей, особенно на Г. Филдинга, на драматургию Р. Б. Шеридана.

Но в целом традиция комедии эпохи Реставрации, снижавшая задачи театра по сравнению с драматургией Шекспира и других писателей эпохи Возрождения, утвердившись в английском театре, привела к длительному кризису английской драматургии. В XIX веке театр Англии держался на Шекспире и французских мелодрамах и водевилях. Лишь в самом конце этого века О. Уайльд и Дж. Б. Шоу создали новую английскую драматургию мирового значения.

Соч.: The complete works. V. 1–4. N. Y., 1964; в рус. пер. — Прямодушный. М., 1968; Деревенская жена. Стихи. М., 1981.

Лит.: Дживелегов А. К. Театр и драма периода Реставрации // История английской литературы: В 3 т. М.; Л., 1945. Т. 1, вып. 2; Ступников И. Английский театр. Конец XVII — начало XVIII века. Л., 1986; Черноземова Е. Н., Штейн А. Л. Этюды об английской драме. Трагедии и комедии. М., 2004; Zimbaro R. Wycherley's drama. New Haven; L., 1965; Marshall W. G. A Great Stage of Fools: Theatricality and Madness in the Plays of William Wycherley. L., 1993.

Джон ФЛЕТЧЕР

(Вл. А. Луков)

Джон Флетчер (John Fletcher, декабрь 1579, Рай, графство Суссекс, Англия, — август 1625, Лондон) — английский драматург конца эпохи Возрождения в Англии, младший современник У. Шекспира.

Родился в семье сельского священника Ричарда Флетчера, чья церковная карьера развивалась весьма стремительно: став епископом, он служил в Бристоле, Вустере, а с 1594 г. в Лондоне, где через два года скончался. Вероятно, за ним следовал и сын, где-то получивший образование и начавший писать. Но до 1607 г. (когда было опубликовано его стихотворение — отзыв о комедии Бена Джонсона «Вольпоне») о нем нет никаких сведений. В том же году была опубликована комедия Фрэнсиса Бомонта (Beaumont, ок. 1584 — 1616) «Женоненавистник» (*The Woman Hater*), написанная около 1606 г., в пяти сценах которой исследователи усматривают присутствие Флетчера как соавтора. Неясна его роль в другой пьесе Бомонта — «Рыцарь Пламенеющего Пестика» («*The Knight of the Burning Pestle*», ок. 1607), возможно, это поздняя редакция, возможно, более раннее участие. С другой стороны, есть лишь одна ранняя пьеса Флетчера, в которой не обнаружено сотрудничества Бомонта, это комедия «Триумф женщины, или Укрощенный укротитель» («*The Woman's Prize, or The Tamer Tam'd*»), которая продолжает комедию Шекспира «Укрощение строптивой» (сезон 1593/94 г.), меняя героев ролями в сюжете. Хотя она опубликована в 1611 г., отсутствие руки Бомонта и другие признаки заставляют отнести эту комедию Флетчера к 1604 г. Вероятно, вполне самостоятельной была пасторальная трагикомедия Флетчера «Верная пастушка» («*The Faithful Shepherdess*», 1608–1609), не принесшая автору успеха, но высоко оцененная как Беном Джонсоном, так и Бомонтом, уже, очевидно, сотрудничавшим с Флетчером.

Обстоятельства, приведшие к возникновению творческого союза Бомонта и Флетчера, неизвестны. Считается, что Флетчер, который был на пять лет старше Бомонта, выступил инициатором союза, возможно, совет работать вместе подал Бен Джонсон, но все это — на уровне догадок. Сближение было полным. Е. К. Чемберс приводит сообщение,

записанное во второй половине XVII века Джоном Обри от лиц, знавших драматургов: «Холостяками оба жили вместе на южном берегу Темзы (Бэнксайд), недалеко от театра; спали на одной кровати; имели на обоих одну служанку (wench) в доме, что им очень нравилось; платье, верхняя одежда и прочее у них тоже были общими» (Chambers E. K. *Elizabethan Stage*. Oxford, 1923. Vol. III. P. 217; пер. А. А. Аникста). Концом союза стала женитьба 3 ноября 1612 г. Флетчера на Джоан Херинг (вскоре родившей ему сына), а в 1613 г. и Бомонт женился на Урсуле Изли (у них родились две дочери). Бомонт прекратил работать для театра.

Союз Бомонта и Флетчера — один из самых ярких примеров соавторства в мировой литературе. За время сотрудничества Флетчер участвовал в создании следующих пьес (точных дат не сохранилось, хронология составлена А. А. Аникстом в соответствии с наиболее авторитетными исследователями шекспировской эпохи): «Мечь Купидона» (“Cupid’s Revenge”, 1608), «Филастр» (“Philaster”, 1609), «Щеголь» (“The Coxcomb”, 1609), «Трагедия девушки» (“The Maid’s Tragedy”, 1610), «Король и не король» (“A King and no King”, 1611, единственное произведение с точной датировкой), «Четыре пьесы в одной» (“Four Plays in One”, 1612), «Высокомерная» (др. пер. «Насмешница» — “The Scornful Lady”, 1613). Помимо этих семи пьес называются еще три: «Дворянин» (“The Noble Gentleman”, опубл. 1625), «Капитан» (“The Captain”, написана между 1609 и 1612 гг.), «Любовное паломничество» (“Love’s Pilgrimage”, видимо, доработана ок. 1616). К этим пьесам добавляют две последние пьесы Бомонта и Флетчера, написанные уже не вдвоем, а с участием Филипа Мессинджера (Massinger, 1583–1640): «Тьерри и Теодорет» (“Thierry and Theodoret”, опубл. 1621), «Куст нищего» (“The Beggar’s Bush”, завершена ок. 1622), а также «Лекарство от любви» (“Love’s Cure”), переработанную Мессинджером около 1625 г.

А. А. Аникст в статье «Бомонт и Флетчер», предварявшей двухтомник их пьес, изданных в серии «Библиотека драматурга» (1965) называл следующие пьесы Флетчера:

«Без соавторов Флетчер написал (помимо уже упоминавшихся двух произведений) пятнадцать пьес: «Бондука» (“Bonducca”, 1611), «Ночное привидение, или Воришка» (“The Night-Walker, or The Little Thief”,

1611), «Валентиниан» (“Valentinian”, 1614), «Ум без денег» (“Wit without Money”, 1614), «Мсье Томас» (“Monsieur Thomas”, 1615), «Любовное паломничество» (“Love’s Pilgrimage”, 1616), «Влюбленный безумец» (“The Mad Lover”, 1617), «Верноподданный» (“The Loyal Subject”, 1618), «Мальтийский рыцарь» (“The Knight of Malta”, 1618), «Своенравный сотник» (“The Humourous Lieutenant”, 1619), «Что нравится женщинам» (“Women Pleas’d”, 1620), «Охота за охотником» (“The Wild-Goose-Chase”, 1621), «Владычица острова» (“The Island Princess”, 1621), «Как управлять женой» (“Rule a Wife, Have a Wife”, 1624), «Жена на месяц» (“A Wife for a Month”, 1624).

В сотрудничестве с Мессинджером Флетчер написал шестнадцать пьес: «Судьба честного человека» (“The Honest Man’s Fortune”, 1613), «Тьерри и Теодорет» (“Thierry and Theodoret”, 1617), «Коринфская царица» (“The Queen of Corinth”, 1617), «Кровожадный брат, или Ролло, герцог Нормандский» (“The Bloody Brother, or Rollo, Duke of Normandy”, 1619), «Маленький французский адвокат» (“The Little French Lawyer”, 1619), «Ян ван Олден Барнавелт» (“John Olden van Barnavelt”, 1619), «Законы Кандии» (“The Laws of Candy”, 1619), «Двойной брак» (“The Double Marriage”, 1620), «Обычай страны» (“The Custom of the Country”, 1620), «Предатель» (“The False One”, 1620), «Лес нищих» (“The Beggars’ Bush”, 1622), «Прорицательница» (“The Prophetess”, 1622), «Морское путешествие» (“The Sea Voyage”, 1622), «Испанский священник» (“The Spanish Curate”, 1622), «Странствия влюбленного» (“The Lover’s Progress”, 1623), «Красотка из гостиницы» (“The Fair Maid of the Inn”, 1626).

У Флетчера были, по-видимому, другие соавторы, когда он писал следующие пять пьес: «Хитроумные уловки» (“Wit at Several Weapons”, 1609), «Капитан» (“The Captain”, 1612), «Два знатных родича» (“Two Noble Kinsmen”, 1613), «Красивая доблесть» (“Nice Valour”, 1616), «Девушка с мельницы» (“The Maid in the Mill”, 1623), «Благородный» (“The Noble Gentleman”, 1626)». Как видим, в перечне А. А. Аникста встречаются пьесы, которые уже упоминались как произведения, в создании которых участвовал Бомонт («Капитан», «Любовное паломничество», «Тьерри и Теодорет», «Дворянин» — у Аникста «Благородный», «Куст нищего» — у Аникста «Лес нищих»), могут не совпадать и даты. Все это

следы споров шекспиристов, исследователей творчества современников Шекспира. Особую сложность создала публикация первого собрания сочинений Бомонта и Флетчера, вышедшего в 1647 г. (издатель Хамфри Мозли включил в него 35 пьес), в издании 1679 г. было добавлено еще 18 пьес — в результате установился так называемый канон пьес Бомонта и Флетчера, но не только было не прояснено участие каждого из соавторов в создании текстов пьес, помещенных в это собрание, но даже включены две пьесы, написанные другими авторами, — «Исцеление от любви» (“Love’s Cure”, опубл. 1634) Филиппа Мессинджера (в фолио 1647 года), и «Коронация» («The Coronation», опубл. 1635) Джеймза Шерли (в фолио 1679 года). Впрочем, пьеса «Исцеление от любви», как отмечено выше, возможно, имела исходный текст, созданный Бомонтом и Флетчером.

Во всех этих хитросплетениях соавторств один случай представляется особенно значимым: это вопрос о соавторе Флетчера в пьесе «Два знатных родича». Вполне вероятно (и так считает ряд шекспиристов), что соавтором Флетчера был Шекспир, и это одна из его последних работ, относимая к 1613 г., когда Шекспир уже переехал из Лондона в Стратфорд-на-Эйвоне, но, вероятно, некоторое время поддерживал связь с труппой «Слуг короля», работавших в «Глобусе» и Блекфрайерсе. Еще более вероятно, что именно в сотрудничестве с Флетчером Шекспир написал свою последнюю историческую хронику «Генрих VIII» (1613), а также пьесу «Карденио», которая не сохранилась. Неоспоримо, что когда Шекспир покинул труппу, место драматурга при труппе занял именно Флетчер (но не вошел в число пайщиков театра, т. к. не был актером, в отличие от Шекспира).

Флетчер умер во время эпидемии чумы, был похоронен в церкви Святого Спасителя недалеко от театра «Глобус». Его место драматурга труппы «Слуг короля» занял Ф. Мессинджер, соавтор, сменивший Бомонта. Пьесы Флетчера, написанные и самостоятельно, и в соавторстве с Бомонтом, а потом с Мессинджером, пользовались большим успехом, потеснив шекспировский репертуар, вплоть до запрета театров пуританами в 1642 г., а в эпоху Реставрации, начавшуюся в 1660 г., снова заворачивали на подмостках, давая образец новой волне драматургов.

В завершение предоставим слово А. А. Аниксту, сделавшему весьма существенные замечания о соотношении творчества Шекспира и творчества Бомонта и Флетчера: «Связи творчества Бомонта и Флетчера с Шекспиром прослеживаются в самой ткани их произведений. Это особенно наглядно видно при сопоставлении «Филастра» с «Гамлетом». Ряд мотивов этой пьесы несомненно подсказан трагедией датского принца, которому герой Бомонта и Флетчера подражает даже в речах. Это далеко не единственный случай использования шекспировских мотивов в пьесах Бомонта и Флетчера.

Из «Гамлета» и других трагедий Шекспира Бомонт и Флетчер заимствовали лишь отдельные элементы. В целом же гораздо больше общего между творчеством Бомонта и Флетчера и последними пьесами Шекспира, его романтическими драмами «Цимбелин», «Зимняя сказка» и «Буря». Близость драматургического метода здесь столь велика, что в свое время подала повод для возникновения концепции, будто именно Бомонт и Флетчер создали этот тип пьесы и тем повлияли на Шекспира в последние годы его деятельности (А. Н. Thorndike. *The Influence of Beaumont and Fletcher on Shakespeare*. Worcester [Mass.], 1901).

Новейшие исследователи отвергают возможность влияния молодых драматургов на Шекспира, хотя формальная близость между поздними драмами Шекспира и некоторыми ранними пьесами Бомонта-Флетчера несомненна. Однако идейная направленность их творчества столь различна, что только при полном пренебрежении к общему смыслу пьес можно приписать Бомонту и Флетчеру влияние на Шекспира. Последние драмы великого мастера явились попыткой настоять на ценности гуманистических идеалов, хотя они и оказались неосуществленными в действительности.

Умонастроение, пронизывающее драматургию Бомонта и Флетчера, было иным...».

Соч.: *The Works of Beaumont and Fletcher, in Fourteen Volumes / With an Introduction and Explanatory Notes*. L., 2010 (repr. 1812); в рус. пер. — Бомонт Ф., Флетчер Д. Пьесы: В 2 т. М., 1965.

Лит.: Аксенов И., Елизаветинцы, М., 1938; История английской лит-ры: В 3 т. М.; Л., 1945. Т. 1, ч. 2; Аникст А. А. Бомонт и Флетчер // Бомонт Ф., Флетчер

Д. Пьесы: В 2 т. М., 1965. Т. 1; Waith E. M. The Pattern of Tragicomedy in Beaumont and Fletcher. New Haven, 1952; Appleton W. W. Beaumont and Fletcher, a Critical Study. L., [1956]; Leech C. The John Fletcher Plays. L., 1962; Ellis-Fermor U. The Jacobean Drama / 5 ed. L., 1965; Fletcher I. Beaumont and Fletcher. [L., 1967].

Джордж ЧАПМЕН

(Вл. А. Луков)

Джордж Чапмен (жж. Чэпмен; George Chapman, ок. 1559, род. в Хитчине, Хартфордшир, Англия, — 12.05.1634, Лондон) — английский драматург, поэт, переводчик, современник У. Шекспира. Возможно, он был тесно связан с Шекспиром: шотландский литератор Уильям Минто (William Minto, 10.10.1845 — 1.03.1893) первым высказал предположение, что выведенный Шекспиром в сонетах 78–83 таинственный «поэт-соперник» был никем иным, как Джорджем Чапменом, и эта гипотеза остается наиболее распространенной, поддерживаемой и ныне шекспироведами.

О юности Чапмена известно немного (в 1946 г. Марк Эклз собрал разрозненные факты в статье «Ранние годы Чапмена»), будущий драматург получил классическое образование в Оксфордском университете, как и другие «университетские умы», блестяще знал латынь и греческий, что впоследствии принесет ему славу лучшего переводчика поэм Гомера и других античных текстов. Чапмен побывал за границей, в частности, в испанских Нидерландах, где был свидетелем волнений, позже переросших в первую буржуазную революцию. К 1593 г. он вошел в кружок Уолтера Рэли, объединявший цвет английских интеллектуалов (следствием стало создание трактата в духе философии стоиков, поэмы в честь Рэли и др.). Он становится известным в 1594 г. после публикации философской поэмы «Ночная тень» (“The Shadow of Night”). Чапмен начинает работать в качестве драматурга на Филипа Хенслоу (Philip Henslowe, 1550–1616), владельца театра «Роза» и мецената труппы «Слуг лорда-адмирала», конкурировавшей с труппой «Слуг лорда-камергера», где служил Шекспир, а затем на конкурентов обеих трупп — «Хористов Королевской капеллы» (“Children of the Chapel”), выступавших не в пу-

бличных театрах Лондона, а в закрытых помещениях. К нему быстро приходит известность: уже в 1598 г. Франсис Мерез в небольшой книге “*Palladis Tamia, или Сокровищница ума*”, содержащей обзор современной литературы и театра в сравнении с римскими и итальянскими писателями, уже упоминает Чапмена среди лучших драматургов, сочиняющих как комедии, так и трагедии.

Предваряя Бена Джонсона с его теорией гуморов и построенной на ней комедии нравов, Чапмен написал ряд комедий: для исполнения в публичных театрах — «Слепой нищий из Александрии» (“*The Blind Beggar From Alexandria*”, 1596, опубл. 1598) и «Веселье странного дня» (“*An Humorous Day’s Mirth*”, 1597, опубл. 1599), для «Хористов Королевской капеллы» — «Все в дураках» (“*All Fools*”, едва ли не самая известная комедия Чапмена по мотивам двух комедий Теренция, опубл. 1605), «Месье д’Олив» (“*Monsieur d’Olive*”, 1605, опубл. 1606), «Джентльмен Ашер» (“*The Gentleman Usher*”, опубл. 1606), «Майский день» (“*May-Day*”, опубл. 1611), «Вдовьи слезы» (“*The Widow’s Tears*”, 1612) и др. пьесы начала XVII века.

Чапмен участвовал (в соавторстве с Джоном Марстоном и Беном Джонсоном) в создании комедии «Эй, к востоку» (“*Eastward Ho!*”, 1605), за что все трое поплатились тюремным заключением, т. к. в пьесе осмеивались шотландцы, в чем власти усмотрели неуважение к новому королю, шотландцу, который до того, как стать Яковом I Английским, был провозглашен Яковом VI Шотландским и стал первым королем, правившим сразу двумя самостоятельными государствами на территории Великобритании. До этого, в 1600 г., Чапмен уже сидел в тюрьме, но тогда это было связано не с политикой, а с невозвращенными в срок долгами.

Чапмен писал и трагедии — «Бюсси д’Амбуа» (“*Bussy d’Ambois*”, опубл. 1607), «Заговор и трагедия Шарля, герцога Бирона» (“*The Conspiracy and Tragedy of Charles Duke of Byron*”, ч. 1–2, опубл. 1608), «Месть Бюсси д’Амбуа» (“*The Revenge of Bussy d’Ambois*”, ок. 1610, опубл. 1613), «Трагедия Шабо, адмирала Франции» (“*The Tragedy of Chabot Admiral of France*”, ок. 1613). Трагедии Чапмена написаны на сюжеты из истории Франции, исследователи отмечают, что они не просто уступают шекспировским трагедиям, а как бы реанимируют дошекспи-

ровскую трагедию с темой всеильного рока, избыточным пафосом и неразработанностью философии истории и психологии героев. Чапмен написал и трагедию на сюжет из античной истории — «Цезарь и Помпей» (“Caesar and Pompey”, ок. 1613). В 1606 г. в Лондоне была опубликована анонимная пьеса «Сэр Джайлз Гузкеп» (“Sir Giles Goosecap”), которую современные шекспироведы признают принадлежащей перу Чапмена. В то же время после смерти драматурга были опубликованы под его именем некоторые пьесы, которые шекспироведы, наоборот, не признают как пьесы Чапмена.

Чапмен — поэт привлек внимание тем, что закончил поэму погибшего в 1593 г. Кристофера Марло «Геро и Леандр» (1598). Писал он и сонеты, стихи других жанров. Его стиль попытался передать современный переводчик Яков Фельдман, например, в стихотворении «О любви»:

Влюбленные на медленном огне
Боготворят возлюбленное тело.
Раскрашенный ларец — в большой цене.
А что внутри — кому какое дело?
Остановитесь! Ценности — не те!
Есть ум, душа! А вам милее склепы...
Блуждаете, как дети в темноте.
Вы — дураки. И боги ваши — слепы.

Здесь верно подмечено обращение Чапмена к поэтическим образам, напоминающим кончетти Джона Донна. В подлиннике эту особенность усмотрел Т. С. Элиот, увидевший в Чапмене предшественника и Донна, и всей «метафизической школы» английской поэзии XVII века.

Вероятно, наибольший вклад Чапмена в английскую культуру Возрождения и начала Нового времени следует связывать с его переводами античных текстов. В 1598 г. он опубликовал перевод первых семи песен «Илиады» Гомера, переводя с использованием септенария — семистопного ямба, не очень точно, но достаточно поэтично. В дальнейшем Чапмен довел перевод «Илиады» до конца (1611–1612), перевел также гомеровскую «Одиссею» (1614–1616). В 1616 г. вышло издание

«полного Гомера» («The Whole Works of Homer»), куда вошли «Илиада» и «Одиссея» в переводе Чапмена, — это было первое полное издание гомеровских поэм на английском языке, высоко оцененное современниками и потомками. Шекспироведы высказали предположение, что с гомеровскими переводами Чапмена был знаком Шекспир и они повлияли на него в период написания «Троила и Крессиды». Чапмен также перевел древнегреческую ирои-комическую поэму «Батрахомихия» (считая ее произведением Гомера), «Труды и дни» Гесиода, Пятую сатиру Ювенала и другие античные тексты (собраны в изд.: Chapman G. *Homer's Batrachomyomachia, Hymns and Epigrams, Hesiod's Works and Days, Musæus' Hero and Leander, Juvenal's Fifth Satire* / Ed. Richard Hooper. London: John Russel Smith, 1858).

Чапмен умер в бедности, в Лондоне, был похоронен в церкви св. Джайлза, могила сохранилась.

В эпоху романтизма к его творчеству обращались П. Б. Шелли, Дж. Китс, в конце XIX века — О. Уайльд, в XX веке — Т. С. Элиот.

Соч.: *The best plays of the old dramatists: George Chapman*. L.; N. Y., 1895; *The tragedy of Bussy d'Ambois* / ed. by N. S. Brooke. L., 1964; *The Plays of George Chapman: 2 vols.* L., 1970–1987; *Plays and Poems* / Ed. Jonathan Hudston. L., 1998; *Chapman's Homer: The Iliad* / Ed. Allardyce Nicoll. Princeton, 1998; *Chapman's Homer: The Odyssey* / Ed. Allardyce Nicoll. Princeton, 2000; *Chapman G., Jonson B., Marston J. Eastward Ho* / Ed. R. W. Van Fossen. Manchester, 1979; в рус. пер. — Все в дураках // *Современники Шекспира*. Т. 1. М., 1959.

Лит.: Eccles M. *Chapman's Early Years* // *Studies in Philology* № 43 (2) (April 1946). P. 176–193; Ellis-Fermor U. *The Jacobean drama*. L., 1958; Spivack Ch. *George Chapman*. N. Y., 1967. Logan T. P., Smith D. S. (eds.). *The New Intellectuals: A Survey and Bibliography of Recent Studies in English Renaissance Drama*. Lincoln (NE), 1977; Matthews S. T. S. *Eliot's Chapman: «Metaphysical» Poetry and Beyond* // *Journal of Modern Literature*. 2006. Vol. 29. № 4. Summer. P. 22–43.

§ 3. СОВРЕМЕННОКИ ШЕКСПИРА: ПЕРСОНАЖИ АНГЛИЙСКОЙ ИСТОРИИ И КУЛЬТУРЫ

Джеймс БЁРБЕДЖ

(Н. В. Захаров)

Джеймс Бёрбедж (James Burbage, ок. 1530 — 1597) — плотник, ставший профессиональным актером и главой труппы «Слуги графа Лестера», глава известной театральной лондонской семьи, отец антрепренера Катберта (1566–1636) и актера Ричарда Бёрбеджа (1567–1619).

В 1576 году Джеймс Бёрбедж построил за городской стеной на окраине района Шордич (Shoreditch) первое театральное здание в Лондоне, которое он так и называл «Театр» — “The Theatre”.

Лит.: Аникст А. А. Шекспир. М.: Мол. гвардия, 1964. (Серия «Жизнь замечательных людей»); Моцохейн Б. И. Кто этот господин? М., 2001. С. 163; Уэллс С. Шекспировская энциклопедия. Пер. с англ. А. Шульгат. М.: Радуга, 2002. С. 17.

Граф ДЕРБИ

(Вл. А. Луков)

Фердинандо Стэнли, 5-й граф Дерби (Ferdinando Stanley, 5th Earl of Derby, ок. 1559 — 16.04.1594) — лорд острова Мэн, барон Стэнли, Стрейндж и Могун (с 1593 г.).

Был покровителем театра и Уильяма Шекспира. В 1594 г. неожиданно скончался (есть версия, что его отравили иезуиты). Согласно точке зрения шекспироведов А. Лефрана (1918) и Б. М. Уорда (1928), был одним из возможных соавторов Шекспира или даже авторов шекспировских произведений (наряду с графом Оксфордом).

Лит.: Ogburn C. The Mysterious William Shakespeare: The Myth and Reality. N. Y., 1984; Manley L. From Strange’s Men to Pembroke’s Men: 2 »Henry VI» and «The First Part of the Contention»// Shakespeare Quarterly. Vol. 54. No. 3. Autumn, 2003. P. 253–287.

Королева ЕЛИЗАВЕТА ТЮДОР

(Н. В. Захаров, Вл. А. Луков)

Елизавета I, королева Англии и Ирландии (Elizabeth I, Queen of England and Queen of Ireland, 7.09.1533, Гринвич, — 24.03.1603, Ричмонд) — английская королева Елизавета Тюдор (время правления: 17.11.1558 — дата отмечалась до XVIII века как «день рождения нации» и победа реформ над католицизмом — 24.03.1603; коронована 15.01.1559).

С ее именем связана победа Англии над «Непобедимой Армадой», другие важные события, укрепившие английское национальное самосознание. Казнь в 1587 г. Марии Стюарт, в которой видели претендентку на престол, только усилила этот процесс и укрепила англиканскую церковь. Просвещенная монаршая особа покровительствовала литературе и театральному искусству. Королева всячески поддерживала театральную труппу Шекспира, которая не единожды давала при дворе представления. Исследователи вопроса об авторстве Шекспира пытались приписать Елизавете авторство отдельных пьес, ссылаясь даже на результаты компьютерной обработки текстов, но концепция не вызвала поддержки шекспироведов из-за безосновательности (см.: Шенбаум, 1985).

Известно, что труппа Шекспира вызвала негодование Елизаветы, когда поставила его историческую хронику «Ричард II» накануне бунта Эссекса в 1601 г., что, в свою очередь, не могло не вызвать нежелательных ассоциаций у придворных и простых горожан.

Две фразы в комедии «Сон в летнюю ночь»: «царящая на Западе весталка» и «царственная жрица» (д. II, сц. 1) — часто интерпретируют как аллюзии на королеву.

Шекспира (как и Марло, Бэкона и других выдающихся современников королевы) нередко называют «елизаветинцем», а его эпоху — «елизаветинской эпохой», драму этого времени (период с 80–90-х годов XVI века по 20-е годы XVII века) — «елизаветинской драмой».

Лит.: Соколов М. И. Елизавета Тюдор, королева английская. Сергиев Посад, 1892; Штокмар В. В. Экономическая политика английского абсолютизма в эпоху его расцвета. Л., 1962; Шенбаум С. Шекспир. Краткая документальная биография / Пер. с англ. А. А. Аникста и А. Л. Величанского. М.: Прогресс, 1985;

Neale J. E. Queen Elizabeth. L., 1944; Rowse A. L. The England of Elizabeth. L., 1950; Williams N. Elizabeth I, Queen of England. L., 1971; Wernham R. B. After the Armada. Elizabethan England and Struggle for Western Europe 1588–1595. Oxford, 1985; Ridley J. Elizabeth I. L., 1987; Somerset A. Elizabeth I. L., 1991.

Томас ЛЬЮСИ

(Н. В. Захаров, Вл. А. Луков)

Томас Льюси, сэр (также: Люси; Sir Thomas Lucy, 24.04.1532 — 07.07.1600) — хозяин заповедника Чарлькорта, где, по свидетельству оксфордского преподавателя Ричарда Дэвиса, незаконно охотился на оленей Шекспир, был пойман и подвергся унижительному наказанию, на что ответил сатирической балладой, снова был наказан по приказу Льюси и, опасаясь дальнейших нападков, решил покинуть родной Стратфорд-на-Эйвоне и отправиться в Лондон (так объяснялся крутой поворот в жизни Шекспира, приведший его к работе в лондонских театрах).

Хотя Льюси вполне реальный человек и Шекспир его знал (он высмеял Льюси в «Виндзорских насмешницах», д. I, сц. 1, а также в «Генрихе VI, часть 2»), сейчас доказано, что рассказ Р. Дэвиса не более чем легенда. Он не только не находит подтверждения в других свидетельствах, но и противоречит действительному положению вещей. Установлено, что заповедник Т. Льюси был учрежден через два года после смерти Шекспира (см.: Смирнов, 1963: 48).

Лит.: Смирнов А. А. Шекспир. М. ; Л., 1963.

Томас МОР

(Вл. А. Луков)

Томас Мор, сэр (Sir Thomas More, 7.02.1478, Лондон, — 6.07.1535, Лондон) — английский писатель, государственный деятель, самый видный из «университетских умов», крупнейший представитель раннего Возрождения в Англии.

Он получил блестящее образование в Оксфорде, где примкнул к кружку т. н. оксфордских реформаторов (Дж. Колет, Т. Линакр и др.), с 1499 г. был знаком с крупнейшим европейским гуманистом нидерландцем Эразмом Роттердамским, который, оказавшись в Англии и гостя в доме Т. Мора в 1509 г., написал «Похвалу Глупости». В 1521 г. король Генрих VIII пригласил Т. Мора ко двору и возвел в рыцарское звание. В 1523 г. по рекомендации короля Мор стал спикером парламента, затем канцлером герцогства Ланкастерского, а в 1529 г. — канцлером королевства. В 1529–1532 гг. Т. Мор занимал эту высшую государственную должность. Будучи католиком, он отказался дать присягу Генриху VIII как «верховному главе» английской церкви, за что был брошен в Тауэр (1534) и затем казнен (спустя века католическая церковь признала его святым).

Мировую известность принесла Морю его «Утопия» («Золотая книга, столь же полезная, как и приятная, о наилучшем устройстве государства и о новом острове Утопии», начало работы — 1510, публ. лат. текста — 1516, англ. — 1551), трактат, в котором писатель-гуманист выступил в защиту социальной справедливости, изобразил идеальное общественное устройство. В первой части, написанной в форме диалога, содержится критическое, сатирическое изображение Англии с ее несправедливым строем и жизненным укладом. Эта часть написана позже, чем вторая, в которой действие переносится на фантастический остров Утопия. Это слово, придуманное Мором и вошедшее во многие языки, образовано от греческих морфем и означает «место, которого нет». В Утопии царит благоденствие, так как здесь нет частной (и даже личной) собственности, все общее, труд — обязанность всех граждан, рабочий день составляет 6 часов, а наиболее тяжелую работу выполняют преступники. В своей «Утопии» Мор развил традиции диалогов Платона («Государство», «Тимей»). Книга Мора стала источником жанра утопии в новой европейской литературе. Возможно, с идеей моровской утопии связаны поздние пьесы Шекспира, по крайней мере, утопизмом пронизаны и «Зимняя сказка», и «Буря».

Среди трудов Мора выделяется «История Ричарда III», в самых черных красках рисующая короля-узурпатора и тирана. История ее появле-

ния такова. После обучения в школе в Сент-Антони Т. Мор был принят в дом архиепископа и лорда-канцлера Мортон (который позже отправил юношу учиться в Оксфорд). Здесь, в доме Мортон, Т. Мор слышал рассказы о правлении Ричарда III, оценка которого давалась с точки зрения враждебно настроенных Ланкастеров (Ричард принадлежал к Йоркам). Эти рассказы дали первый импульс для составления жизнеописания короля-злодея. Оно вышло из печати в 1543 г. (существуют латинский и английский варианты текста). Эта книга Т. Мора стала одним из главных источников исторической хроники Шекспира «Ричард III». Оттуда идет концепция образа Ричарда III как исчадия зла, макиавеллиста, гения интриги, циника, детоубийцы.

Между тем, согласно другим историческим источникам, этот английский король не отличался от других коронованных особ ни изощренным умом, ни масштабом злодеяний (см. Барг М. А. Шекспир и история. М.: Наука, 1976), а виновным в гибели детей — наследника престола и его брата — многие историки вполне обоснованно считают не Ричарда III, а Генриха VII, победившего его в битве при Босворте в 1485 г. и взошедшему на престол не на вполне твердых основаниях. Именно для укрепления правомочности династии Тюдоров, которую основал Генрих VII, Т. Мор и писал свою книгу, переиначивая историю (чего не успел сделать Ричард III за короткий период своего правления, 1483–1485 гг.). Шекспир писал свою историческую хронику в эпоху правления последней из Тюдоров — Елизаветы Тюдор, естественно, он пользовался тюдоровской версией исторических событий, представленной у Т. Мора.

От шекспировской эпохи (точная дата не установлена) дошла пьеса «Сэр Томас Мор» (основной автор — А. Мандэй?). Возможно, в ее создании принял участие У. Шекспир. Есть рукопись этой пьесы, в которой имеется вставка величиной в 147 строк, вполне возможно, что они написаны рукой Шекспира, в этом случае до нас дошел автограф великого драматурга, а не только несколько образцов его подписей. Текст вставки обладает признаками стиля Шекспира (в рус. переводе: Левит Т. Сто сорок семь строк Шекспира [в рукописи пьесы А. Мандэя «Сэр Томас Мор»] (Публикация) // Театр. 1941. № 4. С. 132–136).

Соч.: Complete works, v. 2, 4. [New Haven], 1963–65; в рус. пер. — Утопия. М., 1953; Утопия // Утопический роман XVI–XVII веков. М., 1971. С. 41–140; Эпиграммы. История Ричарда Ш. М., 1973; Утопия. М., 1978.

Лит.: Осиновский И. Н. Томас Мор. М., 1978; Томас Мор: 1478–1978. М., 1981 (особо: Комарова В. П. Шекспир и Томас Мор // Томас Мор (1478–1978). С. 110–132. [Предположительное участие в создании драмы «Сэр Томас Мор», «Буря» как отклик на «Утопию»]; Черноземова Е. Н. Мор // Зарубежные писатели. Ч. 1. М., 2003; Chambers R. W. Thomas More. L., 1935; Reynolds E. E. Sir Thomas More. L., 1965.

Томас МОРЛИ

(О. А. Захарова, Н. В. Захаров)

Томас Морли (Thomas Morley, 1557/58?, Норидж, — 10.1602, Лондон) — английский композитор, органист, издатель нот, ученик Уильяма Бёрда. Окончил Оксфордский университет со степенью бакалавра музыки в 1588 г., один из создателей английского мадригала. Будучи всесторонне образованным музыкантом, Морли опубликовал один из значительных трактатов по искусству эпохи Возрождения: «Простое и доступное введение в практическую музыку» (“Plaine and Easie Introduction to Practicall Musicke”, 1597). В числе музыкальных номеров Морли сохранились два, которые вполне могли быть написаны им к пьесам Шекспира. Это песни на стихи «О, моя госпожа» из пьесы «Двенадцатая ночь» и «Влюбленный и его девушка» из комедии «Как вам это понравится». Хотя об обстоятельствах его жизни мало что известно, были попытки доказать, что он был дружен с Шекспиром. Какое-то время музыкант и драматург состояли в одном церковном приходе, поэтому вполне было возможно общение Морли и Шекспира. Определенно выражен интерес музыканта к пьесам Шекспира, что побудило Морли к сочинению песен, но исполнялись ли они в постановках шекспировских пьес, остается без доказательств.

Лит.: Уэллс С. Шекспировская энциклопедия. Пер. с англ. А. Шульгат. М.: Радуга, 2002; Ledger Ph. (ed.) The Oxford Book of English Madrigals. L.: Oxford

University Press, 1978; Reese G. Music in the Renaissance. N. Y.: W. W. Norton & Co., 1954; Roche J. The Madrigal. L., 1972; Thomas Morley // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Ed. Stanley Sadie. 20 vol. L.: Macmillan Publishers Ltd., 1980.

Граф ОКСФОРД

(Н. В. Захаров, Вл. А. Луков)

Эдуард де Вер, 17-й граф Оксфорд (Edward de Vere, 17th Earl of Oxford, 12.04.1550, замок Хедингхэм, — 24.06.1604, Хэрни, Лондон) — английский аристократ и писатель.

Английский профессор Томас Луни в книге ««Шекспир», идентифицированный с Эдуардом де Вером, семнадцатым графом Оксфордом» (1920) необоснованно называет Оксфорда автором шекспировских пьес. Эту точку зрения поддержал Б. М. Уорд (1928), который считал возможным соавторство Оксфорда и графа Дерби в создании шекспировских пьес.

Автором еще более фантастической гипотезы был Перси Аллен, который в своей книге «Беседы с елизаветинцами, раскрывающие тайну «Уильяма Шекспира»» изложил результаты спиритических сеансов с участием Оксфорда, Бэкона и Шекспира.

Лит.: Looney T. «Shakespeare» Identified in Edward de Vere the Seventeenth Earl Oxford, 1920; Percy Allen. Talks with Elizabethans Revealing the Mystery of “William Shakespeare”, 1947.

Король ДЖЕЙМС (Яков, Иаков) СТЮАРТ

(Вл. А. Луков)

Яков (Иаков) VI Шотландский, он же Яков I Английский (англ. James, лат. Iacobus, 19.06.1566, Эдинбург, Шотландия, — 27.03.1625, дворец Теобальдс (Теобальдс хаус), близ Чезента, графство Хертфордшир, Англия) — король Шотландии (с 24 июля 1567 г. — под опекой регентского совета, с 12 марта 1578 г. — единолично) и первый король Англии

из династии Стюартов с 24 марта 1603 г. (провозглашение королем в Эдинбурге 31 марта 1603 г.).

Таким образом он впервые правил обоими королевствами на Британских островах (которые продолжали быть самостоятельными государствами с единым правителем, объединение относится только к 1707 г.). Сын Марии Стюарт, королевы Шотландии (и правнучки английского короля Генриха VII), и Генриха Стюарта, лорда Дарнли (убитого вскоре после рождения Якова, подозрение в чем пало на Марию Стюарт, которой пришлось поэтому отречься от престола в пользу сына, и 29 июля 1567 г. годовалый Яков был провозглашен шотландским королем).

Казнь Марии Стюарт 8 февраля 1587 г. в Англии вызвала у сына печаль и сожаление, но не привела к войне с Елизаветой Тюдор, тем более что за год до этого между Англией и Шотландией был подписан договор о взаимопомощи. Елизавета фактически согласилась с тем, что Яков после ее смерти будет иметь права на английский престол.

25 июля 1603 г. Яков сменил на престоле ушедшую из жизни Елизавету. Последние годы творчества Шекспира пришлись именно на его правление. Исследователи связывают некоторые особенности позднего творчества Шекспира с этим фактом. Будучи весьма образованным (он знал латынь, греческий), творческим человеком (писал стихи на шотландском и латыни), обладающим богатым воображением, Яков увлекся демонологией, мистикой, алхимией (чему посвятил свой трактат по демонологии, поддерживал алхимиков и т. д.). Образы ведьм в «Макбете» и другие прежде чуждые Шекспиру детали, связанные с демонологией, как считается, связаны с этим увлечением короля, перед которым давались спектакли театра «Глобус». Яков присвоил труппе этого театра статус королевской.

Лит.: Юм Д. Англия под властью дома Стюартов. СПб., 2001; Fraser A. King James VI of Scotland, I of England. London, 1974; Donaldson G. Scotland: James V-James VII. Edinburgh, 1998.

§ 4. РОДНЫЕ И БЛИЗКИЕ ШЕКСПИРА

Родственники Уильяма ШЕКСПИРА

(Вл. А. Луков)

Родственники Уильяма Шекспира сосредоточены вокруг его родного города Стратфорд-на-Эйвоне, местечка в трех милях от этого города — Уиллкоута, где проживали представители дворянского рода Арденов, к которому принадлежала мать Шекспира, местечка Шоттери, где, по-видимому, родилась Энн Хатауэй и в наше время водят экскурсии в «дом Энн Хатауэй», Хорошо сохранившийся и свидетельствующий о зажиточности семьи будущей жены Шекспира. Наконец, следует упомянуть и Лондон, где работали актерами Уильям Шекспир и его младший брат Эдмунд.

Шекспироведы довольно обстоятельно изучили родственные связи великого драматурга. Им помог, в частности, анализ церковных книг, в которых велись записи о крещении (С), свадьбах (М) и погребении (В) жителей Стратфорда и других мест, связанных с жизнью Шекспира (в частности, Лондона). В одном из наиболее авторитетных трудов по шекспироведению — вышедшей в 1930 г. в Оксфорде двухтомной работе Э. К. Чемберса «Уильям Шекспир: Исследование фактов и проблем» (Chambers E. K. William Shakespeare: A Study of Facts and Problem: 2 vols. Oxford, 1930) приведены эти записи.

На примере записей в стратфордской церкви св. Троицы о самом Шекспире можно отметить некоторые особенности, значимые и для других записей. К 1564 г. относится запись: «1564, Apr. 26. C. Gulielmus filius Johannes Shaksperе». К 1616 г. относится запись: «1616, Apr. 25. B. Will. Shaksperе, gent.». Некоторые наблюдения: записывалась не дата рождения, а дата крещения в церкви (С), поэтому всеми признанная дата рождения драматурга, 23 апреля, является результатом вычисления на основании того, что обычно крестили на третий день после рождения. Шекспир похоронен (В) 25 апреля, дата его смерти вычислена таким же способом (хоронили на третий день после смерти). Даты

записаны в соответствии с действовавшим тогда в Англии юлианским календарем, а не григорианским, который был принят в католической Европе. Правда, когда Шекспир родился, Европа жила по юлианскому календарю. Григорианский календарь был введен папой Григорием XIII в 1582 г. Согласно записи в приходской книге епископа Вустерского, брак между 18-летним Уильямом Шекспиром (которому было 18 лет) и Энн Хатауэй (Anne Hathaway, в русской транскрипции Анна Хэтэуей и др. варианты, ей было 26 лет) был заключен 28 ноября 1582 года, законность брака, как было положено, подтвердили два свидетеля. К этому моменту католическая Европа (Италия, Испания, Португалия, Речь Посполитая) уже почти два месяца пользовалась другим календарем: день 4 октября этого года, четверг, по повелению папы римского сменился пятницей 15 октября, а в дальнейшем стали действовать и правила расчета високосных годов, и, что важно для церкви, новый порядок вычисления дня Пасхи. Франция и Лотарингия приняли новый календарь в том же году — 10(20) декабря, затем Голландия и другие страны. В ряде стран Европы, таким образом, дата заключения брака между Уильямом и Энн была не 28 ноября, а 7 декабря. Известное мистическое совпадение — смерть Шекспира и Сервантеса в один день, 23 апреля 1616 г. (к чему можно добавить почти такое же мистическое совпадение: в Кордове 23 или 24 апреля 1616 г. умер основатель перуанской литературы Инка Гарсиласо де ла Вега), является совпадением, но не столь точным: Шекспир умер на 10 дней раньше, чем жившие в Испании Сервантес и Инка.

Второе замечание: церковные записи делались на латинском языке, поэтому Уильям, сын Джона, был записан как «Gulielmus filius Johannes Shakspere». Но могли появляться и английские слова: в записи о смерти Уильям обозначен как «gent.», т. е. джентльмен (низшее дворянское звание, полученное Шекспирами в 1599 г.).

Третье замечание: во времена Шекспира написание английских фамилий еще не было установлено и нередко менялось, причем на это не обращалось особого внимания. В записи о рождении фамилия Шекспир передана как Shakspere. В записи о смерти — как Shakspere, хотя уже несколько лет в документах о дворянстве она выглядела как Shakespere и трактовалась как «Потрясатель копья» (образ копья был

включен в герб). В 1601 г. в записи о смерти отца фигурирует вариант: Shakspeare; в 1607 г. в записи о смерти Эдмунда, брата Уильяма, дан вариант: Shackspeere; он же в 1607 г. фигурирует как сын Джона Shakspere и как Shakespeare; в 1608 г. в записи о смерти матери представлен вариант: Shaxspere. Все это одна, к тому времени дворянская, семья. В 1850-е годы американская журналистка Делия Бэкон, чьи работы послужили началом широчайшего обсуждения «шекспировского вопроса», отметила, что Шекспир по-разному подписывался под документами, и пришла к выводу о его малограмотности. Знала бы она, что Фрэнсис Бэкон, великий философ и государственный деятель, выдвинутый ею на роль руководителя коллектива авторов, писавших пьесы, известные как шекспировские, тоже по-разному подписывался, ее праведный гнев на Шекспира несколько поостыл бы.

Далее приводится список родственников Шекспира, в скобках цитируются, где это возможно, записи в церковных книгах о крещении и отпевании, как их приводит Э. К. Чемберс.

Дедушка со стороны отца — Ричард Шекспир (Richard Shakespeare), ум. 1561.

Дедушка со стороны матери — Роберт Арден (Robert Arden), ум. 1556.

Отец — Джон Шекспир (John Shakespeare, Shakspeare), ум. 1601 («1601, Sept. 8. В. Mr Johannes Shakspeare»).

Мать — Мэри Арден, Шекспир (Mary Arden, Shakespeare, Shaxspere), ум. 1608 («1608, Sept. 9. В. Maуrу Shaxspere, wуdowe»).

Отец и мать поженились в 1557 г., у них было 8 детей, Уильям Шекспир — третий («1564, Apr. 26. С. Gulielmus filius Johannes Shakspere»; «1616, Apr. 25. В. Will. Shakspere, gent.»).

Его братья и сестры:

Джоан Шекспир (Joan Shakspere), р. 1558 («1558, Sept. 15. С. Jone Shakspere daughter to John Shakspere»; умерла в детском возрасте).

Маргарет Шекспир (Margaret Shakspere), 1562–1563 («1562, Dec. 2. С. Margareta filia Johannis Shakspere»; «1563, Apr. 30. В. Margareta filia Johannis Shakspere»).

Гилберт Шекспир (Gilbert Shakspere), 1566–1612 («1566, Oct. 13. C. Gilbertus filius Johannis Shakspere»; «1612, Feb. 3. B. Gilbert Shakspere, adolescens»).

Джоан Шекспир, по мужу — Харт (Joan, Jone Shakspere; Hart), 1569–1646 («1569, Apr. 15. C. Jone the daughter of John Shakspere»; «1646, Nov. 4. B. Joan Hart, widow»). Джоан была замужем за шляпником Уильямом Хартом (William, Wilyam Hart, Harttt, Harte), который умер за несколько дней до смерти Уильяма Шекспира («1616, Apr. 17. B. Will. Harttt, hatter») у них были три сына и дочь: Уильям Харт (William Hart), 1600–1639 («1600, Aug. 28. C. Wilhelmus filius Wilhelmi Hart»; «1639, Mar. 29. B. Willielmus Hart»); Мэри Харт (Mary Hart), 1603–1607 («1603, June 5. C. Maria filia Wilhelmi Hart»; «1607, Dec. 17. B. Mary dawghter to Wilyam Hart»), Томас Харт (Thomas Hart), 1605–1661 («1605, July 24. C. Thomas fil. Wilhelmus Hart Hatter»); Майкл Харт (Mychaell, Micael Hart, Harte), 1608–1618 («1608, Sept. 23. C. Mychaell sonne to Wilyam Hart»; «1618, Nov. 1. B. Micael filius to Jone Harte, widowe»). Весьма существенно потомство третьего из них — Томаса. У этого Томаса Харта были сыновья — Томас Харт (Thomas Hart), р. 1634 («1634, Apr. 13. C. Thomas filius Thomae Hart.»); Джордж Харт (George Hart), 1636–1702 («1636, Sept. 18. C. Georgius filius Tho: Hart»). Шекспироведы, отмечая, что последним прямым потомком Уильяма Шекспира была его внучка Элизабет, которая умерла бездетной в 1670 г., утверждают, что потомки Шекспира (хотя и не прямые, а по линии сестры Джоан) существуют до сих пор и именно Джордж Харт оставил после себя это потомство.

Энн Шекспир (Anne Shakspere), 1571–1579 («1571, Sept. 28. C. Anna filia magistri Shakspere»; «1579, Apr. 4. B. Anne daughter to Mr John Shakspere»).

Ричард Шекспир (Richard Shakspeer, Shakspeare), 1574–1613 («1574, Mar. 11. C. Richard sonne to Mr John Shakspeer»; «1613, Feb. 4. B. Rich: Shakspeare»).

Эдмунд Шекспир (Edmund Shakspere, Shackspeere, Shakespeare), 1580–1607 («1580, May 3. C. Edmund sonne to Mr John Shakspere»). Эдмунд был актером в Лондоне, у него родился ребенок, который вскоре умер: «1607, Aug. 12. B. Edward sonne of Edward Shackspeere, Player:

base-borne». В записи, очевидно, сделана описка: «Эдвард, сын Эдварда...», а следовало бы «Эдвард, сын Эдмунда Шекспира, актера». А вслед за ним умер и Эдмунд: «1607, Dec. 31. B. Edmond Shakespeare, a player: in the Church».

Жена Уильяма Шекспира:

Энн Хатауэй (Анна Хэтэуэй), в замужестве Шекспир (Anne Hathaway, Shakespeare), 1556–1623 («1623, Aug. 8. B. Mrs Ann Shakespeare»). Необычное совпадение: вдова Шекспира умерла в год, которым датировано Первое фолио (впрочем, оно уже было готово в 1622 г., т. к. попало в каталог Франкфуртской книжной ярмарки, а часть тиража, может быть, и раньше: очевидно, его начали печатать с февраля 1621 г., а к 8 ноября 1623 г. в основном закончили, тираж был, по-видимому, 1000 экземпляров, из которых сохранилась четвертая часть).

Дети Уильяма и Энн Шекспиров:

Сьюзен Шекспир, по мужу Холл (Susanna Shakespeare, Hall), 1583–1649 («1583, May 26. C. Susanna daughter to William Shakespeare»; «1649, July 16. B. Mrs Sussana Hall, widow»).

Гамнет Шекспир (Hamnet Shakspere), 1585–1596 («1585, Feb. 2. C. Hamnet & Judith sonne and daughter to William Shakspere»; «1596, Aug. 11. B. Hamnet filius William Shakspere»)

Джудит Шекспир, по мужу Квини (Judith Shakspere, Quiny) 1585–1662 («1585, Feb. 2. C. Hamnet & Judith sonne and daughter to William Shakspere»; «1662, Feb. 9. B. Judith, vxor Thomas Quiney Gent.»).

Зятья Шекспира:

Муж Сьюзен — д-р Джон Холл (John Hall), 1575–1635 («1635, Nov. 26. B. Johannes Hall, medicus peritissimus»). Брак заключен в 1607 г. («1607, June 5. M. John Hall gentleman & Susanna Shaxspere»).

Муж Джудит — Томас Квини (Thomas Quiny), 1589–1655 («1589, Feb. 26. C. Thomas sonne to Richard Queeny»). В церковных книгах написание его фамилии разное: Quynu, Quinee, Queeney, Queeny, Quynie, Quiney. Брак заключен в 1616 г. («1616, Feb. 10. M. Tho Queeny tow Judith Shakspere»).

Внуки Уильяма Шекспира:

В семье Холлов:

Элизабет Холл, по первому мужу — Нэш, по второму мужу — Бернард (Elisabeth Hal, Hall; Nash; Bernard), 1608–1670. («1608, Feb. 21. C. Elizabeth to John Hall gentleman»). Первое замужество — в 1626 г. за Томасом Нэшем (Thomas Nash), 1593–1647 («1626, Apr. 22. M. Mr Thomas Nash to Mrs Elizabeth Hall; 1647, Apr. 5. B. Thomas Nash, Gent.»). Детей в этом браке не было. Второе замужество — в 1649 г. за Джоном Бернардом (John Bernard) из Abington (Northants), который был возведен в рыцарский сан в 1661 г., ум. 1674. Детей в этом браке тоже не было; Элизабет, таким образом, оказалась последним прямым потомком Уильяма Шекспира. Но есть предположение, что до сих пор живут потомки Джорджа Харта (George Hart, 1636–1702), прямого потомка сестры Уильяма Шекспира Джоан.

В семье Квини:

Шакспер Квини (Shaksper Quyny), 1616–1617 («1616, Nov. 23. C. Shaksper fillius Thomas Quyny gent.»; «1617, May 8. B. Shakspere fillius Tho. Quyny, gent.»).

Ричард Квини (Richard Quinee), 1618–1639 («1618, Feb. 9. C. Richard fillius Thomas Quinee»; «1639, Feb. 29. B. Richardus filius Tho: Quiney»).

Томас Квини (Thomas Queeney), 1620–1639 («1620, Jan. 23. C. Thomas filius to Thomas Queeney»; «1639, Jan. 28. B. Thomas filius Thomae Quiney»)

Лит.: Chambers E. K. William Shakespeare: A Study of Facts and Problem: 2 vols. Oxford, 1930; Sams E. The Real Shakespeare II. New Haven (Connecticut): Yale University Press, 1995; Аникст А. А. Шекспир. М.: Мол. гвардия, 1964; Шенбаум С. Шекспир. Краткая документальная биография / Пер. А. А. Аникста и А. Л. Величанского. М.: Прогресс, 1985.

**Родственники Уильяма ШЕКСПИРА,
ушедшие из жизни раньше него**
(Вл. А. Луков)

Среди родственников Уильяма Шекспира многие ушли из жизни раньше него. Это:

Дедушка со стороны отца — Ричард Шекспир (Richard Shakespeare), ум. 1561, до рождения У. Шекспира.

Дедушка со стороны матери — Роберт Арден (Robert Arden), ум. 1556, до рождения У. Шекспира.

Отец — Джон Шекспир (John Shakespeare, Shakspeare), ум. 1601 (похоронен 8 сентября 1601 г.).

Мать — Мэри Арден, Шекспир (Mary Arden, Shakespeare, Shaxspere), ум. 1608 (похоронена 9 сентября 1608 г.).

Братья и сестры:

Джоан Шекспир (Joan Shakspere), р. 1558 (крещение 15 сентября, умерла в младенчестве, до рождения У. Шекспира).

Маргарет Шекспир (Margaret Shakspere), 1562–1563 (крещение 2 декабря 1562 г., похороны 30 апреля 1563 г.). Умерла до рождения У. Шекспира.

Гилберт Шекспир (Gilbert Shakspere), 1566–1612 (крещение 13 октября 1566 г., похороны 3 февраля 1612 г.).

Энн Шекспир (Anne Shakspere), 1571–1579 (крещение 28 сентября 1571 г., похороны 4 апреля 1579 г.).

Ричард Шекспир (Richard Shakspeer, Shakspeare), 1574–1613 (крещение 11 марта 1574 г., похороны 4 февраля 1613 г.).

Эдмунд Шекспир (Edmund Shakspere, Shackspeere, Shakespeare), 1580–1607 (крещение 3 мая 1580 г., похороны 31 декабря 1607 г.).

Сын:

Гамнет Шекспир (Hamnet Shakspere), 1585–1596 (крещение 2 февраля 1585 г., похороны 11 августа 1596 г.). Имя может читаться и как Гамлет: оно дано в честь Гамнета Сэдлера (Hamlett, Hamnet Sadler), соседа, который в завещании Шекспира записан как Hamlett Sadler, что, видимо, не случайно, это были две вариации одного имени.

Племянница:

Мэри Харт (Mary Hart), дочь сестры У. Шекспира Джоан и Уильяма Харта, 1603–1607 (крещение 5 июня 1603 г., похороны 17 декабря 1607 г.).

Этот перечень позволяет выделить особенно трудные годы жизни У. Шекспира, связанные с потерей близких родственников: 1596 г. (смерть сына), 1601 г. (смерть отца), 1607–1608 гг. (смерть брата, 4-лет-

ней племянницы, матери), 1612–1613 гг. (смерть двух братьев). Если смерть сына многими шекспироведами ставилась в связь с переходом У. Шекспира к от ренессансного раннего периода творчества к периоду «великих трагедий», то другие из названных событий меньше привлекали внимание, а между тем в 1601 г., когда умер отец, появляется «Гамлет», 1607–1608 гг. — завершение трагического периода (причем пьесами, наполненными безысходностью и даже мизантропией) и переход к последнему периоду, отмеченному появлением пьес-утопий, а 1612–1613 гг. — завершение работы для театра, переезд из Лондона в Стратфорд-на-Эйвоне к семье.

Лит.: Chambers E. K. William Shakespeare: A Study of Facts and Problem: 2 vols. Oxford, 1930; Sams E. The Real Shakespeare II. New Haven (Connecticut): Yale University Press, 1995; Аникст А. А. Шекспир. М.: Мол. гвардия, 1964; Шенбаум С. Шекспир. Краткая документальная биография / Пер. А. А. Аникста и А. Л. Величанского. М.: Прогресс, 1985.

Завещание Уильяма ШЕКСПИРА

(Вл. А. Луков)

В середине XVIII века некто Джозеф Грин, разбирая старые документы в Стратфорде-на-Эйвоне, наткнулся на подлинное завещание Уильяма Шекспира, которое его глубоко разочаровало: в нем не было ничего о творчестве великого драматурга и поэта, зато говорилось о мелочах быта с необычайной скрупулезностью.

Уильям Шекспир оформил завещание в конце жизни, в январе 1616 г., а менее чем за месяц до смерти, 25 марта 1616 г. вернулся к нему, чтобы внести некоторые изменения. В документе есть три собственноручные подписи Шекспира (это половина из шести сохранившихся его подписей). Отмечено, что в марте он подписывался не совсем так, как в январе. Относительно этого существуют разные мнения. Антистратфордианцы видят в различии подписей подтверждение малограмотности Шекспира. Стратфордианцы предлагают совсем другое истолкование: в последние месяцы жизни Шекспир был тяжело болен, и болезнь за-

метно прогрессировала, что отразилось на письме. Именно болезнью объясняется стремление Шекспира распорядиться остающимся после него наследством.

Среди шекспироведов с момента опубликования завещания Шекспира обсуждаются его странности. Главная из них — отсутствие упоминаний о рукописях произведений Шекспира. Для антистратфордианцев это одно из главных доказательств того, что Шекспир не был автором приписываемых ему произведений. Стратфордианцы нашли объяснение этому факту. Рукописи пьес никогда и не хранились у Шекспира, как и у других авторов: они принадлежали труппам, в которых работали драматурги, хранились в здании театров, где давались представления, и тщательно охранялись, чтобы конкуренты не могли воспользоваться текстами (это было залогом благосостояния актеров). Рукописи пьес Шекспира, который их писал до 1612 г. (или до 1613 г., если учесть пьесы в соавторстве с Дж. Флетчером), хранились в театре «Глобус», где их играла труппа «Слуг короля». В 1613 г., во время представления в «Глобусе» исторической хроники Шекспира «Генрих VIII» (очевидно, в соавторстве с Дж. Флетчером), выстрел из пушки, использованный для театрального эффекта, привел к пожару, театр полностью сгорел, а в нем — и все рукописи пьес Шекспира. Другой вопрос, возникший у шекспироведов, связан с тем, что Шекспир не завещал ни одной книги, следовательно, их у него не было, т. к. книги стоили очень дорого, и вряд ли их не упомянули бы в завещании. Это непростой вопрос, ответ на который связан с догадками. Если Шекспир после 1613 г. ничего не писал для сцены, у него могло и не быть книг (они были нужны ему в Лондоне). А если и были нужны, их можно было найти у знакомых в родном городе.

Так, известно (об этом можно прочитать у С. Шенбаума), что у англиканского священника Джона Бретчгердла, крестившего Уильяма Шекспира 26 апреля 1564 г., дома были Новый завет на английском языке в переводе Тиндейла, труды Эзопа, Саллюстия, Вергилия, Горация, два труда Эразма Роттердамского, латино-английский словарь и «Деяния апостолов, переведенные английским метром... Кристофером Тайем...» (книги составляли около половины состояния священника). Он умер весной 1565 г., что-то из книг перешло в грамматическую школу (в ко-

торой учился Шекспир). Где осели другие книги, были ли они доступны для Шекспира? Это сфера догадок и дальнейших исследований. Есть и другие подходы к решению этой проблемы. Так, С. Шенбаум пишет: «Книги могли быть отдельно перечислены в посмертной описи, но таковой не сохранилось. Во всяком случае, они, должно быть, составляли часть имущества, унаследованного Холлами и, возможно, таким образом нашли свое место на полках доктора рядом с его медицинскими трактатами. Если это так, особый интерес вызывает «кабинет с книгами», о котором Холл упоминает в своем устном завещании 1635 г., в котором он предоставлял своему зятю «располагать книгами как угодно». Двумя годами позже Сьюзан и ее зять в канцелярском суде обвинили Болдуина Брукса (впоследствии ставшего бейлифом Стратфорда) в том, что он подговорил заместителя шерифа и нескольких приставов, «людей низкого звания», взломать двери дома Нью-Плейс и кабинета в нем и поспешно захватить «всевозможные книги» и «другое весьма ценное имущество». Попытка Брукса претендовать на имущество Холлов потерпела неудачу в суде».

Особое недоумение шекспироведов вызвало то, что своей жене Шекспир оставил лишь кровать: «Item, I gyve unto my wief my second best bed with the furniture» («Кроме того, я завещаю моей жене вторую из лучших моих постелей со всею принадлежащей к ней мебелью»; другой перевод: «Также я даю и завещаю жене моей мою вторую по качеству кровать с принадлежащей к ней утварью»). Замечено, что даже это скромное дарение записано между строк, т. е. вписано позже. Можно предположить, что здесь отразился разлад Шекспира с женой (которой было уже 60 лет и с которой на протяжении всего лондонского периода он виделся очень редко, привозя деньги семье в Стратфорд). Но могут быть и другие объяснения. Снова обратимся к С. Шенбауму: «В большинстве стратфордских завещаний того периода отражена забота о женах, интересы которых обеспечивались посредством стандартных формул типа «остальное мое имущество»; и Шекспир, как хорошо известно, отнюдь не игнорировал свою Энн. Однако знаменитый пункт завещания, касающийся ее, курьезен: «Сим завещаю своей жене вторую по качеству кровать со всеми принадлежностями (то есть драпировками, пологом, постельным бельем etc.)».

Это завещание вызвало бесконечные и по большей части бесплодные споры. «Он вовсе не забыл о своей жене, — писал Мэлон в XVIII веке, — сначала он забыл о ней, потом он вспомнил о ней, но так вспомнил, что только сильнее подчеркнул, как мало она для него значила. Он, таким образом (грубо говоря), обделил ее, только оставив ей не шиллинг, а какую-то старую кровать».

Этот пункт завещания вписан между строк, отсюда мнение Мэлона (неоднократно повторенное) о забывчивости Шекспира однако в его завещании есть и другие записи, сделанные позднее между строк: например, запись о поминальных кольцах, которые он завещал Уильяму Рейнольдсу и сотоварищам по театру.

Провал памяти? Возможно. Но по крайней мере столь же возможно — как давным-давно предположил Чарлз Северн, — что юрист, наспех записывая завещание, по невнимательности пропустил отдельные пункты и затем восполнил пропущенное. И тем не менее эта кровать — пропущена она по небрежности или нет — представляет собой проблему. Многие (в том числе Мэлон) допускают, что такое завещание сделано в насмешку. Однако ученые, придерживающиеся иного мнения, также давно возникшего, утверждают, будто Шекспиры приберегали свою лучшую кровать для заночевавших гостей Нью-Плейс, и что менее ценная кровать была якобы и супружеским ложем. Исследователи перелистали неисчислимое количество завещаний времен Елизаветы и Джеймса в поисках аналогичных случаев, и их розыски не оказались безрезультатными. Когда Фрэнсис Рассел, второй в роду граф Бедфорд, умер в Лондоне в 1585 г., он завещал свою «лучшую кровать, убранную покрывалом, расшитым золотом и серебром» с гербом короля Генри VIII не жене, а своей младшей дочери.

Еще более соответствует нашему случаю завещание Уильяма Палмера из Лимингтона, который в 1573 г. оставил своей жене Элизабет «всю ее носильную одежду» и свою «вторую по качеству перину, изготовленную для нее, и другую перину, похуже, для ее служанки»; он также удвоил доход, который она должна была получать по сравнению с первоначальным брачным контрактом. «Памятуя, что она — благородная дама, обремененная годами, — заявляет завещатель, — я хотел

бы, чтобы она жила так, как подобает жить моей бывшей жене». Это подобающее завещание, и кто станет отрицать супружескую привязанность, выразившуюся в нем?

Можно также предположить, что завещатель намеренно лишил свою супругу кровати, исходя из простых соображений вроде: «Оставь своей жене больше, чем ты обязан, но лишь на время ее вдовства, — советует сэр Уолтер Рэли своему сыну, — ибо если она полюбит вновь, пусть она не наслаждается своей второй любовью на той же кровати, на которой она любила тебя». Такие мысли могли приходить в голову не только ему. Однако возраст Энн (ей было в ту пору 60 лет или около того) делает маловероятным предположение о том, что такого рода соображение могло повлиять на завещание. Проблема, возникающая в связи с этим пунктом шекспировского завещания, состоит в том, что столь недостаточное внимание к жене было необычным, и в том, что в завещании совсем отсутствуют проявления эмоций завещателя вроде тех, которые мы обнаруживаем в завещании Палмера. Однако Шекспир не выразил своих эмоций и в отношении к другим членам семьи, а, возможно, его юрист не поощрял или даже запрещал такого рода проявления чувств. Нам предоставляется самим решить, что здесь имело место — цинизм или чувствительность. Последняя, разумеется, более привлекательна, однако такого рода выбор можно сделать лишь предположительно. Такой существенный предмет мебели, как наилучшая кровать, считался семейной ценностью, и обычно переходил к законному наследнику. Таков был обычай, принятый в городах. В XVI в. в Торкси одному наследнику завещана была лучшая кровать, с покрывалом и простынями (“*melio rem lectuna cum tapeto et linthiammis*”); в Арчинфилде в 1663 г., согласно обычаю, старшему из наследников доставалась «лучшая кровать со всеми принадлежностями». По распределению, сделанному Шекспиром, самая лучшая кровать, как подобало семейной реликвии, должна была дополнить ценности «всего остального моего недвижимого имущества, движимого имущества, аренд драгоценностей и прочих предметов домашнего обихода, которые останутся после уплаты моих долгов, раздачи завещательных даров и расходов на мои похороны». В число «аренд» могли входить пайи Шекспира, если он по-прежнему

был их держателем в «Глобусе» и Блэкфрайерсе. Все это он завещал своему зятю Джону Холлу и дочери Сьюзан». (При цитировании из С. Шенбаума опущены ссылки исследователя на источники.)

Приводим современную расшифровку текста завещания (по источнику: <http://www.stratford.ru/testament.html>, жирным шрифтом выделены поправки, сделанные юристом):

Vicesimo quarto die Martii, Anno Regni Domini nostri Iacobi nunc Regis Anglioe, etc., decimo quarto, et Scotioe quadragesimo nono. Anno Domini 1616.

In the name of god Amen.

I William Shackspeare, of Stratford upon Avon in the countrie of Warr., gent., in perfect health and memorie, God be prayسد, doe make and ordayne this my last will and testament in manner and forme followeing, that ys to saye, ffirst, I comend my soule into the hands of God my Creator, hoping and assuredlie beleaving, through thonellie merites, of Jesus Christe my Saviour, to be made partaker of lyfe everlastinge, and my bodye to the earth whereof yt ys made. Item, I gyve and bequeath unto my daughter Judyth one hundred and fyftie poundes of lawfull English money, to be paid unto her in the manner and forme foloweng, that ys to saye, one hundred poundes **in discharge of her marriage porcion** within one yeare after my deceas, with considera cion after the rate of twoe shillings in the pound for soe long tyme as the same shalbe unpaied unto her after my deceas, and the fyftie poundes residwe thereof upon her surrendring of, or gyving of such sufficient securitie as the overseers of this my will shall like of, to surrender or graunte all her estate and right that shall discend or come unto her after my deceas, or **that shee** nowe hath, of, in, or to, one copiehold tenemente, with thappurtenaunces, lyeing and being in Stratford upon Avon aforesaid in the saied countrie of Warr., being parcell or holden of the mannour of Rowington, unto my daughter Susanna Hall and her heires for ever. Item, I gyve and bequeath unto my saied daughter Judith one Hundred and fyftie poundes more, if shee or anie issue of her bodie by lvyng att thend of three yeares next ensueing the daie of the date of this my will, during which tyme my executours are to paie her consideracion from my deceas according to the rate aforesaid; and if she dye within the saied tearme

without issue of her bodye, then my will ys, and I doe gyve and bequeath one hundred poundes thereof to my neece Elizabeth Hall, and the fiftie poundes to be sett fourth by my executours during the lief of my sister Johane Harte, and the use and proffitt thereof cominge shalbe payed to my saied sister Jone, and after her decease the saied l.li shall remaine amongst the children of my saied sister, equallie to be divided amongst them; but if my saied daughter Judith be lyving att thend of the saied three yeares, or anie yssue of her bodye, then my will ys, and soe I devise and bequeath the saied hundred and fyftie poundes to be sett our **by my executours and overseers** for the best benefitt of her and her issue, and the **stock not to be** paied unto her soe long as she shalbe married and covert baron; ----- but my will ys, that she shall have the consideracion yearelie paied unto her during her lief, and, after her ceceas, the saied stocke and consideracion to be paied to her children, if she have anie, and if not, to her executours or assignes, she lyving the saied terme after my deceas. Provided that yf suche husband as she shall att thend of the saied three years be married unto, or att anie after, doe sufficientlie assure unto her and thissue of her bodie landes awnswereable to the porcion by this my will gyven unto her, and to be a djudged soe by my executours and overseers, then my will ys, that the said cl.li shalbe paied to such husband as shall make such assurance, to his owne use. Item, I gyve and bequeath unto my saied sister Jone xx.li. and all my wearing apparrell, to be paied and delivered within one yeare the house after my deceas; and I doe will and devise unto her | with thappurtenaunces in Stratford, wherein she dwelleth, for her naturall lief, under the yearlie rent of xij.d. Item, I gyve and bequeath unto her three sonnes, William Harte, ---- Hart, and Michaell Harte, fyve pounds a peece, to be paied within one yeare after my deceas [to be sett out for her within one yeare after my deceas by my executours, with thadvise and direccions of my overseers, for her best frofitt, untill her mariage, and then the same with the increase thereof to be paied unto her]. Item, I gyve and bequeath unto [her] the saied Elizabeth Hall, all my plate, except my brod silver and gilt bole, that I now have att the date of this my will. Item, I gyve and bequeath unto the poore of Stratford aforesaied tenn poundes; to Mr. Thomas Combe my sword; to Thomas Russell esquier fyve poundes; and to Frauncis Collins, of the borough of Warr. in the countie of Warr. gentleman, thirteene poundes, sixe shillings,

and eight pence, to be paid within one yeare after my deceas. Item, I gyve and bequeath to [Mr. Richard Tyler thelder] Hamlett Sadler xxvj.8. viij.d. to buy him a ringe; to William Raynoldes gent., xxvj.8. viij.d. to buy him a ringe; to my dogson William Walker xx8. in gold; to Anthonye Nashe gent. xxvj.8. viij.d. [in gold]; and to my fellowes John Hemynges, Richard Brubage, and Henry Cundell, xxvj.8. viij.d. a peece to buy them ringes, Item, I gyve, will, bequeath, and devise, unto my daughter Susanna Hall, for better enabling of her to performe this my will, and towards the performans thereof, all that capitall messuage or tenemente with thappurtenaunces, in Stratford aforesaid, called the New Place, wherein I nowe dwell, and two messuages or tenementes with thappurtenaunces, scituat, lyeing, and being in Henley streete, within the borough of Stratford aforesaid; and all my barnes, stables, orchardes, gardens, landes, tenementes, and hereditamentes, whatsoever, scituat, lyeing, and being, or to be had, receyved, perceyved, or taken, within the townes, hamletes, villages, fieldes, and groundes, of Stratford upon Avon, Oldstratford, Bushopton, and Welcombe, or in anie of them in the saied countie of Warr. And alsoe all that messuage or tenemente with thappurtenaunces, wherein one John Robinson dwelleth, scituat, lyeing and being, in the Balckfriars in London, nere the Wardrobe; and all my other landes, tenementes, and hereditamentes whatsoever, To have and to hold all and singuler the saied premisses, with their appurtenaunces, unto the saied Susanna Hall, for and during the terme of her naturall lief, and after her deceas, to the first sonne of her bodie lawfullie yssueing, and to the heires males of the bodie of the saied first sonne lawfullie yssueinge; and for default of such issue, to the second sonne of her bodie, lawfullie issueing, and to the heires males of the bodie of the saied second sonne lawfullie yssueinge; and for default of such heires, to the third sonne of the bodie of the saied Susanna lawfullie yssueing, and of the heires males of the bodie of the saied third sonne lawfullie yssueinge; and for default of such issue, the same soe to be and remaine to the ffourth [sonne], ffyfth, sixte, and seaventh sonnes of her bodie lawfullie issueing, one after another, and to the heires males of the bodies of the bodies of the saied fourth, fifth, sixte, and seaventh sonnes lawfullie yssueing, in such manner as yt ys before lymitted to be and remaine to the first, second, and third sonns of her bodie, and to their heires males; and for

defalt of such issue, the said premisses to be and remaine to my sayed neece Hall, and the heires males of her bodie lawfullie yssueinge; and for defalt of such issue, to my daughter Judith, and the heires males of her bodie lawfullie issueinge; and for defalt of such issue, to the right heires of me the saied William Shackspeare for ever. Item, I gyve unto my wief my second best bed with the furniture, Item, I gyve and bequeath to my saied daughter Judith my broad silver gilt bole. All the rest of my goodes, chattel, leases, plate, jewels, and household stufte whatsoever, after my dettes and legasies paied, and my funerall expenses dischargdged, I give, devise, and bequeath to my sonne in lawe, John Hall gent., and my daughter Susanna, his wief, whom I ordaine and make executours of this my last will and testament. And I doe intreat and appoint the saied Thomas Russell esquier and Frauncis Collins gent. to be overseers hereof, and doe revoke all former wills, and publishe this to be my last will and testament. In witness whereof I have hereunto put my [seale] hand, the daie and yeare first abovewritten.

Witnes to the publyshing

hereof Fra: Collyns

Julyus Shawe

John Robinson

Hamnet Sadler

Rovert Whattcott

Probatum fuit testamentum suprascriptum apud London, coram magistro William Bryde, Legum Doctore, etc; vicesimo secundo die mensis luni, Anno Domini 1616; juramento Iohannis Hall unius ex. cui, etc., de bene, etc, jurat, reservata potestate, ect. Susannae Hall. alt. ex. etc., earn cum venerit, etc, petitur, etc.

По тому же источнику приводим современный перевод английского текста завещания (латинские фрагменты в нем опущены, они относятся к юридическому заверению завещания):

Перевод английского текста:

Во имя Господа, аминь.

Я, Уильям Шекспир из Стратфорда-на-Эйвоне, в графстве Уорик, джентльмен, в совершенном здравии и полной памяти (слава Всевышнему!), привожу в порядок дела и выражаю мою последнюю волю и мое

завещание таким образом и в следующей форме: Во-первых, передаю мою душу в руки Божий, моего Творца, надеясь и твердо уповая, что буду приобщен к жизни вечной единственно за заслуги Иисуса Христа, моего Спасителя; и предаю мое тело земле, из которой оно создано.

Кроме того, я отдаю и отказываю моей дочери сто пятьдесят фунтов ходячей английской монетой, которые должны быть ей выплачены следующим образом: сто фунтов в виде ее приданого через год после моей кончины, с выдачей дохода в два шиллинга с фунта, которые она будет получать в течение всего времени, пока означенная сумма не будет выплачена полностью после моей смерти; а остальные пятьдесят фунтов, как только она согласится принять. По распоряжению душеприказчиков моего завещания обязательно передать моей дочери Сьюзан Холл и ее прямым наследникам все недвижимое имущество, которое ей достанется после моей кончины, вместе со всеми правами, которые она имеет теперь на хутор и все его угодья, расположенные в упомянутом городе Стратфорде-на-Эйвоне в названном графстве Уорик, составляющие часть собственности дома Роуингтона.

Сверх того, я даю и завещаю вышеупомянутой дочери Джудит еще сто пятьдесят фунтов, если она или ребенок, рожденный ею, проживет три года после того числа, в которое составлено завещание, и в продолжение которых мои душеприказчики выплатят ей проценты с назначенного капитала по вышеупомянутой таксе. Если она умрет в течение этого срока, не оставив детей, тогда моя воля такова; я завещаю сто фунтов, вычтенные из названной суммы, моей внучке Элизабет Холл и требую, чтобы остальные пятьдесят фунтов были бы хорошо помещены моими душеприказчиками в продолжение жизни сестры моей, Джоанны Харт, и чтобы проценты были выплачены вышепоименованной сестре Джоанне, и чтобы после ее кончины поименованные пятьдесят фунтов перешли детям моей сестры и были одинаково поделены между ними. Но если дочь моя Джудит или какой-либо из ее детей переживет эти три года, тогда такова моя воля: я требую, чтобы вышепоименованные сто пятьдесят фунтов были помещены душеприказчиками этого завещания за самые большие проценты для моей сестры и ее детей, но чтобы капитал не был ей выплачен при жизни мужа; мое же желание, чтобы она в продолжение всей своей жизни

ежегодно получала только проценты, а после ее кончины вышепоименованный капитал и проценты были бы выплачены ее детям, если таковые у нее будут, а если она окажется бездетной — душеприказчикам ее завещания или поверенным, если она переживет вышеупомянутый срок после моей кончины. Однако, если муж, за которого она выйдет к концу трех упомянутых лет или в какое-нибудь последующее время, закрепит за моей дочерью и ее детьми поместье в обеспечение доли, которую я ей завещаю, — и если это поместье будет признано моими душеприказчиками вполне достаточным, — тогда моя воля такова: чтобы поименованная сумма в сто пятьдесят фунтов была выплачена и употреблена по собственному усмотрению мужа, который выдаст это поручительство. Кроме того, я завещаю моей упомянутой сестре Джоанне двадцать фунтов и весь мой гардероб, которые должны быть ей вручены через год после моей смерти, и отдаю ей в пожизненное владение стратфордский дом, где она живет, а также все службы, с выдачей ежегодного дохода в двенадцать пенсов.

Далее я завещаю каждому из ее трех сыновей, Уильяму Харту, Томасу Харту и Майклу Харту, сумму в пять фунтов, уплаченную им через год после моей кончины.

Сверх того, я завещаю вышепоименованной Элизабет Холл всю мою столовую серебряную посуду (за исключением моего большого серебряного вызолоченного кубка), которую включаю в число завещания.

Далее я завещаю бедным названного местечка Стратфорда десять фунтов; г-ну Томасу Комбу — мою шпагу; Томасу Расселу, эсквайру, — пять фунтов и Фрэнсису Коллинзу, джентльмену из местечка Уорик в графстве Уорик, тринадцать фунтов шесть шиллингов и восемь пенсов; эти суммы должны быть выплачены через год после моей кончины.

Сверх того, я завещаю Гамлету Сэдлеру двадцать шесть шиллингов восемь пенсов на покупку перстня; Уильяму Рейнольдсу, джентльмену, — двадцать шесть шиллингов восемь пенсов для покупки перстня; моему крестнику Уильяму Уокеру — двадцать шиллингов золотом; Энтони, джентльмену, — двадцать шесть шиллингов восемь пенсов; и г-ну Джону Нэшу — двадцать шесть шиллингов восемь пенсов; и каждому из моих товарищей — Джону Хемингу, Ричарду Бербеджу и Генри Конделу — двадцать шесть шиллингов восемь пенсов для перстней.

Сверх того, завещаю моей дочери Сьюзан Холл, чтобы дать ей возможность привести в исполнение моего завещания, все главное недвижимое имущество или хутор (с угодьями), расположенный в поименованном местечке Стратфорде и названную Нью-Плейс, где я живу в настоящее время, и две недвижимости или хутора (с угодьями), расположенные на Хенли-стрит в названном городе Стратфорде, а также и все мои фруктовые сады, амбары, хлева, поместья, хутора и наследства, которые окажутся существующими или прежде приобретенными в городах, селах, деревнях, лугах и землях в Стратфорде-на-Эйвоне, в старом Стратфорде, Бишоптоне и Уэлкомбе, в вышесказанном графстве Уорик; а также недвижимость или хутор (с угодьями), в которой живет Джон Робинсон и выстроенную в Блэкфрайарз в Лондоне, около Гардароуб, — требую, чтобы названные поместья со службами перешли в полное владение вышепоименованной Сьюзан Холл пожизненно, а после ее кончины первому законному ее сыну и законным наследникам по мужской линии от этого рода, — второму законному сыну Сьюзан и его наследникам мужского пола; а за отсутствием этих наследников, — третьему законному сыну Сьюзан и наследникам по мужской линии этого третьего сына; а когда и этого не будет, последовательно к четвертому, пятому, шестому и седьмому законному сыну Сьюзан и их прямым наследникам, в том же порядке, как было выше поименовано касательно первого, второго и третьего сыновей Сьюзан и их детей мужского пола; а за отсутствием этого потомства, я требую, чтобы владение этими поместьями перешло к моей внучке Элизабет Холл и ее наследникам по мужской линии — к моей дочери Джудит и ее законным наследникам мужского пола, а за прекращением и этой линии, моим, Уильяма Шекспира, законным наследникам, кто бы они ни были.

Кроме того, я завещаю моей жене вторую из лучших моих постелей со всю принадлежащей к ней мебелью.

Сверх того, я завещаю моей дочери Джудит мой большой серебряный вызолоченный кубок. Все остальное мое имущество — движимость, аренды, серебро, драгоценности, хозяйственные принадлежности — мои долги и уплаченные обязательства, расходы по погребению передаю моему зятю, Джону Холлу, джентльмену, и моей дочери Сьюзан, его жене, которых назначаю исполнителями моей последней воли

и завещания. Избираю и назначаю в добросовестные свидетели вышеупомянутых Томаса Рассела, эсквайра, и Фрэнсиса Коллинза, джентльмена. Уничтожая прежние завещания, объявляю, что это есть моя последняя воля и завещание. В подлинности сего свидетельствую своей подписью, нижеозначенного дня и года.

Собственноручно: Уильям Шекспир.

Свидетели сего завещания:

Fra Collyns,

Iulius Shaw,

John Robinson,

Hamlet Sadler,

Robert Whattcoat.

В 1905 г. был помещен перевод завещания Шекспира, осуществленный В. Д. Гарднером, в издание: Шекспиръ В. Полное собрание сочинений / Библиотека великих писателей подъ ред. С. А. Венгерова. Т. 5, 1905.

Там же публиковалось факсимильное воспроизведение документа (см.: http://az.lib.ru/s/shekspir_w/text_0230oldorfo.shtml).

Лит.: Шекспир В. Полн. собр. соч.: В 5 т. / Библиотека великих писателей под ред. С. А. Венгерова. СПб.: Брокгауз и Ефрон, 1905. Т. 5; Шенбаум С. Шекспир. Краткая документальная биография / Перевод А. А. Аникста и А. Л. Величанского. М.: Прогресс, 1985.

**Родственники и близкие Уильяма ШЕКСПИРА,
упомянутые в его завещании
(Вл. А. Луков)**

Завещание Уильяма Шекспира (составлено в январе 1618 г., исправлено 25 марта того же года) пронизано заботой о семье (как выяснено шекспироведами, во вполне традиционных для того времени формах). Современная расшифровка текста завещания и его перевод на русский язык приводятся по источнику: <http://www.stratford.ru/testament.html>).

В завещании упоминаются следующие родственники:

Дочери, их мужья и их наследники:

Старшая дочь — Сюзан Шекспир, по мужу Холл (Susanna Shakespeare, Hall, 1583–1649), ее муж д-р Джон Холл (John Hall, 1575–1635) и ее потомки: «По распоряжению душеприказчиков моего завещания обязательно передать моей дочери Сюзан Холл и ее прямым наследникам все недвижимое имущество, которое ей достанется после моей кончины, вместе со всеми правами, которые она имеет теперь на хутор и все его угодья, расположенные в упомянутом городе Стратфорде-на-Эйвоне в названном графстве Уорик, составляющие часть собственности дома Роуингтона. <...> Сверх того, завещаю моей дочери Сюзан Холл, чтобы дать ей возможность привести в исполнение моего завещания, все главное недвижимое имущество или хутор (с угодьями), расположенный в поименованном местечке Стратфорде и названную Нью-Плейс, где я живу в настоящее время, и две недвижимости или хутора (с угодьями), расположенные на Хенли-стрит в названном городе Стратфорде, а также и все мои фруктовые сады, амбары, хлева, поместья, хутора и наследства, которые окажутся существующими или прежде приобретенными в городах, селах, деревнях, лугах и землях в Стратфорде-на-Эйвоне, в старом Стратфорде, Бишоптоне и Уэлкомбе, в вышесказанном графстве Уорик; а также недвижимость или хутор (с угодьями), в которой живет Джон Робинсон и выстроенную в Блэкфрайарз в Лондоне, около Гардароуб, — требую, чтобы названные поместья со службами перешли в полное владение вышепоименованной Сюзан Холл пожизненно, а после ее кончины первому законному ее сыну и законным наследникам по мужской линии от этого рода, — второму законному сыну Сюзан и его наследникам мужского пола; а за отсутствием этих наследников, — третьему законному сыну Сюзан и наследникам по мужской линии этого третьего сына; а когда и этого не будет, последовательно к четвертому, пятому, шестому и седьмому законному сыну Сюзан и их прямым наследникам, в том же порядке, как было выше поименовано касательно первого, второго и третьего сыновей Сюзан и их детей мужского пола... <...> Все остальное мое имущество — движимость, аренды, серебро, драгоценности, хозяйственные принадлежности — мои долги и уплаченные обязательства, расходы по

погребению передаю моему зятю, Джону Холлу, джентльмену, и моей дочери Сюзан, его жене, которых назначаю исполнителями моей последней воли и завещания».

Младшая дочь — Джудит Шекспир, по мужу Квини (Judith Shakspere, Quiny, 1585–1662), в завещании она упоминается первой: «...Я отдаю и отказываю моей дочери Джудит сто пятьдесят фунтов ходячей английской монетой, которые должны быть ей выплачены следующим образом: сто фунтов в виде ее приданого через год после моей кончины, с выдачей дохода в два шиллинга с фунта, которые она будет получать в течение всего времени, пока означенная сумма не будет выплачена полностью после моей смерти; а остальные пятьдесят фунтов, как только она согласится принять. (...) Сверх того, я даю и завещаю вышеупомянутой дочери Джудит еще сто пятьдесят фунтов, если она или ребенок, рожденный ею, проживет три года после того числа, в которое составлено завещание, и в продолжение которых мои душеприказчики выплатят ей проценты с назначенного капитала по вышеупомянутой таксе. (...) Но если дочь моя Джудит или какой-либо из ее детей переживет эти три года, тогда такова моя воля: я требую, чтобы вышепоименованные сто пятьдесят фунтов были помещены душеприказчиками этого завещания за самые большие проценты для моей сестры и ее детей [of her and her issue, ошибка в переводе, надо: для нее и ее потомков, речь идет не о сестре, а о дочери Джудит. — *Авт.*], но чтобы капитал не был ей выплачен при жизни мужа; мое же желание, чтобы она в продолжение всей своей жизни ежегодно получала только проценты, а после ее кончины вышепоименованный капитал и проценты были бы выплачены ее детям, если таковые у нее будут, а если она окажется бездетной — душеприказчикам ее завещания или поверенным, если она переживет вышеупомянутый срок после моей кончины. Однако, если муж, за которого она выйдет к концу трех упомянутых лет или в какое-нибудь последующее время, закрепит за моей дочерью и ее детьми поместье в обеспечение доли, которую я ей завещаю, — и если это поместье будет признано моими душеприказчиками вполне достаточным, — тогда моя воля такова: чтобы поименованная сумма в сто пятьдесят фунтов была выплачена и употреблена по собственному усмотрению мужа, который

выдаст это поручительство. <...> Сверх того, я завещаю моей дочери Джудит мой большой серебряный вызолоченный кубок».

Столь сложные расчеты относительно доли Джудит объясняются тем, что она вышла замуж за Томаса Квини (Thomas Quiny, 1589–1655) 10 февраля 1616 г., т. е. после того, как было составлено завещание (отчего, очевидно, пришлось к нему возвращаться в марте). У. Шекспир, по-видимому, не очень доверял новому для него человеку, вошедшему в семью. Томас был на 4 года младше Джудит (ему 26, ей шел 31-й год), уже через 9 месяцев и 2 недели, 23 ноября, у них родился первый сын, названный Шакспером (Shaksper Quynu, 1616–1617), который не прожил и полгода. Сам Шекспир был на 8 лет младше своей жены, и дочь Сьюзен родилась через 6 месяцев после брака (но прежде молодые были обручены, что снимает пересуды о причине брака в непредусмотренной беременности). А. А. Аникст пишет о сходстве ситуаций и драматичности событий: «Как и в истории женитьбы Уильяма и Энн Шекспиров, для заключения брака тоже потребовалось разрешение епископа, так как наступил сезон, когда венчания в церквях временно прекращались. Разрешения не последовало, но тем не менее Томас и Джудит обвенчались. В связи с этим дочь Шекспира даже была вызвана в церковный суд для дачи объяснений по поводу своего поведения, но она не явилась. Тогда она подверглась отлучению от церкви. Отлучение было датировано 12 марта 1616 года, то есть за полтора месяца до смерти Шекспира. Вероятно, тревожения, связанные с неожиданным браком младшей дочери, оказали влияние на Шекспира, который в это время был болен». В марте 1616 г. отлученная от церкви Джудит была уже беременна, и опасения отца отразились в доработке завещания 25 марта, через 2 недели после отлучения дочери. Позже у Джудит родились от Томаса Квини еще два сына — Ричард Квини (Richard Quinee, 1618–1639) и Томас Квини (Thomas Queene, 1620–1639), но оба умерли очень молодыми (21 и 19 лет).

Сестра и ее семья:

Джоан Шекспир, по мужу Харт (Joan, Jone Shakspeare; Hart, 1569–1646). Джоан была замужем за шляпником Уильямом Харттом (William, Willyam Hart, Harttt, Harte), который умер за несколько дней до смерти

Уильяма Шекспира (17 апреля 1616 г.), что уже не могло быть отмечено в завещании, последние изменения в которое внесены 25 марта того же года (впрочем, персонально он там и не упоминался, только жена и дети). У Джоан и У. Харта были три сына и дочь: Уильям Харт (William Hart, 1600–1639), Мэри Харт (Mary Hart, 1603–1607), Томас Харт (Thomas Hart, 1605–1661), Майкл Харт (Mychaell, Micael Hart, Harte, 1608–1618), дочь к тому времени уже умерла. В завещании доля Джоан и семьи увязана с событиями жизни дочери У. Шекспира Джудит: «Если она [Джудит] умрет в течение этого срока, не оставив детей, тогда моя воля такова; я завещаю сто фунтов, вычтенные из названной суммы, моей внучке Элизабет Холл и требую, чтобы остальные пятьдесят фунтов были бы хорошо помещены моими душеприказчиками в продолжение жизни сестры моей, Джоанны Харт, и чтобы проценты были выплачены вышепоименованной сестре Джоанне, и чтобы после ее кончины поименованные пятьдесят фунтов перешли детям моей сестры и были одинаково поделены между ними. <...> Кроме того, я завещаю моей упомянутой сестре Джоанне двадцать фунтов и весь мой гардероб, которые должны быть ей вручены через год после моей смерти, и отдаю ей в пожизненное владение стратфордский дом, где она живет, а также все службы, с выдачей ежегодного дохода в двенадцать пенсов. Далее я завещаю каждому из ее трех сыновей, Уильяму Харту, Томасу Харту и Майклу Харту, сумму в пять фунтов, уплаченную им через год после моей кончины».

Внучка:

Элизабет Холл, по первому мужу — Нэш, по второму мужу — Бернард (Elisabeth Hal, Hall; Nash, Nashe; Bernard, 1608–1670): «Сверх того, я завещаю вышепоименованной Элизабет Холл всю мою столовую серебряную посуду (за исключением моего большого серебряного вызолоченного кубка), которую включаю в число завещания. <...> [Шекспир завещал дочери Сьюзен пожизненно и ее потомкам «все главное недвижимое имущество или хутор (с угодьями), расположенный в поименованном местечке Стратфорде и названную Нью-Плейс, где я живу в настоящее время, и две недвижимости или хутора (с угодьями), расположенные на Хенли-стрит в названном городе Стратфорде, а также и все

мои фруктовые сады, амбары, хлева, поместья, хутора и наследства, которые окажутся существующими или прежде приобретенными в городах, селах, деревнях, лугах и землях в Стратфорде-на-Эйвоне, в старом Стратфорде, Бишоптоне и Уэлкомбе, в вышесказанном графстве Уорик; а также недвижимость или хутор (с угодьями), в которой живет Джон Робинсон и выстроенную в Блэкфрайарз в Лондоне, около Гардароуб» и далее указал:] а за отсутствием этого потомства, я требую, чтобы владение этими поместьями перешло к моей внучке Элизабет Холл и ее наследникам по мужской линии — к моей дочери Джудит и ее законным наследникам мужского пола, а за прекращением и этой линии, моим, Уильяма Шекспира, законным наследникам, кто бы они ни были».

Жена:

Анна Хатауэй (Энн Хэтэуэй), в замужестве Шекспир (Anne Hathaway, Shakespeare, 1556–1623): «Кроме того, я завешаю моей жене вторую из лучших моих постелей со всею принадлежащей к ней мебелью». С. Шенбаум довольно убедительно показал, что этот пункт завещания, многими осуждаемый, не свидетельствует о том, что Шекспир фактически лишил жену наследства и посмеялся над ней. Напротив, здесь все вполне традиционно. Следует учитывать, что по законодательству того времени, как выяснили исследователи, треть наследства супруга и без завещания отдавалась супруге.

Помимо родственников в завещании упомянуты и другие лица, близкие Уильяму Шекспиру, о которых он хотел позаботиться или рассчитывать, что они сохранят о нем память. Это:

Крестник:

Уильям Уокер (William Walker, крещен в Стратфорде-на-эйвоне 16 октября 1608 г.) — семилетний крестник У. Шекспира, сын стратфордского ремесленника и торговца текстильными товарами Генри Уокера, который принадлежал к одному цеху и был другом отца Шекспира Джона, а затем и самого Уильяма: «...я завешаю... моему крестнику Уильяму Уокеру двадцать шиллингов золотом».

Друзья из труппы «Слуги короля», игравшей в театре «Глобус»:

Ричард Бёрбедж (Richard Burbage, 7.01.1567 — 13.03.1619) — крупнейший актер эпохи Возрождения в Англии, вместе с братом владел по-

ловиной театра «Глобус» в Лондоне, был близким другом У. Шекспира и первым исполнителем ролей Ричарда III, Генриха V, Ромео, Гамлета, Отелло, короля Лира, Макбета и др. в пьесах Шекспира; Джон Хеминдж, Хеминг (John Heminges, Neminare, Hemminfirer, 1556 — 10.10. 1630) — английский актер, в 1594 г. поступил в труппу «Слуги лорда-камергера» (впоследствии «Слуги короля»), в которой уже служил Шекспир; Генри Кондел (Henry Condell, ум. 1627) — актер той же труппы: «...я завещаю... каждому из моих товарищей — Джону Хемингу, Ричарду Бербедежу и Генри Конделу — двадцать шесть шиллингов восемь пенсов для перстней» (эти строчки вставлены в завещание при его пересмотре 25 марта 1616 г.). Хеминдж и Кондел собрали, подготовили к печати 36 пьес Шекспира и издали их в Первом фолио 1623 г. — первое полное собрание его произведений, к составу которого позже добавились только «Перикл», вероятно, не полностью принадлежащий перу Шекспира, и еще несколько произведений, в создании которых он предположительно участвовал. Возможно, что на первом этапе этой работы участвовал и Бёрбедеж, так что значение символических колец, завещанных Шекспиром, может быть связано с замыслом такого издания.

Соседи, упомянутые в завещании Шекспира:

Томас Рассел, эсквайр (Thomas Russell esquier) — житель Стратфорда-на-Эйвоне, свидетель при составлении завещания: «...я завещаю... Томасу Расселу, эсквайру, — пять фунтов... эти суммы должны быть выплачены через год после моей кончины. <...> Избираю и назначаю в добросовестные свидетели вышеупомянутых Томаса Рассела, эсквайра, и Фрэнсиса Коллинза, джентльмена».

Фрэнсис Коллинз, джентльмен (Frauncis Collins gent.) — дворянин из местечка Уорик в графстве Уорик, свидетель при составлении завещания: «...я завещаю... тринадцать фунтов шесть шиллингов и восемь пенсов; эти суммы должны быть выплачены через год после моей кончины. <...> Избираю и назначаю в добросовестные свидетели вышеупомянутых Томаса Рассела, эсквайра, и Фрэнсиса Коллинза, джентльмена».

Томас Комб (Thomas Combe) — состоятельный житель Стратфорда-на-Эйвоне, у которого У. Шекспир приобрел недвижимость (о чем есть запись, относящаяся к 1610 г.): «...я завещаю... г-ну Томасу Комбу — мою

шпагу». А. А. Аникст привел интересные данные о семействе Комб: «Давней была у Шекспира близость с богатейшей стратфордской семьей Комб. У Томаса Комба был второй по величине дом в Стратфорде, лишь немного уступавший дому Шекспира. Его брат, Джон Комб, богатый холостяк, был крупнейшим ростовщиком в Стратфорде. Ростовщический процент был велик, но Джон Комб сдирал со своих должников проценты сверх меры. Шекспир осмеял его в сатирической эпитафии, которую пустил по городу:

Позволил дьявол десять с сотни брать.
Привык Джон Комб двенадцать наживать.
Хотите знать, кого прикрыл сей ком?
Ответит дьявол: «Это мой Джон Комб!»

Но не все Комбы были такими. Сыновья Томаса Комба пользовались расположением Шекспира. Одному из них, младшему, Томасу Комбу, Шекспир завещал свою шпагу. Обычно личное оружие завещалось старшему сыну, и то обстоятельство, что Шекспир подарил шпагу молодому Томасу Комбу, было свидетельством особенно большого расположения к нему».

Гамлет Сэдлер (Hamlett, Hamnet Sadler) — житель Стратфорда-на-Эйвоне, приглашенный для подтверждения завещания в качестве свидетеля, строки о завещанном ему вписаны 25 марта 1616 г.: «Сверх того, я завещаю Гамлету Сэдлеру двадцать шесть шиллингов восемь пенсов на покупку перстня». Шекспир был настолько дружен в молодости с Сэдлером, что когда у него в 1585 г. родилась двойня, он сына назвал в его честь Гамнетом, а дочь в честь жены Сэдлера — Джудит, на что тот ответил тем, что одного из сыновей назвал Уильямом.

Уильям Рейнольдс, джентльмен (William, Willim Raynoldes gent.) — житель Стратфорда-на-Эйвоне, сосед Шекспира: «Уильяму Рейнольдсу, джентльмену, — двадцать шесть шиллингов восемь пенсов для покупки перстня». А. А. Аникст поясняет: «К кругу друзей Шекспира принадлежали родственники Комбов, Томас Рейнольдс и его семья. Уильяму Рейнольдсу, сыну Томаса, Шекспир завещал деньги на приобретение памятного кольца».

Энтони Нэш, Томас Нэш (Anthonye Nashe gent., ум. в 1622; John Nashe gent., ум. в 1623) — соседи Шекспира, сыновья Томаса Нэша (ум. в 1587), зафиксированы как свидетели по сделкам с участием У. Шекспира: «Энтони Нэшу, джентльмену, — двадцать шесть шиллингов восемь пенсов; и г-ну Джону Нэшу — двадцать шесть шиллингов восемь пенсов». 22 апреля 1626 г., накануне дня рождения и десятилетия со дня смерти Шекспира, его внучка Элизабет Холл вышла замуж за сына Энтони — Томаса Нэша (Thomas Nash, 1593–1647), о чем была сделана запись в церковной книге: «1626, Apr. 22. M. Mr Thomas Nash to Mrs Elizabeth Hall». Он стал владельцем дома Шекспира «Нью Плейс», в котором в 1643 г. даже принимал английскую королеву Генриетту-Марию. Когда Томас Нэш умер, его похоронили рядом с Уильямом Шекспиром. Детей у Томаса и Элизабет за 20 лет совместной жизни так и не появилось. Не было их и во втором браке, в который Элизабет вступила после смерти мужа. Так она и осталась последним прямым потомком У. Шекспира.

Свидетели завещания:

Список свидетелей:

Fra Collyns,

Iulius Shaw,

John Robinson,

Hamlet Sadler,

Robert Whattcoat.

Коллинз и Сэдлер упомянуты в завещании. Юлиус, Джулиус Шоу (Iulius Shaw) — стратфордский торговец шерстью, сосед и друг Шекспира, дружба эта имела семейную традицию: их отцы принадлежали к одному цеху и дружили. Джон Робинсон (John Robinson), Роберт Уотткот (Robert Whattcoat) — жители Стратфорда-на-Эйвоне, соседи Шекспира.

В завещании упомянуты и безымянные, даже не известные Шекспиру люди — городская беднота: «Далее я завещаю бедным названного местечка Стратфорда десять фунтов».

Лит.: Chambers E. K. William Shakespeare: A Study of Facts and Problem: 2 vols. Oxford, 1930; Sams E. The Real Shakespeare II. New Haven (Connecticut): Yale

University Press, 1995; Аникст А. А. Шекспир. М.: Мол. гвардия, 1964; Шенбаум С. Шекспир. Краткая документальная биография / Пер. А. А. Аникста и А. Л. Величанского. М.: Прогресс, 1985.

Отец: Джон ШЕКСПИР

(Вл. А. Луков)

Джон Шекспир (John Shakespeare, Shakspeare, ум. 8.09.1601) — отец Уильяма Шекспира. Отец Джона — Ричард Шекспир (Richard Shakespeare), умер в 1561 г., за три года до рождения Уильяма. Судя по архивным материалам Стратфорда-на-Эйвоне, Джон Шекспир был мастером по изготовлению перчаток (принадлежал к соответствующему цеху), а также занимался торговлей шерстью.

Около 1557 г. Джон Шекспир женился на Мэри Арден (Mary Arden, Shakespeare, ум. 9.09.1608), которая была младшей дочерью Роберта Ардена (Robert Arden, ум. 1556) из Уиллкоута (место в трех милях от Стратфорда-на-Эйвоне). Она принадлежала к дворянскому роду Арденов, жила в большом деревянном доме, свидетельствовавшем о достатке ее семьи (этот дом был идентифицирован как дом Арденов шекспироведом Джоном Джорданом, 1746–1809, в 1930 г. стал музеем, будучи приобретенным фондом «Дом Шекспира»). Ко времени, когда Мэри вышла замуж, она уже потеряла отца, вероятно, ей досталось солидное наследство, правда, ее дворянский титул не переходил к мужу и детям. Свадьба прошла по католическому обряду, и вскоре, в 1558 г., у них родилась дочь Джоан, запись о ее крещении 15 сентября в общинной церкви св. Троицы в Стратфорде-на-Эйвоне (также по католическому обряду) сохранилась: «1558, Sept. 15. C. Jone Shakspere daughter to John Shakspere». Девочка вскоре умерла.

В 1558 г. на английский престол взошла Елизавета Тюдор. Если ее предшественница и единокровная сестра Мария Тюдор была католичкой и вернула католицизму господствующее положение в стране, то Елизавета возродила церковную реформу, проведенную ее отцом Генрихом VIII, что в короткий срок по всей стране выразилось в смене католицизма англиканством. Это же произошло и в Стратфорде. Амери-

канский шекспировед Самюэл Шенбаум (Schoenbaum S., 1927–1996) в своей книге «Шекспир. Краткая документальная биография» сообщает некоторые подробности о крещении Джоан и последующих событиях: «Обряд совершал священник Роджер Дайос. В следующем году, когда на трон взошла новая королева, католические религиозные убеждения Дайоса стали многим не по вкусу, и, так как он не пожелал ни добровольно отказаться от должности, ни умереть — обычные основания для замещения, — корпорация вынудила его уйти с занимаемого поста, попросту отказав ему в жалованье. Дайос уединился в Литл-Бедуине, графство Уилтшир, и семнадцать лет таил там свои обиды. Затем, в 1576 г., он предъявил иск бейлифу Стратфорда в связи с тем, что его «ежегодная рента» не выплачивалась ему полностью. Между тем город некоторое время обходился без пастыря. Посещавшим город проповедникам приходилось как-то восполнять этот пробел, пока в январе 1561 г. не был официально введен в должность новый приходский священник. Джон Бретчгердл, прибывший из Уиттона..., был магистром искусств Крайст-Черч-Колледжа в Оксфорде и безупречно придерживался принципов англиканской церкви».

Этот священник, Джон Бретчгердл, 2 декабря 1562 г. в той же церкви св. Троицы крестил (уже по англиканскому обряду) вторую дочь Джоан и Мэри Шекспиров — Маргарет (Margaret), а спустя неполных пять месяцев, 30 апреля 1563 г. он там же отпел девочку, о том и другом событии сохранились записи: «1562, Dec. 2. C. Margareta filia Johannis Shakspere»; «1563, Apr. 30. B. Margareta filia Johannis Shakspere»).

Очевидно, родители не смирились с печальной судьбой, даже бросили ей вызов, и меньше чем через год у Джона и Мэри Шекспиров родился третий ребенок, это был мальчик, его крестил 26 апреля 1564 г. в церкви св. Троицы (по англиканскому обряду) священник Джон Бретчгердл, ребенка нарекли Уильямом (лат. Gulielmus), о чем была сделана запись в церковной книге: «1564, Apr. 26. C. Gulielmus filius Johannes Shakspere».

Священник, отличавшийся добрым нравом, образованностью (половину стоимости принадлежавшего ему составляли книги, помимо Библии — Вергилий, Гораций, Эразм Роттердамский и др.), не мог повли-

ять на воспитание крещенного им Уильяма, так как уже через год, весной 1565 г., умер.

Наверное, Шекспиры оплакивали Джона Бретчгердла. Но этот год, печально начавшийся, принес главе семьи большие почести: Джон Шекспир был выбран олдерменом (старейшиной городского самоуправления). Через три года, в 1568 г., Джон Шекспир становится бейлифом (городским головой).

Этот факт его биографии стал весьма значимым для шекспироведов, он позволил доказать, что с раннего детства Уильям Шекспир был приобщен к театральному искусству, так как любая труппа, приезжавшая в город, сначала должна была дать представление для семьи бейлифа. Таких гастролей за время юности Шекспира в Стратфорде было 24.

Отец позаботился об образовании сына: с 7 до 13 лет Уильям посещал местную грамматическую школу, где, в частности, изучал латынь и греческий.

Но, видимо, мальчиком в семье заниматься было некому и некогда: отец исполнял свои высокие обязанности, а мать должна была уделять внимание новым детям.

До того времени, когда Уильям пошел в школу, Джон и Мэри произвели на свет троих детей, это были:

Гилберт (Gilbert, 1566–1612; записи о его крещении и похоронах: «1566, Oct. 13. C. Gilbertus filius Johannis Shakspere»; «1612, Feb. 3. B. Gilbert Shakspere, adolescens»);

Джоан (Joan, по мужу Харт, 1569–1646; записи о ее крещении и похоронах: «1569, Apr. 15. C. Jone the daughter of John Shakspere»; «1646, Nov. 4. B. Joan Hart, widow»);

Энн (Anne, 1571–1579; записи о ее крещении и похоронах: «1571, Sept. 28. C. Anna filia magistri Shakspere»; «1579, Apr. 4. B. Anne daughter to Mr John Shakspere»).

Пока Уильям учился в школе, Джон и Мэри родили еще сына Ричарда (Richard, 1574–1613; записи о его крещении и похоронах: «1574, Mar. 11. C. Richard sonne to Mr John Shakspeer»; «1613, Feb. 4. B. Rich: Shakspeare»).

Наконец, в 1580 г. у 16-летнего Уильяма появился еще один брат — Эдмунд (Edmund 1580–1607; запись о его крещении «1580, May 3. C. Edmund

sonne to Mr John Shakspere»). Это единственный сын Джона Шекспира, похороненный не в церкви св. Троицы в Стратфорде-на-Эйвоне: идя по стопам брата, он стал актером в Лондоне, там умер и был похоронен, вероятно, братом, Уильямом Шекспиром.

К моменту, когда у Джона Шекспира родился последний ребенок, произошли многочисленные события, изменившие и его жизнь, и жизнь членов его семьи, в том числе и Уильяма.

Выяснено, что с 1576 г. он перестал посещать заседания совета. С другой стороны, именно в этом году Джон попытался осуществить давно им задуманное весьма сложное дело: он решил получить для себя и детей дворянство. А. А. Аникст дал на этот счет следующие пояснения: «В этом не было ничего невозможного. Уильям Харрисон в своем «Описании Англии» (1577), являющемся ценнейшим источником для социальной истории страны, писал о том, что йомены (независимые от помещиков земледельцы) «настолько богатеют, что многие из них в состоянии купить земли разорившихся дворян, а также часто отправляют своих сыновей в школы, университеты и юридические училища или устраивают их еще каким-нибудь образом, оставляя им достаточно земли, чтобы они могли жить не работая, и давая им таким путем возможность стать дворянами». В бытность городским головой Джон Шекспир задумал приобрести дворянское звание и стать джентльменом. В 1568 году Стратфорд посетил чиновник по делам геральдии Роберт Кук. В качестве бейлифа Джон Шекспир должен был принимать его. Кук был щедр на раздачу дворянских гербов, конечно не безвозмездно. За крупные деньги можно было приобрести герб, утвержденный геральдическим управлением. Рисунок герба был придуман Джоном Шекспиром при участии Роберта Кука в 1576 году, как можно судить по одному документу геральдического управления».

Можно ли в одно и то же время добиваться дворянского звания и не посещать заседания руководящего городом органа? Не исключено, что эти факты связаны друг с другом. По крайней мере, в 1576 г. попытки получить дворянство не увенчались успехом.

В следующем году сын Джона Уильям перестал посещать грамматическую школу (возможно, из-за материальных проблем семьи; впрочем, есть предположение, что Уильям стал работать в той же школе по-

мощником учителя, что тоже подчеркивает эти проблемы). В 1586 г. Джон Шекспир был снят с должности олддермена, у него семь детей (от 22-летнего Уильяма до 6-летнего Эдмунда, дочь Энн умерла в 8-летнем возрасте в 1579 г.). Джон Шекспир уже дедушка: Уильям подарил ему внучку Сьюзен и близнецов Гамнета и Джудит, сам же около 1585 г. оставил семью и отправился в Лондон, где пристроился в актерскую труппу — возможно, тоже для поддержки семьи). Шекспироведы, изучавшие архивы Стратфорда, установили, что Джон Шекспир наделал долгов и, возможно, опасаясь ареста, перестал ходить в церковь (впрочем, для этого могли быть и другие причины).

Дальнейшая жизнь Джона Шекспира может быть восстановлена по косвенным данным. В 1596 г. умирает его внук (сын Уильяма Шекспира) Гамнет (запись в церковной книге: «1596, Aug. 11. B. Hamnet filius William Shaksperge»). Он застал появление в семье дочери Джоан первенца — Уильяма (1600–1639; запись о крещении: «1600, Aug. 28. C. Wilhelmus filius Wilhelmi Hart»).

Весьма знаменательным стал 1599 г.: Уильям Шекспир добился приращения отцу и его потомкам дворянства. А. А. Аникст так излагал выявленные шекспироведами по этому поводу факты: «Прошло двадцать лет. Уильям Шекспир стал состоятельным человеком и поправил дела семьи. Он решил добиться того, что не удалось его отцу, и подал заявление о приращении его роду фамильного герба.

Так как отец Шекспира был жив, то заявление было подано от его имени, ибо герб по обычаю присваивался старшему в роду.

Первым делом необходимо было заручиться покровителем из состава геральдического управления. Саутгемптон одно время имел касательство к подобным делам и мог помочь Шекспиру. Затем надо было иметь деньги, чтобы оплатить услуги клерков. После этого услужливые эксперты из геральдического управления принимались за работу и, зная соответствующие законы, доказывали неоспоримое право заявителя на приобретение дворянского герба.

Все это и было проделано. Мы можем познакомиться с документом, на основании которого Джону Шекспиру и его потомкам по мужской линии был присвоен дворянский герб. Во-первых, утверждалось в докумен-

те, предки Шекспира «доблестно и верно служили монарху, за что были награждены доблестным королем Генрихом VII». Во-вторых, Джон Шекспир через свою жену состоял в родстве с дворянской семьей Арденов. В-третьих, еще двадцать лет тому назад Джон Шекспир в бытность бейлифом и мировым судьей Стратфорда подал заявление, и тогда же Роберт Кук, занимавший соответствующий пост в геральдической коллегии, представил рисунок его герба. В-четвертых, Джон Шекспир «обладает землями и строениями, имуществом стоимостью в 500 фунтов стерлингов».

Уже упоминавшийся нами Уильям Харрисон прямо писал, что состоятельные люди, если они не занимаются непосредственно таким низменным делом, как торговля, «могут за деньги приобрести герб через геральдических чиновников, если они сумеют в своем заявлении указать на древность рода и состояние». Насчет состояния Шекспиры могли дать правдивые сведения. Что же касается древности рода, то тут не обошлось без фантазии, благо в семье имелся человек с воображением.

Герб Шекспиров имеет форму щита, пересекаемого по диагонали копьем; поверх щита на венке стоит сокол, держащий одной поднятой лапкой копье. Символика щита соответствует смысловому значению имени Шекспира — «потрясающий копьем». Знатоки геральдики особенно отмечают то обстоятельство, что на рисунке герба изображен сокол. Это будто бы было символом близости к королевской семье.

Девизом семьи Шекспира были слова «Не без права». По обычаю, существовавшему со времен норманского завоевания, девиз был начертан по-французски.

С нынешней точки зрения стремление Шекспира приобрести дворянский герб может показаться наивным и даже комичным снобизмом. Но неверно было бы переносить наши понятия в ту эпоху. Во времена Шекспира еще сохранялись многие феодально-сословные понятия. Для общественного положения совсем не безразличной была принадлежность к тому или иному сословию.

Мы видели, что Шекспир начал самостоятельную жизнь, примкнув к почти бесправной профессии актеров. Быть «слугой лорда-камергера» и носить его ливрею вовсе не было почетным. Повторяю, сведения о Шекспире, дошедшие до нас, свидетельствуют о его честолюбии и

стремлении к независимости. В его время этого можно было добиться, имея деньги и титул. Удивительно ли, что Шекспир стремился к этому? Мы знаем, что средства и общественное положение он завоевал напряженным трудом как актер и драматург. Даром Шекспиру ничего не досталось. Если при этом он применил ничтожную долю воображения для того, чтобы выставить напоказ несуществовавшие или, во всяком случае, неизвестные доблести своих предков, то едва ли это можно поставить ему в вину, тем более что подвиги «верноподданного Генриха VII» мог придумать даже не Шекспир, а Роберт Кук».

Итак, в 1599 г. Джон Шекспир получил низший дворянский титул — джентльмен.

В конце жизни Джон Шекспир совершил поступок, задавший шекспироведам трудную задачу по его интерпретации. Он оставил документ, получивший название «Духовное завещание Джона Шекспира». В «Шекспировской энциклопедии» под редакцией Стэнли Уэллса при участии Джеймса Шоу так характеризуется это завещание: «Документ, включающий 14 параграфов, в котором Джон Шекспир подтверждал свою принадлежность к католической вере, был найден между балок его дома на Хенли-стрит (Стратфорд-на-Эйвоне) в 1757 г. В 1784 г. Джон Джордан предоставил рукописную копию всего завещания, за исключением первого листа (на тот момент отсутствовавшего), для публикации в «Джентльменз мэгэзин» (“The Gentleman’s Magazine”), но журнал отказался этот текст печатать. Мэлоун изучил оригинал и опубликовал его в своем «Историческом обзоре английской сцены» в издании произведений Шекспира (1790) вместе с рукописной копией первой страницы, которую Джордан на сей раз каким-то образом сумел предоставить. К тому времени у Мэлоуна уже начали возникать сомнения в подлинности документа.

Оригинал документа утрачен, и нам приходится довольствоваться текстом, опубликованным Мэлоуном. Долгое время Джордана подозревали в подделке всего документа, однако приблизительно в 1923 г. в Британском музее был найден испанский перевод заявления, составленного по той же форме: «Последняя воля Души, заявленная во здравии Христианином, чтобы защититься от искушений Дьявола в час смертный». Этот

документ был составлен Карло Борромео (Cairo Borromeo), умершим в 1585 г. Известно, что британские миссионеры-иезуиты, в том числе Эдмунд Кэмпбелл, посещали Борромео в 1580 г. и распространили тысячи подобных листовок по возвращении в Англию.

В 1966 г. ранний экземпляр английского перевода был приобретен Фолджеровской библиотекой. Это послужило доказательством тому, что документ, напечатанный Мэлоуном, был подлинным. Исключением оказалась первая страница, которая, как и подозревал Мэлоун, была подделкой.

Утрата оригинала завещания оставляет без ответа некоторые вопросы, но, по-видимому, в один из моментов своей жизни отец Шекспира действительно принял католицизм».

Собственно, проблему составляет не принадлежность к католицизму отца Шекспира, а отношение к католицизму его сына — Уильяма Шекспира. Однозначного ответа пока нет.

Джон Шекспир, джентльмен, ушел из жизни в Стратфорде-на-Эйвоне и был похоронен в церкви св. Троицы 8 сентября 1601 г. (запись в церковной книге: «1601, Sept. 8. B. Mr Johannes Shakspeare»).

Как Уильям Шекспир относился к своему отцу? Судя по его большим усилиям, связанным с получением отцом дворянского звания, отношение было весьма уважительным. Но возможно, что смерть отца стала для Шекспира не просто печальным событием, а потрясением. Не отразилось ли это в «Гамлете»? Хотя сюжет не принадлежал Шекспиру, даже образ Тени отца Гамлета был уже в недошедшей трагедии, написанной, вероятно, Т. Кидом, за Шекспиром остается выбор этого сюжета и именно в это время.

Следует пояснить, что точная дата написания и постановки «Гамлета» неизвестна. Первая публикация (пиратская) относится к 1603 г., вдвое более полная — к 1604 г. Границами времени создания служат следующие факты: в знаменитом списке Ф. Мереза (1598) «Гамлета» еще нет. 26 июля 1602 г. издатель Робертс, связанный с трупой Шекспира, зарегистрировал в реестре Палаты книготорговцев, «Гамлета». Значит, «Гамлет» появился на свет между 1598 и летом 1602 г. Есть еще один документ — упоминание трагедии «Гамлет» Габриэлом Харви в за-

писи, датируемой 1589–1601 гг. Один из самых авторитетных шекспироведов Э.-К. Чемберс, учитывая различные данные, утверждал, что «Гамлет» написан и поставлен на сцене в 1600–1601 гг., и это утверждение было шекспироведами принято. Но нельзя исключить, что смерть отца стала побудительным толчком для того, чтобы Шекспир взялся за обработку этого сюжета. Так как Шекспир писал очень быстро (что показало графологическое исследование вставки из 147 строк в историческую хронику «Сэр Томас Мор», очевидно, принадлежащей перу Шекспира), пьеса могла быть написана осенью 1601 г., что не противоречит датировке Э.-К. Чемберса. Отношение гениального драматурга к отцу в этом случае может быть прояснено в результате тезаурусного анализа.

Лит.: Chambers E. K. William Shakespeare: A Study of Facts and Problem: 2 vols. Oxford, 1930; Аникст А. А. Шекспир. М.: Мол. гвардия, 1964; Шенбаум С. Шекспир. Краткая документальная биография / Пер. А. А. Аникста и А. Л. Величанского. М.: Прогресс, 1985.

Брат: Эдмунд ШЕКСПИР

(Вл. А. Луков)

Эдмунд Шекспир (Edmund Shakspere, Edmond Shakespeare, 1580–1607) — английский актер, младший брат Уильяма Шекспира.

О нем почти ничего неизвестно. Родился он в Стратфорде-на-Эйвоне и был крещен 3 мая 1580 г., о чем имеется запись в церковной книге: «1580, May 3. C. Edmund sonne to Mr John Shakspere». Эта и последующие записи приводятся выдающимся английским шекспироведом Э. К. Чемберсом (Edmund Kerchever Chambers, 1866–1954).

По-видимому, вслед за старшим братом Эдмунд отправился в Лондон и стал актером, но не удалось уточнить, в каком театре и какие роли он играл. То, что он был актером, устанавливается по записи в другой церковной книге, где сообщается о погребении 12 августа 1607 г. маленького сына Эдмунда, которого звали Эдвард: «1607, Aug. 12. B. Edward sonne of Edward Shackspeere, Player: base-borne». В записи, очевидно, сделана

описки: «Эдвард, сын Эдварда...», а следовало бы «Эдвард, сын Эдмунда Шекспира, актера», отмечено, что похоронен «простолюдин».

Не прошло и полгода, как в конце декабря 1607 г. там же, в Лондоне, прожив всего 27 лет, умер и сам Эдмунд Шекспир, о похоронах которого в церковной книге было записано: «1607, Dec. 31. B. Edmond Shakespeare, a player: in the Church». Американский шекспировед Самюэл Шенбаум (Schoenbaum S., 1927–1996) в своей книге «Шекспир. Краткая документальная биография» сообщает: «Всего через несколько месяцев, в канун Нового года, сам актер был погребен в церкви пресвятой Девы Марии Овери (сокращение *over-the-river* — за рекой) в Саут-Уорке “с погребальным звоном большого колокола от восхода солнца до полудня”. Это были дорогие похороны, стоившие 20 шиллингов. Похороны на церковном кладбище обошлись бы всего в 2 шиллинга, а погребальный колокол меньших размеров — самое большее в 1 шиллинг. Очевидно, кто-то имевший средства позаботился об Эдмунде. Вероятно, это был его преуспевавший брат Уильям. Церковь пресвятой девы Марии (также называвшаяся церковью Спасителя) находилась возле Лондонского моста, откуда было рукой подать до театра “Глобус”. В будущем там же будут похоронены Джон Флетчер и Филип Мэссинджер — ведущие драматурги труппы “слуг его величества короля”. Не затем ли Шекспир заказал утреннюю, а не вечернюю (как это было принято) службу, чтобы его собратья по театру могли присутствовать на похоронах в этот очень холодный день, когда дети играли, а мужчины и женщины прогуливались по замерзшей Темзе?».

Думается, С. Шенбаум допустил неточность, стремясь придать ситуации большую драматичность. Сам он в начале своего исследования (в «Дополнительных замечаниях», помещенных после предисловия «От автора») указывал: «В рассматриваемую эпоху год (который в Англии все еще отсчитывался по юлианскому календарю) официально начинался на благовещение, 25 марта, хотя в народе в отличие от юридических и государственных установлений Новый год отмечали по-разному. Так продолжалось до тех пор, пока в 1762 г. не был введен григорианский календарь. Чтобы устранить возникшее несоответствие между этими двумя календарями, были опущены 11 дней, и 1 января официально стало первым днем нового года». Поэтому 31 декабря, когда хоронили Эдмунда Шекспира, не было кануном Нового года.

Отразилась ли смерть брата на творчестве Шекспира? Обратимся к хронике его пьес. Э. К. Чемберс в своем фундаментальном двухтомном труде «Шекспир. Исследование фактов и проблем» (Оксфорд, 1930) предложил свою хронологию творчества Шекспира, которая (с позднейшей коррекцией Д. Макманауэя, добавлениями А. А. Аникста и нашими уточнениями) следующим образом представляет зрелый период его деятельности:

Третий период (1601–1608): вершина трагизма (так называемые великие трагедии Шекспира): «Гамлет», 1600/1601; «Отелло», 1604/1605; «Король Лир», 1605/1606; «Макбет», 1605/1606 «античные трагедии»: «Антоний и Клеопатра», 1606/1607; «Кориолан», 1607/1608; «Тимон Афинский», 1607/1608; «мрачные комедии» (или проблемные пьесы): «Троил и Крессида», 1601/1602; «Конец — делу венец», 1603/1604; «Мера за меру», 1604/1605.

Четвертый период (1609–1613): драмы-сказки (драмы-утопии, ранняя форма трагикомедии как соединение трагического начала с радостным финалом): «Перикл», 1608/1609 (Шекспиру достоверно принадлежат полностью 3–5 акты); «Цимбелин», 1609/ 1610; «Зимняя сказка», 1610/1611; «Буря», 1611/1612; поздняя хроника: «Генрих VIII», 1612/1613 (возможно, в соавторстве с Дж. Флетчером); пьеса, приписываемая Шекспиру: «Два знатных родича», 1613 (в соавторстве с Дж. Флетчером).

Как видим, новый (четвертый) период начался несколько позже, чем потеря Шекспиром брата. Можно только отметить, что к декабрю 1607 г. и в последующие месяцы Шекспир совсем не пишет комедий, даже «мрачных», но от этого жанра он отошел раньше рассматриваемого события, а вернулся к комедийному пласту в драмах-утопиях (трагикомедиях), напротив, позже. И только один рубеж обнаруживается около 1607 г.: на смену «великим трагедиям» в его творчестве приходят трагедии античного цикла — «Антоний и Клеопатра», «Кориолан», «Тимон Афинский». При этом происходит определенная трансформация категории трагического в шекспировском творчестве. На смену философской идее о восстановлении Единой цепи бытия (что не дает оснований финалы «великих трагедий» рассматривать как пессимистические) приходит другой акцент, в большей степени психологический:

титаническая личность неизбежно сама себя губит. В «Тимоне Афинском» размышление о человеке доходит до человеконенавистничества. Если исходить из представления о взаимосвязи частей культурного тезауруса, потеря брата (если верно предположение о том, что его похороны организовывал и оплачивал Уильям Шекспир, то факты свидетельствуют о высокой значимости для него Эдмунда) не может не координироваться с существенными моментами творческой деятельности — от артэскейпизма («бегства от искусства»), что не заметно у Шекспира на рубеже 1607–1608 гг. (разве что в рамках жанров), до трансформации принципов осмысления действительности, за которой может стоять трансформация картины мира. В этом ключе изучение тезауруса Шекспира еще предстоит осуществить.

Лит.: Chambers E. K. William Shakespeare: A Study of Facts and Problem: 2 vols. Oxford, 1930; Шенбаум С. Шекспир. Краткая документальная биография / Пер. А. А. Аникста и А. Л. Величанского. М.: Прогресс, 1985; Луков Вл. А. История литературы: Зарубежная литература от истоков до наших дней / 6-е изд. М.: Академия, 2009.

§ 5. СОВРЕМЕННОКИ ШЕКСПИРА: ЗАРУБЕЖНЫЕ ПИСАТЕЛИ

ФРАНЦУЗЫ:

Мишель МОНТЕНЬ

(Вл. А. Луков, Вал. А. Луков)

Мишель Эйкем де Монтень (Michel Eyquem de Montaigne, 28.02.1533, замок Монтень — 13.09.1592, там же) — крупнейший представитель позднего французского Возрождения, старший современник Шекспира, автор знаменитых «Опытов» (“Essais”, 1572–1592, опубл. 1580, расшир. текст 1588, посм. 1595).

Монтень родился в фамильном замке Монтень недалеко от Бордо. Отец сделал все, чтобы сын получил прекрасное классическое и юри-

дическое образование. Монтень с детства усвоил латынь и греческий, открывшие ему мир античности. В 1558 г. он стал советником парламента в Бордо. Здесь, в парламенте, он нашел единомышленника и самого близкого друга — Этьена де Ла Боэси. Эта дружба, оборвавшаяся через пять лет из-за скорострительной смерти Ла Боэси, оставила в жизни Монтеня, может быть, самый глубокий след, о чем он рассказал в эссе «О дружбе».

В 1571 г., в день своего рождения, Монтень, оставив все посты, уединился в родовом замке. Здесь он пишет свои «Опыты» (“*Essais*”). Через десять лет (и через год после издания первых двух книг «Опытов») он был избран мэром Бордо. Четыре года, на которые пришлось и религиозные распри, раздиравшие страну, и эпидемия чумы, он управлял городом. Затем снова работа над «Опытами» в тиши родового замка — и опять бурные события: «День баррикад» в Париже (1589), заключение в Бастилию, участие в заседаниях Генеральных штатов в Блуа.

И снова фамильный замок, откуда он шлет приветствия взошедшему на престол Генриху IV, который, в свою очередь, восхищается Монтенем и хочет приблизить его ко двору. Монтень, с юности усвоивший искусство жить достойно, остается у себя, вдали от королевских милостей, и продолжает работать над «Опытами». 13 сентября 1592 г. в родовом замке Монтень он умер.

За фактами биографии Монтеня открываются не только истоки его эрудиции в области древней истории, философии, литературы. По ней можно судить не только о дерзости автора, продолжающего и после Варфоломеевской ночи 1572 г. свободно разговаривать с Цицероном или Овидием (много позже, в 1676 г., это стало одним из оснований для включения «Опытов» в ватиканский Индекс запрещенных книг). Важнее другое: на закате эпохи Возрождения с ее культом свободной и одухотворенной личности рождается философско-этическая доктрина человека, бросающего вызов жизненным обстоятельствам.

«Опыты» Монтеня сыграли огромную роль в мировой литературе. Обнаружено их влияние на творчество У. Шекспира (подробно изучено в монографии В. П. Комаровой).

Соч.: *Oeuvres complètes*. P.: Gallimard, 1967; *Essais*: En 2 vol. P.: Garnier, 1965; *Опыты*: В 3 т. М., 1954–1960; 2-е изд. — 1979; *Опыты*: В 3 кн. М., 1992.

Лит.: Рыкова Н. Мишель Монтень // Писатели Франции. М., 1964. С. 32–40; Комарова В. П. Шекспир и Монтень: К 450-летию со дня рождения Монтеня. Л.: Изд-во Ленингр. ун-та, 1983; Кирнозе З. И. Страницы французской классики. М., 1992; Луковы Вл. и Вал. Монтень // Зарубежные писатели: В 2 ч. М., 2003; Ч. 2; Butor M. Essais sur les Essais. P.: Gallimard, 1968; Jeanson F. Montaigne par lui-même. P.: Seuil, 1962; Rigolot F. Les métamorphoses de Montaigne. P.: PUF, 1988.

Теодор Агриппа д'ОБИНЬЕ

(Вл. А. Луков)

Теодор Агриппа д'Обинье (Théodore Agrippa d'Aubigné; нередко указывается как: Агриппа д'Обинье или просто Агриппа; 8.02.1552, Сентонж, — 29.04.1630, Женева) — французский писатель, историк, политический и общественный деятель, представитель Позднего Возрождения, современник Шекспира.

Д'Обинье родился в протестантской семье, получил образование в Орлеане, Женеве, Лионе, в течение 25 лет сражался на стороне Генриха Наваррского, с 1620 г. жил в Женеве. Вошел в литературу сборником («Весна», между 1568 и 1575 г.), в котором подражал поэзии Плеяды. Д'Обинье также написал исторический трактат «Всеобщая история» (3 т., 1600–1612), сатирический роман «Приключения Барона де Фенеста» (4 кн., 1617–1630), где сказалось влияние Рабле, мемуары «Жизнь, рассказанная его детям» (опубл. посм., 1729).

Наиболее значимое поэтическое произведение д'Обинье — «Трагические поэмы» (1576–1616), которое является одним из выдающихся памятников европейской поэзии. В произведение входят семь поэм: «Беды», «Государя», «Золотая палата», «Огни», «Мечи», «Отмщения», «Страшный суд». В поэмах обнаруживается сложное сочетание реальности и вымысла, помимо поэтических (нередко аллегорических) образов присутствуют исторические персонажи, в том числе незримо — сам автор, реальный свидетель событий. Поэт руководствуется учением Ж. Кальвина о предопределении, выделяя среди персонажей как избранных, так и отверженных Богом. Мир изображен в трагических красках, что позволяет видеть в д'Обинье предтечу искусства барокко. В поэмах обнаруживается ранняя

стадия формирования философизма во французской светской литературе в его религиозно-философской форме. Этот аспект отдаляет его от Шекспира, но типологическое сближение двух писателей все же возможно в ключе присутствия в их творчестве трагического мироощущения как следствия заката Ренессанса и гуманизма.

Соч.: Oeuvres: Т. 1–11. Р., 1981–2000; Les Tragiques. Р., 2003 ; в рус. пер. — Трагические поэмы. Мемуары. М., 1949; Приключения барона де Фенеста. Жизнь, рассказанная его детям. М., 2001; Трагические поэмы. М., 2002.

Лит.: История всемирной литературы: В 9 т. М., 1985. Т. 3; Фролова А. И. Такой разный Агриппа: рецепция творчества Агриппы д'Обинье во французском литературоведении XX века // Литература XX века: итоги и перспективы изучения. М., 2006; Fragonard M. M. La Pensée religieuse d'Agrippa d'Aubigné et son expression. Р., 1986; Lestringant F. Agrippa d'Aubigné, les Tragiques. Р., 1986; Deschodt E. Agrippa d'Aubigne: le guerrier inspire. Р., 1995; Lazard M. Agrippa d'Aubigne. Р., 1998; Fanlo J. R. Les Tragiques d'Agrippa d'Aubigné. Tournai, 2003.

Франсуа МАЛЕРБ

(Вл. А. Луков)

Франсуа Малерб (François Malherbe, ок. 1555, Кан, — 16.20.1628, Париж) — французский поэт, родоначальник классицизма в литературе Франции, современник Шекспира.

Родился в дворянской семье. Отец занимал пост в местном магистрате. В 1576–1586 гг. Малерб был секретарем герцога Ангулемского. После смерти герцога жил то в Провансе, то в Нормандии. В ранней поэзии чувствуется влияние «Плеяды». Поэтические сочинения этого времени поначалу не были замечены. Положение изменилось в 1605 г., когда Малерб был представлен кардиналом дю Перроном королю Генриху IV. Король назначил его камергером и своим придворным поэтом. При Людовике XIII Малерб получил пост казначея Франции. Его старость была омрачена гибелью сына на дуэли. Генрих IV стремился установить в стране режим абсолютной монархии. Малерб всецело поддерживал короля. Он воспел его в знаменитой «Оде королю Генриху Великому на счастливое и успешное окончание Седанского похода» («Ode

au Roi Henri le Grand...”, 1606): «О король наш полновластный, безгранична мощь твоя!». В последнем известном своем произведении — «Оде на поход Людовика XIII для усмирения бунта в Ла-Рошели» (“Ode au Roi Louis XIII allant châtier la rébellion des Rochellois”, 1628) Малерб снова воспеваает короля, но на этот раз Людовика XIII. Малерб во многом следовал за Ронсаром, он был лирическим поэтом, писал сонеты и песни. Но в отличие от Ронсара излюбленный жанр Малерб — не сонет или песня, а ода, которая стала благодаря поэту первым разработанным жанром классицизма. Малерб определил круг тем оды (воспевание абсолютизма требует выбора больших тем, и поэт их находит в центральных политических событиях Франции), круг персонажей (короли и полководцы), композицию (порядок рассказа о событиях), язык.

Помимо оды Малерб разработал жанр стансов, который он ввел во французскую литературу. Первым стихотворением, принесшим поэту известность, были стансы «Утешение господину Дюперье по случаю кончины его дочери» (“Consolation à Dupérier”, 1598–1599). В стансах каждая строфа несет в себе определенную законченную мысль.

Творчество Малерба невелико. Ш. Сент-Бёв удачно отметил, что все его стихи можно прочесть за полчаса. Малерб отрицал работу по вдохновению, считал, что настоящая поэзия возникает в результате длительной работы и хорошего знания правил поэтического творчества. Много сил тратил он на поиски нужного слова, того порядка слов, который будет восприниматься как единственно возможный. «Создав поэму в сто стихов или написав речь в три листа, надо отдыхать десять лет», — говорил Малерб, подчеркивая, что занятие литературой — это тяжелый труд, требующий больших знаний.

Свои представления о том, что должен знать поэт, какие поэтические правила учитывать, Малерб изложил в трактате «Комментарии к Депорту» (“Commentaire sur Desportes”, 1600). В этом трактате он подверг резкой критике поэзию Депорта, который был последователем Ронсара и других поэтов «Плеяды». Здесь же содержится первое изложение теории классицизма. Малерб выдвинул один из ведущих принципов классицизма — принцип ясности (clarté). Поэтическое произведение должно быть понятно каждому образованному человеку, а не только узкому кругу

близких друзей поэта, в нем должно быть как можно меньше личного и как можно больше общезначимого. С этой целью нужно избегать образов, которые могут иметь не одно, а много толкований. Необходимо очистить поэтический язык от латинизмов, затемняющих смысл произведения. С этих позиций Малерб критиковал Ронсара, его «темный стиль». Не принимал он и использование Ронсаром просторечных слов, диалектизмов и т. д. Принцип ясности лежит в основе многих частных требований Малерба к поэзии. Так, во имя ясности поэт должен уметь уложить каждую мысль в отдельную строку и не разрывать ее переносом конца мысли в следующую строку. Малерб был против поэтической игры рифмами. Поэзия должна обращаться к разуму. Она не развлекает, а поучает. Малербовский принцип ясности был ранней формой рационализма — основы художественного метода классицизма. С ним соотносятся принцип строгости стиля (*sobriété*), ряд поэтических правил (запрещение переноса — *enjambement*, зияния — *hiatus* и т. д.).

Хотя судьбы Малерба и Шекспира не пересекались, в истории литературы они оказались парадоксально сближенными как антиподы в своем подходе к задачам литературы, к поэтике. Впрочем, для романтиков, водрузивших знамя Шекспира, великий английский драматург сопоставлялся не с Малербом, а с Расином, в чьем творчестве с наибольшей силой проявились принципы поэтики классицизма.

В России Малерба переводили мало. Большую роль в привлечении внимания нашего читателя к поэзии Малерб сыграли ученые Б. И. Пуришев и Ю. Б. Виппер.

Соч.: *Oeuvres complètes*: V. 1–5. P., 1862–69; в рус. пер. — Стихотворения // Пуришев Б. И. Хрестоматия по западноевропейской литературе семнадцатого века. М., 1949 (то же: М., 2003); Стихотворения // Европейская поэзия XVII века. М., 1977; Стихотворения // Колесо фортуны: Из европейской поэзии XVII в. М., 1989.

Лит.: Виппер Ю. Б. Формирование классицизма во французской поэзии начала XVII века. М., 1967; Fromilhague R. Malherbe, technique et création poétique. P., 1954; Fromilhague R. La vie de Malherbe. Apprentissages et lutttes (1555–1610). P., 1954; Brunot F. La doctrine de Malherbe. P., 1969 (1 éd. — 1881).

Пьер КОРНЕЛЬ

(Вл. А. Луков)

Пьер Корнель (Pierre Corneille, 6.06.1606, Руан, — 1.10.1684, Париж) — французский драматург, младший современник Шекспира, один из крупнейших представителей классицизма. Член Французской Академии (1647).

Корнель родился в семье адвоката, получил образование в иезуитской школе. Затем изучал право и вступил в корпорацию адвокатов. Первые произведения Корнеля — галантные стихи в духе модной тогда прециозной литературы (вошли в сборник «Поэтическая смесь», 1632). В 1629 г. была поставлена его комедия «Мелита, или Подложные письма» (опубл. 1633), в 1630 г. — трагикомедия «Клитандр, или Освобожденная невинность» (опубл. 1632), в 1635 г. — трагедия «Медея» (опубл. 1639). Раннее творчество Корнеля не отличалось глубиной, ориентировано на вкусы посетителей парижских салонов, куда стремился попасть молодой автор. Его заметил кардинал Ришелье и включил в число пяти приближенных к нему драматургов, через которых он хотел проводить свою политику в области театра. Но Корнель вскоре вышел из кружка драматургов.

В 1636 г. Корнель написал трагедию (или, по его определению, трагикомедию) «Сид» (“Le Cid”, пост. и опубл. 1637), которая стала первым великим произведением классицизма, поразившим зрителей красотой, величавостью, гибкостью стиха. Корнель в этой трагедии раскрывает новый конфликт — борьбу между долгом и чувством. «Сид» сразу был принят зрителями. Но у него нашлись и критики, утверждавшие, что драматург не знает правил, по которым нужно писать трагедии.

По настоянию Ришелье в спор вмешалась Французская Академия («Мнение Французской Академии о трагикомедии “Сид”», 1638). После критики «Сида», предпринятой Академией, Корнель уехал в родной Руан и несколько лет не выступал с новыми произведениями. Однако это были годы плодотворной творческой работы. Корнель был свидетелем большого крестьянского восстания «босоногих» (1639) и его подавления. Мысли, возникшие под воздействием этих впечатлений, нашли

отражение в «римских трагедиях». С ними французы познакомились в 1640 г., когда Корнель возвратился в Париж.

Сюжеты «римских трагедий» взяты из истории Древнего Рима, а не из времен средневековья, как в «Сиде». Корнель стремился учесть и другие замечания, сделанные академиками в адрес «Сиды». Но чувствуется, что следование нормам классицизма дается драматургу с трудом. К «римским трагедиям» относятся «Гораций» («Horace», 1640), «Цинна, или Милосердие Августа» («Cinna ou la Clémence d'Auguste», 1640). Через три года появляется еще одна трагедия — «Смерть Помпея» («La Mort de Pompée», 1643).

В трагедии «Гораций» Корнель изображает героя, который так же, как Сид, оказывается в ситуации, когда долг перед государством противоречит чувству, а также обязанностям перед семьей. Таким образом, Древний Рим — лишь декорация для постановки современных Корнелю общественных проблем. Конфликт предельно заострен, а ситуация предельно упрощена за счет симметричности в системе образов. События относятся к тому времени, когда Рим не был еще центром античного мира, а был городом-государством, которым управляли цари. Один из таких царей, Тулл, выведен в трагедии как мудрый правитель. В борьбе за первенство среди италийских городов Рим имел могущественного соперника — город Альба Лонга. Для того чтобы не лить понапрасну кровь, старейшины решили, что каждый из этих двух городов выставит по три бойца, в битве которых решится, какой город победит в долгом споре за первенство. В Риме жребий падает на троих братьев Горациев, а в Альбе Лонге — на троих братьев Куриациев. Но все дело в том, что братья дружат и, более того, являются родственниками: сестра Куриациев замужем за старшим Горацием, а сестра Горациев скоро должна стать женой старшего Куриация.

Такая симметричность придумана самим Корнелем. В «Римской истории» Тита Ливия, откуда писатель взял сюжет, нет Сабини, жены Горация, дружба семейств не подчеркивается. Корнель изменяет факты для того, чтобы многократно усилить звучание основного классицистического конфликта между чувством и долгом. И снова персонажи настолько не индивидуализированы, что перед всеми ними одна и та же проблема: что

предпочсть, долг или чувство. Почти все герои сразу выбирают долг, но делают это по-разному. Старший Куриаций называет этот долг «печальным», он выступает на бои, сохраняя к Горациям дружеские чувства. Старший Гораций, напротив, их полностью отменяет.

Основные события не показаны на сцене, о них рассказывают свидетели. Не показывается бой друзей, ставших врагами по велению долга. Но становится известно, что Гораций, потерявший братьев, бежал с поля боя от раненых Куриациев. Безмерно горе отца, но не потому, что погибли двое его сыновей, а потому, что старший сын опозорил его седины. Но оказывается, что бегство Горация было лишь военной хитростью: устремившиеся за ним Куриаций растянулись, тот, кто был сильнее ранен, отстал от того, кто меньше потерял крови, и Гораций легко расправился с каждым из противников поодиночке.

Триумф Горация, принесшего родине победу, омрачен страданиями его сестры Камиллы, которая потеряла жениха. Когда Гораций говорит ей о долге перед Римом, она произносит слова проклятия городу, отнявшему у нее любимого. Разгневанный Гораций убивает сестру. На суде отец защищает сына, который поразил свою сестру мечом, потому что «не стерпел отечеству хулы». Царь Тулл прощает Горация, ибо он герой, своим подвигом на поле сражения возвысивший родной Рим.

Нельзя не заметить сходства финалов «Сида» и «Горация»: и там и здесь герой награждается за свою доблесть, ему прощаются преступления, относящиеся к более узкой, семейной сфере. Но в «Горации» мысль о необходимости подчинить все свои чувства служению своему отечеству и государю проводится более решительно. При этом служение вовсе не понимается как послушание. Гораций, его отец, Сабина не подданные царя, а прежде всего патриоты, как и Куриаций, которого превозносит за героизм и патриотизм Тулл. Вот почему трагедия Корнелия пользовалась большим успехом в годы Великой французской революции. Царь Тулл заменялся консулом, и этого оказывалось достаточным, чтобы трагедия Корнелия прославляла республику, ибо ни о каком верноподданничестве, покорности королю в пьесе нет речи.

В трагедии «Цинна, или Милосердие Августа» Корнель пересматривает концепцию героического. Если в «Горации» высшим проявлением

героизма считалось подавление своих человеческих чувств во имя долга, то в «Цинне» героизм и государственный ум проявляются в милосердии. Римский император Август узнает о заговоре против императорской власти, в котором участвует его приближенный Цинна. Сначала Август хочет уничтожить всех заговорщиков. Но потом по совету мудрой жены меняет решение. Разоблачив заговор, он проявляет милосердие, после чего заговорщики становятся его верными друзьями. Милосердие оказалось более надежным путем, чем жестокость, в исполнении долга перед государством — такова идея трагедии.

Что заставило Корнеля изменить свою позицию от «Горация» к «Цинне»? Можно предположить, что в этом сказало воздействие самой жизни. Разгром восстания «босоногих», отличавшийся крайней жестокостью, должен был убедить Корнеля в том, что необходимо увязать идею государственности с представлением о гуманности. Но в этом случае пьеса оказывалась оппозиционной. Поэтому и «римские трагедии» были довольно холодно приняты Французской Академией, выражавшей точку зрения правительства.

Произведения Корнеля, написанные в 1636–1643 гг., принято относить к «первой манере». Среди них — «Сид», «Гораций», «Цинна», «Смерть Помпея», еще некоторые произведения, в том числе и «Лгун» (“Le menteur”, 1643) — первая французская нравоучительная комедия, написанная по мотивам комедии испанского драматурга Аларкона «Сомнительная правда». За ней последовала комедия «Продолжение лгуна» (1643, опубликована в 1645). Исследователи этих произведений выделяют следующие черты «первой манеры» Корнеля: воспевание гражданского героизма и величия; прославление идеальной, разумной государственной власти; изображение борьбы долга со страстями и обуздание их разумом; сочувственное изображение организующей роли монархии; тяготение к ораторскому стилю; ясность, динамизм, графическая четкость сюжета; особое внимание к слову, стиху, в котором чувствуется некоторое влияние барочной прециозности.

В период «первой манеры» Корнель разрабатывает новое понимание категории трагического. Аристотель, который был величайшим авторитетом для классицистов, связывал трагическое с катарсисом.

Корнель в основу трагического кладет не чувство страха и сострадания, а чувство восхищения, которое охватывает зрителя при виде благородных, идеализированных героев, которые всегда умеют подчинить свои страсти требованиям долга, государственной необходимости. И действительно, Родриго, Химена в «Сиде», Гораций, Куриаций в «Горации», Август, вдова Помпея Корнелия и Юлий Цезарь в трагедии «Смерть Помпея» восхищают зрителя силой своего рассудка, благородством души, способностью, презрев личное, подчинить свою жизнь общественному интересу. Создание величественных характеров, описание их возвышенных побуждений — главное достижение Корнеля периода «первой манеры».

Пьесы, написанные после 1643 г., принято относить к так называемой «второй манере». 1643 г. весьма важен в истории Франции. После смерти Ришелье (1642) начинается полоса смут, мятежей, приближается Фронда. Корнель, посвятивший свое творчество защите идеи единого и сильного государства, основанного на мудрых законах и подчинении личных стремлений каждого гражданина общественному долгу, как никто другой ясно почувствовал, что этот идеал государства становится неосуществимым в современной писателю Франции. И если трагедии Корнеля «первой манеры» заканчивались оптимистически, то в произведениях «второй манеры» взгляд на действительность становится все более и более мрачным.

Обычной темой новых трагедий становится борьба за престол. Герои утрачивают благородство, они вызывают не восхищение, а ужас. Такова сирийская царица Клеопатра в трагедии «Родогуна, парфянская царица» (“*Rodogune, princesse des Parthes*”, 1644). Она уничтожает своего мужа в борьбе за престол, убивает собственного сына, хочет отравить и второго, но его невеста Родогуна, тоже участвующая в борьбе за престол, заставляет Клеопатру выпить отравленное вино. Клеопатра умирает, посылая проклятия оставшимся в живых. Таков же Ираклий в трагедии «Ираклий, император Востока» (1646, опубл. 1647).

Подобным мрачным фигурам противопоставлены принц Санчо, в облики сына рыбака совершающий благородные поступки и завоевывающий любовь королевы (героическая комедия «Дон Санчо Ара-

гонский, 1649, опубл. 1650) и ученик Ганнибала царский сын Никомед, преодолевающий своим благородством интриги мачехи и брата, нравственно преображающегося и пресекающего козни, в которых сам участвовал (трагедия «Никомед», 1650, опубл. 1651; Вольтер считал это произведение со счастливым концом «героической комедией»). Образы дона Санчо и Никомеда повлияли на драматургию В. Гюго («Эрнани», «Рюи Блаз»). Провал трагедии «Пертарит, король ломбардцев» (1651, опубл. 1653) приводит к новому отъезду Корнеля в Руан и семилетнему перерыву в драматургическом творчестве.

Среди произведений Корнеля «третьей манеры» (1659–1674) уже нет таких, которые можно было бы назвать художественным открытием. В спровоцированном соревновании с Ж. Расином (1670), где оба автора должны были разработать один и тот же сюжет («Тит и Береника» Корнеля, опубл. 1671; «Береника» Расина) К. потерпел поражение. После трагедии «Сурена, предводитель парфян» (*“Suréna, Général Des Parthes”*, 1674, опубл. 1675) Корнель оставил драматургию, в конце жизни узнав забвение и бедность. В истории мировой литературы «Корнеля гений величавый» (А. С. Пушкин) ассоциируется прежде всего с «Сидом», спустя века покоряющим зрителей.

Французские драматурги-романтики (прежде всего В. Гюго), ведя борьбу за Шекспира и шекспиризацию в драматургии, противопоставляли Шекспиру Расина и искали сближений между Шекспиром и Корнелем.

Соч.: Oeuvres. Т. 1–12. Р., 1862–1868; Théâtre choisi. М., 1984 (в т. ч. рус. пер. «Сида»); в рус. пер. — Избранные трагедии. М., 1956; Театр. Соч.: в 2 т. / Сост., статья и комм. А. Д. Михайлова. М., 1984.

Лит.: Балашов Н. И. Пьер Корнель. М., 1956; Сигал Н. А. Пьер Корнель, 1606–1684. Л.; М., 1957; Луков Вл. А. Корнель // Зарубежные писатели. Ч. 1. М., 2003; Луков Вл. А. Корнель // Новая Российская Энциклопедия: В 12 т. Т. 8 (2): Когезия — Костариканцы / Редкол.: А. Д. Некипелов, В. И. Данилов-Данильян и др. М.: Энциклопедия; ИНФРА-М, 2011. С. 419–420; Dort V. Pierre Corneille dramaturge. P., 1957.

ИСПАНЦЫ:

Феликс Лопе де ВЕГА

(Вл. А. Луков)

Феликс Лопе де Вега-и-Карпио (Félix Lope de Vega y Carpio, традиционно называют Лопе де Вега, Лопе, 25.11.1562, Мадрид, — 27.08.1635, Мадрид) — испанский драматург, поэт, прозаик, крупнейший представитель гуманистического протореализма в Испании, современник У. Шекспира.

Он родился в Мадриде, в семье со скромным достатком (что приучило его к упорству в труде и способности выживать в трудных жизненных обстоятельствах). Лопе получил хорошее образование в университете Алкала де Энарес (в городе, где родился Сервантес) и в Королевской академии математических наук. Очень рано Лопе проявил выдающиеся способности к поэзии и драме, с 11 лет он уже сочинял комедии. В конце 1580-х годов он уже профессиональный драматург, о его творчестве с похвалой отозвался Сервантес, впоследствии пустивший в оборот определение Лопе де Вега как «чудо природы». Лопе провел довольно бурную молодость, у него уже были дети (всего их было 14), он имел проблемы с законом и, скрываясь от них, оказался участником военного похода «Непобедимой армады» (1588). Если вспомнить, что Сервантес участвовал в снаряжении этого испанского флота в его походе на Англию, Кристофер Марло, видимо, в качестве английского разведчика занимался сбором разведывательных данных об Армаде, а Шекспир, примерно в это время переехавший в Лондон, был свидетелем колоссального энтузиазма англичан, разгромивших этот флот и испытавших взлет национального самосознания, что отразилось в шекспировских исторических хрониках, можно утверждать, что величайшие драматурги того времени оказались исторически связанными друг с другом, хотя и принадлежали к враждующим государствам.

Хотя он был крупным поэтом и прозаиком, мировую славу он снискал как драматург, основоположник испанской национальной драмы.

Следует учесть, что хотя Сервантес в 1580-х годах, как он сам позже отмечал, написал «двадцать-тридцать драм, представленных в театрах Мадрида без свистков и скандалов», в том числе дошедшие драмы «Алжирские нравы» (“El Trato de Argel”) и «Нумансия» (“La Numancia”), а в 1615 г. опубликовал сборник «Новые восемь комедий и интермедий» (“Ocho Comedias y ocho entremeses nuevos”, 1615), и несомненно был выдающимся драматургом, но ему не довелось получить этот титул. Лопе, безусловно, превзошел и Сервантеса, и других своих современников, в превращении довольно скромных драматических опусов, каковыми были испанские пьесы до него (включая комедии наиболее успешного предшественника — Лопе де Руэда), в подлинные шедевры мировой драматургии, какими стали его «Учитель танцев» (“El maestro de danzar”, 1593), «Фуэнте Овехуна» (“Fuente Ovejuna”, ок. 1612–1613, опубл. 1619), «Собака на сене» (“El perro del hortelano”, написана между 1613 и 1618, опубл. 1618), «Звезда Севильи» (“La estrella de Sevilla”, 1623), «Девушка с кувшином» (“La moza de cántaro”, написана до 1627, опубл. 1646) и др. Среди его произведений для нас особенно любопытна историческая драма «Великий князь московский и гонимый император» (1617), которая посвящена событиям в России «Смутного времени». Его работе не мешало то, что в 1590-е годы он выполнял обременительные обязанности секретаря у аристократов — его нанимателями были Франсиско де Рибера Баррозо, позже второй маркиз Мальпика, а некоторое время спустя — дон Антонио де Толедо и Беамонте, пятый герцог Альба.

Манифестом национальной драмы стал поэтический трактат Лопе де Вега «Новое руководство к сочинению комедий» (“El arte nuevo de hacer comedias en este tiempo”, 1609). В нем, в отличие от трактатов по поэтике того времени, автор ориентируется не на некие абсолютные правила искусства, а на зрительское восприятие, «приказ черни». Исходным для концепции Лопе становится принцип правдоподобия: «Необходимо избегать всего // Невероятного: предмет искусства — // Правдоподобное». Особенности зрительского восприятия объясняет Лопе и отказ от следования законам «ученой комедии», на которых настаивали представители испанского академизма: «Порой особенно бывает любо // То, что законы нарушает грубо». Писатель отрицает пре-

словутых три единства, предлагает свободно смешивать в одном произведении комическое и трагическое (слово «комедия» для него обозначает лишь пьесу со счастливым финалом). Лопе страстно отстаивал необходимость разделения пьес не на 5 (как требовали академисты), а на 3 акта (по-испански — хорнады): ведь испанские зрители привыкли именно к такой форме представления. Особое значение он придавал построению искусной интриги (т. е. действия с непредсказуемыми поворотами событий), так как только сюжет, основанный на интриге, может удержать внимание зрителей.

Чтобы удовлетворить запросы зрителя, Лопе, считавший, что пьеса интересна только при первом посещении спектакля, написал около 2000 пьес, из которых сохранилось около 500. В этом невысказанном изобилии трудно разобраться, и до сих пор приходится пользоваться весьма условной типологией произведений Лопе, согласно которой выделяются исторические комедии (например, «Фуэнте Овехуна»), комедии чести (например, «Звезда Севильи»), а также комедии плаща и шпаги, комедии интриги и некоторые другие.

Одно из изобретений Лопе — мнимо счастливые финалы, позволяющие ему, не нарушая правды жизни, вписываться в рамки жанра комедии (пример утраты жанром своего главенствующего положения в творчестве).

Одна из лучших пьес Лопе — «Фуэнте Овехуна» (ок. 1612–1613), которая только условно может быть отнесена к жанру комедии. Владеющий селением Фуэнте Овехуна (в переводе — Овечий источник) тиран Командор притесняет крестьян, пытается овладеть дочерью алькальда Эстебана Лауренсией накануне ее свадьбы с крестьянином Фрондосо. После страстной речи Лауренсии крестьяне поднимают восстание и убивают Командора. Король дон Фернандо (историческое лицо, правил в XV веке), под чью защиту отдали себя жители селения, отправляет туда судью, который даже пытками не может добиться, кто же был убийцей. Ответ у всех был один: «Фуэнте Овехуна!». Королю приходится простить жителей. Вот его слова, завершающие пьесу (мнимо счастливый финал): «...Село за мною остается, // Пока, быть может, не найдется, // Чтоб вами править, командор».

Такой же мнимо счастливый финал и в комедии чести «Звезда Севильи». Лопе де Вега — мастер интриги, но особым его достижением следует считать те моменты, когда механизм интриги связан не с внешней событийностью, а с противоречивостью внутреннего мира героев. Так, например, построена интрига в «Собаке на сене». Лопе де Вега внес выдающийся вклад в развитие принципа психологизма в драматургии.

«Персональная модель» Лопе оказалась очень плодотворной, и по его пути пошли многочисленные последователи еще при жизни драматурга. Однако это было не простое подражание. В творчестве представителей школы Лопе де Вега обнаруживается проникновение в испанскую национальную драму религиозных мотивов, принципов искусства барокко и одновременно формирование классицизма. Наиболее близок учителю Гильен де Кастро (1569–1631), автор многочисленных пьес, среди которых выделяется только двухчастная хроника «Юность Сида» (1618), давшая сюжет Пьеру Корнелю для «Сида» — первой великой классицистической трагедии. Сближение с классицизмом отмечается у Аларкона, с барокко — у Тирсо де Молина.

Лопе де Вега прославился и как поэт. Он написал более 20 поэм, среди которых есть поэма-памфлет «Песнь о драконе» (“*La dragontea*”, 1598), поэмы на мифологические сюжеты: «Андромеда» (“*De Andrómeda*”, 1621); «Цирцея» (“*La Circe*”, 1624); ирои-комическая поэма «Война котов» (“*La gatomaquia*”, 1634) и множество других. Он был автором около 10 тысяч сонетов. В прозаических жанрах Лопе де Вега также оставил яркий след, написав пасторальный роман «Аркадия» (“*La Arcadia*”, 1598), любовно-авантюрный роман «Странник в своем отечестве» (“*El peregrino en su patria*”, 1604), роман в диалогах «Доротея» (“*La Dorotea*”, 1632) и др.

В 1614 г. под влиянием трагических событий (умерла вторая жена, утонул сын) — Лопе де Вега принимает сан священника. Но он продолжает жить полной страстей жизнью и писать. Даже когда накануне смерти Лопе пережил несколько катастроф (умер еще один сын, дочь Марсела ушла в монастырь, другая дочь, Антония-Клара, была похищена распутником-дворянином, умерла последняя его любовь — Марта де Неварес, ослепшая и обезумевшая), он пишет поэму «Золотой век» (“*El siglo de oro*”, 1635), отстаивающую идеалы гуманистов. Хотя еще в

1625 г. Совет Кастилии запретил печатать пьесы Лопе де Вега, он по-прежнему воспринимался испанскими и итальянскими литераторами как вождь самой авторитетной драматургической школы. Не случайно на смерть Лопе де Вега отозвались в стихах 153 испанских и 104 итальянских писателей.

Шекспир и Лопе де Вега сближались в пространстве в 1588 г. во время военного похода «Непобедимой Армады» к берегам Англии, но ничто не свидетельствует о том, что они читали или хотя бы слышали имена друг друга. Тем не менее типологическая близость их произведений может быть выявлена — прежде всего в том, что оба, живя в разных концах Европы, исповедовали принципы ренессансного гуманизма, причем воплощали его в принципах в формах, определяемых как гуманистический протореализм.

Соч.: Obras. Т. 1–13. Madrid, 1916–1930; Obras escogidas. Т. 1–3. Madrid, 1955–1958; Fuente Ovejuna. Madrid, 1985; в рус. пер. — Собр. соч.: В 2 т. М., 1954; Собр. соч.: В 6 т. М., 1962–1965.

Лит.: Лопе де Вега. Библиография рус. переводов и критич. литературы на русском языке. М., 1962; Плавский З. Лопе де Вега. М.; Л., 1960; Балашов Н. И. Испанская классическая драма. М., 1975; Штейн А. Л. Драматургия испанского барокко. М., 1983; Завьялова А. А. Лопе де Вега // Зарубежные писатели: В 2 ч. М., 2003. Ч. 1; Луков Вл. А. История литературы: Зарубежная литература от истоков до наших дней / 6-е изд. М., 2009; Montesinos J. F. Estudios sobre Lope de Vega. Salamanca, 1967; Dámaso A. En torno a Lope. Madrid, 1972; Lope de Vega y los orígenes del teatro español: Actas del I Congreso intern. sobre Lope de Vega. Madrid, 1981; “El castigo sin venganza” y el teatro de Lope de Vega. Madrid, 1987; Lope de Vega: el teatro (Ed. de A. S. Romeralo). Madrid, 1987; Rozas J. M. Estudios sobre Lope de Vega. Madrid, 1990; Huerta Calvo J. Historia del Teatro Español. Madrid, 2003; Pedraza Jiménez F. B. El universo poético de Lope de Vega. Madrid, 2004.

Педро КАЛЬДЕРОН

(Вл. А. Луков)

Педро Кальдерон (дон Педро Кальдерон де ла Барка Энао де ла Барреда-и-Рианьо; Pedro Calderón de la Barca Henaó de la Barreda y Riaño,

17.01.1600, Мадрид, — 25.05.1681, Мадрид) — один из крупнейших испанских писателей, его творчество — вершина литературы барокко.

Кальдерон был младшим современником У. Шекспира. Он родился в Мадриде, принадлежал к аристократическому роду, окончил коллегию иезуитов в Мадриде, учился праву и теологии в университетах Алкала и Саламанки. Провел бурную молодость; служа в армии, побывал во Фландрии и Италии. Кальдерон был тесно связан с традицией Лопе де Вега, начинал как представитель его школы, но со временем создал свою «персональную модель», оказавшую огромное влияние на формирование различных философских жанров в литературе. Кальдерон написал 120 комедий (т. е. драм), 78 ауто (религиозных пьес), 20 интермедий. Так как с 1635 г. Кальдерон был придворным драматургом, все они были опубликованы при жизни автора и дошли до нас. В 1651 г. Кальдерон принял сан католического священника, был почетным капелланом испанского короля Филиппа IV, с 1666 г. — настоятель братства св. Петра.

Кальдерон был создателем нового драматургического жанра — религиозно-философской драмы, в которой меняется традиционная структура драматического произведения: главными героями становятся философские идеи, а персонажи оказываются лишь их рупорами. Сюжет строится так, чтобы раскрыть определенную философско-религиозную идею. Философский аспект отражается в поступках и речах героев, в названии произведения, на всех других уровнях художественного целого. Один из самых ярких примеров этого жанра — драма Кальдерона «Поклонение кресту» (ок. 1630–1632, опубл. 1634).

В финале драмы выясняется, что преступные герои Эусебио и Юлия, связанные любовью, — родные брат и сестра. Эусебио убит, но воскресает при появлении священника, которого он когда-то пожалел, и тот отпускает ему грехи. Примиренный с небом, Эусебио умирает, а Юлия, над которой отец занес меч, обхватывает крест и обращается с молитвой к небесам. Молитва и крест спасают ее, и она растворяется в воздухе, как дым. Весь этот фантастический и запутанный сюжет, герои, совершающие необъяснимые человеческой логикой поступки, призваны воплотить религиозно-философскую идею, которую Кальдерон выразил словами: «Вот что значит преклонение перед крестом».

Самая значительная религиозно-философская драма Кальдерона — «Жизнь есть сон» (ок. 1632–1635, пост. и опубли. 1635). Драма написана с необыкновенным мастерством, это одна из вершин всей испанской литературы. Философская идея, разрабатываемая Кальдероном в драме, обозначена в ее названии. Раскрытию идеи подчинены герои, символика, сюжет. Действие происходит в Полонии (Польше), но множество деталей показывает, что это лишь условное место действия. Король Полонии Басилио усомнился в предсказании двадцатилетней давности, руководствуясь которым, он заключил своего сына Сехисмундо в темницу посреди глухого леса. Пока Сехисмундо спит, его переносят во дворец. Проснувшись, он узнает, что является наследником престола, и начинает совершать бесчинства вплоть до убийства человека. Несчастливое предсказание начинает сбываться, и чтобы не сбылась самая страшная его часть — свержение короля, уснувшего Сехисмундо снова переносят в темницу, а когда он просыпается, его строгий наставник Клотальдо сообщает ему, что все, что он видел во дворце, было лишь сном. Между тем, предсказание продолжает сбываться: восставший народ Полонии свергает Басилио и предлагает корону Сехисмундо. Однако он от нее отказывается, так как уверился в идее, что жизнь — это только сон. Тема «жизнь есть сон» многократно повторена Кальдероном (в одноименном ауто, пьесах «Дьявол садов», «Дочь воздуха», «Цепи дьявола», «Апполлон и Климена», «Эхо и Нарцисс», «В этой жизни все истина и все ложь» и др.). Эта тема стала одной из наиболее значимых во всей последующей испанской культуре вплоть до XX века (см., например, фильм Л. Бунюэля и С. Дали «Андалузский пес», 1928, снят во Франции).

Большое место в драматургическом творчестве Кальдерона занимает жанр ауто сакраментале (дословный перевод — «священное действие») — религиозной аллегорической одноактной пьесы. Ауто «Пир Валтасара» — яркий пример пьес Кальдерона такого рода. Среди действующих лиц — библейский персонаж царь Валтасар, Суетность (первая жена Валтасара), Идолопоклонство (новая его жена), Мысль (шут), Смерть и т. д. Пророк Даниил предсказывает Валтасару скорую смерть. Во время пира Валтасар видит сон, в котором звучат голоса: «Смирись и

покайся», но, проснувшись, царь продолжает пировать. Темнеет. Огненная рука пишет на стене три слова: «Измерено, подсчитано, взвешено». Смерть наступает Валтасара. Пророк Даниил превращает пиршественный стол в алтарь. Идолопоклонство склоняется перед всемогущим Богом.

Кальдерон работал и в жанре «драмы чести». Наиболее значимые произведения этой группы — «Стойкий принц» (1628), «Врач своей чести» (ок. 1633–1635), «За тайное оскорбление — тайное мщение» (1635), «Саламейский алькальд» (ок. 1645). Кальдерон развивает мотив чести как высшей ценности для испанца, представленной в национальной испанской драме (пьесы Лопе де Вега, Гильена де Кастро, Аларкона, Тирсо де Молина и др.). Немецкие романтики нарекли Кальдерона «поэтом чести». Отточенная техника драматической интриги присутствует в комедиях Кальдерона, самый яркий пример — «Дама-Привидение» (1629, опубл. 1636).

Дон Педро Кальдерон де ла Барка Энао де ла Барреда-и-Рианьо скончался в Мадриде на 82 году жизни в почете, но в бедности.

Кальдерону было 16 лет, когда умер Шекспир, он к тому времени не написал еще ни одной пьесы. Нет никаких оснований предполагать, что Кальдерон на протяжении всей жизни когда-либо испытал влияние Шекспира, очевидно, он не только не читал шекспировских пьес, но и не слышал о таком драматурге. Тем не менее еще немецкие романтики начиная с братьев А. В. и Ф. Шлегелей утвердили представление о Кальдероне как «католическом Шекспире», при этом ставя Кальдерона даже выше английского драматурга в плане актуальности для современной литературы. Так, Ф. Шлегель писал: «Не в равной степени можно у нас применять внешнюю форму испанцев, которую надлежит тщательно различать от формы внутренней, ибо сия последняя, по господствующему в ней развитию более лирическому, бесспорно подходит к нам ближе, чем сжатость Шекспира, более эпико-историческая. Многоцветную полноту образов и картин, рождаемых плодovitою фантазией Юга, которая составляет особенную отличительность внешней формы и поэтического языка испанской трагедии, можно признать прекрасною там, где такое изобилие природно: переимчивости же искусства она не дается» (Шлегель Ф. История древней и новой литературы. СПб., 1830.

Ч. 2. С. 137–138). А. В. Шлегель в «Курсе драматической литературы» утверждал, что в драмах Кальдерона и в меньшей степени в пьесах Шекспира сосуществуют и взаимообогащают друг друга два элемента: народный и более идеальный, «придворный». (Schlegel A. W. Cours de littérature dramatique. Т. 2. Р. 326–340; работы братьев Шлегелей, находившихся в библиотеке А. С. Пушкина, приводятся по: Багно В. Е. Пушкин и Кальдерон // Багно В. Е. Россия и Испания: Общая граница. СПб., 2006. С. 244, 252).

Сопоставление Шекспира и Кальдерона имеет смысл только в типологическом плане. Но зато в таком ключе обнаруживается много сближений. Акад. Н. И. Балашов выделял такие общие для двух авторов моменты, как изображение героев-злодеев («макиавеллистов») или появление у Кальдерона своего рода аналога «фальстафовского фона». Есть сближения в создании идеальности женских фигур в поздних драмах Шекспира и в «драмах чести» Кальдерона: «Трагическая закономерность выступает в «драмах чести» Кальдерона (как впоследствии у многих романтиков) сквозь нагромождение случайностей, в драме — роковых и в то же время реальных. Например, жена не может перед вечной разлукой (и будто по ее вине!) не объясниться с ранее любимым ею человеком, а доходящие до мужа сведения о целомудренной сцене прощания трактуются им как доказательства измены. Все сочувствие Кальдерона — не в меньшей степени, чем это было у писателей Возрождения, — на стороне женщины, которая в этих драмах у него более цельно ангелоподобна, чем у Лопе или Шекспира, хотя не наделена такой жизненной пластичностью, как идеальные героини «Цимбелина», «Зимней сказки», «Бури». Зато Кальдерон выделяет еще одно очень важное для испанского зрителя обстоятельство: героиня чиста перед небом. Это единственная щелочка, сквозь которую в «драмы чести», в драмы «без бога», проникает тонкий луч нравственного света, как его понимали современники Кальдерона» (Балашов Н. И. На пути к не открытому до конца Кальдерону // Кальдерон. Драммы: В 2 кн. / Пер. К. Д. Бальмонта; изд. подготовили Н. И. Балашов, Д. Г. Макогоненко. М., 1989. Т. 1. С. 809–810).

В «Волшебном маге» (или, как предлагает переводить название этой пьесы Кальдерона Н. И. Балашов, в «Необычайном маге») обнаруживается общность художественных решений с шекспировской «Бу-

рей»: «Тяжкий путь к христианскому мученичеству Киприана идет на фоне прекрасной природы — леса, садов, стройных башен, на фоне любовных безумств, поединков, видений, разыгранных кораблекрушений (не листал же Кальдерон «Бурю» Шекспира, никому в Испании не известного!), страданий и радостей Юстины, ее искушений и продемонстрированной ею, как нигде кроме трактата Декарта о страстях (I, § 41), твердостью «свободной воли», безусловно властной, если не над помыслами, то над поступкам» (Там же. С. 813).

Помимо типологического может быть осуществлено тезаурусное сближение Шекспира и Кальдерона, которое выражается в отнесении этих писателей к константам мировой и отечественной культуры, их высшим ценностям. В русской литературе это сближение осуществил А. С. Пушкин в статье «О народной драме и драме «Марфа Посадница»»: «Со всем тем, Кальдерон, Шексп.[ир] и Расин стоят на высоте недосыгаемой — и их произведения составляют вечный предмет наших изучений и восторгов» (Пушкин А. С. Полн. собр. соч. М. ; Л., 1949. Т. XI. С. 72).

Соч.: Obras completas. V. 1–3. Madrid, 1959; в рус. пер. — Пьесы: В 2 т. М., 1961; Драммы: В 2 кн. / Пер. К. Д. Бальмонта; изд. подготовили Н. И. Балашов, Д. Г. Макогоненко; ст. Н. И. Балашова и др. М., 1989.

Лит.: Балашов Н. И. Религиозно-философская драма Кальдерона и идейные основы барокко в Испании // XVII век в мировом литературном развитии. М., 1969; Iberica: Кальдерон и мировая культура. Л., 1980; Штейн А. Л. Литература испанского барокко. М., 1983; Соколова Н. Кальдерон // Зарубежные писатели. Ч. 1. М., 2003; Багно В. Е. Россия и Испания: Общая граница. СПб., 2006; Menéndez y Pelayo M. Calderón y su teatro. Madrid, 1910; Critical Essays on the Theatre of Calderón. N. Y., 1965; Durán M., Gonsáles Echeverría R. Calderón y la crítica. V. 1–2. Madrid, 1976.

Хуан РУИС ДЕ АЛАРКОН-И-МЕНДОСА

(Вл. А. Луков)

Хуан Руис де Аларкон-и-Мендоса (Juan Ruiz de Alarcon y Mendoza, обычно для краткости его называют Аларкон; 1581, Таско, Мексика, — 4.08.1639, Мадрид) — испанский драматург, младший современник

Шекспира. Родился в испанской семье в Мексике, юность была омрачена насмешками над недостатками его внешности. Приехав в Испанию, включился в создание драматургии «золотого века», в которой центральное место занимал Лопе де Вега. Аларкон был странным, необычным драматургом и при жизни не получил особого признания, он был предметом нападок даже со стороны Лопе де Веги, к школе которого его обычно относят. Из 26 его пьес у нас получили известность драма «Ткач из Сеговии» и комедия «Сомнительная правда» — одна из лучших испанских комедий. Писали о нем в нашей стране немного (наиболее полная работа — диссертация А. Е. Менина об Аларконе). Вместе с тем отмечено, что Аларкон занимает в испанской и европейской драматургии одно из ключевых мест.

В своих произведениях Аларкон исходил из своеобразной и во многом новой концепции мира и человека. Он считал, что человек от природы добр. Его здоровое начало проявляется в жизненной энергии, активности (эта ренессансная мысль роднит Аларкона с Лопе де Вегой). Но особенностью аларконовского подхода является то, что в его пьесах никогда не выводится «естественный человек», свободный от общества.

Первым в испанской литературе проанализировал проблему столкновения человека с обществом великий Сервантес, показав, что только «помешательство» героя — Дон Кихота — может освободить его духовный мир от давления общества. У Лопе де Веги мы снова находим мотив «помешательства», но от безрассудства любви, когда человек оказывается не в состоянии совладать со своими чувствами.

Аларкон же выводит в своих произведениях «нормальных» людей, сломленных обществом. Писатель утверждает: общество может исказить в человеке здоровое начало, любой талант. Фантазерство превращается в лживость, влюбленность приводит к воровству, высокое общественное положение — к черствости и деспотизму.

В комедии «Сомнительная правда» (“*La verdad sospechosa*”, до 1619) рассказывается следующая история. Из Саламанки в Мадрид возвращается дон Гарсия, сын доня Бельтрана. Учитель доня Гарсии сообщает его отцу о том, что дон Гарсия обладает лишь одним недостатком — непрерывно сочиняет небылицы. Учитель уверяет, что дон Гарсия «в Мадриде при-

меры искренности видя, правдивым станет вскоре сам». Дон Бельтран горько смеется над легкой верой учителя: в Мадриде так много лицемеров и лжи, что даже самый правдивый человек, «всякой лжи заклятый враг», станет здесь обманщиком. Так оно и происходит с доном Гарсией. Познакомившись с хорошенькими доньей Хасинтой и доньей Лукресией, он начинает ухаживать за первой, вдохновенно ее обманывая, сообщая ей о своей давней пылкой страсти, о том, что он прибыл из Перу и т. д. Слуга Тристан узнал имена девушек, но перепутал их, и теперь дон Гарсия считает Хасинту Лукресией. Отец же его, дон Бельтран, все уже устроил для брака сына с доньей Хасинтой. Узнав об этом (но путая имена), дон Гарсия снова лжет. Он сообщает отцу о том, что уже женат. Позже, поняв свою ошибку и окончательно запутавшись во лжи, он говорит о себе донье Хасинте чистую правду, но та, не поверив, уходит. «Увы! Как правда значит мало!» — восклицает убитый горем дон Гарсия, на что Тристан замечает: «Добавь, сеньор: в устах лжеца».

Неудача, постигшая весельчака и балагура дона Гарсию, вызывает у зрителя не удовлетворение, а сожаление, так как артистическая склонность дона Гарсии к измышлениям и фантазерству переросла в порок лживости именно под влиянием безнравственности, свойственной тем «блюстителям морали», которые в конце пьесы оказываются его судьями.

В аларконовской концепции мира и человека большое место занимает проблема судьбы. Судьба у него не рок, а отражение взаимоотношений героя с обществом, с окружающей действительностью. Судьба понимается как процесс становления человеческих характеров в борьбе с устоями общества (отсюда стремление Аларкона преобразовать комедию ситуаций в комедию характеров). Поражение в этой борьбе — общая судьба человеческая, и в этом — ее предопределенность. Такое понимание судьбы не приводит к снижению критического пафоса творчества Аларкона. Акцент в этой критике переносится с осуждения какой-либо отдельной личности на осуждение законов общественной жизни.

Но при этом и человек не освобождается от ответственности. В рамках предопределенности есть свобода в выборе способа жизни — следовать ли предопределению или бросить вызов судьбе. Восстают против судьбы лишь сильные. Порочность объясняется в зна-

чительной мере слабостью героя. Однако Аларкон не стремился к утверждению титанической личности (в отличие от писателей эпохи Возрождения), опять-таки в связи с осмыслением конфликта человека и общества: или герой гибнет, или он достигает победы нечеловеческими усилиями.

В драме «Ткач из Сеговии» (“*El tejedor de Segovia*”, 1634) дон Фернандо, переодевшись в ткача и скрывшись под именем Педро Алонсо, мстит дону Хуану за своего отца, при этом попадая в драматические, казалось бы, безвыходные ситуации. В духе эстетики безобразного, развивавшейся представителями искусства барокко, Аларкон рисует почти невозможные сцены. Оказавшись в кандалах, Педро Алонсо, чтобы снять их и бежать из тюрьмы, откусывает себе пальцы. Он организует банду, а когда попадает в плен, то пережигает веревку, связывающую ему руки, на огне ночника. Но очевидно, что такие нечеловеческие поступки практически невозможны в реальном мире. Это понимал и Аларкон, отсюда его пессимизм, который идет как от отрицания благотворности любых связей между людьми, в том числе и любви, так и от сознания беспомощности индивидуального протеста.

Выявление писателем почти фатальной зависимости личности от обстоятельств (такие исключения, как его персонажи Ликург или Педро Алонсо, лишь подтверждают правило) было шагом вперед на пути развития реалистических тенденций от Возрождения к XVII и XVIII векам.

Но здесь была и большая опасность уйти в беспросветный пессимизм, оплакивание беспомощности человека. Аларкон счастливо избег этой опасности. Он нашел универсальный способ преодоления власти «рока» — иронию, выступив первооткрывателем иронии в испанской драматургии XVII века, поэтому неправы те исследователи, кто видит в Аларконе только морализатора.

Концепция мира и человека (прежде всего — зависимость личности от общества, что позволило вскрыть некоторые механизмы становления характера, и известная свобода личности в рамках предопределенности, что позволило раскрыть особенности поведения человека в каждый данный момент) приводит Аларкона к заострению внимания на характере героя. Здесь наиболее ощутимо новаторство Аларкона, так как именно

концентрация идейно-художественной нагрузки на характере приводит к значительным сдвигам в творческой манере, в художественном методе Аларкона, во всей структуре испанской национальной драмы. Можно так сформулировать суть этого новаторства: характер определяется обстоятельствами, судьбой, но сам он определяет ситуацию.

Аларкон переносит центр тяжести с действия, интриги на характер. Характер определяет события пьесы, которые служат для его раскрытия. С героем происходят не случайные, не любые события, а только те, которые соответствуют его характеру.

Отсюда такая особенность произведений Аларкона, как предугадываемость сюжета. Это противоречит требованиям школы Лопе де Веги. Аларкон отходит от традиций этой школы и сближается с классицизмом.

Перенос драматической нагрузки с действия на характер в корне меняет эстетическую основу драматического действия, что происходило параллельно открытию нового типа характера. Анализ становления характера только еще зарождался, поэтому Аларкону пришлось отказаться от ренессансной многогранности характера, герой у него наделен, как правило, одной ведущей чертой, что также сближает метод Аларкона с классицизмом. Как правило, это какой-то порок.

Это следствие выдвигания на первый план нравственной проблематики. Отношения между людьми драматург объясняет на основе этических мотивов, утверждая, что нравственная природа человека предопределяет его судьбу. Падение нравов, попрание элементарных норм общечеловеческой морали, извращение законов чести, благородства, бездуховность, бескрылость жизни испанской аристократии — вот круг проблем, разрабатываемых в драматургии Аларкона. Ложь, лицемерие, корыстолюбие, злословие, неблагодарность, жестокость, эгоизм присущи целой галерее персонажей таких комедий, как «Сомнительная правда», «И стены имеют уши», «Проверка обещаний», «Нет худа без добра», «Конкурс женихов».

Комедии Аларкона представляют собой своеобразную лабораторию нравов. В каждой из них ставится эксперимент и ведется наблюдение за поведением героя в различных жизненных ситуациях, возникающих не произвольно, по прихоти случая, неожиданного поворота интриги, а как

следствие изначально заданной герою доминирующей черты характера.

Однако в произведениях Аларкона есть примеры нарушения единства действия, когда возникают ситуации и положения, воплощающие торжество случая или «рока», хотя такие ситуации лишены такого самостоятельного значения, каким они обладали в пьесах, основанных на запутанной интриге. Разрушая указанное единство действия произведения, они возникают в финалах некоторых пьес Аларкона как полемика с традиционным «разрешением» судьбы в форме награды или наказания. Это отчетливо проявляется в иронии, скрытой в действиях отрицательных персонажей таких драм, как «Ткач из Сеговии», «Завоевание друзей», «Привилегированные», «Жестокость за любовь». Единство характера и действия этих персонажей, проявляемое на протяжении всего произведения, как правило, резко нарушается в финале, в момент разрешения конфликта. Разоблачая злодеяния этих персонажей, автор тем не менее позволяет им в конце концов искупить вину признанием своих пороков и воздаянием должного по достоинству положительным героям. Их раскаяние, сомнительное, неубедительное, драматургически не подготовленное, является по сути уходом от заслуженной расплаты. Конечное состояние противоречит изначально заложенным в их характерах свойствам. Это не недостаток драматургического мастерства Аларкона, как считали некоторые исследователи. В подобных сюжетных ходах лишний раз проявляется нежелание драматурга сводить судьбу героя к внешнему «разрешению», стремление показать, что наказание, заложенное в самом пороке, не ограничивается моментом расплаты, а заключается в тех потерях, которыми чревата вся жизнь персонажей.

Объективной предпосылкой переакцентировки драматургической нагрузки от действия на характер являлась сама действительность Испании начала XVII века, которая требовала отрезвления от успехов эпохи колониальных завоеваний, разложивших экономику страны и породивших стихию всеобщей продажности, пошлости и эгоизма. Переакцентировка, осуществленная Аларконом, явилась отражением изменения общественного самосознания, возрастания чувства индивидуальной ответственности каждого за судьбы всех и в то же время углубившегося понимания

своей зависимости от внешних обстоятельств и превратностей судьбы.

Метод Аларкона противоречив: писатель оказался на перекрестке, на пересечении реалистических, барочных и классицистических тенденций. Он заложил основы классицистической комедии нравов, оказал влияние на драматургию барокко, открыл одним из первых закон зависимости личности от общества — этим объясняется ключевое место Аларкона в литературе XVII века.

Сопоставление драматургии Аларкона с драматургией Шекспира можно провести лишь типологически, так как нет сведений о том, что Аларкон хоть в какой-то мере был знаком с творениями Шекспира. Движение Аларкона от комедии положений к комедии характеров вытекает из его включенности в общие процессы развития испанской классической драмы, но типологически перекликается с эволюцией шекспировской комедии. Счастливые (мнимо-счастливые) финалы некоторых произведений Аларкона, которые близки к жанрам драмы или даже трагедии (среди которых «Ткач из Сеговии») определяются испанской традицией (ср. мнимо-счастливые финалы в пьесах Лопе де Веги «Звезда Севильи», «Фуэнте Овехуна»). И вместе с тем типологическое сопоставление с Шекспиром вызывает в памяти его поздние драмы («Зимняя сказка», «Буря»), так же как во французской драматургии того же времени, что и «Ткач из Сеговии», напрашивается сопоставление с «Сидом» (1637) и «Горацием» (1640) Пьера Корнеля. Так выявляется интересная для исследования научная проблема, по крайней мере становится очевидным, что Шекспир со своей моделью драмы, реализованной в его позднем творчестве, вовсе не был одинок.

Соч.: Ruis de Alarcon. Obras completas: V. 1–2. Мех.; В. Aires, 1957–1959; в рус. пер. — Аларкон. Ткач из Сеговии. М. ; Л., 1946; Аларкон. Сомнительная правда // Три испанские комедии. М. ; Л., 1951; Аларкон. Сомнительная правда // Испанский театр. М., 1969.

Лит.: Плавский З. И. О «комедиях характеров» Аларкона // Романо-германская филология. Л., 1957; Штейн А. Л. Руис де Аларкон-и-Мендоса // Краткая литературная энциклопедия: В 9 т. М., 1971. Т. 6. Стб. 418–419; Менин А. Е. Менин А. Е. О характере сценического действия в драме Аларкона «Ткач из Сеговии» // Традиции и новаторство: Сб. науч. трудов. Кишинев, 1973. С. 49–65; Менин

А. Е. Традиции и новаторство в драматургии Хуана Руиса де Аларкона (1581–1639): Дис. ... канд. филол. наук. М., 1977; Плавский З. И. Испанская литература XVII — середины XIX века. М., 1978; Луков Вл. А. Аларкон Хуан Руис де // Зарубежные писатели: Биобиблиографический словарь: в 2 ч. Ч. 1: А — Л / Под ред. Н. П. Михальской. М., 2003. С. 14–17; Луков Вл. А. Аларкон, Руис де Аларкон-и-Мендоса Хуан // Новая Российская энциклопедия: В 12 т. Т. 2: А — Баяр. М.: Изд-во «Энциклопедия»; ИД «ИНФРА-М», 2005. С. 245; Луков Вл. А. История литературы: Зарубежная литература от истоков до наших дней / 6-е изд. М., 2009; Луков Вл. А. Об Аларконе // Информационный гуманитарный портал «Знание. Понимание. Умение». — 2011. — № 4 (июль-август). URL: http://zpu-journal.ru/e-zpu/2011/4/Lukov_About_Alarcon/ [2011]; Morley G. Studies in Spanish Dramatic Versification of the “Siglo de Oro”: Alarcon and Moreto. Berkeley (Cal.), 1918; Brenes C. O. El sentimiento democratico en el teatro de Juan Ruiz de Alarcon. Valencia, 1960.

ИСПАНОАМЕРИКАНЦЫ:

Инка Гарсиласо де ла ВЕГА

(Вл. А. Луков)

Инка Гарсиласо де ла Вега (Inca Garcilaso de la Vega, настоящее имя — Гомес Суарес де Фигероа, Gomez Suarez de Figueroa; 12.04.1539, Куско, Перу, — 23(24).04.1616, Кордова) — основоположник перуанской испаноязычной литературы, перуанский (испанский) современник Уильяма Шекспира.

Он родился в Куско — бывшей столице империи инков Тавантинсуйу, незадолго до этого захваченной испанскими конкистадорами. Гомес Суарес де Фигероа — сын капитана конкистадоров Гарсиласо де ла Вега, который в 1554–1556 гг. был губернатором и верховным судьей Куско, и донья Исабель (до крещения Чимпу Окльо), дочери Топака Инки Йупанки, то есть, по-видимому, принадлежавшей к роду правителей империи (хотя об этом и идут споры, но ее высокое происхождение несомненно). Через год после смерти отца, в 1560 г., будущий писатель переезжает в Испанию, где через некоторое время присваивает себе

имя отца. 30 лет он прожил в селении Монтилья (провинция Бадахос), потом переехал в Кордову, где в 1610 г. стал священником.

Инка Гарсиласо де ла Вега прославился трудом «История государства инков» («Подлинные комментарии...», оконч. ок. 1605, опубл. в 1609 г. в Лиссабоне). Это произведение, вписывающееся в традицию испанской литературы о завоевании Нового Света, по праву рассматривается и как исходная точка развития перуанской испаноязычной литературы. Произведение делится на 9 книг, которые, в свою очередь, разделены на небольшие главы («Как был открыт Новый Свет», «Описание Перу», «Происхождение инков, королей Перу», «Описание храма Солнца и его великие богатства» и мн. др.). Создавая исторический труд, писатель это подчеркнул архаизированным языком. «Подлинные комментарии...» переведены на многие языки (самые ранние переводы — на французский язык в 1633 г., на английский — в 1678 г.).

Он также написал сочинение «Завоевание Флориды, описанное Инкой» (опубл. 1605) о завоевании испанцами полуострова Флорида, вторую часть хроники Перу, описывающую борьбу испанских конкистадоров за власть (вышла посмертно: «Всеобщая история Перу», 1617) и другие произведения.

Инка жил уже не в Перу, а в Испании, когда родился У. Шекспир. Но, как показали разыскания, в Испании о существовании Шекспира не подозревали. Только типологическое сравнение может показать некоторую близость двух писателей, живших в одну эпоху и в странах, оказавшихся конкурентами в борьбе за просторы мирового океана и противниками в конфессиональном отношении.

Обращает на себя внимание прямо-таки мистическое совпадение: в один день из жизни ушли Уильям Шекспир в Англии, Мигель де Сервантес Сааведра и Инка Гарсиласо де ла Вега в Испании. Мистическое чувство несколько ослабляется, когда выясняется, что 23 апреля в Испании приходилось не на тот же самый день, что 23 апреля в Англии. Папа Григорий XIII в 1582 г. ввел новый — «григорианский» календарь. Испания была в числе первых стран, где он начал применяться: в Испании, Португалии, Италии Речи Посполитой после четверга 4 октября 1582 г. наступила пятница 15 октября. Но Англия, подчеркивавшая, что

англиканская церковь не зависит от католического папского престола, продолжала пользоваться юлианским календарем и перешла на григорианский календарь только в 1752 г. Так что Шекспир умер на 10 дней раньше, чем Сервантес и Инка. Впрочем, это все равно поразительное совпадение.

Соч.: *Obras completas*. Madrid, 1965; История государства инков. Л., 1974.

Лит.: Кузьмищев В. А. Инка Гарсиласо де ла Вега и его литературное наследство // История государства инков. Л., 1974; Луков Вл. А. Вега Гарсиласо де ла Инка // Новая Российская Энциклопедия: В 12 т. / Редколл.: А. Д. Некипелов, В. И. Данилов-Данильян и др. Т. 3 (2): Бруней — Винча. М., 2007. С. 240–241; Fitzmaurice-Kelly J. *El Inca Garcilaso de la Vega*. Oxford, 1921.

РУССКИЕ:

ИВАН ГРОЗНЫЙ

(Вл. А. Луков)

Иоанн IV Васильевич (прозванный Иваном Грозным, 25.08.1530, с. Коломенское, ныне в черте Москвы, — 18.03.1584, Москва) — великий князь Московский и всея Руси (с 1533 г.), первый царь всея Руси (с 1547 г.). В 1575–1576 гг. назначал «великим князем всея Руси» Симеона Бекбулатовича, но это назначение («венчание») было сделано по политическим соображениям и носило формальный характер, реальная власть Ивана Грозного не прерывалась.

Иван Грозный был современником У. Шекспира. В год рождения великого английского драматурга, 3 декабря 1564 г. он с семьей (взяв библиотеку, казну, иконы) выехал из Москвы якобы на богомолье, проехав через с. Коломенское и Троице-Сергиев монастырь в Александровскую слободу (111 км к северо-востоку от Москвы, ныне г. Александров), остановился в ней и 3 января 1565 г. отрекся от власти в пользу сына Ивана Ивановича (того самого царевича, которого по принятой версии

он убил в 1581 г. там же, в Александровской слободе, во время ссоры). Отречение продлилось два дня, и 5 января 1565 г. Иван согласился вернуться на царство, учредив опричнину, так начался новый период в жизни Московского царства, вытеснение (вплоть до уничтожения) старой феодальной знати (бояр) и укрепление позиций новой правящей элиты (поместного дворянства).

Иван Грозный последовательно выстраивал международную политику государства, в которой большое место уделялось отношениям с Англией. Англия признала право Ивана на титул царя (в иерархии титулов стоявшего наравне с титулом «император») еще в 1554 г., в то время как в континентальной Европе признание титула произошло много позже, а в Польско-Литовском государстве этот титул вообще не был признан при жизни Ивана Грозного, даже своего ставленника Лжедмитрия I Сигизмунд III называл просто «князь».

Признание Англией титула царя связано с установлением торговых связей между двумя странами через Белое море и Северный Ледовитый океан (этот путь был открыт английским мореплавателем Ричардом Ченслором (Richard Chancellor) в 1553 г., с удивлением обнаружившим, что он прибыл не в Индию, а в Московию; решение воспользоваться этим путем для торговли созданной англичанами еще в 1551 г. «Muscovy Trading Company» — Московской торговой компании, невыгодное Швеции, т. к. нарушало торговлю через ее территорию, привело к русско-шведской войне 1554–1557 гг.).

Царь написал Елизавете 11 писем начиная с 1562 г. Опасаясь свержения с трона и рассчитывая найти убежище в Англии, он в начале сентября 1567 г. через полномочного английского посланника Энтони Дженкинсона (Anthony Jenkinson) предложил королеве вступить с ним в брак. Елизавета вежливо отказала, решив остаться королевой-девственницей (на что царь ответил достаточно грубым посланием, где указывалось: «А ты пребываешь в своем девическом чину как есть пошлая девица»).

В 1569 г. королева довела до сведения царя, что не будет его поддерживать в конфликтах в зоне Балтийского моря, что привело к охлаждению англо-русских отношений, Иван Грозный лишил Московскую

торговую компанию прежде предоставленных ей торговых привилегий. Тем не менее он в 1583 г. снова предложил себя в качестве жениха — на этот раз предполагал жениться на дальней родственнице по матери английской королевы Елизаветы Марии Гастингс (Mary Hastings, 1552 — до 1589), младшей из пяти дочерей Фрэнсиса Гастингса, графа Хантингдона (Francis Hastings, 2nd Earl of Huntingdon; 1514–1561), которая в русских документах называлась «княжна Хантинская».

В Лондон было снаряжено посольство во главе с дворянином Федором Писемским, которому было поручено встретиться с королевой наедине и обещать от имени царя, что если предложение брака получит высочайшую поддержку, он освободится от своей нынешней жены (одновременно посольство решало проблему заключения союза с Англией против Ливонии). Ответное посольство к Ивану Грозному не способствовало быстрому разрешению вопроса о браке, смерть царя в следующем году разрушила все эти планы.

Таким образом, при жизни Шекспира внимание англичан к Ивану Грозному было приковано дважды: в 1567 г., когда ему было 3 года, и в 1583 г., когда ему было 19 лет. Он жил в провинциальном Стратфорде-на-Эйвоне, в 1582 г. женился, в 1583 г. у него родилась дочь Сьюзен, так что он никак не мог в это время оказаться в Лондоне и быть свидетелем приезда русского посольства. К 1587 г., когда он переселяется в Лондон, разговоры о русских были уже малоактуальными: два события отмечают этот год в истории Англии: казнь Марии Стюарт и спровоцированное этой казнью начало англо-испанской войны. Следующий год ознаменовался разгромом испанского флота — «Непобедимой Армады», и это эпохальное событие совершенно оттеснило русскую тему на периферию английского культурного тезауруса.

Думается, в этом причина почти полного отсутствия русского материала в текстах Шекспира. Впрочем, нельзя исключить того, что он знал или записки Джайлса Флетчера (Giles Fletcher, 1546–1611) «О государстве Русском» (“Of the Russe Common Wealth”, 1591) по итогам его пребывания в Москве в 1588–1589 гг. в качестве английского посла, или даже самого автора, ибо он был поэтом, автором сонетов, элегий, а его племянник Джон Флетчер был одним из наиболее известных драматур-

гов — младших современников Шекспира, его соавтором в «Генрихе VIII», возможно и сотрудничество в пьесах «Два благородных родича» и «Карденио» (несохранившаяся пьеса). В у Шекспира в «Бесплодных усилиях любви» есть упоминания о русских нарядах короля и свиты (речь идет о карнавальных костюмах, видимо, смешных для англичан). Шекспир говорит о холоде, снеге, бескрайних русских просторах, свирепых медведях («Генрих IV», «Макбет»), о длинной русской ночи («Мера за меру»), одна из центральных героинь «Зимней сказки» Гермиона — дочь русского царя (“The Emperor of Russia was my father”, д. 3, сц. 2). Конечно, это немного и весьма схоже со стереотипными представлениями европейцев того времени о Русском государстве и русских.

Представляет интерес сопоставление Шекспира и Ивана Грозного как писателей. Послания царя Ивана Грозного — один из самых необычных памятников древнерусской литературы. Центральные темы его посланий — международное значение русского государства (концепция Москвы — «третьего Рима») и божественное право монарха на неограниченную власть. Темы государства, правителя, власти занимают одно из центральных мест и у Шекспира, но выражены совсем другими жанрами и художественными средствами.

Сила воздействия посланий Ивана Грозного — в системе аргументации, включающей библейские цитаты и выписки из священных авторов; факты из мировой и русской истории для проведения аналогий; примеры из личных впечатлений.

Послания можно разбить на три типа: дипломатические послания (например, английской королеве Елизавете I, 1570; шведскому королю Иоганну III, 1572 и 1573; польскому королю Стефану Баторию, 1581); полемические послания (1-е послание к Андрею Курбскому, 1564; игумену Козьме в Кирилов монастырь, 1573), частные послания (Василию Грязному, 1574; 2-е послание к Андрею Курбскому, 1577; и др.). В полемических и частных посланиях Грозный значительно чаще пользуется фактами из личной жизни. Это позволяет, автору, не загромождая послание риторикой, значительно оживлять стиль.

Факт, переданный кратко и метко, сразу запоминается, получает эмоциональную окраску, придает необходимую для полемики остроту.

Синтаксически факт обычно заключается в рамки одного предложения. Это предложение, как правило, простое, осложненное однородными сказуемыми, с использованием сниженной лексики (1-е послание Курбскому: «А митрополита затеснили и мантию на нем со источники изодрали, и боляр в хребет толкали»).

Иван Грозный широко использовал гиперболу, что связывает его стиль с традициями народного творчества и одновременно придает ему индивидуальность. Обычно гипербола сопровождается антитезой (послание игумену Козьме: «А Шереметьева как назвати братию? — ано у него и десятой холоп, который у него в келии живет, ест лутче братий, которая в трапезе ядят»; «Досюдова в Кирилове и иглы было и нити лишние в келии не держати, не токмо иных вещей»). Послания Ивана Грозного предполагают многообразие интонаций — иронических, обличительных, сатирических, поучительных. Это лишь частный случай обширного влияния на послания живой разговорной речи XVI века, что очень ново в древнерусской литературе. На это обрушивался его оппонент Андрей Курбский: «Туто же о постелях, о телогреях, и иные, воистину, яко бы неистовых баб песни».

Сравнение посланий Ивана Грозного с произведениями Шекспира ставит в тупик: эти послания царя — самый известный памятник русской словесности XVI века — при всех их достоинствах и новизне для русской литературы, кажутся невероятно архаичными при сравнении их с произведениями европейской литературы того же времени. Ведь 1-е послание Курбскому написано в 1564 г., когда родился Шекспир. В Европе было Позднее Возрождение, а в России Возрождение вообще не наступило (можно, вслед за Д. С. Лихачевым, говорить лишь о Предвозрождении, и то с некоторыми натяжками). Даже Аввакум в своем «Житии» (в XVII веке) впервые открывает для русской литературы путь, по которому уже прошел Августин Блаженный в своей «Исповеди» на 1300 лет раньше! Или надо признать, что русская литература безнадежно отстала от европейской (например, в результате трехсотлетнего татаро-монгольского ига), или сделать вывод о том, что имело место совершенно самобытное, не подчиняющееся общим правилам развитие собственно русской линии литературного процесса.

Соч.: Послания Ивана Грозного / Подг. текста Д. С. Лихачева и Я. С. Лурье. М.; Л., 1951; Переписка Ивана Грозного с Андреем Курбским / Текст подготовили Я. С. Лурье и Ю. Д. Рыков. М., 1993 (см. статьи Д. С. Лихачева и Я. С. Лурье).

Лит.: Виппер Р. Ю. Иван Грозный. М.; Л., 1944; Зимин А. А. Реформы Ивана Грозного: Очерки социально-экономической и политической истории России середины XVI в. М., 1960. Кобрин В. Б. Иван Грозный. М., 1989; Михальская Н. П. Образ России в английской художественной литературе IX–XIX веков. М., 2003; Флетчер Дж. О Государстве Русском / Под ред. кн. Н. В. Голицына; пер. кн. М. А. Оболенского. М., 2005; Скрынников Р. Г. Иван Грозный. М., 2006; Володихин Д. М. Иван IV Грозный. М., 2010; Луков Вл. А. Иван Грозный и Шекспир: современники в поле культуры // Шекспировские чтения 2012: Шекспир в национальных культурах: сб. аннотаций докладов. М., 2012.

НЕОШЕКСПИРИЗМ

(Вл. А. Луков)

Исследование выполнено в рамках проекта РГНФ
«Информационно-исследовательская база данных
“Современники Шекспира: электронное научное издание”»
(грант №11-04-12064 в)

В XX веке, уже после того, как Шекспир вошел в культурные тезаурусы многих народов не через посредников (когда носители этих культур широко использовали шекспиризацию или шекспиризм), а непосредственно (появились такие феномены, как «русский Шекспир», «немецкий Шекспир», «французский Шекспир» и т. д.), возникает новое явление, которое уместно определить как «неошекспиризм». «Новыми Шекспирами» нередко объявляются весьма далекие от великого драматурга писатели (П. Клодель, Ю. О’Нил, С. Беккет), что само по себе весьма симптоматично: очевидно, есть в их творчестве нечто, что сближает их с великим английским драматургом помимо сюжетов и персонажей (иначе говоря, помимо очевидной шекспиризации), есть то, что нами определяется термином «шекспиризм».

В русской литературе шекспиризм достиг высшей точки в творчестве А. С. Пушкина, отразился в произведениях писателей его поколения. Но если в дальнейшем внимание русских писателей к Шекспиру не ослабевало, во второй половине XIX века и в начале следующего века нередко встречаются следы шекспиризации (под шекспиризацией понимается процесс в мировой культуре, который характеризует, с одной

стороны, интерес к наследию Шекспира, с особой силой возникший во второй половине XVIII века, с другой — то влияние, которое творчество драматурга оказало на литературу, музыку, изобразительное искусство, театр и кинематограф в дальнейшем), даже если это «анти-гамлетовский взгляд на героя современности, как в статье И. С. Тургенева «Гамлет и Дон Кихот», или парадоксальное отрицание Шекспира, как в знаменитой статье Л. Н. Толстого, то шекспиризм уходит в тень.

Уже Н. В. Гоголь, второй основоположник новой русской литературы, не стал опираться в целом на образцы из литератур-«прародительниц», в том числе и на Шекспира. «Маленький человек», утвердившийся в литературе после Гоголя, к шекспировскому мировосприятию не имеет никакого отношения. Натуральная школа, пошедшая за Гоголем, в еще большей степени развила эти тенденции. Между прочим, и тип «лишнего человека», утвердившийся в русской литературе благодаря Онегину, не соприроден шекспиризму, так что оба родоначальника классической литературы России вели поиски на почве родной действительности и высокой нравственности, ведущей свое происхождение из древнерусской литературной традиции. Характерно, что уже и Пушкин не пошел по пути использования вечных образов, вечных тем, вечных сюжетов, подаренных мировой культуре Шекспиром. Единственный пример — образ Анджело, но он и в наследии Шекспира не может быть отнесен к вечным образам.

Послепушкинский период — новый этап развития русской литературы. Появляются писатели, которые создадут такой самобытный художественный мир, что уже они сами дадут модели литературного творчества для Европы и всего мира. Это И. С. Тургенев, первым признанный в таком качестве, Ф. М. Достоевский, Л. Н. Толстой, А. П. Чехов, а в самом начале XX века еще и А. М. Горький. Говорить о шекспиризме названных великих русских писателей (за исключением Ф. М. Достоевского) было бы, наверное, неточным. Но все они вобрали в себя шекспиризм как пушкинское наследие и в его понимании.

А что же Шекспир? Какова в таком случае его судьба в России начиная с середины XIX века? Шекспира переводят, переводы эти (в том числе и полные собрания сочинений) множатся, его пьесы ставят и в

столицах, и в провинциальных театрах, композиторы пишут музыку к спектаклям или симфонические поэмы, балеты, в XX веке снимаются фильмы... Шекспир стал «Русским Шекспиром», он сам стал выступать в своей роли наравне с русскими классиками.

Казалось бы, остался сам Шекспир, а шекспиризм как художественный принцип ушел в прошлое. Но в советский период формируется новая тенденция в художественной культуре, которую можно определить термином «неошекспиризм» (сходные явления были и в культуре других стран).

Неошекспиризм вполне схож с шекспиризмом, который мы понимаем как овладение шекспировским масштабом, пониманием человека в ренессансных традициях титанизма, истории как реализации подспудного могучего течения времени, мира как небезразличного спутника человечества.

Но складывается неошекспиризм в совершенно новых условиях, в новом культурном контексте. Сейчас больше подчеркивается, что после революции велась ожесточенная критика русской классики, которую якобы следует выбросить с парохода современности. Надо бы уточнить: это положение содержится в манифесте кубофутуризма «Пощечина общественному вкусу», подписанном Д. Бурлюком, А. Крученых, В. Маяковским, В. Хлебниковым, где оно звучит так: «Бросить Пушкина, Достоевского, Толстого и проч. и проч. с Парохода современности». Но альманах, где был опубликован манифест, вышел в свет 18 декабря 1912 г., то есть задолго до революции. В нем, кроме того, содержались нападки и на современников — Бальмонта, Брюсова, Андреева, а также Горького, Куприна, Блока, Сологуба, Ремизова, Аверченко, Черного, Кузмина, Бунина, которым «нужна лишь дача на речке. Такую награду дает судьба портным».

Позиция революционной власти была иной. Так, уже в 1918 г. публикуется полное собрание сочинений А. П. Чехова в 22 томах и дополнительный 23-й том с материалами, найденными при разборе литературного архива писателя со старых типографских форм, поэтому сохраняется написание с ерами и ятями, хотя уже прошла реформа алфавита. Правительственный комиссар П. И. Лебедев-Полянский пи-

сал в обращении от Комиссариата народного просвещения: «Литературно-Издательский Отдел К. Н. Пр. подготавливает к печати заново переработанные издания сочинений русских классиков. Работа эта требует времени, а между тем народ крайне нуждается в хорошей книге, которую теперь невозможно найти даже за баснословно высокую цену. Книжный голод вынуждает К. Н. Пр., не прерывая начатую подготовку новых изданий, перепечатывать классиков в спешном порядке по старым матрицам, мирясь с теми недочетами, которые трудно было исправить по техническим условиям». Далее он указывал, что все сочинения А. П. Чехова монополизированы РСФСР на 5 лет, и «никаким из книгопродавцев указанная на книге цена не может быть повышена под страхом ответственности перед законом страны». Характерно, что на титульном листе всех томов был помещен эпиграф из Н. А. Некрасова:

...Придет ли времечко,
Когда мужик не Блюхера
И не милорда глупого —
Белинского и Гоголя
С базара понесет.

10 июня 1921 г. в усадьбе Л. Н. Толстого постановлением Президиума ВЦИК был учрежден музей-заповедник, в том же году был основан музей И. С. Тургенева в Спасском-Лутовинове. В 1922 г. по постановлению СНК РСФСР был основан Пушкинский государственный заповедник в Михайловском. Изучение классиков стало обязательным в школе в условиях ликвидации безграмотности в стране. С 1928 г. начался выпуск 90-томного полного собрания сочинений Л. Н. Толстого, двумя годами раньше начало выходить 13-томное полное собрание художественных произведений Ф. М. Достоевского (притом что в 1918 г. был закончен выпуск 23-томного полного собрания его сочинений).

Проводя тезаурусный анализ отношения к классике в 20-е годы, можно отметить, что линия шекспиризма русской классической литературы не вышла из тени, одним писателям она не была свойственна, другие же, возглавляемые Пушкиным, воспринимались совсем в другом ключе.

Вторая линия в литературе этого времени — различные течения авангарда. Шекспировское мировидение им чуждо, как и его реалистические установки.

Третья линия — начало формирования зрелой формы социалистического реализма. Показ жизни в революционном развитии возвращал в литературу шекспиризм, но скорее лишь теоретически. Характерные примеры: в последние годы жизни А. М. Горький писал многотомную повесть «Жизнь Клим Самгина». Жизнь предреволюционной России там показана с размахом, конгениальным Шекспиру. Однако главный персонаж, проходящий через трагические перипетии истории, Клим Самгин вполне сознательно снижается писателем, не может стать трагическим героем. Нечто подобное — в «Тихом Доне» М. А. Шолохова. Чапаев в «Чапаеве» Д. А. Фурманова, Павел Корчагин в «Как закалялась сталь» Н. А. Островского, А. С. Макаренко в его «Педагогической поэме» — подлинны герои, но не шекспировского типа, живущие не в шекспировском мире, в них писателей привлекает не характер, могучий, всепобеждающий, а его становление. Моделью здесь можно назвать роман А. М. Горького «Мать».

Для Шекспира нехарактерна идея развития мира и героя, будь то трагедия, хроника, комедия (пожалуй, исключение — сонеты, если их рассматривать как цикл, своего рода роман в стихах). Центральное место в шекспировской драматургической концепции занимает идея узнавания истинного лица мира и подлинной сути человека.

Эти задачи в условиях существования классической и неклассической прозы XX века, способной как раскрывать действительность в развитии, так и деформировать действительность, оказываются довольно узкими. Поэтому неошекспиризм в отечественной культуре XX века сосредоточен на драматургии и театре, которым он соприроден в наибольшей степени, а также на опере и балете, которые были им значительно обогащены («Катерина Измайлова» Д. Шостаковича, «Ромео и Джульетта» С. Прокофьева, «Спартак» А. Хачатуряна и др.). Специально надо отметить кинематограф, в котором неошекспиризм дал не только выдающиеся фильмы по произведениям Шекспира («Гамлет», «Король Лир» Г. Козинцева), но и осветил особым светом работы С. Эйзенштей-

на, М. Калатозова, С. Бондарчука и ряда других выдающихся кинорежиссеров.

Неошекспиризм выступает на фоне утверждения чеховской традиции в драматургии, театральной манеры Московского Художественного академического театра, базирующейся на этой традиции. А. М. Горький, с огромной силой выразивший себя в начале XX века в пьесе «На дне», также вошедшей в канон МХАТ, ищет и другие драматургические формы. Названия пьес отражают это. Линия многофигурных пьес — «Мещане», «На дне», «Дачники», «Варвары», «Враги», «Последние», «Чудаки» (1902–1910 гг.) — в 1910 г. разрывается иной линией, где действие, подобно трагедиям Шекспира, строится вокруг центральной фигуры. Так появляется «Васса Железнова». В 30-е годы Горький пишет ряд пьес с названиями, подчеркивающими новую для него композицию образов: «Егор Булычов и другие», «Достигаев и другие», «Сомов и другие», создает новый вариант «Вассы Железновой». Этот вариант вместе с пьесой «Егор Булычов и другие» с грандиозными фигурами купцов — новых вершителей жизни, утрачивающих свою власть, можно признать вершиной русского неошекспиризма. Прославившиеся в этих образах С. Г. Бирман и В. Н. Пашенная, игравшие Вассу, Б. В. Щукин, Л. М. Леонидов, Б. Н. Ливанов, игравшие Егора Булычова, могут по праву быть отнесены к особой группе актеров XX века, не обязательно игравших в пьесах Шекспира, но воплотивших в своем творчестве художественный феномен, который мы назвали неошекспиризмом.

Рассмотрим отдельные биографии актеров этой группы, чтобы более наглядно продемонстрировать нашу мысль.

Серафима Германовна Бирман (1890–1976) — одна из выдающихся актрис советского театра и кино. Среди театральных ролей славу актрисе принесло исполнение Вассы Железновой, высоко оцененное автором — А. М. Горьким. В кино ею сыграно не так уж много (роли в фильмах «Закройщик из Торжка», 1925; «Безумный день», 1956; «Обыкновенный человек», 1957; «Дон Кихот», 1957; и др.). Но среди этих ролей — подлинный шедевр, исполнение роли Ефросиньи Старицкой в фильме С. М. Эйзенштейна «Иван Грозный» (1-я сер. 1945; 2-я сер. вып. 1958).

Отсутствие в репертуаре С. Г. Бирман шекспировских ролей вовсе не снимает вопроса о ее связи с творческим наследием Шекспира. В ее трудах подробно описана режиссерская работа Гордона Крэга над знаменитым спектаклем «Гамлет» в МХТ. Но и это не главное применительно к шекспировской теме. С. Г. Бирман выработала особую технику игры, соединяющую трагизм и гротеск (проявилось в образах Вдовствующей королевы, Вассы Железновой, Ефросиньи Старицкой, Карпухиной, в режиссуре «Вассы Железновой» и «Сирано де Бержерака» и т. д.). Отличаясь от основной линии советского театра, связанной с чеховской стилистикой Художественного театра и с героической линией (в постановках «Оптимистической трагедии», «Любови Яровой» и др.), отходя от авангардной стилистики В. Э. Мейерхольда, скорее сближаясь с искусством М. А. Чехова, А. Г. Коонен, но в большей мере подчеркивая трагический гротеск, искусство С. Г. Бирман выступило как продолжение шекспиризма в русской культуре XIX века. Новые реальности, новые художественные течения дали классическому шекспиризму обновленное лицо, и С. Г. Бирман может рассматриваться как одна из ярчайших представительниц нового русского шекспиризма (неошекспиризма).

Рядом с ней многие годы была Софья Владимировна Гиацинтова (1895–1982), которая родилась в семье профессора Московского университета, специалиста в области истории искусств (после революции — директор Музея изящных искусств). В 1910 г. С. В. Гиацинтова была принята в Московский Художественный театр, где исполняла небольшие роли нередко без слов, участвовала в массовках (в «Царе Федоре Иоанновиче» А. К. Толстого, «Горе от ума» А. С. Грибоедова, «Братьях Карамазовых» по Ф. М. Достоевскому, «Синей птице» М. Метерлинка и др.). В 1913 г. открылась Первая студия МХТ под руководством Л. А. Сулержицкого при участии К. С. Станиславского, опробовавшего на молодых актерах свою «систему». С. В. Гиацинтова вошла в студию в момент ее основания, рядом с ней оказались такие тогда начинающие, а позже ставшие знаменитыми деятели театра, как Е. Б. Вахтангов, М. А. Чехов, С. Г. Бирман, А. Д. Дикий. Гиацинтова становится ведущей актрисой новой труппы.

Здесь происходит знаменательная встреча актрисы с шекспировским репертуаром: в 1917 г. она сыграла роль Марии в «Двенадцатой

ночи». Премьера состоялась 4 декабря (пер. Вейнберга, реж. Станиславский, Сушкевич, худ. Андреев и Либанов, комп. Рахманов).

Это была историческая премьера: первая постановка комедии Шекспира на послереволюционной русской сцене. В прекрасном ансамбле актеров (среди которых были М. А. Чехов, А. Д. Дикий, М. А. Дурасова) С. Г. Гиацинтова буквально блистала в роли Марии.

Эта роль определила одну из центральных линий актерского творчества С. Г. Гиацинтовой, связанную с воплощением ренессансной жизнерадостности, смелости характера, позволяющей женщине управлять мужчинами. В сходном ключе играла она и Катарину в «Укрощении строптивой» (1923).

В 1924 г. Первая студия была преобразована в Московский Художественный театр Второй (МХАТ 2-й), где расцвел талант актрисы. В 1933 г. состоялась премьера обновленной постановки «Двенадцатой ночи» У. Шекспира. С. В. Гиацинтова снова исполняла роль Марии (и выступила как режиссер совместно с В. В. Готовцевым). В следующем году она исполнила роль Амаранты в «Испанском священнике» Джона Флетчера, младшего современника Шекспира.

В 1936 г. МХАТ 2-й был закрыт, С. В. Гиацинтова сначала работала в театре им. МОСПС (Московского областного Совета профессиональных союзов), а затем оказалась в преобразованном из ТРАМа Театре им. Ленинского комсомола, в который она перешла вместе с мужем И. Н. Берсеневым и ближайшей подругой и соратницей по МХАТ 2-му С. Г. Бирман и где она проработала последующие десятилетия (с перерывом в 1958–1961 гг., когда она уходила в театр им. Станиславского). С 1938 г. Берсенева стал художественным руководителем Театра им. Ленинского комсомола (после его смерти, с 1952 г. С. В. Гиацинтова была главным режиссером этого театра). В 1939 г. С. В. Гиацинтова и И. Н. Берсенева поставили в этом театре «Нору» («Кукольный дом») Г. Ибсена, где сыграли роли Норы и Хельмера. Нора — высшее достижение актрисы. Шекспировская жизнерадостность Марии еще чувствуется в ее Норе, но это скорее маска, за которой обнаруживается интеллектуальность и проблемность «новой драмы». Подобно С. Г. Бирман, почти не игравшей в пьесах Шекспира, но оставившей важный след в неошекспиризм-

ме XX века, С. В. Гиацинтова (хотя, и в меньшей степени) развивала в отдельных работах ту же линию, но, будучи актрисой психологического склада, больше тяготела к мхатовско-чеховской традиции (тем более, что ее учителями были Станиславский и Немирович-Данченко). Отсюда большой успех в психологических ролях (Наталья Петровна в «Месяце в деревне» И. С. Тургенева, Раневская в «Вишневом саде» А. П. Чехова, мать Ленина Мария Александровна в «Семье» И. Ф. Попова и фильме «Семья Ульяновых» и т. д.) и более скромные результаты в гротесковых ролях (Авдотья Назаровна в «Иванове» А. П. Чехова, одна из последних ролей, впрочем, представленная не в своей трактовке, а в соответствии с концепцией режиссера М. А. Захарова). Вершины творчества связаны с соединением этих линий (Рашель в «Вассе Железновой» в постановке С. Г. Бирман, Нора). Актриса обладала исключительной дикцией, красивым голосом, благородной внешностью, сценическим обаянием, что делало ее образы незабываемыми.

Еще один представитель этой группы российских актеров — Михаил Пантелеймонович Болдуман (1898–1983). Начало его сценической карьеры связано с провинцией, первые роли сыграл в в Жмеринке (Винницкая обл.). Признание пришло к нему в Киеве, где он с 1924 по 1931 г. играл в Киевском театре русской драмы. Здесь он впервые раскрылся как выдающийся актер шекспировского репертуара, сыграв Яго в «Отелло» и Клавдия в «Гамлете».

Переехав в Москву, М. П. Болдуман поступил на сцену театра б. Корш. В 1933 г. театр закрыли, актеров перевели в другие театры. Некоторые из них были взяты во МХАТ. Среди них оказался и М. П. Болдуман. Коршевцы не слишком хорошо и быстро вписывались в коллектив нового для них театра, их театральность была слишком яркой для установившегося стиля МХАТ с требованием преодоления традиционной театральной игры в направлении правды жизни, системы театра переживания, противопоставленного театру представления. М. П. Болдуман обладал крупной мужественной фигурой, голосом необыкновенной мощи, диапазона (особенно выразительного в низких регистрах), неумным артистическим темпераментом — т. е. теми качествами, которые так нужны для исполнения ролей трагических героев Шекспира. Но

в репертуаре МХАТ ни Шекспира, ни подобных ему авторов не было. Поэтому долгое время М. П. Болдуман играл второстепенные роли (например, обер-кондуктор в «Талантах и поклонниках» А. Н. Островского). Уровень его масштабного таланта приоткрылся в ролях Бориса Годунова в «Царе Федоре Иоанновиче» А. К. Толстого (возобновление в 1935 г.), Людовика XIV в «Мольере» М. А. Булгакова (1936). Хотя актер стал получать и крупные роли (Вершинин в «Трех сестрах» А. П. Чехова, Платон Кречет в одноименной пьесе А. Е. Корнейчука, Забелин в «Кремлевских курантах» Н. Ф. Погодина и др.), но подлинное направление его таланта долгое время не обнаруживалось.

Подлинное открытие актера состоялось в 1958 г., когда он сыграл роль короля Леонта в «Зимней сказке» У. Шекспира (пост. М. Н. Кедрова). Это произведение в шекспироведении редко сравнивается с «великими трагедиями» Шекспира. М. П. Болдуман доказал своим исполнением, что «Зимняя сказка» обладает подлинным шекспировским размахом, своей трагической глубиной. При всем профессионализме других исполнителей в сценах, где участвовал М. П. Болдуман, он безусловно доминировал, что в немалой степени было связано с его необыкновенным голосом, выразившим упрямую ревность, ужасающий гнев, дикое самодурство, а в последнем действии — глубокое раскаяние, нежность и любовь. Этот голос сохранен в радиозаписи спектакля, осуществленной в 1964 г. В 1973 г. специально для М. П. Болдумана была поставлена пьеса «Сон разума» С. Вальехо, в которой он сыграл Гойю в ключе шекспировских трагических героев.

Значимая фигура неошекспиризма в отечественном театральном искусстве — Анатолий Петрович Кторов (настоящая фамилия Викторов, 1898–1980). Театральное образование он получил в студии под руководством Ф. Ф. Комиссаржевского, которую он окончил в 1919 г. В 1917–1920 гг. актер работал в театре В. Ф. Комиссаржевской. В 1920–1933 гг. он работал в театре Корша (с перерывами). После закрытия театра был направлен вместе с женой В. Н. Поповой во МХАТ. И, несмотря на формальность такого перехода в театр с другой эстетикой, А. П. Кторов с 1933 г. и до конца жизни работал в МХАТе. Аристократичность манер в соединении с легкой, изящной авантюристичностью отличали наи-

более известные роли А. П. Кторова: Сэм Уэллер («Пикквикский клуб» по роману Ч. Диккенса, 1936); Джозеф Серфес («Школа злословья» Р. Б. Шеридана, 1940, фильм-спектакль 1952) и др. Ярчайший пример — исполнение роли Коко в «Плодах просвещения» Л. Н. Толстого. Роль длится всего несколько минут и фактически состоит из одного прохода по лестнице. Но дважды (при появлении актера и при движении по лестнице) зал разражался продолжительными аплодисментами — так совершенно был решен образ. В коротком промежутке раздавался уникальный по тембру, легко узнаваемый голос актера. Несмотря на всю нелепость и глупость слов, намеренно вложенных в уста этого пустоцвета Л. Н. Толстым, зрители боялись пропустить хоть один нюанс, реагировали на каждую интонацию. Именно за эту коротенькую роль А. П. Кторов был удостоен Сталинской премии.

В число образов данного типа может быть отнесен созданный А. П. Кторовым образ бродяги и обманщика Автолика из «Зимней сказки» У. Шекспира (МХАТ, 1958, радиозапись 1964). Кторов через эту второстепенную фигуру решал задачу, которая вытекала из структуры пьесы Шекспира: именно через посредство этого персонажа, его реплик, хитроумного обмана, ловких действий мошенника и плута выстраивается переход от трагической части «Зимней сказки» к ее пасторально-комическим актам, ведущим к счастливой развязке. Автолик в исполнении А. П. Кторова стал жемчужиной спектакля, всего шекспировского репертуара на русской сцене.

Сходные качества актера оказались востребованными в раннем советском кинематографе. А. П. Кторов обладал выдающейся киногеничностью (соединяющей статическую фотогеничность с поразительной пластикой, выработанной годами занятий, которая пленяет зрителя с экрана). Он прославился в фильмах Я. А. Протазанова «Процесс о трёх миллионах» (1926), «Праздник Святого Йоргена» (1930), «Бесприданница» (1937).

Высшие достижения А. П. Кторова позднего периода — роль Дж. Б. Шоу в «Милом лжеце» Джерома Килти (МХАТ, 1962, в дуэте с А. И. Степановой в роли Патрик Кэмпбелл) и роль старого князя Болконского в киноэпопее С. Ф. Бондарчука «Война и мира» по роману

Л. Н. Толстого (1966–1967). В этом кинообразе А. П. Кторов соединяет мхатовскую убедительность внутренней жизни персонажа с шекспировским масштабом образа, тем самым участвуя в развитии нового шекспиризма, свойственного русской культуре XX века.

Определенный вклад в неошекспиризм внесла одна из самых выдающихся актрис XX века Алла Константиновна Тарасова (1898–1973). Может быть, А. К. Тарасова, ставшая выразительницей русского национального чувства, именно поэтому почти не играла в пьесах зарубежных драматургов. Но все же было несколько эпизодов, связанных прежде всего с Шекспиром и его эпохой. В 1921 г. во время гастролей по Западу она сыграла Офелию в «Гамлете». Эту же роль она исполнила в 1925 г. на сцене МХАТа со знаменитым немецким актером Сандро Моисси, игравшим Гамлета (сцены из «Гамлета»). Таким образом, шекспировский репертуар А. К. Тарасовой возникал только тогда, когда нужно было осуществлять международные связи театра. Исключение составляет роль Дездемоны, сыгранная в спектакле «Отелло», осуществленном во МХАТе в 1930 г. К. С. Станиславский, ставивший спектакль, выбрал на роль Отелло М. Л. Леонидова, крупнейшего трагического артиста МХАТ. Очевидно, он и в А. К. Тарасовой видел трагический потенциал (до этого помимо Офелии она сыграла Грушеньку в «Братьях Карамазовых», 1923, на этом опыт трагических ролей, по существу, и заканчивался, превалировали драматические роли, были и комические). Для К. С. Станиславского спектакль «Отелло» стал очередной ступенью в выработке основ его театральной системы. Для А. К. Тарасовой, как казалось, он остался в стороне, растворившись в драматических образах русского репертуара. Но уже в поздний период творчества, накануне 60-летия, А. К. Тарасова вновь соприкоснулась с шекспировской эпохой, сыграв одну из своих лучших ролей — Марию Стюарт в одноименной трагедии Ф. Шиллера. Сам драматург, создавая образ Англии XVI века, ориентировался на наследие Шекспира. При всем различии подхода двух драматургов к образам-персонажам (что выразилось в последующем специфическом влиянии каждого из них на мировую драматургию, проявившемся в формах «шекспиризации» и «шиллеризации») именно в «Марии Стюарт», прежде всего в образах Марии и Елизаветы Тюдор,

Шиллер особенно близок к шекспировским образам героинь, сохраняющих стойкость до конца, и титанических фигур, которые, расчищая путь к трону, не останавливаются, подобно леди Макбет, ни перед какими злодеяниями. В противостоянии двух королей (Елизавету играла выдающаяся актриса А. И. Степанова) можно было разглядеть становление шекспировского мира, что придавало дополнительную глубину МХАТовскому спектаклю.

Здесь кратко охарактеризованы преимущественно актеры Московского художественного академического театра — именно в связи с тем, что чеховско-мхатовская традиция обычно противопоставлялась шекспировской традиции, но, как мы пытались показать, в XX веке она содержала огромный потенциал неошекспиризма. Те же тенденции можно раскрыть в творчестве А. Г. Коонен и Ю. К. Борисовой, М. А. Ульянова и К. Ю. Лаврова, в опере — И. К. Архиповой и Е. В. Образцовой, в балете — Г. С. Улановой и М. М. Плисецкой, Ю. Н. Григоровича и М. Э. Лиепы.

Яркий пример неошекспиризма в искусстве чтеца явил Дмитрий Николаевич Журавлев (1900–1991). Обладая голосом особого, необычайного тембра, он выработал высокотеатральную, поражающую силой и благородством манеру исполнения. Есть основания связать эту манеру с формированием в советском искусстве «неошекспиризма», противопоставившего установке на раскрытие простых, повседневных чувств каждого человека, изображение маленьких побед, лозунгу борьбы хорошего с лучшим шекспировский титанизм страстей, ощущение трагизма бытия, масштабность подвигов и поражений. «Неошекспиризм» редко напрямую опирался на шекспировский репертуар. В творчестве Д. Н. Журавлева место Шекспира заняли Пушкин, Лермонтов, Блок, Маяковский, в прозе — Толстой (обширные программы по «Войне и миру»).

XX век вызвал к жизни и реальных людей шекспировского масштаба, в том числе и в области художественной культуры. Таковым был композитор Дмитрий Борисович Кабалевский (1904–1984). Человек необычайного обаяния, широчайшей эрудиции, глубокого таланта, Д. Б. Кабалевский стал одним из наиболее ярких воплощений того, что

можно определить как «новый шекспиризм» — вариант ренессансной гуманистической личности, воодушевленной масштабной художественной идеей. В его творчестве это не раз звучало как переключка с Ренессансом: опера «Кола Брюньон», сюжет которой относится к этой эпохе, «Серенада Дон Кихота» и т. д. Несколько раз Д. Б. Кабалевский непосредственно обращался к творчеству Шекспира. Первой крупной работой в этой сфере стала музыка к радиопостановке по пьесе У. Шекспира «Как вам это понравится», прозвучавшей в эфире 1 февраля 1935 г. (1935, без №).

Затем последовало создание в 1938 г. музыки к радиоспектаклю «Мера за меру», позже, в 1940 г., поставленному в Театре им. Евг. Вахтангова с использованием музыки Д. Б. Кабалевского (соч. 1938, без №). Наконец, в 1956 г. композитор написал музыку к спектаклю «Ромео и Джульетта», поставленному в том же театре. На основе этого последнего произведения для сцены Д. Б. Кабалевский в том же 1956 г. представил слушателям сочинение «"Ромео и Джульетта". Музыкальные зарисовки к трагедии У. Шекспира для большого симфонического оркестра» (ор. 56).

Вершиной работы Д. Б. Кабалевского с шекспировскими текстами стал вокальный цикл «Десять сонетов Шекспира» для голоса с фортепиано (1953–1955, ор. 52). Композитор использовал перевод С. Я. Маршака. В цикле ощущается традиция романсов П. И. Чайковского, но им присущ более широкий диапазон чувств от оптимистического до трагического регистров, что отражает поляризацию чувств человека XX века. Произведение часто исполнялось в концертах и по радио. Нередко Д. Б. Кабалевский сам исполнял партию фортепиано, цикл пели многие выдающиеся оперные и камерные певцы, среди которых выделялся глубиной проникновения в художественный материал Марк Рейзен (бас).

Масштабность личности Д. Б. Кабалевского проявилась в области музыкального воспитания, работы с детьми и молодежью. Он посвятил им немало произведений. Как ученый и педагог он разработал уникальную, получившую мировое признание систему приобщения детей к музыкальной культуре, убедил руководителей образования

ввести в школьные программы уроки музыкального воспитания, что сыграло большую роль в повышении уровня музыкальной культуры в стране. В 1964 г. в Колонном зале Дома союзов начали проводиться Пионерские музыкальные собрания — крупнейший культурный проект того времени по музыкальному образованию детей, к которому Д. Б. Кабалевский привлек выдающихся музыкантов, композиторов, педагогов (Т. Хренников, Н. Сац, Я. Флиер, В. Дударова, Г. Рождественский и мн. др.), создав также актив проекта из школьников и передоверив им ряд функций по его реализации (председатель собраний — школьник Валерий Луков). Он считал необходимым не только проводить большие мероприятия для тысяч школьников, но и индивидуально общаться с молодыми людьми, помогать им.

Неошекспиризм можно увидеть и в современной западной художественной культуре, в том числе и в формах демонстративного просмотра шекспировских сюжетов («Черный принц» А. Мердок, «Розенкранц и Гильденстерн мертвы» Т. Стоппарда). Он представлен в опере (например, «Роберто Деверо» Г. Доницетти в постановке Баварской государственной оперы, реж. Кристофор Лой, особенно Эдита Груберова в партии Елизаветы Тюдор и Альберт Шагидуллин в партии Ноттингема), в кино («Ромео + Джульетта», реж. Баз Лурман) и т. д. Обычно неошекспиризм далек от текстов и эпохи Шекспира. Не случайно в постановке оперы «Роберто Деверо» время Шекспира заменено на середину XX века, из дворца перенесено в офис, а в фильме Б. Лурмана, весьма спорном, в основном сохраненный текст трагедии Шекспира по-новому звучит в контексте современной Америки.

Неошекспиризм, внешне удаляясь от Шекспира, в глубине ориентирован на шекспировский масштаб (уже не на шекспировское мировидение, как в классическом шекспиризме, а именно на масштабность этого мировидения, масштаб героев, страстей и т. д.). Представители неошекспиризма подчеркивают, что хотя наступили новые времена, шекспировское понимание жизни актуально.

Неошекспиризм стал одним из наиболее ярких феноменов *шекспирологии* в XX веке.

SUMMARY

This monograph tackles a scientific problem of “comprehensive” introduction of Shakespeare’s contribution to the development of European literature, Russian culture, aesthetics, the everyday culture of the European countries in the 17–19th centuries. The key moments and forms of European and Russian cultures’ acquirement of Shakespeare’s creative heritage are emphasized. The concept of the cult of Shakespeare is developed. The main stages of its formation and development in the literature and artistic culture of Europe from the moment of its beginning till the 19th century are characterized; its functioning in the cultures of England, France, and Germany is revealed. A special attention is paid to the “cult of Shakespeare” in Russia. An extended section is concerned with the research on the Shakespeare reception in Pushkin’s works. Within the framework of the research the concepts “Shakespearisation” (a phenomenon that is more typical for the culture of Western Europe) and “Shakespearianism” (a phenomenon that has become apparent most of all in the oeuvres of Russian writers) are revealed. In the contemporary history in the world culture a tendency has been in contemplation. This tendency is defined as “neo-Shakespearianism”. It consists in an unprecedented interest in the creative works of Shakespeare. And all these tendencies (“cult of Shakespeare”, “Shakespearisation”, “Shakespearianism”, “neo-Shakespearianism”, “Shakespeare Industry”) are defined by the authors of the project as “Shakespeare-sphere” (“Shakespearean sphere”).

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ. ОТ КУЛЬТА ШЕКСПИРА К ШЕКСПИРОСФЕРЕ.....	3
РАЗДЕЛ 1. ШЕКСПИР, ШЕКСПИРИЗАЦИЯ: ТЕЗАУРУСНЫЙ ПОДХОД.....	15
ГЛАВА 1. Шекспир — константа современной культуры.....	15
§ 1 . Биография.....	15
§ 2. Творчество.....	19
§ 3. Исторические хроники.....	21
§ 4. Комедии.....	24
§ 5. Трагедии.....	25
§ 6. Поэмы и сонеты.....	50
ГЛАВА 2. Формирование культа Шекспира в европейской культуре XVIII века.....	52
§ 1. Первые шаги.....	52
§ 2. Переводы на европейские языки и переделки пьес Шекспира.....	54
§ 3. Культ Шекспира в Германии.....	56
ГЛАВА 3. Шекспиризация в европейской культуре XVIII — начала XIX века.....	59
§ 1. Шекспиризация: общий взгляд.....	59
§ 2. Шекспир открывает новые пути для драматургов Франции: Вольтер, Эно, Мерсье.....	62
§ 3. Шекспир в драматургии Германии. «Буря и натиск».....	65
§ 4. Шекспир и Шиллер.....	77
§ 5. Шекспир и немецкие романтики.....	80
§ 6. Шекспир и романтическое движение во Франции.....	83
ГЛАВА 4. Шекспиризация в русской литературе.....	97
§ 1. Рецепция Шекспира в русской литературе XVIII — начала XIX века.....	97

§ 2. Шекспир и русский культурный тезаурус. Переводы и собрания сочинений.....	105
§ 3. Художественное освоение шекспировской традиции русскими писателями.....	111

РАЗДЕЛ 2. СУДЬБА ОТ ШЕКСПИРАЗАЦИИ К ШЕКСПИРИЗМУ:

ШЕКСПИР, ПУШКИН, ГЮГО.....	116
ГЛАВА 1. Пушкинское открытие Шекспира.....	116
§ 1. Постановка проблемы.....	116
§ 2. Шекспир в круге чтения Пушкина.....	121
§ 3. Знал ли Пушкин английский язык?.....	128
ГЛАВА 2. «Борис Годунов», «шекспировская» драма Пушкина.....	143
§ 1. «По примеру Шекспира...».....	143
§ 2. Проблема шекспиризма «Бориса Годунова».....	150
§ 3. Прямые заимствования из текстов Шекспира в драме Пушкина.....	170
ГЛАВА 3. «Шекспировский текст» Пушкина после «Бориса Годунова».....	194
§ 1. «Граф Нулин», «двойная» пародия Пушкина.....	194
§ 2. Шекспир в критических заметках Пушкина.....	205
§ 3. «Шекспировский текст» в стихах и прозе.....	216
ГЛАВА 4. Разная роль Шекспира в русской и французской драматургии: Пушкин и Гюго.....	239
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	251
ПРИМЕЧАНИЯ.....	264
ЛИТЕРАТУРА.....	282

ТЕЗАУРУСНОЕ РАСШИРЕНИЕ

РАЗДЕЛ 1. ШЕКСПИРОСФЕРА (<i>Вал. А. Луков, Н. В. Захаров, Вл. А. Луков</i>).....	324
РАЗДЕЛ 2. СОВРЕМЕННОКИ ШЕКСПИРА:	
ИЗБРАННЫЕ ХАРАКТЕРИСТИКИ	337
I. ИНФОРМАЦИОННО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКАЯ БАЗА ДАННЫХ «СОВРЕМЕННОКИ ШЕКСПИРА: ЭЛЕКТРОННОЕ НАУЧНОЕ ИЗДАНИЕ»: О ПРОЕКТЕ (<i>Н. В. Захаров</i>).....	337
II. СОВРЕМЕННОКИ ШЕКСПИРА:	
АНГЛИЙСКИЕ ПИСАТЕЛИ.....	339
Френсис Бомонт (<i>Вл. А. Луков</i>).....	339
Роберт Грин (<i>Вл. А. Луков</i>).....	344
Уильям Давенант (<i>Вл. А. Луков</i>).....	349
Томас Деккер (<i>Вл. А. Луков</i>).....	356
Бен Джонсон (<i>Вл. А. Луков</i>).....	363
Джон Донн (<i>Вл. А. Луков</i>).....	364
Джон Лили (<i>Вл. А. Луков, Н. В. Захаров, Б. Н. Гайдин</i>).....	366
Кристофер Марло (<i>Н. В. Захаров, Е. Н. Черноземова</i>).....	370
Джордж Пиль (<i>Вл. А. Луков</i>).....	381
Уильям Уичерли (<i>Вл. А. Луков</i>).....	386
Джон Флетчер (<i>Вл. А. Луков</i>).....	390
Джордж Чапмен (<i>Вл. А. Луков</i>).....	395
III. СОВРЕМЕННОКИ ШЕКСПИРА:	
ПЕРСОНАЖИ АНГЛИЙСКОЙ ИСТОРИИ И КУЛЬТУРЫ.....	399
Джеймс Бёрбедж (<i>Н. В. Захаров</i>).....	399
Граф Дерби (<i>Вл. А. Луков</i>).....	399
Королева Елизавета Тюдор (<i>Н. В. Захаров, Вл. А. Луков</i>).....	400
Томас Льюси (<i>Н. В. Захаров, Вл. А. Луков</i>).....	401
Томас Мор (<i>Вл. А. Луков</i>).....	401
Томас Морли (<i>О. А. Захарова, Н. В. Захаров</i>).....	404

Граф Оксфорд (<i>Вл. А. Луков</i>).....	405
Король Джеймс (Яков, Иаков) Стюарт (<i>Вл. А. Луков</i>).....	405
IV. РОДНЫЕ И БЛИЗКИЕ ШЕКСПИРА.....	407
Родственники Уильяма Шекспира (<i>Вл. А. Луков</i>).....	407
Родственники Уильяма Шекспира, ушедшие из жизни раньше него (<i>Вл. А. Луков</i>).....	412
Завещание Уильяма Шекспира (<i>Вл. А. Луков</i>).....	414
Родственники и близкие Уильяма Шекспира, упомянутые в его завещании (<i>Вл. А. Луков</i>).....	426
Отец: Джон Шекспир (<i>Вл. А. Луков</i>).....	435
Брат: Эдмунд Шекспир (<i>Вл. А. Луков</i>).....	433
V. СОВРЕМЕННОКИ ШЕКСПИРА:	
ЗАРУБЕЖНЫЕ ПИСАТЕЛИ.....	446
Французы:	
Мишель Монтень (<i>Вл. А. Луков, Вал. А. Луков</i>).....	446
Теодор Агриппа д'Обинье (<i>Вл. А. Луков</i>).....	448
Франсуа Малерб (<i>Вл. А. Луков</i>).....	449
Пьер Корнель (<i>Вл. А. Луков</i>).....	452
Испанцы:	
Феликс Лопе де Вега (<i>Вл. А. Луков</i>).....	458
Педро Кальдерон (<i>Вл. А. Луков</i>).....	462
Хуан Руис де Аларкон-и-Мендоса (<i>Вл. А. Луков</i>).....	467
Испаноамериканцы:	
Инка Гарсиласо де ла Вега (<i>Вл. А. Луков</i>).....	474
Русские:	
Иван Грозный (<i>Вл. А. Луков</i>).....	476
РАЗДЕЛ 3. НЕОШЕКСПИРИЗМ (<i>Вл. А. Луков</i>).....	482
SUMMARY	497

ОБ АВТОРАХ:

Захаров Николай Владимирович — доктор философии (Ph.D.), кандидат филологических наук, заместитель директора Института фундаментальных и прикладных исследований Московского гуманитарного университета, академик Международной академии наук (IAS, Австрия), ученый секретарь РО МАН, Ученый секретарь Шекспировской комиссии РАН. Автор книг «Шекспир в творческой эволюции Пушкина» (Jyväskylä: Jyväskylä University Printing House, 2003), «Шекспиризм русской классической литературы: тезаурусный анализ» (М.: Изд-во Московского гуманитарного университета, 2008) и др.

Луков Владимир Андреевич — доктор филологических наук, профессор, директор Центра теории и истории культуры Института фундаментальных и прикладных исследований Московского гуманитарного университета, заслуженный деятель науки Российской Федерации, академик Международной академии наук (IAS, Австрия), Международной академии наук педагогического образования, член Шекспировской комиссии РАН, лауреат Бунинской премии. Автор книг «Предромантизм» (М.: Наука, 2006), «История литературы: Зарубежная литература от истоков до наших дней» (6-е изд. — М.: Академия, 2009) и др.

AUTHORS:

Zakharov Nikolay Vladimirovich — Ph.D., the vice-director of the Institute of Fundamental and Applied Studies at Moscow University for the Humanities, full-member of the International Academy of Science (Austria), academic secretary of the Shakespeare Committee of the RAS. Works: “Shakespeare in the art evolution of Pushkin” (Jyväskylä: Jyväskylä University Printing House, 2003), “Shakespearianism of Russian classic literature: Thesaurus analysis” (Moscow: Moscow University for the Humanities Publ., 2008), etc.

Lukov Vladimir Andreevich — Doctor of Science (philology), professor, the director of the Theory and History of Culture Center of the Institute of Fundamental and Applied Studies at Moscow University for the Humanities, the honored scientist of the Russian Federation, full-member of the International Academy of Science (Austria), Bunin Prize laureate, member of the Shakespeare Committee of the RAS. Works: “Pre-Romanticism” (Moscow: Nauka, 2006), “History of literature: World literature from the beginning till our time” (6th ed. — Moscow: Academia, 2009), etc.

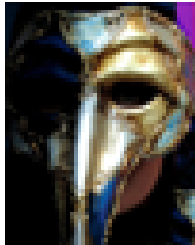
Научное издание

ЗАХАРОВ Николай Владимирович

ЛУКОВ Владимир Андреевич

**ГЕНИЙ НА ВЕКА:
ШЕКСПИР В ЕВРОПЕЙСКОЙ КУЛЬТУРЕ**

НАУЧНАЯ МОНОГРАФИЯ



Работа
Елены Лисовской “Театр”

Компьютерная верстка,
оформление Киры Ли

Отв. за печать Илья Вагин

Подписано в печать 29.07.2012. Формат 60 x 84 1/16
Гарнитура Calibri. Усл печ. л. 31,5. Тираж 200.

Отпечатано в Издательском центре ГИТРа.
119180, Москва, Бродников пер., д. 3
Тел.: (495) 721 38 55, (499) 238 19 75;
www.mediaschool.ru; e-mail: mail@gitr.ru