

**ШЕКСПИРОВСКИЕ  
ШТУДИИ X**

**ШЕКСПИРОВСКИЕ ЧТЕНИЯ 2008**

**SHAKESPEARE  
READINGS 2008**



**МОСКОВСКИЙ ГУМАНИТАРНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ**  
**Институт фундаментальных и прикладных исследований**  
Центр теории и истории культуры

## **ШЕКСПИРОВСКИЕ ШТУДИИ X**

**Шекспировские чтения 2008**

**Сборник научных трудов**  
**Материалы международной научной конференции**  
*Москва, 29 сентября — 3 октября 2008 года*

Москва  
Издательство Московского гуманитарного университета  
2008

ББК 84 (4Вел)

Ш41

**Ш41 Шекспировские штудии X: Шекспировские чтения 2008.** Материалы международной научной конференции (Москва, 29 сентября — 3 октября 2008 года) / Отв. ред. Н. В. Захаров, Вл. А. Луков; Моск. гуманитар. ун-т. Ин-т фундамент. и прикл. исследований. — М. : Изд-во Моск. гуманитар. ун-та, 2008. — 90 с.

Сборник научных трудов и докладов, прозвучавших на международной научной конференции Шекспировские чтения 2008 (Москва, 29 сентября — 3 октября 2008 года).

Для исследователей теории культуры и истории мировой литературы, студентов, аспирантов и преподавателей.

*Ответственные редакторы:*

*доктор философии (PhD), кандидат филологических наук*

*Н. В. Захаров,*

*доктор филологических наук, профессор,*

*заслуженный деятель науки Российской Федерации*

*Вл. А. Луков*

© Авторы статей, 2008.

© Московский гуманитарный университет, 2008.

## О «ШЕКСПИРОВСКИХ ЧТЕНИЯХ» 2008 ГОДА

С 29 сентября по 3 октября 2008 г. в Москве под председательством доктора искусствоведения, заслуженного деятеля науки, профессора А. В. Бартошевича проходила Международная конференция «Шекспировские чтения 2008». Ее организаторы — Шекспировская комиссия при Научном совете «История мировой культуры» РАН (председатель А. В. Бартошевич, зам. председателя доктор филологических наук И. С. Приходько, ученый секретарь доктор философии Н. В. Захаров), Государственный институт искусствознания, Московский государственный гуманитарный университет им. М. А. Шолохова, Московский гуманитарный университет, Государственный историко-литературный и природный музей-заповедник А. А. Блока.



*фото Ю. И. Лифшиц*

Проводимая в течение нескольких десятилетий, конференция имеет свою замечательную историю. Традиция проведения этого научного форума как международного была заложена в 1987 г. выдающимся советским ученым **Александром Абрамовичем Аникстом** (1910–1989). Трудно найти слова, чтобы в достаточной мере определить значимость этого необыкновенного человека в отечественном шекспироведении. Научно-редакторская работа по подготовке одного из лучших в России собрания сочинений писателя и периодических научных сборников «Шекспировские чтения», фундаментальные исследовательские труды, просветительская и наставническая деятельность ученого и педагога, взрастившего многих достойных своих продолжателей, — все это, безусловно, нашло свое отражение в том, что инициированные А. А. Аникстом «Шекспировские чтения» обрели статус самого авторитетного шекспирологического собрания в нашей стране. Неудивительно, что в 1990 г. шекспировский сборник был посвящен памяти Аникста. И каждый раз, когда открываются очередные «Шекспировские чтения», в зале рядом с

портретом великого страдфордца обязательно находится портрет Александра Абрамовича Аникста.

Конференция 2008 года проходила, как это бывало не раз, в месте замечательном — Государственном институте искусствознания. Старинный особняк, удивительный по благородной и изысканной красоте его интерьера, относительно невелик, но в дни работы конференции он становится емким средоточием широчайшего исследовательского пространства. Во-первых, уже потому, что географическая принадлежность участников форума впечатляюще обширна: Россия и США, Москва и Санкт-Петербург, Казань и Челябинск, Калуга и Нижний Новгород, Тверь и Рязань, Махачкала и Северодвинск, Нальчик и Владивосток. Но самое главное — широта и многогранность научной проблематики, обсуждаемой на конференции, разнообразие исследовательских позиций и методов, вдохновляющие перспективы творческого общения.

Знаменательно, что с самого начала конференции в докладе профессора **А. В. Бартошевича** (Москва) «Стратфордский театр нашего времени: Шекспир для туристов?» была обозначена глубина культурологического взгляда на явление Шекспира в современном мире. Анализируя архитектурный стиль возводимого в Стратфорде нового здания Шекспировского театра, эстетически родственной театральной поэтике его последних спектаклей лет, ученый указал на опасную тенденцию — Шекспир все более становится предметом «маскультурной туристической индустрии», разменной монетой «услужливого сервиса, цель которого — не столько искусство, сколько комфорт». Бартошевич завершил свой доклад концептуально серьезным вопросом-протестом: «Неужели этого Шекспира и этот его новый дом мы когда-нибудь полюбим?».

Конечно, новая жизненная реальность всегда вносит свои коррективы в сценическое прочтение шекспировских пьес и современному зрителю необходимо определенное удобство театрального помещения. Но подменить искусство комфортом нельзя, иначе потеряется самое удивительное и великое в гении Шекспира — умение быть созвучным всякому времени в постижении его глубинного смысла и в непреходящей ценности великих уроков, преподносимых каждому из этих времен. На конференции говорили об этом, поднимая важные театроведческие проблемы, связанные с анализом шекспировских постановок. **Г. А. Сокур** (Москва) показала это, проанализировав в своем докладе театральную критику шекспировских спектаклей, поставленных в Москве в 1930-е гг. Это подтвердила и

**В. А. Ряполова** (Москва), проанализировавшая причины усилившегося внимания к «Титу Андронику». Огромный интерес вызвал также доклад **М. Костиховой** (США), посвященный толкованию и восприятию шекспировских пьес в Чехии, пережившей после 1989 г. «шоковую терапию» острейших социально-политических преобразований. Тексты шекспировских пьес, убеждена докладчица, редактировали здесь, «чтобы выразить через них национальную самоидентификацию чехов в новую эпоху».

В русле тезаурусного подхода к исследованию мировой культуры поставил вопрос о теоретической основе дефиниции самого концепта «культ Шекспира» **Вл. А. Луков** (Москва). Необходимо, заявил он, придать этому понятию ранг термина и обозначить его место в системе культурологического понятийного аппарата, отделив от литературоведческой категории «шекспировский вопрос». Одновременно это помогло бы уточнить содержание таких понятий, как «шекспиризация» и «шекспиризм».

На конференции прозвучало еще одно концептуально важное обозначение — «Мир Шекспира» Это название электронного энциклопедического словаря, на создание которого направлен проект, поддержанный Российским гуманитарным научным фондом. О нем рассказал ученый секретарь Шекспировской комиссии **Н. В. Захаров** (Москва), осветивший научную проблематику проекта: «фундаментальное осмысление, максимально полное и всестороннее представление значения Шекспира и его творчества в культуре России и современном мире».

Наверное, именно так — «Мир Шекспира» — могла быть названа рубрика, в которую вошли бы очень многие конференционные доклады. В их числе — посвященные самому Шекспиру и его эпохе. Такова работа неподражаемой в особом изяществе своих подходов **С. А. Макуренковой** (Москва) «Мир в 1607 году: новый взгляд в шекспироведении», где были рассмотрены последние достижения в области шекспироведения. Прозвучали доклады и о явлениях, исторически связанных с творчеством Шекспира. Это работы **В. А. Рогатина** (Рязань) «Аллитерационный всплеск в английской поэзии XIV века», **В. С. Макарова** (Казань) «Изобретение иерархии: провозглашение и субливерсия «порядка» в Англии раннего нового времени», **В. Д. Николаева** (Москва) «Шекспир и христианство». Традиционно для шекспировских конференций в Москве и обращение к сопоставительному анализу: **Н. И. Фадеева** (Тверь) «Трагедия рока и трагедия судьбы (Эсхил и Шекспир)», **Г. Н. Шелогурова** (Москва)

«Мотив умершей и возрожденной жены у Еврипида и Шекспира: “Алкеста” и “Зимняя сказка”», **Е. В. Фейгина** (Москва) «Монтале и Шекспир», **А. Н. Волкова** (Москва) Поэтика концепта “любовь” в сонетах У. Шекспира и Д. Донна», **М. В. Елиферова** (Москва) «Сколько языков знал Шекспир? Мифы и реальность», **Б. Н. Гайдин** (Москва) «“Анти-Гамлет” у И. С. Тургенева и Т. Стоппарда», **А. Н. Ушакова** (Нижний Новгород) «Переводы сонетов Шекспира Э. Монтале».

Конечно, первостепенное внимание участников конференции было уделено собственно шекспириологическим проблемам, анализу произведений писателя, и прежде всего — «Гамлету». Понятная закономерность прослеживалась в том, что к трагедии обратились новейшие ее переводчики — **И. В. Пешков** (Москва), **В. Р. Поплавский** (Москва), **С. А. Степанов** (Санкт-Петербург). Ведь то серьезное аналитическое начало, которое необходимо каждому переводчику, обязательно делает его исследователем переводимого текста. Переводы И. В. Пешкова и В. Р. Поплавского обсуждались на заседании Шекспировской комиссии в декабре 2003 г. Перевод С. А. Степанова опубликован в 2008 г. Каждый из названных переводов был отмечен ярким своеобразием и глубиной обновляющего проникновения в шекспировский текст. Это проявилось и теперь, в конференционных докладах.

И. В. Пешков обратился к анализу ведущих сюжетобразующих мотивов трагедии. Один из них — женоненавистничество заглавного героя, унаследовавшего от отца комплекс высоких качеств мужчины-рыцаря, в ряду которых и неременная необходимость мстить за отца после предательства матери. Но противостоящая этому любовь создала, по мнению докладчика, особую трагическую ситуацию и преобразование гендерных позиций героя. С. А. Степанов сосредоточил свое внимание на одной из важнейших шекспировских метафор в трагедии — «вывихнутый сустав века». Ее очень емкое содержание определено историческими событиями, связанными с тайнами английского двора и престолонаследия, и авторскими ожиданиями других, неосуществившихся событий. В связи с этим докладчик рассматривает пьесу не как трагедию, но как политическую сатиру.

В. Р. Поплавский увидел другие возможности жанрового потенциала пьесы. По его мнению, серьезным препятствием для шекспировского Гамлета был христианский запрет мести, поэтому он стал героем своеобразной антитрагедии, главная идея которой — «мир, как и человек, непознаваем и неисправим». Трагическую основу

возвращала произведению классицистская эстетика с ее поэтизацией жертвенного долга. В. Р. Поплавский представил конференции не только доклад, но и художественное воплощение своих переводческих, писательских и режиссерских идей — спектакль «Гамлет» театральной студии «Горизонт», с большим воодушевлением принятый зрителями.

**Ю. Б. Орлицкий** (Москва) подошел к «Гамлету» с позиций прозиметрического анализа, указав на сложности, возникающие при переводе коротких реплик персонажей пьесы, которые можно трактовать и переводить и как стихотворные, и как прозаические. Докладчик проанализировал основные варианты переводческих решений подобных ситуаций, призвав переводчиков к адекватному воспроизведению оригинального ритмического рисунка пьесы.

Интересно, что на конференции впервые обратились к проблемам школьного преподавания «Гамлета». **Г. М. Темкина** (Калуга) рассказала о трудностях в восприятии и толковании трагедии школьниками и о ценном учительском опыте в их преодолении.

Не остались без внимания и другие произведения писателя. Большой интерес вызвал доклад **Н. Э. Микеладзе** (Москва) «Библейские корни конфликта “Меры за меру” Шекспира». Выявив библейский прототип и модель основного конфликта пьесы как конфликта идей, автор сделал вывод о том, что шекспировская трактовка библейского тезиса, получившая свое дальнейшее развитие в «Короле Лире», гораздо шире установок, принятых в его время. Интересным и новым в этом докладе был подход к шекспировской пьесе, проанализированной в контексте праздничной традиции средневекового народно-религиозного театра.

Докладчики говорили не только о драмах Шекспира, немалое внимание было уделено его «Сонетам». На конференции были представлены работы известных московских исследователей поэзии Шекспира — **А. Н. Горбунова**, **И. С. Приходько**, **В. С. Флоровой**, а также одного из самых признанных в России переводчиков — **В. Б. Микушевича**. А. Н. Горбунов, показал в своем докладе возрастающую роль христианских мотивов в 146-м сонете, что, по мнению ученого, «полностью соответствовало синкретическому мировоззрению эпохи, пытавшейся ... уравновесить горние и дольные планы бытия». При этом исследователь пришел к выводу и об особом месте стихотворения в цикле — скорее всего, оно создавалось как его эпилог. Тонкое понимание поэтической целостности цикла показала И. С. Приходько, выделившая в ряду образных тезаурусов Шекспира растительные метафоры. Исследовательница убеждена, что эта «самая



устойчивая образная параллель» позволяет Шекспиру выразить одну из главных мыслей «Сонетов» — «о рождении, росте, цветении, созревании, увядании и смерти, о поисках средств обессмертить живую Красоту». Подобная всеобъемлемость растительных метафор обнаруживается в Библии, которую можно предполагать источником поэтики Шекспира. В. С. Флорова, подчеркнув присущую не только Шекспиру-драматургу, но и Шекспиру-лирику постоянную ориентацию на воспринимающую публику, указала на особый строй поэтической адресации «Сонетов», аудитория которых существенно отличалась от театральной. Адресат выступает здесь и как реальный читатель, и как персонаж лирического цикла, что сообщает шекспировскому поэтическому сборнику колоссальную энергию драматического диалога. В. Б. Микушевич прокомментировал ряд важнейших в цикле образов, мотивов и тем, отражающих яркое противоречие Шекспира-поэта, которого всегда привлекало то, что одновременно и отталкивало его. Это тема красоты с червоточиной, образы запахов, алхимический подтекст образов розы и фиалки и др.

Большое место на конференции было отведено и такой важной проблеме, как «Русский Шекспир». В первую очередь, это вопрос о восприятии Шекспира русскими писателями. **Э. Б. Акимов** (Нижний Новгород) сопоставил тексты произведений Шекспира и Пушкина в свете мифологической перспективы сюжетных мотивов ухода (похищения) сына/дочери, символической смерти и возвращения. Доклад **Н. А. Смирновой** (Нальчик), давно изучающей его влияние на поэтов серебряного века, на этот раз был посвящен шекспировскому метатексту в драматической поэме С. А. Есенина «Страна негодяев». По мнению исследовательницы, Гамлет задан здесь не только в виде отдельных аллюзий — это своеобразный поэтический камертон литературной самоидентификации Есенина. **Е. А. Первушина** (Владивосток) обратилась к другому аспекту проблемы «Русский Шекспир» — переводческой рецепции «Сонетов». Докладчица указала, что высочайший метажанровый потенциал оригинала дает отечественным переводчикам, осуществляющим его рецептивное «досотворение», открывать бесконечно новые возможности циклической организации шекспировского сборника.

Предметом особого внимания стала в этом плане тема «Блок и Шекспир». Ей был посвящен доклад **И. С. Приходько** (Москва), давно и плодотворно работающей в этом направлении. Проникновенно трепетное отношение И. С. Приходько к данному материалу было очевидно не только в докладе, но и в инициированной и организованной

ею замечательной традиции шекспировской конференции — доклады на эту тему уже не первый год слушаются на выездных заседаниях в Государственном историко-литературном и природном музей-заповеднике А. А. Блока. Удивительная, неповторимо вдохновенная красота этого места, редкостный энтузиазм директора музея С. М. Мисочник и всех его работников рождали потрясающее ощущение реальной осязаемости поэтического мира.

Нельзя не сказать и о другой конференционной традиции — представлять новые книги о Шекспире. В этом году их было немало: Шекспир. Сонеты. Перевод и комментарии *А. Шаракшанэ*. Москва, 2008; *С. А. Макуренкова*. Разговор о Шекспире. М., 2007; *В. Д. Николаев*. Шекспир. Энциклопедия. М., 2007; Шекспир. Гамлет, принц датский. Сонеты. Перевод и комментарии *С. А. Степанова*, СПб, 2008. *Вал. А. Луков, Вл. А. Луков*. Тезаурусы: Субъектная организация гуманитарного знания. М., 2008; *Ю. Г. Фридитейн*. Продолжение театрального сюжета. М., 2008; *Ю. Г. Фридитейн* (составитель). В надежде славы и добра: Избранная поэзия (на рус. и англ. яз.) М., 2008; *Н. А. Смирнова*. «Слова, слова, слова...» Шекспировский метатекст в русской и зарубежной литературе. Сб. статей. Нальчик, 2008; *М. Д. Литвинова*. Оправдание Шекспира. М.: 2008; *В. С. Герман*. Портрет Шекспира, или личное дело Френсиса Бэкона. Изд. 2-е. М., 2008.

Думаю, что, обобщая сказанное, можно, не опасаясь излишеств пафоса, назвать состоявшуюся конференцию праздником отечественной шекспирологии. Низкий поклон его организаторам и участникам.

*И. С. Приходько*

## ВЕСТИ ИЗ СТРАТФОРДА

*Here let us breathe and haply institute  
A course of learning and ingenious studies.*

Эти слова из комедии «Укрощение строптивой» (I, 1) вынесены в качестве эпиграфа на обложки Программы и материалов Тридцать третьей Международной Шекспировской конференции, которая проходила в августе 2008 года в Стратфорде-на-Эйвоне. Стратфордская конференция проводится раз в два года и собирает довольно тесный круг шекспирологов из разных стран. В приглашении специально

оговаривается, что к вам обращаются персонально и что заявки со стороны не рассматриваются. Но не нужно думать, что это элитарное замкнутое сообщество. Просто Стратфорд — небольшой город, и в августе собираются здесь не только участники конференции, но почти всегда в это же время работает летняя Шекспировская школа, не говоря уже о вольных туристах. Поэтому остро стоит проблема расселения, несмотря на многочисленные, но небольшие по вместимости «гест хаусы», маленькие частные гостиницы.

Элитарность, конечно, есть: здесь встречаются завсегдатаи этих конференций, известные ученые из ведущих университетов Великобритании, Америки, Канады, стран Европы и других континентов, исследователи и издатели, театральные критики и режиссеры, маститые авторы многих книг о Шекспире и многообещающая молодежь, уже вкусившая славы. Встречаются не только для того, чтобы прочитать и прослушать доклады друг друга, задать докладчику вопросы и обсудить заданные проблемы. Здесь рождаются и закрепляются деловые договоренности, творческое сотрудничество и издательские проекты, проходят встречи руководителей локальных шекспировских обществ, планируется организация последующих международных конференций, осуществляется руководство Международной Шекспировской Ассоциацией (International Shakespeare Association — ISA). Очередная конференция ISA будет проходить в Праге в 2011 году. Коллеги из Карлова университета уже развернули подготовку к этой конференции, которая будет посвящена национальному восприятию Шекспира. На специальном заседании они представляли свои масштабные проекты по организации Всемирного шекспировского конгресса 2011.

Стратфордские конференции проводятся по инициативе и под руководством Шекспировского центра, который объединяет мемориальное шекспировское пространство Стратфорда и ближайших окрестностей, и Шекспировского института, филиала Бирмингемского университета. Неизменными участниками и спонсорами являются также основные шекспировские издательства, такие как The Arden Shakespeare, Cambridge University Press, The Continuum International Publishing Group, Edinburgh University Press, Manchester University Press, Oxford University Press и др. Естественно, все они представляют на выставке-продаже свои новейшие издания. Хитами этого года были арденские издания «Тимона Афинского», «Двенадцатой ночи» и новая книга «Поэмы Шекспира» известной исследовательницы К. Данкан-Джоунс, автора на шумевшей книги о шекспировских сонетах.

Общим научным направлением конференции 2008 года была проблема текста: «Close Encounters with the text of Shakespeare». В докладах была представлена все множество аспектов этой темы, включая проблемы библиографии, эдиционной текстологии, коммерции, кварто и фолио, авторства и соавторства, авторства вставных песен, специфики текста для сцены, иллюстрации к шекспировскому тексту и т. п. Из доклада израильской исследовательницы Ханы Скольников я впервые узнала о том, что Марк Шагал сделал несколько десятков черно-белых гравюр к «Буре», выразив в них глубоко личные переживания. Однако в наибольшей степени меня интересовали секции и доклады, посвященные поэтике текста.

Секцию «Текст в спектакле» вел Стэнли Уэллс, хозяин и «гений места», друг и покровитель шекспироведов всего мира, трижды участвовавший в наших Шекспировских чтениях (1987, 2002, 2006). Другой гость нашей последней конференции Пол Эдмондсон, директор образовательной программы в Шекспировском центре, выступил с докладом «Шекспир Анны Бронте» в секции «Диалог с текстом». К огромному нашему сожалению, в секции «Всемирный шекспировский текст», где были широко представлены страны Азии и Япония, по-прежнему не звучал «Русский Шекспир». Хотя на этот раз Россию представляли двое: кроме постоянного участника всех последних встреч в Стратфорде Алексея Вадимовича Бартошевича, случилось и мне присоединиться к этому «многому уму». Алексей Вадимович представил свой доклад в семинаре «Молчание, звук и движение в тексте Шекспира» — «Reading Shakespeare for Silence, Sound and Movement» (по материалам Станиславского в его работе над неосуществленной постановкой «Отелло»), акцентировав сценический поворот темы. Я участвовала в семинаре «Средневековая культура в тексте Шекспира» с докладом о мистерии. Семинары проходили одновременно, поэтому присутствовать на семинарах друг друга мы не могли. Среди других не менее интересных семинаров, которые мы по той же причине не могли посетить, были, например, «Здоровье и медицина под кожей шекспировского текста», «Оккультизм в поздних драмах Шекспира», «Пристальное чтение Шекспира», или такая семиотическая тема, как «Встречи с текстом жизни Шекспира». Из докладов по поэтике и лингвистике текста хочу назвать два: канадской исследовательницы Лин Магнуссон о разнообразии употребления и семантике модальности у Шекспира («A Play of Modals: Grammatical Equivocation in Context») и доклад молодого американского ученого

Скотта Ньюстока о средневековой традиции повтора близких по значению слов в германской и романской версии у Шекспира («Loving and Cherishing ‘True English’: Shakespeare’s Philological Inheritance of Medieval Redundancy»). Глубина и убедительность этих строго филологических исследований подвинули меня просить у авторов разрешение на перевод и публикацию их докладов в очередном выпуске Шекспировских чтений.

В связи со спектаклем «Гамлет», представленном Шекспировским Королевским театром в третий вечер конференции, о котором написал уже А. В. Бартошевич, не могу не сказать о подаренном мне открытии. В большой и красочной программе-проспекте этого спектакля, среди прочего, помещена важная для интересующей меня темы «Цветы Офелии» информация: в 1579 году в Эйвоне возле местечка Тидингтон, расположенном неподалеку от Стратфорда, вверх по течению реки, утонула девушка по имени Катарина Гамлет. Шекспиру в это время было 15 лет и слухи об этом событии не могли не дойти до него. Мария Гейл, исполняющая роль Офелии в новом стратфордском «Гамлете», совершила вылазку предположительно в это место. Она со своим коллегой, участником спектакля, бродила по берегу Эйвона, пробираясь сквозь заросли крапивы мимо свисающих к самой воде ив (такие ивы есть и в центре Стратфорда), и находила в изобилии те цветы, которые названы в знаменитом монологе Гертруды, включая алые хохолки. Эта «прогулка» помогла актерам найти новые штрихи к образу безумной Офелии: собирая свои «травные трофеи» в этих диких зарослях, она должна была предстать в этой сцене с царапинами и ссадинами, с налипшей грязью, со следами от жгучей крапивы. Этот образ полностью развенчивает романтическое и викторианское представление об Офелии, уносимой потоком, в розах и лилиях.

Итак, эпиграф, предпосланный конференции и призывающий «дышать и с восторгом постигать премудрость и простоту наук», можно считать полностью оправданным и оправдавшим себя.

*А. В. Бартошевич*

## **СТРАТФОРДСКИЙ ТЕАТР НАШЕГО ВРЕМЕНИ: ШЕКСПИР ДЛЯ ТУРИСТОВ?**

В Стратфорде ремонт, который всегда, как известно, равен стихийному бедствию. Старая мудрость и здесь, в шекспировском городе, сохраняет свою силу, несмотря на то, что названное бедствие

спланировано с английской тщательностью и в самых благих целях. Тем более, это не просто ремонт, а радикальная реконструкция. Королевский Шекспировский театр лежит в развалинах, словно над ним поработали тяжелые бомбардировщики. Смотреть на эти руины больно. Эйвонские лебеди бестолково слоняются по реке в тщетных поисках еды. Никто их не кормит: из-за стройки к реке не подойти.

Театральный дом Шекспира был воздвигнут 129 лет назад на средства стратфордского пивовара Чарлза Флауэра (будете в Стратфорде, непременно зайдите в актерский паб «Черный лебедь», он же «Грязная утка», и закажите пинту «Флауэра»: скажете потом спасибо). В 1926 году старый театр сгорел — к великой радости шекспиборца Бернарда Шоу, отметившего событие жизнерадостной статьей. Спустя еще шесть лет (долго не могли найти деньги, пока не выручили, как всегда, американцы) на смену пряничному зданию викторианского театра явилось сооружение в геометризованном стиле «арт деко». Местные жители новый театр невзлюбили, сочтя его модернистским кощунством над Бардом, и прозвали его «фабрикой» — бранное слово в устах стратфордских провинциалов. Но — привычка свыше нам дана. К квадратам и прямым углам нового театра сперва привыкли, а потом и полюбили. Углы со временем словно сгладились, и то, что казалось верхом авангарда, постепенно стало в глазах британцев и всего мира символом почтенной старины. Дело, понятно, не в самих стенах, а в том, что в них происходило и в исторической памяти европейского театра оказалось крепко-накрепко связано с этими именно стенами, подмостками, зрительным залом и фойе. На этой сцене играли бруковского «Тита Андроника» с Лоренсом Оливье и «Короля Лира» с Полом Скофилдом — спектакль, изменивший ход театральной истории, здесь молодой Питер Холл ставил «Войну Роз», свою знаменитую композицию по шекспировским хроникам, здесь Тревор Нанн сделал себе имя — не как создатель «Кошек», а как один из тончайших психологов мирового театра, здесь он поставил «Макбета» с Джуди Денч и Йеном Маккелленом, здесь Энтони Шер сыграл своего Ричарда III, о котором хладнокровные английские критики писали: «Теперь будет о чем рассказывать внукам».

И пришел этим стенам, всему этому старому дому, черед уйти, «скончаться, сном забыться». Компания молодых архитекторов составила новый революционный проект, вывешенный на ограде стройплощадки для всеобщего обозрения. В 2010 г. новое здание должно открыться (и будьте покойны, оно откроется день в день). Традиционную викторианскую сцену-коробку заменят открытой

«елизаветинской», глубоко вдающейся в зал, и с трех сторон окруженной местами для публики. Тесноватые фойе сменяются полными воздуха и света пространствами, где к услугам «патронов» (так в Стратфорде принято называть зрителей) будут очень и не очень дорогие рестораны и кафе; высокие застекленные переходы, опоясывая здание, свяжут главный зал с малым; старая, чудом сохранившаяся с викторианских времен башня, когда-то служившая резервуаром для воды на случай пожара (что, как известно, не помогло), теперь будет надстроена и украшена смотровой площадкой, с которой съехавшиеся со всего света туристы смогут обозревать стратфордские окрестности.

Должен, однако, признаться, что вся эта перестройка очень мне не по душе. Глядя на чертеж будущего театра — не говоря уж о развалинах нынешнего — вместо положенного шекспироведу энтузиастического восторга я испытываю какое-то тягостное чувство, похожее, вероятно, на то, что в 1932 году испытывали стратфордцы. Не думаю, что во мне говорит старый консерватор, не желающий смириться с веселой поступью прогресса. Дело не в одном том, что от объемов и линий Шекспировского театра, каким он станет в 2010 году, веет холодом функционалистской расчисленности, и даже не только в том, что будущий театр как две капли воды похож на множество других подобных сооружений культурного назначения, разбросанных по всему свету, и ничего от Шекспира и шекспировского города в нем нет. Главное в другом. Вместо «храма искусства» — рискну прибегнуть к этому старомодному выражению — перед нами воздвигается святилище масскультной туристической индустрии, монументальный комбинат услужливого сервиса, цель которого — не столько искусство, сколько комфорт (в данном случае это слово следует писать с заглавной буквы). Одно с другим по идее может сходиться, но при этом нужно ясно определить, что важнее.

Стиль рождающегося здания поддержан стилем последних спектаклей. На сцене «Корт-ярда», временной площадки Шекспировского театра идет не что-нибудь, а «Гамлет». Трагедия поставлена и сыграна ловко, легко и без затей — так, словно все трехвековые рассуждения о «глубинах и высотах» главной пьесы Шекспира — сентиментальная стариковская чепуха. А на деле все просто: дядя убил папу, а сыну нужно убить дядю. И отличные актеры знаменитого театра бодро и с каким-то даже облегчением играют фабулу — словно автор этого детектива — не Шекспир, а Томас Кид, сочинитель «пра-Гамлета».

Оглушительный успех спектакля у туристической публики был понятен. Тем более что принца датского играл не кто-нибудь, а сам Дэвид Теннент, «Доктор Кто», герой знаменитого сериала в жанре фэнтези, идущего по всем телеэкранам мира<sup>1</sup>. У нас его ежедневно показывает СТС: я специально посмотрел одну серию. Сколько-нибудь существенного различия между стратфордским принцем Гамлетом и инопланетным Доктором я заметить не сумел.

Неужели власть привычки, закон «стерпится-слюбится» снова сделают свое дело? Неужели этого Шекспира и этот его новый дом мы когда-нибудь полюбим?

*А. Н. Горбунов*

### **146-Й СОНЕТ ШЕКСПИРА И ЕГО МЕСТО В ЦИКЛЕ**

По справедливому мнению большинства специалистов, 146-й сонет занимает особое место в цикле сонетов Шекспира:

Poor soul, the center of my sinful earth,  
... these rebel powers that thee array,  
Why dost thou pine and suffer dearth,  
Painting thy outward walls so costly gay?

Why so large cost, having so short a lease,  
Dost thou upon thy fading mansion spend?  
Shall worms, inheritors of this excess,  
Eat up thy charge? Is this thy body's end?

Then soul, live thou upon thy servant's loss,  
And let that pine to aggravate thy store;  
Buy terms divine in selling hours of dross,

Within be fed, without be rich no more:  
So shalt thou feed on death, that feeds on men,  
And death once dead, there's no more dying then.

В русском переводе эти строки звучат так:

Душа, ядро моей греховной плоти,

---

<sup>1</sup> Кстати, нашей главной сцене тоже кое-что известно о «Гамлете», сыгранном телесериальными звездами.



Ужель порывы сил твоих слепы,  
Что, голодая, чахнешь ты в заботе  
О драгоценном глянце скорлупы?

Столь краткий срок за счет таких усилий  
Зачем ты тратишь на непрочный дом,  
Чтоб черви как наследники вкусили  
Твоих сокровищ, воплощенных в нем?

Живи, душа моя! Пусть чахнет тело  
Утратою тебя обогатив  
И, воплотясь до высшего предела,  
Остатком жизни сделку оплатив, -

Питаюсь смертью, как она людьми  
Из рук ее бессмертие прими  
(перевод И. Астерман)

Благодаря своему религиозному контексту, не характерному для всего цикла в целом, сонет стоит особняком, как бы несвоевременно вклиниваясь в стихотворения, посвященные «смуглой леди», да и к сонетам, посвященным юному другу, он тоже, на первый взгляд, не имеет прямого отношения. В чем же все-таки его смысл и как нужно его понимать?

Ответ на эти вопросы сопряжен с целым рядом не до конца решенных вопросов. Прежде всего, возникают трудности, связанные с порчей текста. Речь идет о явной ошибке наборщика в тексте первого издания, напечатанного Томасом Торпом (1609). В этом издании мы читаем:

Poor soul, the center of my sinful earth,  
*My sinful earth* these rebel pow'rs that thee array...

В дословном переводе, предложенном А. А. Шаракшанэ, эти первые две строки сонета звучат так:

Бедная душа, центр моей греховной земли (т. е. тела),  
*Греховной земли* эти мятежные силы, которые тебя облачают...<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> Шекспир Уильям. Сонеты. Перевод и комментарий А. Шаракшанэ. М., 2008. С. 340. Вместо повтора слов из первой строки у Шаракшанэ стоит многоточие. Подстрочный перевод сонета в дальнейшем цитируется по этому изданию.

Как видим, наборщик механически перенес последние три слова (в русском переводе два слова) первой строки в начало второй. Эта ошибка не только нарушила размер стихотворения, но и лишила вторую строку какого-либо смысла, поддающегося разумной интерпретации. Очевидно, что у Шекспира вместо этих трех повторяющихся слов было что-то другое. Издатели более позднего времени предложили несколько вариантов. Наиболее подходящим ученые сейчас считают слово *feeding*, заменяющее *My sinful earth*. Если принять такую замену, то вторая строка сонета будет звучать следующим образом:

*Feeding* these rebel pow'rs that thee array...

*Питающая* эти мятежные силы, которые тебя облачают...

Соответственно размер восстановлен, и строка обрела значение, согласующийся с общим контекстом всего сонета. И все-таки это лишь догадка и исправление редактора более позднего времени. А ведь тут могло быть и что-то совсем другое, радикально меняющее смысл четверостишия. Что Шекспир написал на самом деле, мы, к сожалению, никогда не узнаем. Отсюда и некоторая зыбкость разного рода интерпретаций, без которых, однако, никак нельзя обойтись.

Следующая трудность связана уже с интерпретацией всего сонета в целом. Совершенно очевидно, что сонет носит религиозный характер. Но какого рода эта религиозность и как она соотносится с христианством? Стивен Бут в своем издании сонетов Шекспира утверждает по этому поводу следующее. Христианские и нехристианские мотивы, якобы, сосуществуют в сонете на равных — христианские благодаря религиозным аллюзиям, разбросанным в тексте, а нехристианские благодаря отсутствию всяких упоминаний о Христе, воскресении и загробной жизни<sup>3</sup>. По нашему мнению, эти выводы нуждаются в существенном уточнении.

Наличие религиозных аллюзий или их отсутствие само по себе, равно как и наличие упоминаний о Христе, воскресении и загробной жизни или же отсутствие таких упоминаний еще не делает какое-либо художественное произведение христианским или нехристианским. Все дело в том, как автор осмысляет это наличие или отсутствие. Так, скажем, в романах Томаса Гарди есть множество религиозных аллюзий, обусловленных общим контекстом поздневикторианской эпохи, но вряд ли кто-либо назовет эти романы с их ярко выраженным биологическим детерминизмом христианскими.

---

<sup>3</sup> См. Shakespeare's Sonnets edited by Stephen. L., 1977.

Или другой пример, теперь уже из русской литературы — стихотворение Пастернака «В больнице», написанное поэтом после инфаркта в 1952 году, когда смерть на какой-то момент показалась ему неизбежной, и он был готов со спокойствием и радостью принять ее. В стихотворении нет прямого упоминания Христа, воскресения и загробной жизни, хотя поэт и восклицает «О Господи». (Если подходить чисто формально, то это может быть Бог любой монотеистической религии). Скорее всего, именно ввиду отсутствия таких упоминаний жесткая советская цензура, запретившая наиболее откровенно религиозные стихи из «Доктора Живаго», спокойно разрешила напечатать это стихотворение в 1965 году в книге, изданной в серии «Библиотека поэта». А между тем это одно из самых христианских произведений Пастернака. Предчувствуя смерть, поэт обращается к Богу со словами:

«О Господи, как совершенны  
Дела Твои, — думал больной, —  
Постели, и люди, и стены,  
Ночь смерти и город ночной.

Я принял снотворного дозу  
И плачу, платок теребя.  
О Боже, волнения слезы  
Мешают мне видеть Тебя.

Мне сладко при свете неярком,  
Чуть падающем на кровать,  
Себя и свой жребий подарком  
Бесценным твоим сознать.

Кончаясь в больничной постели,  
Я чувствую рук Твоих жар.  
Ты держишь меня, как изделие,  
И прячешь, как перстень, в футляр».

Эти строки, по сути дела, представляют собой идущую из глубины души предсмертную молитву. Поэт, прощающийся с жизнью, благодарит за нее Бога и твердо и в то же время по-детски верит в Его любовь. Герой стихотворения чувствует, что в этот последний момент все отходит на второй план, и он со всеми своими человеческими несовершенствами в глазах Бога уподобляется драгоценному камню,

который жаркие руки Всевышнего прячут, «как перстень, в футляр»<sup>4</sup>. Такое спокойное приятие смерти, полное веры, надежды и любви, присуще только христианству. Никакого дополнительного упоминания Христа, воскресения и загробной жизни тут не требуется.

Однако диалектика христианских и нехристианских мотивов в 146-м сонете Шекспира все же есть; здесь Стивен Бут прав, хотя его позиция и в этом вопросе тоже нуждается в уточнении.

Уже первые строки сонета, где Шекспир обращается к «бедной» душе, «чахнувшей внутри тела», совсем не типичны для христианского взгляда на природу человека. Хорошо известно, что в христианской антропологии тело вовсе не является темницей души, поскольку человек не мыслится состоящим из двух разнородных враждующих друг с другом начал — плоти и души, но рассматривается в единстве своей личности. Вспомним, что, согласно Библии, плоть при сотворении человека вышла из рук Бога, слепившего ее, подобно горшечнику, и вдохнувшего в нее дыхание жизни, и потому тело само по себе, если только оно не поработано грехом, достойно восхищения. Недаром же апостол Павел говорит: «Никто никогда не имел ненависти к своей плоти, но питает и греет ее, как и Господь Церковь» (Ефессянам, 5:29). При этом, однако, плоть в христианской антропологии все же не автономна, но должна повиноваться духу, иначе, подчинившись своим вожделениям, она станет «телом греха». Выражаясь словами того же апостола Павла, «Ибо живущие по плоти о плотском помышляют, а живущие по духу — о духовном» (Римлянам, 8: 5).

Восходящее к зороастризму и пифагорейцам представление о теле как темнице души, которым воспользовался Шекспир, в эпоху Ренессанса воспринималось как часть необычайно популярной тогда неоплатонической доктрины. С ее помощью мыслители Возрождения пытались вписать характерное для эпохи стихийное самоутверждение личности в космический контекст, придав миру и земной красоте идеальный смысл.

Неоплатоническая доктрина играет заметную роль и в цикле сонетов Шекспира как важнейшая составляющая сложных отношений героя и его юного друга. Восхищенный красотой друга, герой все-таки не ищет физической близости с ним. При всей своей многозначности чувство героя крайне далеко от изменной страсти; его влечет более высокий вид любви, во многом соответствующий неоплатоническим представлениям о тождестве добра и красоты. Как известно,

---

<sup>4</sup> Arnold J. Life Conquers Death. Grand Rapids, 2007. P. 112.

неоплатоники не делали особого различия между высокой любовью к женщине и духовной дружбой между мужчинами, а порой и ставили такую дружбу выше любви. Ведь бескорыстная привязанность, не отягченная примесью изменных страстей, помогала человеку быстрее пройти ступени «эротического восхождения» и достигнуть созерцания трансцендентной красоты, безусловной и абсолютной, не зависящей от времени и пространства, не оскудевающей и вечно равной себе. Об этом устами мантинейки Диотимы, объяснившей Сократу тайнства любви, сказал еще сам Платон в «Пире».

Идеал любви как духовного союза любящих провозгласил в сонетах и Шекспир:

Нет, я не стану камнем преткновенья  
Для брачного союза двух умов:  
Любовь, что нам изменит на мгновенье —  
Уже не настоящая любовь...  
(перевод Д. Щедровицкого)

В подлиннике здесь стоит чисто платоническая фраза: *the marriage of true minds* (брак двух истинных умов).

Ведущая к созерцанию трансцендентной красоты, такая любовь обретает свойственные этой красоте признаки: она не знает убыли и тлена, ей не страшны разлуки и превратности судьбы, она противостоит бегу времени, власти кратких часов и минут.

Цикл сонетов Шекспира, разумеется, никак нельзя назвать произведением, написанным специально для иллюстрации какой-либо философской доктрины, да и описанные тут отношения героя и юного друга развиваются в стихах по своей особой, не укладывающейся в привычные рамки схеме. Тем не менее, неоплатоническая концепция любви — тот ориентир, на который поэт постоянно оглядывается в своих размышлениях, тот критерий, которым он пытается измерить чувства, владеющие его героями.

В 146-м сонете образ друга отсутствует, но неоплатонические мотивы обыгрываются здесь на протяжении всего стихотворения. Так во втором катрене, продолжающем мысли первого, тело уподобляется пришедшему в упадок, непрочному дому (*fading mansion*), который вскоре разрушат могильные черви. Здесь, кстати, явная переключка с сонетами, посвященными юному другу, где герой размышляет о старости и смерти. Вспомним, хотя бы, знаменитый 73-й сонет:

Во мне ты видишь тусклый сумрак дня,

Когда закат на западе угас,  
И сон ночной, второе смерти «я»,  
Кладет, как тень, печать свою на нас.  
(перевод А. Васильчикова)

В этих сонетах главным врагом любви выступает не знающее пощады время. Бороться с ним может лишь поэзия, которая силой слова способна остановить и сохранить мгновение для вечности:

Ни смерть не увлечет тебя на дно,  
Ни темного забвения вражда.  
Тебе с потомством дальним суждено,  
Мир износив, увидеть день Суда.

Итак, до пробуждения живи  
В стихах, в сердцах, исполненных любви!  
(сонет 55, перевод С. Маршака)

В 146-м сонете иной поворот темы. Уже в конце второго катрена герой задает вопрос (*Is this thy body's end?*), который А. А. Шаракшанэ перевел следующим образом, предложив два варианта, отражающих два значения английского слова *end*: 1) В этом — конец твоего тела? 2) В этом — цель твоих забот о теле? Точнее, наверное, было бы все-таки сказать: Для этой ли цели предназначено твое тело?<sup>5</sup> Сам по себе такой вопрос как бы протягивает мост от неоплатонизма к христианству.

Христианская тема продолжается сразу же в следующей же строке, где поэт называет тело «служгой»: *Then, soul, live thou upon thy servant's loss*, по-русски: Тогда, душа, живи за счет убытков твоего слуги (т. е. тела). Таким образом, полностью в соответствии с христианской доктриной поэт призывает тело служить своей хозяйке душе. Вспомним уже цитированные выше слова апостола Павла: «Ибо живущие по плоти о плотском помышляют, а живущие по духу — о духовном». По сути дела, весь третий катрен развивает эту мысль:

Как телу переплавиваешь ты!  
Пусть твой слуга свои уменьшит траты.  
На вечность обменяй хлам суеты;  
Внутри будь сытой, внешне — небогатой.  
(перевод В. Николаева)

---

<sup>5</sup> Shakespeare's Sonnets edited by Katherine Duncan Jones. L., 1997. P. 146.

Так неоплатонические мотивы в тексте сонета постепенно подчиняются христианским, что полностью соответствовало синкретическому мировоззрению эпохи, пытавшейся с помощью неоплатонизма уравновесить горние и дольные планы бытия. В христианском ключе осмыслено здесь и противопоставление вечности (божественных сроков — *terms divine*) краткому мигу земной жизни (никчемным часам — *hours of dross*).

Заключительное же двустишие сонета написано целиком в духе христианских ценностей:

Ты смертью насладись, чья пища — люди,  
И смерть умрет, и умерших не будет.  
(перевод В. Николаева)

Тут сразу несколько библейских аллюзий. Во-первых, это строки 48-го псалма, где осуждаются «надеющиеся на силы свои и хвляющиеся множеством богатства своего»: «Как овец, заключат их в преисподнюю; смерть будет пасти их, и на утро праведники будут властвовать над ними; сила их истощится; могила — жилище их» (Псалтирь, 48: 15). Затем, стихи пророка Исаии: «Поглощена будет смерть навеки, и отрет Господь слезы со всех лиц, и снимет поношение с народа Своего по всей земле; ибо так горит Господь» (Исаия, 25: 8). И, наконец, знаменитые слова апостола Павла: «Когда же тленное сие обратится в нетление и смертное сие облечется в бессмертие, тогда сбудется написанное «поглощена смерть победою»» (1 Коринфянам, 15: 54).

Согласно учению христианской Церкви, смерть, пришедшая на землю благодаря первородному греху человека, в новом, преображенном после Второго Пришествия мире, где будет «новое небо и новая земля», должна исчезнуть навсегда. Все двустишие одушевлено пасхальным упованием на всеобщее воскресение, которое стало возможным благодаря крестной жертве Иисуса Христа, победившей первородный грех — как поется в Церкви в день Пасхи, Христос «смертью смерть поправ» и сущим во гробах (т. е. мертвым) даровал жизнь. Как и подобает истинному христианину, поэт верит, что «воскресивший Христа из мертвых воскресит и наши смертные тела» (Римлянам, 8:11), и что благодаря воскресению он и сам войдет в новый мир, где «смерти уже не будет» (Откровение, 21: 4). Неоплатонизм здесь не только отходит на второй план, но и оказывается полностью побежденным христианским взглядом на мир.

Возможно, именно это заключительное двустишие Шекспира вдохновило Джона Донна на создание одного из «Священных сонетов»,

написанного, по всей видимости, вскоре после 146-го сонета, но целиком с ортодоксально христианских позиций:

Смерть, не тщеславься: се людская ложь,  
Что, мол, твоя неодолима сила...  
Ты не убила тех, кого убила,  
Да и меня, бедняжка, не убьешь.  
Как сон ночной — а он твой образ все ж —  
Нам радости приносит в изобилье,  
Так лучшие из живших рады были,  
Что ты успокоенье им несешь...  
О ты — рабыня рока и разбоя —  
В твоих руках — война, недуг и яд.  
Но и от чар и мака крепко спят:  
Так отчего ж ты так горда собою?...  
Всех нас от сна пробудят навсегда,  
И ты, о смерть, сама умрешь тогда!  
(перевод Д. Щедровицкого)

Перекличка с сонетом Шекспира здесь просто бросается в глаза.

И, наконец, последняя трудность, связанная с местом 146-го сонета в цикле. В большинстве изданий, начиная с самого первого, этот сонет вклинился между двумя другими, посвященными «смуглой леди», где любовь к героине трактуется как мучительно неодолимая болезнь, сродни изнуряющей лихорадке, с которой разум не в силах справиться:

Моя любовь, как лихорадка злая,  
Влечет к тому, что естеству претит, —  
Недуг питает, вновь и вновь желая  
Свой нездоровый тешить аппетит.

Рассудок — лекарь мой в любовной хвори —  
В досаде, что рецептам я не внял,  
Меня покинул, и теперь я в горе,  
Познал, что страсти гибелен финал.  
(перевод А. Шаракшанэ)

Что делает тут 146-й сонет с его религиозными размышлениями? В стихах, посвященных «смуглой леди», он выглядит совершенно неуместным.

Разрешить эту загадку нам могут помочь два обстоятельства. Первое связано с историей публикации шекспировских сонетов. Большинство исследователей считают, первое издание цикла было



пиратским, появившимся в свет без ведома и воли автора. Согласно этой гипотезе, Томас Торп использовал бракованный экземпляр рукописи, где порядок сонетов был перепутан. Есть, однако, и другая гипотеза, которая состоит в том, что сам Шекспир нарочно изменил этот порядок, чтобы лучше скрыть от читателей имена прототипов знатного юного друга и «смуглой леди».

В любом случае, 146-й сонет должен был бы находиться на совсем другом месте в цикле. Попытаться найти это место можно с помощью обращения к средневековым поэтикам, во многом сохранившим свою актуальность и в эпоху Ренессанса.

Такие поэтики установили строгие каноны прологов и эпилогов, которым обычно на практике и следовали большинство средневековых авторов. (Вспомним, например, финальное «Отречение» Чосера в «Кентерберийских рассказах»). В соответствии с подобными правилами для средневековых эпилогов были среди прочих характерны следующие черты: подчеркивание нравственной доминанты произведения; предупреждение грешникам, чтобы они не теряли бдительности; религиозные мотивы, которые могли отсутствовать в прологах, должны были обязательно содержаться в эпилогах даже самых чисто светских произведений<sup>6</sup>.

Как видим, 146-й сонет Шекспира полностью отвечает этим требованиям, и, скорее всего, и был написан как эпилог ко всему циклу. Единственное религиозное стихотворение среди остальных чисто светских, оно, очевидно, и должно было стать последним. Строки Шекспира, как и вышеприведенные строки Пастернака, не требуют продолжения. То, что сонет оказался совсем в другом месте, — одна из загадок этого, быть может, самого запутанного и таинственного произведения Шекспира.

*Вл. А. Луков*

### **«КУЛЬТ ШЕКСПИРА»: ОБОСНОВАНИЕ ПОНЯТИЯ**

Словосочетание «культ Шекспира» требует определенного научного разъяснения.

Академический «Словарь русского языка» устанавливал два его значения: «**Культ**, -а, м. 1. Религиозное служение божеству и связанные

---

<sup>6</sup> Sayce O. Chaucer's "Retractions": The Conclusion of The Canterbury Tales and its Place in Literary Tradition // Medium Aevum 20 (1971). P. 233.

с этим религиозные обряды. *Культ Диониса в древней Греции. 2. перен.: кого-, чего-л. Поклонение кому-, чему-л., почитание кого-, чего-л. Культ личности. Культ разума. Культ красоты*<sup>7</sup>. В «Словаре иностранных слов» находим те же определения: «**Куль**т [*лат. cultus* уход, почитание] — 1) религиозное служение божеству и связанные с этим обряды; 2) преклонение перед кем-л., чем-л., почитание»<sup>8</sup>. В «Кратком словаре современных понятий и терминов» этого слова нет (хотя, например, есть слово «культура»<sup>9</sup>, так как к нему добавились новые значения), из чего вытекает, что слово «культ» понимается по-прежнему. И действительно, в новейшем «Современном толковом словаре русского языка» читаем: «**Куль**т, -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.* < **Куль**товый, -ая, -ое. *К. фильм* (оказавший большое влияние, вызвавший подражание)»<sup>10</sup>. В английском языке, в отличие от русского, зафиксировано (в «Webster's Third International Dictionary») 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<sup>11</sup>. Во французском языке выделяется (в словаре П. Робера) — 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)<sup>12</sup>.

<sup>7</sup> Словарь русского языка: В 4-х т. М., 1958. Т. 4. С. 106.

<sup>8</sup> Словарь иностранных слов / 4-е изд., перераб. и доп. М., 1964. С. 348.

<sup>9</sup> 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. С. 284.

<sup>10</sup> Современный толковый словарь русского языка / Авт. проекта и гл. ред. С. А. Кузнецов. М., 2004. С. 306.

<sup>11</sup> Webster's Third International Dictionary of English Language Unabridged. Köln: Könnemann, 1993. P. 552. (цит. без примеров).

<sup>12</sup> Robert P. Dictionnaire alphabétique & analogique de la langue française. Paris : Société du Nouveau Littré, 1967. P. 393.

Сравнение переносных значений слова в английском и французском языках проливает свет на некое умолчание в русских словарях. Для французов слово «культ» имеет явно положительную эмоциональную окраску. Подтверждение находим в романе Жорж Санд «Консуэло» (1842–1843), где в характеристике графа Друстиньяни, одного из персонажей романа, есть следующие слова: «*Культ искусства* — выражение слишком современное, неизвестное сто лет тому назад, — означает совсем не то, что *вкус к изящным искусствам*. Граф был человек с артистическим *вкусом* в том смысле, как это тогда понимали: любитель, и только»<sup>13</sup>. Следовательно, культ искусства — бесконечно выше для писателя-романтика, чем царившая в XVIII веке («сто лет тому назад») категория вкуса<sup>14</sup>. И Жорж Санд отметила, что это лишь недавно появившееся словосочетание.

Для англичан, заимствовавших слово «культ» у французов, наоборот, оно имеет скорее отрицательную окраску.

А в русских словарях оно не имеет никакой окраски. Не случайно рядом приводятся 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. Однако это неточно: хотя многие литературоведы, и зарубежные, и отечественные, употребляют

---

<sup>13</sup> Санд Ж. Консуэло: В 2 т. Минск: Мастацкая літаратура, 1989. Т. 1. С. 22. Курсив Ж. Санд.

<sup>14</sup> См., напр. труды Д. Адиссона (Аддисон Д. О вкусе: что это такое и как его можно улучшить, о необходимости избегать готического вкуса // Зарубежные писатели о литературе и искусстве: Английская литература XVIII века / Под общ. ред. проф. Н. П. Михальской. М., 1980); Э. Берка (Берк Э. О вкусе // Философское исследование о происхождении наших идей возвышенного и прекрасного. М.: Искусство, 1979); У. Хоггарта (Хоггарт У. Анализ Красоты, написанный с целью определения неясных представлений о вкусе // Мастера искусств об искусстве. М., 1933. Т. II) и др. Определенный итог в этом отношении был подведен И. Кантом в его эстетике, исходным пунктом которой являлось учение о вкусе. См.: Кант И. Критика способности суждения. М.: Искусство, 1994.

его в своих трудах<sup>15</sup>, 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 культуре 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»<sup>16</sup>. 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»<sup>17</sup>. 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»<sup>18</sup>. Существенным для Ю. С. Степанова

---

<sup>15</sup> См., напр.: Davidhazi P. The Romantic Cult of Shakespeare: Literary Reception in Anthropological Perspective. St. Martin's Press, 1998.

<sup>16</sup> Степанов Ю. С. Константы: Словарь русской культуры / 3-е изд., испр. и доп. М., 2004.

<sup>17</sup> Там же. С. 43.

<sup>18</sup> Там же. С. 44.

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*»<sup>19</sup>. 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»<sup>20</sup>. 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», проецирующийся 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»<sup>21</sup>.

Эти и другие 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

---

<sup>19</sup> Там же. С. 75.

<sup>20</sup> Там же. С. 40.

<sup>21</sup> Там же. С. 82.

среде ученых-гуманитариев и деятелей искусства как концепт уровня константы, может обрести и другой смысл. Речь идет о придании ему ранга термина. Слово «концепт» (если, опять-таки, исключить ученых) не скрывает в себе концепта, а терминологически обозначает некий общий аспект таких слов, как «любовь», «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. Если сами концепты трудноопределимы, то термин «концепт» вполне можно подвергнуть системно-логическим операциям, что позволяет решительно продвинуться в сторону преодоления порога неопределимости явления. То же должно быть отнесено и к понятию «культ Шекспира»: если сам этот исторический феномен достаточно аморфен, «многоформен», трудноуловим 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 разрабатывается<sup>22</sup>. 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. Как бы подтверждая близость к

---

<sup>22</sup> См.: Луковы Вал. и Вл. Концепция курса «Мировая культура»: тезаурологический подход // Педагогическое образование. 1992. № 5. С. 8–14; Луков Вал. А. Молодежь как социальная реальность // Ковалева А. И., Луков Вал. А. Социология молодежи: Теоретические вопросы. М., 1999. С. 126–189; Луков Вл. А. История литературы: Зарубежная литература от истоков до наших дней. М., 2003; Вершинин И. В. Предромантические тенденции в английской поэзии XVIII века и «поэтизация» культуры. Самара, 2003; Луков Вал. А. Социальное проектирование: Учебное пособие. 3-е изд., перераб. и доп. М., 2003; Кузнецова Т. Ф. Формирование массовой литературы и ее социокультурная специфика // Массовая культура. М., 2004; Луков Вал. А., Луков Вл. А. Тезаурусный подход в гуманитарных науках // Знание. Понимание. Умение. 2004. № 1. С. 93–100; Есин С. Н. Писатель в теории литературы: проблема самоидентификации: Дис... канд. филол. н. М., 2005; и др.

тезаурусному подходу, Ю. С. Степанов включил в «Константы» обширную и глубокую статью «Свои» и «Чужие»<sup>23</sup>.

Культ Шекспира при тезаурусном подходе рассматривается как термин для обозначения весьма значимой константы тезаурусов европейской культуры. Русская культура XIX века в этом случае, в соответствии с концепцией академика Ю. С. Степанова, рассматривается как «ответвление» европейской культуры<sup>24</sup>. Культ Шекспира как обозначение константы культуры должен быть отделен от шекспироведения и «шекспировского вопроса» как терминов, за которыми стоят две относительно самостоятельные 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 утерявшему эмоционального накала, присущего восприятию концептов. «Слоям» рассматриваемой культурной константы необходимо дать не только историческую (от зарождения до расцвета и последующего преобразования), но и пространственную характеристику, что влечет за собой разведение терминов «шекспиризация» (применяется преимущественно к западноевропейской традиции<sup>25</sup>) и «шекспиризм» (применяется преимущественно к русской традиции<sup>26</sup>).

Думается, что культ писателя как объект филологического и культурологического исследования может опираться на понятие «культ писателя», обретающее терминологическое звучание, хотя, несомненно, определенные коннотации (положительные или отрицательные) все же будут прорываться сквозь броню объективности, что, впрочем, характерно для научного аппарата гуманитарных наук в целом.

---

<sup>23</sup> Степанов Ю. С. Указ. соч. С. 126–143.

<sup>24</sup> «...русская культура составляет часть, ответвление, стадию, ареал и т. д. европейской культуры. (...) Мы все же предпочитаем слово «ответвление», которое содержит указание на рост, порождение, отпочкование и вместе с тем на отдельность (одна ветка — не то же самое, что другая и что все остальные вместе)». Там же. С. 6.

<sup>25</sup> Раскрыто в работах автора: Луков Вл. А. «Шекспиризация» как принцип-процесс // XV Пуришевские чтения: Всемирная литература в контексте культуры: Сб. статей и материалов. М., 2003. С. 155–157; 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. Шекспиризация (к теории и истории принципов-процессов) // Шекспировские штудии: Трагедия «Гамлет»: Материалы научного семинара, 23 апреля 2005 г. / Моск. гуманит. ун-т, Ин-т гуманит. исследований. М., 2005. С. 3–20.

<sup>26</sup> Раскрыто в кн.: Захаров Н. В. Шекспир в творческой эволюции Пушкина. Jyväskylä, 2003.

## **ЭЛЕКТРОННАЯ ЭНЦИКЛОПЕДИЯ «МИР ШЕКСПИРА»\***

Словосочетание «мир Шекспира», поставленное в название данного проекта, принадлежит перу Герцена, который, говоря о театре Расина в «Письмах из Франции и Италии» (1847), противопоставил ему «иной мир», «мир Шекспира» — «мир, воспроизводящий жизнь во всей ее истине, в ее глубине, во всех изгибах света и тьмы»<sup>27</sup>. Это точное замечание отразило отношение к британскому драматургу не столько самого Герцена, сколько всего поколения русских интеллигентов 1840-х годов. Начиная с первой половины XIX века, Шекспир воплотил поэтическое понимание происходящего, которое конгениально раскрыли в своем творчестве его русские последователи. Возникло общее для России культурное явление, которое в русской критической мысли получило название «русский Шекспир». Пожалуй, нет ни одного сколь-либо значимого художника слова того времени, который бы не соприкоснулся с Шекспиром, не вступил с ним в творческий диалог, а некоторые — в творческое соревнование.

Проект, к реализации которого приступил Институт фундаментальных и прикладных исследований МосГУ в 2008 г. составляет оригинальную часть комплексного исследования творчества Шекспира и его мирового значения. Выполнение проекта должно завершиться разработкой, созданием, внедрением и публикацией электронного словаря «Мир Шекспира: Электронная энциклопедия» в виде информационного веб-ресурса в 2010 г. Планируется его дальнейшая поддержка и обновление в сети Интернет независимо от конечного срока выполнения грантовых обязательств.

В проекте решаются задачи теоретического осмысления проблем освоения творчества зарубежного писателя русской культурой, собирается воедино и обобщается весь комплекс сведений о месте Шекспира в культуре России от первого знакомства с его творчеством в XVIII веке до наших дней: переводы, постановки на сцене, издания, кино- и телеэкранизации, шекспировские образы и сюжеты в живописи, музыке, балете, литературная, театральная, искусствоведческая критика, исследования, интерпретации, освещение в сайтах Интернета, Шекспир в повседневной культуре.

---

\* Работа выполнена при поддержке Российского гуманитарного научного фонда (РГНФ, грант № 08-04-12128 в).

<sup>27</sup> Герцен А. И. Письма из Франции и Италии // Герцен А. И. Собр. соч. : в 30 т. Т. 5. М., 1965. С. 51.



Научные проблемы, на решение которых направлен проект, включают в себя фундаментальное понимание, максимально полное и всестороннее представление значения Шекспира и его творчества в культуре России и в современном мире. Актуальность научной проблемы состоит в насущной необходимости систематизировать обширный материал о вхождении творчества Шекспира в общемировой и русский культурные тезаурусы с целью более глубокого понимания основ отечественной культуры нового и новейшего времени. Конкретизация проблемы заключается в выявлении специфики феномена «Мир Шекспира» и усиления значения отечественной традиции восприятия и изучения творчества британского драматурга в мировом шекспироведении.

Проект направлен на решение как сугубо научных, так и прикладных проблем.

Шекспир является одним из мировых гениев, заложивших основания современной цивилизации. На изучении его поэтического наследия держится наука и образование многих стран, в том числе и России. Шекспир оказал глубокое влияние на русскую культуру, литературу и театр. Своеобразна рецепция творчества Шекспира в русской критике. Вместе с тем недостаточно прояснен процесс становления литературной репутации Шекспира, малоизвестны источники, которые лежат в основе высоких оценок, прозрений и предубеждений отечественных поэтов и критиков. В результате реализации проекта будет создан информационный ресурс, имеющий задачей формирование систематизированного (энциклопедического) представления о присутствии гениального зарубежного автора в отечественной культуре, а осваивающая инокультурные образы русская литература предстает как часть литературы всемирной. Впервые в полном виде будет представлена проблема шекспиризма как специфически русской формы осмысления творческого вклада Шекспира в мировую культуру и отечественного переосмысления его творчества.

К прикладным, отчасти техническим проблемам относятся сбор, хранение, использование и распространение в электронной форме больших объемов текстовой и визуальной информации. Цель их решения направлена на предоставление всем заинтересованным исследователям справочных материалов, которые являются неотъемлемой частью русской культуры, исследуются и изучаются в высшей и средней школе России и всего мира.

Таким образом, сфера использования проекта необычайно широка — научные исследования, театр и кинематограф, преподавание Шекспира в высшей и средней школе. Точно так же широк и круг потенциальных пользователей Электронной энциклопедией «Мир Шекспира», который может состоять как из активных пользователей глобальной сети Интернет, читателей и поклонников творчества английского драматурга, так и серьезных исследователей, переводчиков, издателей, режиссеров, преподавателей, студентов и школьников.

Проект предполагает создание англоязычной версии большинства статей, которые позволят адекватно представить наследие Шекспира в русской культуре и предоставят доступ к огромному объему информации о британском драматурге в России всем заинтересованным пользователям сети Интернет, не владеющим русским языком.

Основные научные методы, применяемые в исследовании, — историко-теоретический, герменевтический, тезаурусный, разработка которых позволяет планировать фундаментальные результаты при решении поставленной задачи.

Проект предполагает разработку и создание следующих модулей веб-ресурса «Мир Шекспира: Электронная энциклопедия»:

1. **Персоналия.** Данный модуль представит результаты работы по написанию статей о собственной биографии Шекспира, сведения о переводчиках, среди которых А. С. Пушкин, Н. И. Гнедич, В. К. Кюхельбекер, Н. А. Полевой, А. И. Кронеберг, М. А. Кузмин, М. Л. Лозинский, С. Я. Маршак, Б. Л. Пастернак. Большое место займет характеристика взглядов русских писателей на творчество Шекспира, развитие особой формы его восприятия — шекспиризма — в творчестве А. С. Пушкина, М. Ю. Лермонтова, Н. В. Гоголя, И. С. Тургенева, Л. Н. Толстого, Ф. М. Достоевского, А. Н. Островского, А. П. Чехова, А. М. Горького, М. А. Булгакова, В. В. Набокова, И. А. Бродского, многих других русских, советских писателей, представителей русского зарубежья. Будут проанализированы концепции литературных критиков (В. Г. Белинский, Н. Г. Чернышевский, Ап. Григорьев, Л. Шестов и др.), шекспироведов (Н. И. Стороженко, С. А. Венгеров, М. М. Морозов, А. А. Смирнов, Л. Е. Пинский, М. П. Алексеев, А. А. Аникст, И. Е. Верцман, Ю. Д. Левин, Н. П. Михальская и многие другие). Литературоведческий материал будет включен в максимально полный культурный контекст (шекспировские образы в музыке М. Балакирева, П. Чайковского, С. Прокофьева, Д. Шостаковича, Т. Хренникова и др.; театральные постановки, актерские работы П. Мочалова, В. Качалова, С. Михоэлса, М. Болдуман, А. Кторова, А. Фрейндлих и многих

других; киноэкранизации С. Юткевича, Г. Козинцева, Я. Б. Фрида и др.; балетные партии Г. Улановой, М. Плисецкой, В. Чабукиани и др.; графика В. Фаворского, Д. Шмаринова и др.).

**2. История произведений Шекспира и их переводов на русский язык.** В статьях данного модуля будет подробно представлена история создания всех произведений Шекспира, даны характеристики их переводов на русский язык, раскрыта история создания собственных оригинальных текстов русскими писателями, начиная от «Гамлета» А. П. Сумарокова (1748) вплоть до наших дней. Статьи отразят судьбу шекспировских произведений на театральной сцене, в изобразительном искусстве и музыке, в кинематографе и анимации.

**3. Хронология событий.** В статьях этого модуля предполагается осветить деятельность Шекспировской комиссии РАН, периодических изданий («Шекспировские чтения», «Шекспировские штудии» и др.), научных конференций, представить электронные базы данных (напр., «Русский Шекспир», созданную при поддержке РГНФ, №05-04-12423в), докторские и кандидатские диссертации и т. д.

**4. Теория.** Обобщенные результаты исследования должны быть представлены в теоретических статьях («Шекспироведение (русское)»; «Шекспиризация»; «Шекспиризм»; «Русский Шекспир»; «Шекспировская индустрия»; «Шекспировский вопрос»; «Анти-Гамлет» и др.).

**5. Шекспир в мировой культуре.** Раздел «Шекспир в мировой культуре» предстает в проекте в особом аспекте: на первый план выходит задача всестороннего освещения процесса утверждения литературной репутации Шекспира на русской почве. Раздел призван определить степень важности роли, которую его творчество сыграло в период становления нашей национальной литературы, обозначить пункты влияния Шекспира на отечественную культуру в дальнейшем. Произведения Шекспира стали одним из важнейших иноязычных источников формирования национальных особенностей русской драматургии, а также — в форме русского *шекспиризма* — поэзии и прозы, в музыке, живописи, в литературоведении и литературной критике, в повседневной культуре России нового и новейшего времени. Исследование должно раскрыть общую линию и конкретные пути развития этого масштабного процесса вплоть до наших дней. Актуальность данной научной проблемы состоит в насущной необходимости раскрыть механизмы формирования романтического культа Шекспира, шекспиризации западноевропейской литературы,

театра, музыки и изобразительного искусства, шекспиризма в России и культурные последствия его утверждения в русской культуре.

**6. Избранная библиография.** В данном модуле будет представлена избранная библиография. Особое внимание будет уделено составлению отечественной библиографии за последние 20 лет.

Общий объем итоговой публикации на сайте оригинальных исследовательских материалов предполагается в размере не менее 30 авт. л. К работе над проектом предполагается привлечь крупных отечественных шекспироведов, специалистов в области художественной культуры.

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 (<http://tech.mit.edu/Shakespeare/>; <http://shakespeare.palomar.edu/>; <http://www.shakespeare-online.com/>; <http://www.ipl.org/div/shakespeare/>; <http://www.shakespeare-oxford.com/>; <http://www.bardweb.net/>; [www.emory.edu/ENGLISH/classes/Shakespeare\\_Illustrated/](http://www.emory.edu/ENGLISH/classes/Shakespeare_Illustrated/)). У многих из них один недостаток: чаще всего они подготовлены энтузиастами и любителями без выполнения требований и правил текстологической подготовки электронных научных изданий. В этих интернет-проектах отсутствует научно-исследовательская составляющая. Электронной энциклопедии «Мир Шекспира» наиболее соответствует англоязычный коммерческий аналог: <http://www.shakespeare.com/>. Единственное несовершенство данного ресурса — это платный характер предоставления доступа (стоимость доступа к каждой публикации 15 \$). На русском языке, особенно в Информационно-исследовательской базе данных «Русский Шекспир» (<http://rus-shake.ru/>), хорошо представлены переводы Шекспира, но существует необходимость в более эргономичном представлении энциклопедического знания о Шекспире.

Проект Института фундаментальных и прикладных исследований МосГУ предполагает публикацию обширного объема информации по малоизвестным, труднодоступным материалам по «Миру Шекспира», его исторической эпохи, театру, разработку и внедрение принципиально новой методики изучения наследия Шекспира в России с учетом системных и функциональных свойств объекта исследования и современных информационных технологий.

## ГУМАНИТАРНЫЕ КОНСТАНТЫ В ДИАЛОГЕ КУЛЬТУР: ШЕКСПИРИЗАЦИЯ, ШЕКСПИРИЗМ\*

**Шекспиризация** — процесс в русской и 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. В современном литературоведении термин *шекспиризация* используется наряду с термином *шекспиризм*.

Историко-теоретический подход в литературоведении и общенаучный тезаурусный подход позволили по-новому осветить переходные эстетические явления, для описания которых в других системах не было соответствующих терминов и стоящих за ними представлений, перейти от характеристики сформировавшихся литературных феноменов к анализу процессов их становления. Шекспиризация относится к такого рода процессам, а точнее — к принципам-процессам. Принципы-процессы — категории, которые передают представление о становлении, формировании, развитии принципов литературы, усилении некой 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.

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*<sup>28</sup>. Соответствующий принцип-процесс в русской литературе проявился несколько позже, нежели в западноевропейских литературах. Наиболее

---

\* Статья включает результаты исследования, проведенного в рамках проекта «Шекспиризм русской классической литературы XIX века» (Роснаука МК-2495.2007.6).

<sup>28</sup> См.: Луков Вл. А. Шекспиризация // Компаративистика: Современная теория и практика : международная конференция и XIV Съезд англистов (13–15 сентября 2004 г.) : в 2 т. Самара, 2004. Т. 2. С. 388–403; Его же: Шекспиризация (к теории и истории принципов-процессов) // Шекспировские штудии: Трагедия «Гамлет»: Материалы научного семинара, 23 апреля 2005 г. / Моск. гуманит. ун-т, Ин-т гуманит. исследований. М., 2005. С. 3–20; (То же: <http://rus-shake.ru/>).

характерны в этом аспекте повесть И. С. Тургенева «Гамлет Щигровского уезда» из цикла «Записки охотника» (1847–1852) и рассказ Н. С. Лескова «Леди Макбет Мценского уезда» (1865), в которых отразились тенденции, схожие с теми, что проходили в немецкой и французской литературах. Шекспиризация создала предпосылки для освоения отечественной культурой высочайших образцов европейской литературы.

Впрочем, специфику освоения шекспировского наследия в отечественной художественной культуре точнее всего характеризует такое понятие, как *шекспиризм*. Если процесс шекспиризации предполагает прежде всего включение в национальное культурное пространство шекспировских тем, образов, сюжетов и мотивов, то шекспиризм, напротив, характеризует, скорее, восприятие и усвоение идейной, мировоззренческой стороны творчества самого Шекспира, его видения и понимания истории и современности, прошлого и будущего.

**Шекспиризм** — идейно-эстетическое направление, характеризующее диалог культур России и Европы и проходящее через призму изучения и освоения творческого наследия Шекспира. Впервые термин *шекспиризм* в русской критической мысли в середине XIX века ввел П. В. Анненков<sup>29</sup>. Во многом именно потому, что своим возникновением этот термин обязан изучению заочного диалога Пушкина и Шекспира, отчасти потому, что именно за Пушкиным в русской культуре закрепилась репутация первого серьезного шекспиролога, понятие *шекспиризм* чаще всего применялось к его творчеству<sup>30</sup>. Тем не менее, в осмыслении пушкинского шекспиризма до сих пор нет достаточной ясности. В основном выявлены очевидные 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.

---

<sup>29</sup> Анненков П. В. Александр Сергеевич Пушкин в Александровскую эпоху. СПб., 1874 (глава «Шекспиризм»).

<sup>30</sup> См.: Сакулин П. Н. Н. Карамзин о Шекспире, «шекспиризм» в «Борисе Годунове» и «Выстреле» // Русская литература. Социолого-синтетический обзор русских стилей. Ч. 2. М.: Гос. Акад. худож. наук, 1929; Алексеев М. П. Пушкин и Шекспир // Пушкин: Сравнительно исторические исследования. Л.: Наука, 1972. С. 240–280; Вольперт Л. «Шекспиризм» Пушкина и Стендаля («Арап Петра Великого» и «Арманс») // Болдинские чтения. Горький, 1983. С. 56–66; Левин Ю. Д. Шекспир и русская литература XIX века. Л.: Наука, 1988; Захаров Н. В. Шекспир в творческой эволюции Пушкина. Jyväskylä: Jyväskylä University Printing House, 2003.

С другой стороны, шекспиризм в меньшей степени осмыслен как особый взгляд на мир и человека в нем, как доминанта картины мира.

Под *шекспиризмом* Пушкина и других отечественных писателей (прежде всего Ф. М. Достоевского) следует понимать художественно-эстетический комплекс идей, который характеризует шекспировское видение и понимание истории и современности, прошлого и будущего (собственно, это то, что Пушкин назвал «взглядом Шекспира»). Шекспиризм проявлялся в осознании художественных открытий английского драматурга, масштабности шекспировского изображения происходящего, в накале и титанизме страстей, в концепции человека и истории, в осмыслении роли случая в истории, в смешении стилей, совместимого и несовместимого, прозы и стиха и т. п.

О пушкинском увлечении великим английским драматургом начали писать современники русского поэта, для которых этот вопрос уже тогда представлял огромный интерес. Публикация рукописного наследия Пушкина позволила определить, в каком объеме поэт был знаком с Шекспиром и с критической литературой о нем. Уже в прижизненной критике Пушкина подчас сравнивали с Шекспиром, который был критерием эстетического совершенства и художественного мастерства. В дальнейшем изучением пушкинского шекспиризма занимались многие исследователи. Шекспиризм поэта был не просто следованием литературной моде. Из чисто литературной установки шекспиризм перерос в мировоззренческую идею Пушкина. Именно под влиянием Шекспира Пушкин вырабатывал свой взгляд на историю и народ.

Пушкин считал Шекспира романтиком, понимая под «истинным романтизмом» прежде всего искусство, соответствующее «духу века» и связанное с народом. Пушкин стремился развить художественную систему Шекспира применительно к задачам своей эпохи. Главные черты шекспировской манеры он находил в объективности, жизненной правде характеров и «верном изображении времени». «По системе отца нашего Шекспира» Пушкин строил свою трагедию «Борис Годунов» (1825), чью объективность в изображении эпохи и характеров «смутного времени» он позаимствовал у Шекспира. Выдвинув на первый план проблемы власти и ее отношения к народу, Пушкин следовал Шекспиру. Использование открытий Шекспира в «Борисе Годунове» было в дальнейшем усвоено русской драматургией, особенно исторической, в частности писателями-любомудрами М. П. Погодиным («Марфа, посадница новгородская», 1830) и А. С. Хомяковым («Дмитрий Самозванец», 1833). Впоследствии шекспировские уроки

воплотились в переложении пьесы «Мера за меру» в поэму «Анджело» (1833). Именно это произведение сам поэт оценивал как вершину своего творческого развития: «Наши критики не обратили внимания на эту пьесу и думают, что это одно из слабых моих сочинений, тогда как ничего лучшего я не написал»<sup>31</sup>. В «Анджело» шекспиризм Пушкина достиг наивысшей точки своего эволюционного развития.

Понятие *шекспиризм* позволяет объяснить ряд феноменов в русской литературе периода ее наивысшего расцвета. Оно проясняет и известный факт появления погромной статьи Л. Н. Толстого «О Шекспире»<sup>32</sup>, в которой выразилось пренебрежительное отношение и, казалось бы, полное непонимание творчества английского драматурга со стороны гения русской литературы. Критике Толстого подверглась внешняя сторона шекспировского наследия — образы, сюжеты, поэтика шекспировских произведений, все то, что можно отнести к сфере шекспиризации как к процессу. Но, сам того не замечая, своим творчеством Толстой явил пример одного из высших воплощений русского шекспиризма, который отразился в масштабности мировидения, концепции истории, стратегии шекспировского художественного мышления — всего того, что необходимо отнести к шекспиризму как комплексу мировоззренческих идей. Такое понимание отвергает досужее мнение о том, что Толстой, со всей основательностью помногу и подолгу читавший Шекспира, в силу каких-то непостижимых причин так и не смог воспринять его уроков.

Таким образом, усвоение русской литературой XIX века художественных открытий Шекспира проявилось в двух основных тенденциях — *шекспиризации* и *шекспиризме*: для большинства русских писателей *шекспиризация* выразилась в подражании образцам, освоении тем, образов, мотивов, сюжетов — одним словом, поэтики гениального британца; для Пушкина, Достоевского и нескольких других русских писателей, драматургов, поэтов увлечение Шекспиром выразилось в конгениальном развитии шекспировской традиции. Именно идея *шекспиризма* придала особое значение русской литературе в общем процессе освоения художественных открытий Шекспира мировой культурой XVIII–XIX веков. Шекспиризм был самобытным явлением, характеризующим освоение наследия Шекспира русской литературой.

«Русский Шекспир» возникал в единстве двух неравнозначных процессов — шекспиризации и шекспиризма, которые включают

---

<sup>31</sup> Пушкин в воспоминаниях современников. Т. 1–2. СПб. : Академический проект. 1998. Т. 2. С. 233.

<sup>32</sup> Толстой Л. Н. Собр. соч. : в 22 т. М., 1983. Т. 15. С. 258–314.



совокупность переводов Шекспира на русский язык, характерный национальный взгляд на жизнь и творчество драматурга, творческая интерпретация его наследия в литературе, музыке, изобразительном искусстве, театре и кино. В XXI веке русская литература продолжает осваивать шекспировские мотивы и образы, о чем свидетельствует, например, объем шекспировских реминисценций в работах, представленных на конкурс литературной премии им. И. А. Бунина в 2007 г. И по сей день Шекспир остается самым востребованным иностранным драматургом на русской сцене. Пьесы Шекспира ставятся на театральных подмостках России с завидной регулярностью. Многочисленные факты активного присутствия Шекспира в русской культуре позволили знатоку и любителю его творчества послу Великобритании в России сэру Энтони Brentону говорить о России как о шекспировской стране<sup>33</sup>. Хотя издавна термин «шекспиризм» применялся и к зарубежной литературе<sup>34</sup>, наблюдения над употреблением терминов шекспиризация и шекспиризм показывает, что шекспиризация была преимущественно освоением шекспировского наследия в западной культуре<sup>35</sup>, тогда как шекспиризм стал магистральной идеей и творческой задачей русской литературы и культуры.

*В. С. Флорова*

## **ДРАМАТИЧЕСКИЙ ДИАЛОГ В «СОНЕТАХ» ШЕКСПИРА**

«Когда сочиняют, думают о читателе. Так художник пишет и думает о будущем созерцателе его картины. Ударив разок кистью, он отходит на два или три шага и оценивает впечатление. То есть рассматривает картину с той же точки, с которой будет смотреть, при нормальном освещении, публика, когда картину повесят на стену»<sup>36</sup>.

Постоянная ориентация на воспринимающую аудиторию — одна из самых характерных черт Шекспира-драматурга. Ею объясняется пресловутое «варварство» шекспировских драм, столь поражавшее

---

<sup>33</sup> Brenton Э. Шекспир — русский // Вопросы литературы. 2007. №4.

<sup>34</sup> См., напр.: Белецкий А. И. Из история шекспиризма. Теофиль Готье о комедиях Шекспира. Харьков, 1916.

<sup>35</sup> О тезаурусах см.: Луков Вал. А., Луков Вл. А. Тезаурусы: Субъектная организация гуманитарного знания. М.: Изд-во Национального института бизнеса, 2008.

<sup>36</sup> Эко У. Заметки на полях «Имени розы» // Эко У. Имя розы. СПб., 1997. С. 624.

писателей-классицистов. Шекспир легко совмещает в одной и той же пьесе высокую романтическую трагедию и грубый простонародный фарс. Пользуясь словами Умберто Эко, актер и драматург преуспевающей труппы постоянно имеет в виду конкретную «публику, которая в полной осязаемости, с кошельком в руках ждет за дверями»<sup>37</sup>.

Ориентация на аудиторию, знание ее потребностей и способность предугадывать ее реакцию — залог успеха шекспировских пьес и коммерческого благополучия шекспировской труппы. Но это только одна сторона дела, доступная эпигонам, имя которым легион. Подлинный талант мастера состоит в способности самому формировать читательские вкусы, создавать свою собственную аудиторию, вызывая к жизни новые потребности и новые интересы. Шекспир равным образом умело опирается на уже существующие предпочтения данного ему зрителя и преобразовывает их, исподволь меняя поклонника Марло или Кида на своего, шекспировского. Эта способность чувствовать и формировать аудиторию, столь ярко проявленная поэтом в области драматургии, так же ярко проявляется и в области лирической поэзии.

Шекспир в лирике, как и Шекспир в драматургии, никогда не забывает, к какой именно аудитории он обращается. Он нацелен на нее, он видит ее перед собой, он творит ее так же, как в пьесах творит своего зрителя. Аудитория шекспировских «Сонетов» — это один из главных героев цикла. Собственно говоря, только благодаря ему и существуют сонеты: без напряженного диалога со своим читателем Шекспир не смог бы создать стихов такой удивительной проникновенности и красоты. Аудитория «Сонетов» предельно узка: часто это всего один вполне конкретный человек, он же адресат того или иного стихотворения. Читатель, совпадающий с адресатом — случай довольно редкий и совершенно особый в плане поэтики. Такое совпадение обеспечивает напряженный драматический диалог внутри сонетов, превращающий их в уникальные лирические произведения. *Аудитория Шекспира-лирика — это в пределе один-единственный читатель, сам ставший героем всего лирического цикла.* И хотя иногда аудитория расширяется, включает в себя или, точнее, предполагает наличие еще некоторых читателей, общий характер поэзии Шекспира от этого почти не меняется.

Лирический герой Шекспира (в отличие, например, от лирического героя Петрарки и даже от Астрофила Сидни) и сознательно, и бессознательно сосредоточен не на своей уникальности,

---

<sup>37</sup> Там же.

а на уникальности другого — адресата, который одновременно является центром личности лирического героя. «Создается впечатление, — писал по этому поводу Джеймс Лишмэн, — что Шекспир мог постичь значимость жизни только когда она воплощалась для него в человеке, словно по-настоящему он мог любить только человека как воплощение этой значимости»<sup>38</sup>. Поэтому Шекспир никогда не уходит и не может уйти от будничного, сиюминутного, противоречивого и даже откровенно низкого в другом. Отсюда проистекает видимое несоответствие между желанным идеалом человеческого совершенства и реальным лицом адресата — человеческим, слишком человеческим. Адресат так же причастен человеческим страстям и слабости, как и сам лирический герой. Именно об этом будет говорить поэт, причем не как рассказчик «посторонним» слушателям, а обращаясь к самому адресату. Такая беседа интимна; трагедия жизни здесь разделена на двоих. Вообще, трагизм шекспировских сонетов обуславливается тем, что в них поэту предстоит попрощаться не столько с идеалом, сколько с любимыми лицами, с живыми людьми, физическое существование которых так неповторимо и так кратковременно. Поэтому эпикурейское *carpe diem* звучит у Шекспира как погребальный колокол, а его сонеты, как замечает Лишмэн, «исполнены печали, отличной от петрарковской, и напоминают о том, чем в такой значительной степени дышит великая поэзия античного мира: почти подавляющей печалью от факта мимолетности человеческой жизни»<sup>39</sup>.

Известно, что адресат сонетов Шекспира отнюдь не идеален. Он живой человек, и, как каждый живой человек, непоследователен и противоречив. Это естественно и удивления не вызывает. Герои любого талантливого литературного произведения отличаются верностью жизненной правде, заставляющей целые поколения читателей верить в их реальность. Удивительно другое. Адресат — Прекрасный друг шекспировских «Сонетов» — не просто «живой»: он, пожалуй, «излишне» живой, поскольку постоянно противоречит эстетическому замыслу Шекспира. Стоит отметить, что второстепенный адресат — Смуглая дама — при всем своем сложном для лирического героя характере подобных хлопот автору не доставляет. Чтобы увидеть это, обратимся к текстам.

Известно, что Смуглая дама Шекспира — особа не самой безупречной репутации. В 152-м сонете лирический герой прямо

---

<sup>38</sup> Leishman J. B. Themes and Variation in Shakespeare's Sonnets. 1961. P. 51.

<sup>39</sup> Ibid. P. 52.

именует ее изменницей и клятвопреступницей, а в 137-м и 142-м с горечью заявляет, что она неразборчива в любовных связях.

Однако такое поведение возлюбленной, хотя и мучительное для лирического героя, не является неожиданностью для автора: Смуглая дама изначально не мыслилась Шекспиром как идеал красоты и совершенство добродетели. Лирический герой волен видеть в ней обычную женщину — не самую красивую и даже не самую достойную, увлекающуюся, которую в ее погоне за житейскими радостями можно сравнить с хлопотливой хозяйкой, гонящейся по двору за домашней птицей (сонет 143). Она доступна соблазнам, и лирический герой вполне может соблазнить ее, чем он и занимается, пуская в ход двусмысленное красноречие (сонеты 135–136). По замыслу автора, Смуглая дама не имеет ничего общего ни с петрарковской Лаурой, ни (тем более!) с дантевской Беатриче. Ее физическая красота сомнительна (в 141-м сонете лирический герой подробно перечисляет, что его возлюбленная не удовлетворяет ни одному из его пяти органов чувств), а о красоте ее нравственного облика не стоит и говорить — ведь она черна главным образом своими делами (сонет 131).

Примеров таких «объективных» оценок лирическим героем житейской заурядности своей возлюбленной можно привести множество; собственно говоря, других просто не существует. Любящий герой, разумеется, глубоко страдает от недостатков любимой женщины; но для автора логика поведения Смуглой дамы полностью соответствует характеру персонажа, и не вызывает у него недоумения. Что бы ни делала *Dark mistress*, представлениям автора она не противоречит: о ней никак нельзя сказать, что она вынуждает своего создателя менять свои авторские планы или ставит в его творческий тупик. Мы, например, знаем, что в определенный момент Смуглая дама вступит в любовную связь с Прекрасным другом лирического героя; однако даже эта фабульная коллизия предусмотрена автором — создателем всех трех персонажей, так же, как предусмотрена Шекспиром-драматургом фабульная коллизия «Двух веронцев». Отчасти поэтому шекспировские персонажи — и Валентин, и лирический герой «Сонетов» — в целом не меняют своего отношения к обидевшему их другу, хотя они, в отличие от автора, в достаточной мере потрясены предательством дорогого человека.

Как персонаж, Смуглая дама полностью проработана автором. В данном случае неважно, в какой мере это действующее лицо может быть задано обстоятельствами жизни Шекспира-писателя; важно то, что оно полностью завершено как художественный образ.

О Прекрасном друге этого сказать нельзя.

Друг-адресат — этот тот нерв, благодаря которому у современного читателя рождается ощущение предельной жизненности сонетов. Это персонаж незавершенный, живой и активный, постоянно не совпадающий с самим собой. Авторское задание в отношении Прекрасного друга периодически расходится с тем, что получается в художественной реальности: «созданное» противоречит «заданному». Именно это несовпадение авторского замысла о действующем лице с самим действующим лицом создает главный конфликт в «Сонетах». *Драмы* «Сонетов» не существовало бы, если бы характер адресата не соответствовал только представлениям лирического героя о нем. Однако поведение персонажа постоянно противоречит эстетическому намерению автора, Шекспира. Такая незавершенность образа, вероятно, могла повредить сюжетное повествование, нарратив; однако шекспировский сонетный цикл только выигрывает от такой видимой «незаконченности». Недостаточность завершающего авторского контекста позволяет «Сонетам» казаться кусочком живой жизни, осколком подлинной биографии поэта. Ведь если персонаж действует в произведении словно помимо воли автора, на это есть одна причина: он действительно живой. Стоит также помнить, что неоднозначная литературная «личность» адресата определяет собою и литературную «личность» лирического героя, что придает художественному универсуму «Сонетов» импульс постоянного движения.

Изначально друг-адресат был задуман автором как фигура в значительной мере идеализированная. В эстетической системе «Сонетов» именно он заполняет собой ту лакуну, которая образовалась после удаления образа идеальной возлюбленной. Друг — это подлинная Муза поэта, благодаря которому в лирическом герое пробуждаются вдохновение, талант и мастерство:

So oft have I invoked thee for my Muse  
And found such fair assistance in my verse<sup>40</sup> (сонет 78)

И не только Муза: друг — это лучшая часть лирического героя; все самое дорогое, что у него было и будет. В этом смысле Прекрасный друг мало чем отличается от петрарковской Лауры. Он представляется лирическому герою единственной постоянной ценностью; основным ориентиром, сообразуясь с которым тот выстраивает свою самооценку.

---

<sup>40</sup> Я так часто зывал к тебе как к своей музе,  
И находил такую прекрасную помощь для своего стихотворства.

Любовь к другу и его доброе расположение способны определять самый физический облик лирического героя: любя, он словно обретает новую молодость и новую красоту. Даже самоуважение лирического героя, и то зависит от друга. Таким образом, по первоначальному замыслу автора, Прекрасный друг должен был стать живым идеалом, благодаря которому лирический герой мог не только творить, но и самоутверждаться. Однако положение идеала оказалось другу-адресату не по силам: после первых двадцати стихотворений он на наших глазах быстро превращается в самого обыкновенного человека — увлекающегося, ошибающегося, легкомысленного, самолюбивого и требовательного. Он с легкостью может нанести обиду лирическому герою, хотя способен и на глубокое раскаяние. Реальный образ друга, его действия и поступки постоянно расходятся с его же идеальными качествами, приписанными ему автором. В этом смысле можно говорить о том, что друг постоянно уходит из-под авторского контроля, преподнося своему создателю все новые «сюрпризы». Серия сонетов, связанная с поэтами-соперниками, и серия, посвященная «любовному треугольнику», являются только наиболее яркими иллюстрациями такого несовпадения авторского замысла и реального поведения персонажа. В действительности, это несовпадение проявляется в сонетах на всех уровнях.

Известно, что творческое задание автора наиболее открыто и прямо выражается через обозначение его идеологической позиции. Однако, как отмечает в своей книге «Поэтика композиции» Б. А. Успенский, «специальные средства выражения идеологической точки зрения (...) крайне ограничены»<sup>41</sup>. Одним из этих редких, но очень ярких средств являются постоянные эпитеты. В «чистом» виде они встречаются в фольклорной поэзии, однако так или иначе употребляются в самых разных текстах. Применительно к сонетам Шекспира под постоянным эпитетом следует иметь в виду характеристику, которая *как правило* сопровождает именование того или иного персонажа. Иногда эти качественные определения опускаются; однако в целом частотность их употребления позволяет считать их постоянными. В лирике Шекспира такие эпитеты выполняют важную функцию: они сигнализируют о наличии в «Сонетах» определенной эстетической системы.

Характеристики Прекрасного друга и Смуглой дамы у Шекспира намерено противопоставлены. Качества друга определяются

---

<sup>41</sup> Успенский Б. А. Поэтика композиции. СПб., 2000. С. 32.

платоновской триадой Блага-Истины-Красоты: *fair, kind, true* и их синонимами: *beautiful, sweet, good, constant* и т. д.; Смуглую даму характеризуют окказиональные антонимы: *black, foul, proud*. Стоит отметить, что если эпитеты *fair, kind* и *true* так или иначе можно обнаружить в сонетах, обращенных к Смуглой даме применительно к ней же (в данном случае они, как правило, свидетельствуют о наваждении, охватившем лирического героя, которое не позволяет ему видеть свою возлюбленную в истинном свете)<sup>42</sup>, то эпитетов *black* и *foul* в сонетах к другу применительно к нему не встречается. *Black* в сонетах к другу — это характеристика ночи и цвета чернил<sup>43</sup>; выразительное *foul* попадает лишь однажды как определение перегонных кубов (сонет 119). Что касается прилагательного *proud*, то с оттенком негативного значения оно применяется к другу только в одном из ранних сонетов (сонет 2). Более часто оно возникает в теме состязания лирического героя с поэтами-соперниками.

Постоянные эпитеты друга свидетельствуют о том, что автор пытается ввести своего персонажа в некую эстетическую систему координат: Прекрасный друг должен представлять собой единство красоты, доброты и правды. Апогея авторский замысел достигает в декларации лирического героя в 105 сонете:

‘Fair, kind and true’ is all my argument,  
 ‘Fair, kind, and true’ varying to other words;  
 And in this change is my invention spent,  
 Three themes in one, which wondrous scope affords.  
 ‘Fair, kind, and true,’ have often lived alone,  
 Which three till now never kept seat in one<sup>44</sup>.

Однако в художественной реальности «Сонетов» платоновская триада оказывается разрушенной. А. Н. Горбунов видел в этом выражение качественного изменения времени, его «вывихнутости» из суставов. Хотя «облик друга остается прекрасным на протяжении всего цикла ⟨...⟩, читателю постепенно становится ясным, что внутренняя сущность друга, его нравственное естество вовсе не соответствуют его

<sup>42</sup> См., например, сонеты 131, 143, 138, 152.

<sup>43</sup> 27.12 и 73.7 (night); 63.13 (lines); 65.14 (ink).

<sup>44</sup> «Прекрасный, добрый и верный» — все мои аргументы,  
 «Прекрасный, добрый и верный» варьирую другими словами  
 И в этом изменении растрчиваю свой замысел,  
 Три темы в одной, которая чудный простор открывает:  
 «Прекрасный», «добрый» и «верный» часто жили порознь,  
 [Но] втроем до сих пор никогда не поселялись в одном.

физическому обличью».<sup>45</sup> Но заметим, что положение идеала *fair-kind-true* адресат занимает не только благодаря себе самому: на пьедестале его утверждает любовь лирического героя. А любовь в «Сонетах» Шекспира способна успешно противостоять времени и не покоряться ему. Поэтому превращение адресата из идеала в обычного человека, многократно отмеченное множеством исследователей, возможно, не связано напрямую с авторской концепцией времени. Более вероятно, что несоответствие образа друга авторскому замыслу объясняется связью этого персонажа с тем реальным читателем-адресатом, которого он репрезентирует.

Этот вывод подтверждается объемом «авторского знания» о персонаже. «Авторское знание» — важный термин для анализа поэтики; это необходимое понятие для исследования структуры произведения. «Речь идет о том, — пишет Б. А. Успенский, — ставит ли себя автор в позицию человека, которому известно вообще все относительно описываемых событий, или же накладывает определенные ограничения на свои знания. В последнем случае нас должно интересовать, чем обусловлены данные ограничения. Они могут быть, в частности, обусловлены тем, что автор становится на точку зрения какого-то действующего лица»<sup>46</sup>. Действительно, в «Сонетах» Шекспира авторская точка зрения, как правило, совпадает с точкой зрения лирического героя. Шекспир поставил своему авторскому всеведению очень узкие границы: он знает о Прекрасном друге едва ли больше, чем лирический герой. Именно поэтому авторская эстетическая цель оказывается не достигнутой: друг-адресат живет своей жизнью, которая не может быть полностью подведена под авторские идеалы. В результате Прекрасный друг то и дело совершает такие поступки, которые логикой его характера — такого, каким он был концептуально задуман автором — совершенно не предусмотрены.

Действительно, едва ли от идеального воплощения платоновского триединства можно было ожидать измены лирическому герою с его же возлюбленной. Прекрасный друг вступает в связь, явно случайную для него, и если его смущает мысль о недостойности подобного поведения, то происходит это не сразу и уже нанесенной обиды не отменяет.

Идеалу *fair-kind-true* не соответствует и оценка Прекрасного друга посторонними людьми, чье мнение Шекспир вводит крайне редко и

---

<sup>45</sup> Горбунов А. Н. Категория времени и концепция любви в английской поэзии рубежа XVI-XVII вв. // Шекспировские чтения 1990. М., 1990. С. 78.

<sup>46</sup> Успенский Б. А. Цит. соч. С. 167–168.



неохотно и которое его лирический герой в целом не разделяет, хотя иногда вынужден с горечью к нему прислушиваться (сонеты 69, 70).

Введение в сонеты «чужого мнения» очень симптоматично: оно свидетельствует, что, по замыслу автора, лирический герой органически не в состоянии высказывать подобную точку зрения от своего имени. Автор вынужден прибегать к помощи «посторонних» персонажей, но их мнения противоречат авторскому же эстетическому замыслу. Именно поэтому, в частности, в «Сонетах» встречаются взаимопротиворечивые стихотворения, такие, как 69 и 70 сонеты (где ‘other accents’, способные опровергнуть похвалу другу, объясняются завистью и подозрительностью хулителей). Все это говорит об отсутствии завершающего авторского контекста в отношении образа друга.

Наконец, идеалу *fair-kind-true* не соответствует и поведение друга-покровителя, который почти требует у лирического героя похвал в свой адрес, а, не получая таковых, не только порицает его

O, blame me not, if I no more can write! (сонет 103)

но и начинает охотно принимать похвалы других поэтов, вызывая у лирического героя обиду и ревность (сонеты 82-85). Поведение друга порою приводит лирического героя в отчаяние (сонеты 87-90), иногда рождает в нем подозрения в неверности (сонеты 92-93), иногда вызывает тоску (сонеты 27-28, 43). Все эти чувства, разумеется, далеки от тех, которые должен рождать в любящей душе настоящий прекрасный друг Платона. «Когда кто-нибудь, — уверяет Федра платоновский Сократ, — смотрит на здешнюю красоту, припоминая при этом красоту истинную, он окрыляется, а, окрылившись, стремится взлететь»<sup>47</sup>. Но если лирический герой иногда и «окрыляется», как того требует идеал, не менее часто его пригибают к земле горести и печали, вызванные поступками друга; более того: иногда сам лирический герой способен причинить адресату ответную боль (сонет 120).

Таким образом, авторский идеал *fair-kind-true* и реальный персонаж Шекспира трагически не совпадают. Поэт декларирует, что его друг — десятая муза (сонет 38), но в художественной реальности, на первый взгляд, ничто не подтверждает этого. «Мы видим, как сонет за сонетом он говорит о том, что его друг *значит* для него, — пишет Лишмэн, — но никогда (или почти никогда) о том, что его друг *сделал* из него или мог бы из него сделать»<sup>48</sup>.

Однако эта грустная картина, которая в первую очередь бросается в глаза не только исследователю, но и любому читателю шекспировских

<sup>47</sup> Платон. Федр, 249d // Платон. Собр. соч.: В 4 т. М., 1993. Т. 2. С. 163.

<sup>48</sup> Leishman J. В. Op. cit. P. 132.

сонетов, не является столь однозначной. Прекрасный друг, даже со всеми теми житейскими недостатками, которые он обнаруживает, продолжает оставаться адресатом, к которому неизменно обращается лирический герой. И если для лирического героя это обстоятельство можно объяснить глубокой привязанностью, то неизменность авторской оценки и постоянная устремленность авторского внимания должна заставить нас задуматься. Очевидно, они соответствуют ожиданиям реальной аудитории Шекспира-лирика. А эта аудитория — тот имманентный читатель, который остается востребованным на протяжении всего цикла, словно только его одного поэт готов признать конгениальным себе, словно вне его восприятия шекспировская лирика не имеет смысла. Это очень важно. Не исключено, что, не будь у Шекспира прямой и непосредственной связи с его узкой аудиторией, его сонеты отличались бы от произведений его современников только появлением идеального друга на месте идеальной возлюбленной (что, кстати, не является абсолютным новшеством). Не исключено и то, что известного нам теперь сонетного цикла не существовало бы вообще. *В отличие от своих предшественников и современников, Шекспир создает сонеты не при пассивном, а при постоянно активном читателе.* Каждое стихотворение шекспировского цикла отмечено динамикой живого творческого процесса, происходящего прямо у нас на глазах. Не будь этого непосредственного взаимодействия автора и читателя (разумеется, порою конфликтного), сонеты не оказывали бы такого влияния на наше воображение. Реальное действие, аналогичное драматическому, настолько ощутимо воспринимается нами, что неслучайно целые поколения «перестановщиков» тщетно пытались восстановить в сонетах отсутствующий сюжет. В действительности, в «Сонетах» существует не сюжет, а *полноценный живой диалог* «автор-читатель» — «лирический герой-адресат». Причем сами образы лирического героя и друга-адресата формируются в результате предшествующего или идущего параллельно диалога автора с читателем. Творческие конфликты этого диалога, несовпадение авторских идей с читательскими реакциями, взаимное влияние друг на друга творца текста и его аудитории, создает в сонетах напряженное действие. А динамика диалогового действия приводит в движение весь художественный универсум.

## **ТРАГЕДИЯ РОКА И ТРАГЕДИЯ СУДЬБЫ (СОФОКЛ, ЕВРИПИД И ШЕКСПИР)**

Общеизвестен интерес ренессансных художников к античности, при этом столь же очевидно, что интерес к определенной культуре может преследовать разные цели — ее изучение, осмысление и переосмысление, диалог и полемика. Думается, что самые интересные результаты дает обращение к одной модели, близость которой — при внимательном изучении — оказывается мнимой. Именно эта кажимость позволяет внести коррективы в жанровую систему, ибо благодаря шекспировскому интересу к классической греческой трагедии мы можем и должны различать трагедию рока, представленную такими текстами, как «Царь Эдип» Софокла, «Ипполит» Еврипида, и трагедию судьбы, каковой предстает «Макбет» Шекспира.

«Царь Эдип» Софокла признан идеальным образцом жанра трагедии рока. Именно необходимость создания рокового образа непостижимой судьбы вызвала необходимость нагнетания исключительных обстоятельств и невероятных совпадений как основы трагедийной композиции: в течение многих лет Эдип жил в счастье и покое, несмотря на знание пастуха и всеведение Тиресия. Оба знающих уже не могли спасти Лая, но были в силах предотвратить трагедию Эдипа и Иокасты, мужа и жены, матери и сына, и их детей, еще до рождения обреченных на несчастья и страдания. Поведение пастуха и мудреца не только отодвигают трагедию во времени, но и делает ее острее: родившиеся дети приносят счастье Эдипу-отцу и делают невыносимыми страдания Эдипа-царя. Трагическая ирония рода и человека: судьбой было отпущено время для того, чтобы Эдип из молодого человека превратился в зрелого, из наследника коринфского престола в правителя Фив, прозванного в народе «славным». И в момент наивысшего взлета, когда Эдип-муж, Эдип-отец и Эдип-царь достигли предела человеческих возможностей, судьба наносит ему сокрушительный удар: мор, напавший на Фивы, вынуждает сегодняшний день рассмотреть с точки зрения вчерашнего.

Катастрофа собирает в одном месте и участников когда-то свершившейся трагедии, и свидетелей происходящей: вестник, Иокаста, хор, с одной стороны, Тиресий и пастух — с другой. Образы скомпонованы так, что большая часть находится в сфере сегодняшней трагедии (хор и главные герои), меньшая знает когда-то произошедшую трагедию (пастух), трое — пастух, Тиресий и Эдип — своим знанием

или судьбой соединяют не только прошлое и настоящее, но и причину и следствие, видимость и сущность, слепоту и зрячесть, короче, тайну и постижение человеческой судьбы. Их знание разного рода: пастух обладает конкретным знанием отдельного факта, Тиресий — носитель всезнания, отчужденного от человека. Эдипу знание не дано, он должен добыть его сам, смысл его трагедии именно в этом — явить историю человека, познающего свою судьбу и принимающего ее не в качестве объекта игры богов, но как субъекта, мыслящего себя равноправным богам.

Драматургом была предпринята попытка осмыслить положение личности перед лицом судьбы. Миф как данность в его трактовке становился мифом постижения судьбы. Стремление Эдипа постичь смысл бытия, настойчивость в его роковом предприятии может восприниматься как попытка самому сделать собственную судьбу в такой же мере, в какой и прозреть ее. Пассивное состояние, переживаемое столь активно, становится актом самосознания, так что постижение судьбы оказывается равным сотворению ее. Подобное изображение личности — в аспекте ее внутреннего становления — неизбежно должно было привести к психологизму. Именно это и послужило причиной утраты трагедией своего сакрального смысла, т. е. причиной смерти трагедии-ритуала. «Собственно, введение психологического плана есть победа над культовым принципом. Культ требует торжества Дики над Гибрис вне всякой логики, вне обоснования...

Трагики вводят мотивацию поступков и мыслей своих героев, и это само по себе снимает закон Установления... Раз появлялась логическая и психологическая обусловленность человеческого поведения, раз события восходили к каким-то разумным причинам, роковой характер предначертания снимался. Поэтический образ побеждал косное религиозно-этическое понятие»<sup>49</sup>. Религиозный экстаз, исчезнувший в результате процесса десакрализации, эстетически компенсировался тем художественным эффектом, который Аристотель обозначил как катарсис. Сила его достигалась полнотой выражения самой идеи судьбы и прямо зависела от убедительности воплощения фатума, грозной силе которого должен был противостоять человек.

Но уже у Еврипида трагедия рока сильно видоизменяется, сохраняя тем не менее лексическую идентичность — неслучайно о роке говорят почти все персонажи, и «рок, судьба» — высоко частотные

---

<sup>49</sup> Фрейденберг О. М. Миф и литература древности. М., 1978. С. 482.

лексемы. Во-первых, в сферу действия попадает не один герой, а несколько, и это тиражирование, как ни парадоксально, редуцирует трагизм, лишая его свойств, применимых для исключительного героя. Во-вторых, анонимность, а значит, безликость рока была не только трагична, но и страшна. Дельфийским оракулом было предсказано Эдипу такое будущее, которое угрожало самому смыслу бытия. И до последнего момента этот Рок могущественный и тем более страшный, что он был незрим — его явленность на сцене Еврипида снимала ужас перед неведомым. Более того, пролог недвусмысленно показывал — это не рок, но совершенно определенная месть совершенно определенной богини: вина преступника названа, наказание мотивировано

Итак, уже в театре Еврипида трагедия рока приобретает все более отчетливые черты трагедии человека «без вины виноватого». «Ипполит», продолжая и развивая древний античный мотив зависимости человека от Судьбы, снимает ту скрытую психологическую мотивацию, которая должна была придать несчастьям Эдипа характер справедливого возмездия за его «фрэн». При этом на лексическом уровне мотив рока высокочастотен. Так, над Федрой, как и над Эдипом, висит родовое проклятие: «О, страшная любовь несчастной матери!» — «сестра, подруга Дионисова» — теперь она, третья, «горькой сражена судьбой»<sup>50</sup>. Кормилица ей вторит: «Как же ты, захлестнута / Волнами рока, от своей судьбы уйдешь?» (190); предводительница хора говорит: «Нельзя уйти от рока, отвратить судьбу» (220); наконец, Артемида, прощаясь со своим любимцем, произносит знаменательное: «Ты жертвой рока пал» (226).

Но на сюжетном уровне ситуация выглядит сложнее. Пролог еврипидовской трагедии устами Афродиты сразу предупреждает зрителя, что герои надвигающейся катастрофы чисты и благородны. Вина Ипполита только в том, что он ее, Киприду, «ставит ниже всех богов, / Супружество поносит и любви бежит. / Сестру же Феба, Артемиду, Зевса дочь, / Он славит как богиню величайшую» (173). Федра в такой ситуации выступает только как орудие мести богини — недаром сама Афродита характеризует ее как благородную. Два варианта трагедии даны в прологе как одинаково возможные: одна трагедия уже переживается Федрой, и это трагедия, имеющая только одного зрителя, — Афродиту. Такой «сценарий» не устраивает богиню, и она режиссирует иной спектакль, кровавый, который и реализуется непосредственно в трагедии Еврипида. Федра готова была погибнуть

---

<sup>50</sup> Еврипид. Трагедии. М., 1980. Т. 1. С. 186. Далее страницы данного издания указаны в скобках.

одна — Афродита погубила троих. Так рождается трагический «театр марионеток», где люди оказываются жертвами соперничества богинь.

Итак, Федра появляется в трагедии рока как благородная жертва, попавшая в сферу трагического: сила и гнев Афродиты лишили ее прошлого достоинства, в настоящем — страдание и надвигающееся бесчестье. В таком контексте трагедия становится роковым поединком Федры и Афродиты, поединком, обреченным на поражение. В нем сила на стороне бессмертной, честь и достоинство — на стороне смертной.

Но, с другой стороны, невинность Федры оказывается мнимой; более того, вина ее тождественна вине Ипполита — сопротивление «грозной владычице» Киприде. Сфера трагедии переместилась из внешнего мира во внутренний — отныне именно душа человеческая стала средоточием жестокой и безнадежной борьбы человека со своим alter ego. Судьба Федры и Ипполита, «безгрешных преступников сцены» (И. Анненский), есть признание того, что загадка сфинкса, т. е. загадка человека, неразрешима. Так, выбор орудия мщения, помимо «порочной предестинации» Федры, оказывается глубоко психологически мотивированным.

Линия поведения перед лицом богини исходит не от Федры, а от Кормилицы, чья роль в трагедии чрезвычайно значительна. Еврипид прибегает к своему излюбленному приему — разрушению традиционной маски, в данном случае это хитрая служанка. Именно ей, образованной и искушенной, принадлежит почин действия. Все силы Федры и Ипполита, которые оказались во власти трагических событий без видимого повода со своей стороны, уходят не на то, чтобы как-то изменить ход событий, а на то, чтобы достойно перенести обрушившееся на них несчастье — это скорее героический отказ от поступка, нежели сам поступок. Федра не признается Ипполиту — Ипполит не признается Тезею. И только Кормилица пытается как-то повлиять на события: именно она, сдаваясь на милость Киприды, открывает все Ипполиту, именно она сопротивляется трагедии, заботясь не о «любовных радостях» госпожи, а о жизни ее. Закономерно поэтому, что именно от нее зависит развязка, т. е. по большому счету жанр, ибо во многом он определяется успешностью акций и реакций. Но, таким образом, к трагедии рока оказывается причастной второстепенная героиня, что совершенно невозможно в классической модели жанра (в эсхиловской трагедии и Тиресий, и пастух стараются избежать опасных откровений).

Отказ главного героя от действия и действие второстепенного — это свойство раннего античного театра Еврипид воспринимает в

преломленном виде. И здесь особый интерес представляет сцена идейного поединка между Федрой и Кормилицей. Как представляется на первый взгляд, действительность привносится в трагедию извне — в действительности же этот дуализм действия и антидействия оказывается материализацией мучительной двойственности некогда гармонично единой греческой души. И. Анненский видит в этих образах разлад сознательного и бессознательного<sup>51</sup>. Корректнее, видимо, обозначить ситуацию конфликтом между волей и желанием — по крайней мере, сам текст есть тому свидетельство, хотя, безусловно, это в значительной мере вопрос терминологии.

Последующие обработки богатого драматическим материалом мифа чаще всего назывались «Федра», и акцентировались, соответственно, страдания души безумно любящей женщины. Оправданная интерпретация, ибо превращение, как пишет И. Анненский, из несчастной в грешную, из страдающей в преступную происходит стремительно и поистине трагически. У Еврипида, стоящего у истоков литературной обработки мифов и едва ли не единственного драматурга, назвавшего свою трагедию «Ипполит» с акцентуацией на «без вины виноватом», подобное смещение акцентов, естественно, не случайно.

Самым невинным кажется Ипполит, может быть, поэтому он не понимает и не принимает обрушившегося на него гнева небес. Чем более предан он богам, чтя данную им клятву, тем больше погружается в пучину трагического. Бунт против богов поддержан хором, придавая тем самым единичному акту протеста характер всеобщего — процесс утраты веры в богов начинается уже внутри трагедии рока. Да, «нельзя уйти от рока, отвратить судьбу» (220), но в этой трагедии самую неблагоприятную роль играют не люди — они достойны и благородны, а богини — одна карает за недостаток почтения к себе, вторая не снимает, а усиливает трагедию, обвиняя Тезея в бессмысленном и жестоком убийстве собственного сына: финальное явление богини не во имя спасения невинного, а, как говорит она Тезею, «чтоб узнал ты о страстях жены своей / И благородстве Федры» (222).

«Божественное» обречение с однотипным поведением, где мотивацией поступков становится месть, усиливает контраст поведения богинь с градуированной реакцией на происходящее смертных — от пассивного непротivления судьбе через страдание взбунтовавшейся плоти и страдающего духа до открытого протеста, поддержанного

---

<sup>51</sup> Анненский И. Театр Еврипида. Т. 1. СПб., 1906.

хором. Федра видит в происходящем осуществление родового проклятия, но в ее образе на первый план выступает жгучее страдание, которое она должна преодолеть и победить, — это торжество духа над плотью, чести над страстью, достоинства над слабостью. Тезей, пережив любовное соперничество Вакха и став невольным убийцей своего отца, новое несчастье, которое отнимает у него одновременно жену и сына, воспринимает как акт мрачного возмездия. В то же время он просит отца своего, Посейдона, убить сына, но после молений о пощаде предводительницы хора добавляет: «Вдобавок прикажу ему / Уйти в изгнание. Пусть одна из двух судеб / Накажет сына. Либо, вняв мольбе моей, / В чертог Аида Посейдон карающий / Его отправит, либо в стороне чужой / До дна изгой злосчастной чашу бед испьет» (207). Но подобное заявление важно не только в устах героя (как его характеристика), но и в замысле драматурга: трагедия рока не может иметь вариантов, и ужасающая сила рока в том, что он неизбежен и неотвратим, диктуя только одну судьбу, как бы ей герой не сопротивлялся.

Движение трагедии рока от «Царя Эдипа» к «Ипполиту» идет по пути рождения психологизма, скрытого у Софокла, к тщательно разработанному, явленному «крупным планом» у Еврипида. Эдип и пытается добиться правды, как Ипполит, и безмерно страдает, как Федра, и принимает судьбу с достоинством и «героическим пессимизмом», как Тезей. Расщепление его микрокосма на разные ряды несхожих человеческих миров приводит к увеличению числа жертв Рока и чрезвычайно запутанным отношениям как между собой, так и с богами. Если в «Эдипе» предсказание дано как изначальное знание, то в трагедии Еврипида «Ипполит» рок персонифицирован в образах богинь — Ириды и Лисы. Судьба в трагедии Еврипида сначала вербализуется, потом — прямо на глазах у зрителей — исполняется. Но тем самым судьба перестает быть тайной.

В ренессансной трагедии, при всем ее отличии от античной, сохраняется «роковая» природа жанра: «Макбет» — великолепный пример как наследования жанра, так и его изменения. Невидимый античный рок, страшный еще более от того, что неизвестно, какое у него «лицо», у Шекспира «материализован» в образе трех ведьм, «иссохших и диких созданий». Предсказание судьбы стало процессом «наколдовывания» ее — пролог не рассказывает, а показывает, как стирается «грань меж добром и злом». Приветствуя Макбета, Гламисского, Кавдорского тана и «короля грядущего», ведьмы не столько «создают» его судьбу на наших и его глазах, сколько



провоцируют на действие, направленное на изменение судьбы Макбета им самим.

На речевом уровне лексема *рок* встречается редко — более того, соседствует с лексемой *судьба*, что создает некоторую двусмысленность в трактовке происходящего. Первый раз слово *рок* возникает в монологе леди Макбет, в весьма необычном контексте:

Да, ты гламисский и кавдорский тан  
И будешь тем, что *рок* сулил, но слишком  
Пропитан молоком сердечных чувств,  
Чтоб действовать<sup>52</sup>.

Знание мужа («И ты колеблешься не потому, / Что ты противник зла, а потому что / Боишься сделать зло своей рукой», 271) подготавливает решение леди Макбет стать его «рукой». И уже следующее употребление жанрово ответственной лексемы возникает не в двусмысленном значении (рок, представленный в виде ведьм), а как будто в совершенно ином, близком к значению «трагический»: «С зубцов стены / О *роковом* прибытии Дункана / Охрипший ворон громко возвестил» (272). Дальнейшее движение монолога удивительным образом сближает то, как видит *рок* леди Макбет (в образе ведьм) и как понимает ситуацию:

Сюда, ко мне, злодейские наитья,  
В меня вселитесь, бесы, духи тьмы!  
Пусть женщина умрет во мне (272).

Ее готовность стать одной из этих *роковых* созданий создает эффект претворения слова в дело, т. е., собственно говоря, и являет драматическую специфику слова как действия. Последний, третий раз слово *рок* возникает в словах Первой ведьмы во время последнего визита Макбета к «вещим сестрам»: «Так быть должно, так *рок* сулил» (319). Фраза звучит иронично, если учесть подоплеку этого пророчества. Таким образом, трактовка ситуации как явления *рока* объединяет ведьму и лже-королеву уже на лексическом уровне.

Но тем самым лексический уровень непосредственно переходит в сюжетный. Итак, у Шекспира, как и у Еврипида, в сферу трагического попадает три персонажа, непосредственно связанных с ситуацией предсказания. Прибегая к богатому возможностям приему двойного

---

<sup>52</sup>Шекспир У. Макбет // Уильям Шекспир. М., 1992. Т. 2. С. 271. Далее страницы данного издания приводятся в скобках.

действия, Шекспир в одну ситуацию помещает двух героев, по-разному реагирующих на нее, т. е. делающих разный выбор, — Макбета и Банко. Предсказание судьбы ведьмами туманно, как пророчества дельфийского оракула, но, как и в античности, все как будто свершается так, как предсказано. Но именно «как будто»: отравленный ядом обещаний, Макбет поддался там, где Банко устоял, — одного искушение сгубило, второго вознесло. Что же тогда это — нечистая совесть или нечистая сила? Банко воспринимает это как выбор, предложенный ему, и делает его в пользу чести. Макбет воспринимает как приказ свыше, а все, что свыше, т. е. предначертано, неморально.

Таким образом, вся трагедия, разворачивающаяся как исполнение двух предсказаний, как «двух прологов к драме/ Монаршей власти», оказывается по сути своей двойственной: предсказания вроде бы есть, но их свершение зависит от человека, а не от надчеловеческих сил, что само по себе противоречит жанровой модели трагедии рока. В трагедии есть знаменательный момент, когда и Макбет готов отступить от губительного замысла, но именно в этот момент звучит решающее для него обвинение леди Макбет, что его «хочу» слабее «не смею» — колебания отброшены, и герой готов на все, что «смеет человек». Ирония в том, что всю силу человека Макбет обращает против человека, и наказан он именно за это — за деяния того, чего «не смеет» человек. С этого момента ирония все более откровенно проступает как организующий структурный принцип трагедии. Так, слова Макбета, обращенные к Банко — «Советуйся со мной — и в должный срок / Достигнешь чести» (279) — им самим воспринимаются как лукавые, но оказываются пророческими. Чем больше герой стремится к славе, тем больше погружается в бесчестье. Исполняя долг перед собой и своим славным будущим, Макбет на самом деле платит «долг» силам зла. Своего пика ирония достигает в сцене исполнения, казалось бы, самой невероятной части предсказания: гибель наступает от руки не рожденного женщиной и в момент наступления Бирмингемского леса.

Банко оказывается функционально близким Ипполиту, т. е. тем, кто устоял перед искушением, но все равно погиб, как и тот, кто не устоял. Но Банко погибает как свидетель мистической сцены и, соответственно, тот, кто способен понять истинный смысл происходящего: зная предсказание, он понимает истинную подоплеку страшного убийства короля. В результате мы имеем две смерти, наполненные несопоставимым смыслом: Макбет, начинавший свой путь как доблестный герой, заканчивает свою жизнь бесславно: презираемый всеми убийца, он погибает в ситуации, которая казалась ему

невозможной. Банко, ничего, казалось, не предпринимавший для достижения высших почестей, становится основателем династии королей, реализуя тем самым загадочные слова ведьм: «Ты менее Макбета, но и больше. / Без счастья, но счастливее его. / Ты предок королей, но не король» (265). Таким образом, жизнь, смерть и посмертная жизнь героев зависела от их решения в степи, при встрече с ведьмами, что и определило судьбу их рода. И бездетность Макбета в таком контексте читается как наказание за нарушение всех заповедей чести. Таким образом, единая изначально ситуация разрешается в трагедиях, т. е., разных жанров, и одну переживает герой, а вторую творит злодей.

Третий трагедийный герой — леди Макбет, по глубине трагизма сопоставимая только с Тезеем. Разное смысловое наполнение *трагического* показано Шекспиром драматургически четко: с одной стороны, Макбет дан в параллель с Банко, с другой — со своей супругой, в обоих случаях сравнение строится на принципе инверсии. В первом случае основанием для выбора героев становится понятие чести, во втором — понятие греха и его переживание. Макбет вступает на путь греха после колебаний и сомнений, искушаемый не только ведьмами, но и женой, терзаемый недобрыми предчувствиями, но главное — он осознает, что пророчицы — из мира зла:

Они не могут быть к добру: иначе  
Я б разве мог внушеньям уступать,  
Которых ужас волосы мне дыбит  
И заставляет сердце в ребра бить? (268).

Но, совершив первое убийство, Макбет уже без переживаний идет на все последующие, коих было слишком много.

Леди Макбет вначале бесстрашно принимает законы мира зла, но душа ее, казавшаяся бестрепетной, не выдерживает того, что решила ее воля. Образ этот важен и как знак генетической связи с трагедией Еврипида, и как показатель модификации жанра. Она, подобно кормилице, подталкивает искушаемого героя на путь зла; подобно Федре, она жгуче страдает, переживая совершенный грех — самоубийство в данном случае есть высшее выражение непереносимой тяжести греха. Таким образом, леди Макбет соединяет в себе двух еврипидовских героинь, точнее — олицетворенные в разных персонажах *волю* и *желание*, а если еще точнее — *сознательное* и *бессознательное*, не случайно в трагедии так частотен и значим мотив сна.

«Макбет» — это трагедия наваждения, морока, видений. Пьеса начинается с эпизода колдовства, которую герои воспринимают как нечто непонятное и даже непостижимое: это то ли видение, то ли наваждение; ирреальность происходящего становится пугающей, когда ведьмы неожиданно растворяются в воздухе.

После пророчества у Макбета появляется мечта воплотить предсказание в жизнь. Переступив через сомнения, он убивает слуг короля во сне, испытывая при этом странное ощущение, что убивает он не людей, а сон. Мотив сна как похорон, т. е. видоизмененное устойчивое уподобление сна смерти, создает удивительный эффект: Макбет убивает не только чужой сон, но и свою мечту, учитывая семантическую близость понятий.

Сон в трагедии амбивалентен: это отдых и «бальзам больной души», но это, что для «Макбета» важнее, и особый мир, из которого героиня не может выбраться, многократно переживая реальность кошмара. Леди Макбет, чтобы возвысить мужа, уничтожает в себе нравственное чувство — сознательно: ею, видимо, движет комплекс бездетной супруги, проявившийся как ложно понятый долг жены. Но на бессознательном уровне она еженощно переживает сцену убийства, пока не осознает, что единственная возможность освободиться от кошмарного сна — это принять смерть как вечный сон. Но само условие — чтобы убить свой сон, леди Макбет приходится убить себя — уподобляет образ королевы призрачным существам, например, тем ведьмам, что растворились в воздухе, поманив Макбета призрачной мечтой. Более того, рассказ Макбета о видении ведьм заставляет его супругу «похоронить» в себе женщину, но, с другой стороны, «вихрь видений / Расстраивает мир ее души» (340). Наконец, венцом «призрачного» мотива становятся слова Макбета в последнем действии: «Жизнь — только тень...» (344).

Итак, уже у Еврипида богиня открывает свое лицо, не скрывая и намерений: и Афродита, и Артемида являют смертным свою жестокость — в разной форме и мере, но обе несут гибель смертным. Шекспир, как и Еврипид, приближает иной мир к юдоли человека, но божественный план сменяется дьявольским, а судьба смертного творится не богами, а ведьмами. При этом три ведьмы — только внешняя аналогия трех парок, ибо прорицание, высказанное прямо, но неоднозначно, в равной мере может трактоваться и как внушение, и как провокация.

Подобная аллюзия на Еврипида, «убийцу классической трагедии» (Ницше), а не на Эсхила или Софокла, представляется далеко не случайной. Может быть, еще более значимым в контексте выбора

модели жанра становится актуализация двойственности, точнее, раздвоенности. В трагедии Еврипида Посейдону предоставлен выбор в решении судьбы Ипполита: убить героя или изгнать его. Божество выбирает гибель, и мотивация его решения окутана божественной тайной. У Шекспира принцип двойственности, лежащий в основании трагической иронии, которая и определяет структуру жанра, серьезно видоизменяется: двойственность героя преобразуется в двух героев, поставленных в одну ситуацию — ситуацию выбора. Колебания и сомнения в душе античного героя принимают форму выбора разных путей двумя героями.

Двойственность предсказания в финале трагедии осознается и самим Макбетом: «Я веровал в двусмысленность. Меня / Поймал на правде дьявол, обнадежив... (344), и герой, пытаясь осмыслить свою судьбу, неожиданно видит ее как трагедию интерпретации: «Не надо верить прорицаньям ада, / Проклятье им за их двоякий смысл!» (348)

Истинную трагедию переживает не Макбет — Геката высказалась весьма определенно: «Макбет — злодей / Без ваших колдовских затей. / Не из-за вас он впал в порок, / А сам бездушен и жесток» (311). Как и у Еврипида, подлинно трагедийным оказывается не заглавный герой, а тот, кто стоит за ним — так создается перспектива трагического и градация трагедийных героев: Банко — Макбет — леди Макбет.

Шекспир создает удивительный памятник истории жанра: в «Макбете» сохранены все внешние признаки трагедии рока, но внутренние ее основы подорваны. Рок оказывается не *вне*, а *в* самом человеке, и именно человек творит свою судьбу, поддаваясь темным силам в себе самом, либо побеждая их. Процесс десакрализации, начавшийся еще в поздней античности, приводит у Шекспира к еретическому результату: рок оказывается аксессуаром для трагедии человека.

Видоизменяются и характерные параметры жанра. Так, трагедия Софокла строится на нагнетании знаков рока: «неясные слова» Тиресия («Мою ты слепоту коришь, но сам / Хоть зорек ты, а бед своих не видишь»<sup>53</sup>) — успокаивающий рассказ Иокасты о как бы неисполненном предсказании Аполлона, который «тревожит душу и смущает сердце» (59) Эдипа — взволновавший Иокасту рассказ Эдипа о пророчестве в Дельфах — «двойная сила» слов вестника — «добрый вестник», раскрывший Эдипу тайну его рождения — наконец, пастух, который некогда спас ребенка, но «для бед великих спас дитя» (81). Так

---

<sup>53</sup> Софокл. *Царь Эдип* // Софокл. *Трагедии*. М., 1988. С. 45. Далее страницы данного издания указаны в скобках.

инверсируется формула судеб царя и пастуха: Эдип вошел в Фивы как спаситель, а покидает город как проклятый самим собой изгой; пастух некогда спас мальчика, но, как выяснилось, только для того, чтобы своими откровениями погубить его. Собственно трагическая ирония и является структурным принципом жанра трагедии рока потому, что она определяет все уровни текста, начиная с речевого.

В трагедии Шекспира принцип иронии сохраняется, но не является структурно образующим. Так, принципиально для жанровой определенности было изменение структуры трагедии: в «Макбете» даны не знаки, как в «Царе Эдипе», а знамения, предвещающие несчастья, которые обрушатся не на одного героя, а на всех: «Ночь бурная была. С того строенья, / Где ночевали мы, снесло трубу, / Передают, что многие слышали / Предсмертный чей-то вопль и голоса, / Пророчившие смуты и пожары. / Кричали совы, и тряслась земля» (287). Мена знаков на знамения, собственно, уже означает преобразование трагедии рока. Наконец, принципиально отличие героев в их отношении к надличной силе: Эдип хочет уйти от судьбы, Макбет — одолеть ее:

Я дьяволу, врагу людского рода,  
Свое спасенье продал для того,  
Чтоб после царствовали внуки Банко!  
Нет, выходи, поборемся, судьба,  
Не на живот, а насмерть!... (296)

Само слово «судьба» только проявляет те структурные изменения, которые произошли в структуре жанра, видоизменяя трагедию рока на трагедию судьбы.

Итак, для определения жанра оказывается не ситуация предсказания, а поведение героя: Эдип бежит от рока, Федра и Ипполит защищаются, а Макбет бросает вызов судьбе. Судьба у Шекспира предоставляет человеку выбор, тем самым выдвигая на первый план героя, а не ситуацию, что противоречит концепции древнегреческой трагедии, изложенной в «Поэтике» Аристотеля: «...во всякой трагедии необходимо должно быть шесть частей, соответственно которым она бывает какой-нибудь: это сказание (*mythos*), характеры (*ēthē*), речь (*lexis*), мысль (*dianoia*), зрелища (*opsis*) музыкальная часть (*melos*)»<sup>54</sup>. В ренессансной поэтике определяющим становится не сказание, а герой, но тем самым «Макбет» Шекспира знаменует не только трансформацию конкретного жанра, но и изменение теории трагедии в целом.

---

<sup>54</sup> Аристотель. Поэтика // Аристотель. Соч.: В 4 т. М., 1984. Т. 4. С. 652.

## «АНТИ-ГАМЛЕТ» У И. С. ТУРГЕНЕВА И Т. СТОППАРДА\*

Наследие Шекспира породило бесчисленное множество критических эссе, посвященных творчеству Великого Барда в различных его проявлениях, и оригинальных литературных произведений, в которых обнаруживается шекспировский след: заимствованные мотивы, образы, имена героев и другие реминисценции из пьес британского драматурга.

Изучая историю вхождения «Гамлета» в тезаурусы все большего числа мыслителей, можно отметить, что представители почти каждого философского направления попытались дать свою трактовку самой знаменитой пьесы У. Шекспира и предложить ключ к разгадке «тайны» ее центрального героя. Драматург создал такое произведение, понять которое и дать окончательные ответы на многочисленные вопросы сложно даже для отдельного исследователя, а убедить в правоте своего прочтения всех остальных а priori невозможно. Несмотря на огромный пласт критической литературы, связанной с «Гамлетом», новые поколения ученых продолжают обращаться к этой «пьесе пьес» и стараются под новыми углами посмотреть на ее содержание.

Гамлет как вечный образ является прекрасным примером того, как работает механизм интертекстуальности в литературе. Зачастую использование мотивов и реминисценций из «Гамлета» позволяет авторам высказать свое видение того, какие мысли попытался донести автор «канонического» текста, и по-новому взглянуть на возможности разрешения поставленных вечных философских вопросов бытия.

В качестве иллюстрации того, как образ принца Датского может быть охарактеризован в философско-критическом дискурсе и в художественном творчестве, проанализируем широко известную и в России, и на Западе речь И. С. Тургенева «Гамлет и Дон-Кихот» (1860) и знаменитую пьесу Т. Стоппарда «Розенкранц и Гильденстерн мертвы» (1966), выдержанную в «антигамлетовском» ключе.

Среди всего богатства критической литературы, посвященной «Гамлету» У. Шекспира, особое место занимает «Гамлет и Дон-Кихот» И. С. Тургенева — речь, представленная им в Санкт-Петербурге в зале Пассажа 10 (22) января 1860 года на публичном чтении, в пользу Общества для вспомоществования нуждающимся литераторам и ученым. Известно, что публика встретила ее с большим интересом и воодушевлением. Она стала классической уже в XIX столетии и до сих пор не потеряла своего значения.

---

\* Работа выполнена при поддержке Российского гуманитарного научного фонда (РГНФ, грант № 08-04-12128 в).

Явившись, по-видимому, своеобразным итогом размышлений писателя на протяжении более десятка лет над революционными событиями 1848 года во Франции и ходом социально-экономических преобразований в России<sup>55</sup>, статья построена на противопоставлении этих вечных литературных образов, поскольку, в то время как Гамлет колеблется и сомневается, Дон Кихот полон решимости бороться против мирового зла и «моря бедствий», с которыми он столкнулся. Оба они — рыцари, воодушевленные гуманистическим принципом самоопределения. Однако у них есть одно кардинальное различие, которое выражается, по мнению писателя, в их взгляде на вопрос о жизненном идеале: для Гамлета цель собственного бытия существует внутри него самого, тогда как для Дон Кихота — в ком-то другом.

Сложно с уверенностью сказать, когда именно писатель впервые познакомился с трагедией Шекспира. Первые осмысленные впечатления о Гамлете, причем никак сугубо шекспировском герое, а вообще как типе людей, воплотились в рассказе «Гамлет Щигровского уезда», который был написан в 1848 году и опубликован в известном сборнике рассказов «Записки охотника» (1852). В нем И. С. Тургенев превосходно представил своеобразную исповедь уже русского Гамлета. Безусловно, этот рассказ очень важен для понимания эволюции отношения писателя к Гамлету как вечному образу. Можно предположить, что и в себе самом писатель видел многие черты, характерные для принца Датского. Недаром некоторые исследователи, изучая, например, развитие его взаимоотношений с Л. Н. Толстым, отмечают, что их споры во многом возникали из-за того, что Толстому претили «бесхребетность», постоянное недоверие ко всему и сомнения Тургенева: «В литературной и общественной жизни происходила смена поколений. Сомневающимся, анализирующим каждый свой поступок, рефлексирующим “гамлетов”, “лишних людей” вытесняли цельные характеры демократов, болезненно чувствительных к либеральной фразе, предпочитающих дело умному многословию. В лице Толстого Тургенев впервые столкнулся с личностью нового, демократического склада ума и характера»<sup>56</sup>.

Обратив внимание на тот факт, что «Гамлет» Шекспира и «Дон Кихот» Сервантеса появились почти одновременно в самом начале XVII века, И. С. Тургенев приступает к анализу этих двух типов.

С точки зрения писателя, все мы, в зависимости от того, каково наше отношение к идеалу, в какой-то степени принадлежим к первому или второму типу людей. Одни существуют только ради своего собственного «я» как идеала внутри себя — эгоисты, подобно принцу

---

<sup>55</sup> См.: Granjard H. Ivan Tourguenev et les courants politiques et sociaux de son temps. P., 1954. P. 255–256.

<sup>56</sup> Лебедев Ю. В. Тургенев. М: Молодая гвардия, 1990. URL: <http://turgenev.niv.ru/turgenev/bio/lebedev/turgenev-14.htm> (дата обращения: 11.12.2008).



Датскому; другие, напротив, живут ради других под знаменем альтруизма, подобно рыцарю Ламанчскому.

И. С. Тургенев замечает, что Дон Кихот второй части довольно значительно отличается от того героя, который предстает перед нами в первой части романа Сервантеса. По его мнению, идадьго является воплощением веры в вечную истину. Целью Дон Кихота является воплощение этой истины на земле всеми возможными способами, даже ценой собственной жизни. И. С. Тургенев не отрицает комической стороны Дон Кихота, однако куда важнее для него то обстоятельство, что Рыцарь Печального образа живет для других, являясь прекрасным примером истинного самопожертвования и «непреклонной воли». Быть может, Алонсо Кихано для кого-то выглядит несколько однообразно и односторонне, однако у него есть самое главное в жизни — понимание ее смысла. С точки зрения писателя, Дон Кихот, «как долговечное дерево, пустил глубоко корни в почву и не в состоянии ни изменить своему убеждению, ни переноситься от одного предмета к другому»<sup>57</sup>, а следовательно, несмотря на всю нелепость жизненных перипетий, в которых он постоянно оказывается, рыцарь воплощает в себе высокую нравственность. Это качество и придает ему особую морально-этическую ценность одного из мировых вечных художественных образов.

Гамлет как эгоистическая натура, по мнению И. С. Тургенева, лишен веры. Весь его внутренний мир пропитан духом скептицизма и вертится вокруг его собственного alter ego. Принц Датский не в силах найти какой-либо идеал в мире, поэтому обречен на тщетные поиски смысла жизни внутри себя. Он осознает все свои недостатки, полон презрения к самому себе и в то же время живет этой самоуничижительной рефлексией. И. С. Тургенев противопоставляет гамлетовскую самоиронию донкихотовскому энтузиазму

Гамлет привлекателен своей меланхолией, остроумностью речей, постоянной самоуничижительной рефлексией. Поэтому для большинства из нас куда более лестно услышать сравнения себя с шекспировским героем, чем с «нелепым» рыцарем Сервантеса. Развивая эту мысль, писатель отмечает, что почти каждый из нас, по крайней мере, испытывает сочувствие по отношению к Гамлету, поскольку узнает в нем свои собственные черты. Однако, по Тургеневу, по-настоящему любить принца могут единицы, такие как преданный Горацио, т. к. сам Гамлет к кому-либо чувство истинной любви не испытывает.

Интересно, что писатель сравнивает отношение Полония к Гамлету и Санчо–Панса к Дон Кихоту как представителей «людской массы». По его мнению, Полоний скорее относится к принцу как к

---

<sup>57</sup> Тургенев И. С. Гамлет и Дон-Кихот // Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем: в 30 т. М.: Наука, 1980. Т. 5. С. 333.

ребенку, чем как к равному себе, приступы безумия которого проявляются в поступках. Если бы не высокое положение королевского сына, то Полоний как меркантильный делец и знаток придворных интриг, скорее всего, не стал бы так угождать Гамлету и открыто выказал бы ему свое презрение за «коренную бесполезность, за невозможность положительного и дельного применения его мыслей»<sup>58</sup>. Да, отец Офелии ошибочно объясняет поведение принца его влюбленностью в его дочь. Но он совершенно верно оценивает гамлетовский характер: Гамлет не способен куда-нибудь вести за собой людскую толпу, к которой он питает отвращение.

Санчо–Панса же, с точки зрения Тургенева, напротив осознает, что его синьор сумасшедший, однако это не мешает ему три раза бросать свой дом и отправляться вслед за Дон Кихотом, обрекая себя на целую череду малоприятных приключений. Такую преданность писатель объясняет наличием у народных масс «способности счастливого и честного ослепления»<sup>59</sup>.

Продолжая свою беспощадную критику образа шекспировского Гамлета, И. С. Тургенев подчеркивает, что принц не способен что-либо найти вне себя, лишен любви и веры, а поэтому бесконечно одинок. После него не остается никаких следов, результаты его жизни бесплодны.

Далее писатель переходит к анализу отношения двух героев к женским образам Офелии и Дульцинеи. Дон Кихот любит даму своего сердца бесконечно и беззаветно как идеал, за который он без раздумий готов пожертвовать своей жизнью. Гамлет же не способен на высокое чувство к Офелии, а все его известные восклицания о любви полны цинизма, скрытого сластолюбия и подтверждают, что его интересуют только собственные внутренние размышления.

Таким образом, безусловно, симпатии писателя находятся на стороне идадьго. Однако это не значит, что Гамлет для него абсолютно отрицателен. Ведь, как считает И. С. Тургенев, у принца можно найти и «то, что в нем законно и потому *вечно*»<sup>60</sup> (курсив мой — *Б. Г.*).

Сравнивая Гамлета с гетевским Мефистофелем, писатель тоже находит у Гамлета начало отрицания, однако другого характера. По мнению И. С. Тургенева, шекспировский герой не уверен в существовании истинного добра: «Отрицание Гамлета сомневается в добре, но во зле оно не сомневается и вступает с ним в ожесточенный бой»<sup>61</sup>. Действительно, несмотря на скептицизм, принца сложно обвинить в равнодушии, а это уже является его достоинством.

---

<sup>58</sup> Там же. С. 337.

<sup>59</sup> Там же.

<sup>60</sup> Там же. С. 339.

<sup>61</sup> Там же. С. 340.

Писатель признает, что гений Шекспира бесспорен, однако замечает, что и творчество Сервантеса имеет много сильных сторон: «Все человеческое кажется подвластным могучему гению английского поэта; Сервантес черпает свое богатство из одной своей души, ясной, кроткой, богатой жизненным опытом, но не ожесточенной им...»<sup>62</sup>. Если шекспировская поэзия — «мутное море», то сервантесовская — «глубокая река».

Гамлет для Тургенева — «выскачка», но зато он обладает той силой высказывания, которая отсутствует у идадьго. Принц показан как отличный критик и театральный знаток, так умно и остроумно он дает советы приехавшим актерам.

И. С. Тургенев не забывает упомянуть о жестокости и коварстве принца, отправившего своих «друзей» Розенкранца и Гильденстерна на верную смерть по прибытию на английский королевский двор. (Заметим, что именно это умозаключение через столетие станет, с нашей точки зрения, одним из основополагающих для Т. Стоппарда при создании пьесы «Розенкранц и Гильденстерн мертвы».)

Согласно Тургеневу, все существование человека строится на сочетании центростремительной и центробежной сил, т. е. эгоизма и альтруизма: «Эти две силы косности и движения, консерватизма и прогресса, суть основные силы всего существующего»<sup>63</sup>. Будущее за людьми, которые смогли бы совместить размышления и действие, но прогресс был бы невозможен, главным образом, без таких чудачков, каким был идадьго. Все дело в том, что им не хватает именно гамлетовской интеллектуальности.

Гамлеты, по мнению писателя, превалируют в жизни, но их раздумья и рефлексия бесплодны, поскольку они не способны повести за собой народные массы, а у Дон Кихотов всегда найдется свой верный Санчо Пансо. Горацио же лишь «ученик» Гамлета, который следует за ним и перенимает скептицизм принца. Еще одной положительной чертой Гамлетов в жизни является то, что они обучают таких верных последователей как Горацио.

Статья Тургенева вызвала живой отклик многих критиков и писателей, которые по своему отношению к ее содержанию были зачастую прямо противоположны. В основном не соглашались с его идеализацией «донкихотства», но были и те, кто выступал против его интерпретации Гамлета как законченного эгоиста. (Например, А. Львов<sup>64</sup>.) Принято считать, что в гамлетах Тургенев видел т. н. «лишних людей», тогда как революционных демократов он обрядил в доспехи Дон Кихота. Так, Н. А. Добролюбов резко негативно относился к тому, что Тургенев косвенно назвал революционность

---

<sup>62</sup> Там же. С. 343.

<sup>63</sup> Там же. С. 341.

<sup>64</sup> См.: Там же. С. 518.

«донкихотством», утверждая, что донкихотами нужно называть тех, кто надеется что-то изменить к лучшему, не прибегая к активным действиям. Многим все же импонировала мысль, что Дон Кихот способен повести за собой людей. Позже «гамлетизм», в тургеневском его понимании, стали приписывать народническому движению, а «донкихотство» — разночинцам.

С подачи И. С. Тургенева Гамлет стал синонимом «лишнего человека», превратился в объект для многочисленных сравнений его характерных черт с героями произведений русских писателей: Онегиным, Печориным, Чулкатуриным, Рудиным, Базаровым, Обломовым и даже Раскольниковым, а позже с чеховским Ивановым.

Однако, вопреки множеству схожих моментов, появились и те, кто считал, что не стоит сравнивать этих героев русской литературы с шекспировским Гамлетом. Одним из самых известных критиков, которые придерживались подобной точки зрения, был А. А. Григорьев.

Ю. Д. Левин, опираясь на труд А. Львова «Гамлет и Дон-Кихот и мнение о них И. С. Тургенева» (1862), отмечал, что классик хотя и обращался к содержанию произведений Шекспира и Сервантеса, но при необходимости отходил от них, анализируя эти два образа «вне эпохи их создания, как извечно существующие типы, “две коренные, противоположные особенности человеческой природы”»<sup>65</sup>.

Явление гамлетизма в России XIX века являлось особым феноменом и нашло свое отражение в целом ряде литературных произведений тех лет, в которых у шекспировского «канонического» образа Гамлета заимствовались отдельные черты для создания новых характеров. Развитие гамлетизма проходило «в те годы параллельно с историей русского “Гамлета”, порой сближаясь, а порой и отдаляясь от нее»<sup>66</sup>.

Одним из самых известных художественных творений и ярких примеров постмодернистской интертекстуальности, без сомнения, является пьеса сэра Тома Стоппарда (Tom Stoppard) (род. 1937) «Розенкранц и Гильденстерн мертвы» (*“Rosencrantz and Guildenstern Are Dead”*) (1966). Т. Стоппард стал одним из первых, кто обрел успех, создав оригинальное произведение, открывающее шекспировский мир с другой перспективы. Именно он дал толчок появлению череды различных «вариаций» на шекспировские мотивы<sup>67</sup>: «Макбетт» (1972) Э. Ионеско (E. Ionesco) «Место, которое называется Рим» (1973)

---

<sup>65</sup> Левин Ю. Д. Примечания к «Гамлет и Дон-Кихот» // Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем: в 30 т. М.: Наука, 1980. Т. 5. С. 349.

<sup>66</sup> Горбунов А. Н. К истории русского «Гамлета» // Шекспир У. Гамлет. Избр. переводы. М., 1985. С. 14.

<sup>67</sup> Безусловно, и до Т. Стоппарда были подобные опыты. Например, «Торжество Ромео и Джульетты» (1956) и «Мятущийся дон Гамлет, принц датский» (1958) галисийского поэта и драматурга Альваро Кункейро (Á. Cunqueiro). Однако только после успеха Т. Стоппарда число подобных произведений значительно возросло.

Дж. Осборна (J. Osborne), «Купец» («Шейлок») (1976) А. Уэскера (A. Wesker), «Гамлет-машина» (1977) Х. Мюллера (H. Müller), «Убийство Гонзаго» (1987) Н. Йорданова, «Фортинбрас спился» (1990) Я. Гловацкого (J. Głowacki), «Гертруда и Клавдий» (2000) Дж. Апдайка (J. Updike), «Гамлет. Версия. Трагедия в двух актах» (2002) Бориса Акунина и др.

Несмотря на то, что роли в пьесе исполняли студенты Оксфордского университета, а не профессиональные актеры, ее премьера на Эдинбургском международном фестивале экспериментальных театров в августе 1966 года вызвала большой интерес не только у зрителей, но и у критиков. В одной рецензии пьеса была названа «самым блестящим дебютом молодого драматурга со времен Джона Ардена» (John Arden)<sup>68</sup>. В апреле 1967 года права на ее постановку были приобретены Национальным театром Великобритании (the National Theatre). Именно эта пьеса — одиннадцатая у драматурга, если считать радиоспектакли — принесла ему всемирную известность и признание.

А начиналось все с того, что Т. Стоппард воспользовался идеей своего агента написать комедию о том, что могло бы случиться, если Розенкранц и Гильденстерн прибыли в Англию и встретили безумного короля Лира<sup>69</sup>. Позже драматург останавливается на варианте использовать сюжет только шекспировского «Гамлета»<sup>70</sup>.

Большинство критиков относят пьесу «Розенкранц и Гильденстерн мертвы» к театру абсурда, хотя некоторые из них и отмечают, что в отличие, например, от широко известной бекетовской антидрамы «В ожидании Годо» (*“En attendant Godot”/ “Waiting for Godot”*) (1952) пьеса лишена тотальной мрачности и в ней присутствуют элементы истинного комизма<sup>71</sup>. Термин «театр абсурда» был предложен Мартином Эслином (Martin Esslin), выпустившим книгу под таким же заглавием в 1962 году, для обозначения пьес, в которых при помощи эффекта абсурдности происходящего подчеркивается бессмысленность жизни, а героями поднимаются извечные экзистенциальные вопросы, на которые у них, сколько бы

---

<sup>68</sup> Cameron-Webb G. *Rosencrantz and Guildenstern Are Dead*. Director notes. URL: <http://www.coloradoshakes.org/plays/play.php?Year=1995&Play=41> (дата обращения: 11.12.2008).

<sup>69</sup> Там же.

<sup>70</sup> Интересно, что еще в 1874 году либреттист В. Гилберт (W. S. Gilbert) и композитор А. Салливан (A. S. Sullivan) представили пародию «Розенкранц и Гильденстерн», в которой высмеиваются как сам Шекспир, так и его комментаторы и многочисленные актеры, играющие его произведения. Однако по своей глубине она не может сравниться с пьесой Стоппарда. (См.: *An Oxford Guide* // Edited by S. Wells and L. C. Orlin. Oxford University Press, 2003. P. 635.)

<sup>71</sup> См., например: Mitchell C. *The Problem of Genre: The Other Side of the Coin*. URL: <http://www.coloradoshakes.org/plays/play.php?Year=1995&Play=41> (дата обращения: 11.12.2008).

они ни пытались и ни ломали головы, так и не находится ответа. Зачастую как такового сюжета в пьесах подобного рода просто нет, и их фабулу крайне сложно пересказать. Персонажи «театра абсурда» обычно ведут беседу, лишенную всякого логического смысла, а в их поступках отсутствует какая-либо четкая последовательность. Именно поэтому часто абсурдистские пьесы называют *антипьесами*.

Некоторые исследователи этот термин не принимают и предлагают другие варианты. Так, Э. Ионеско в своем выступлении «Есть ли будущее у театра абсурда?» признавался: «...я с трудом принимаю этот термин, но теперь, раз уж он стал обиходным для определения некоего театра и употребляется по отношению к театральным произведениям, к театральному течению эпохи, раз уж этот термин и этот театр принадлежат литературной истории, то я имею основание называть абсурдным — театр абсурда»<sup>72</sup>. Вслед за Эммануэлем Жакаром (E. Jaccard) драматург предпочитал «театр насмешки», полагая, что персонажи этого театра в большей степени смешны, чем трагичны или комичны, поскольку лишены психологии в обычном понимании этого слова<sup>73</sup>.

Многие театральные теоретики считают первой абсурдисткой пьесой «Короля Убю» (1896) Альфреда Жарри (A. Jarry), в которой прослеживаются сюжетные линии шекспировских трагедий «Макбет» и «Гамлет» и исторической хроники «Ричард III». За ней последовали комедии «Убю рогоносец» (1897), «Альманах папаши Убю» (1899), «Убю прикованный» (1900), «Убю на холме» (1901). Заметим, что и многие шекспировские произведения не лишены соответствующих признаков, особенно те, в которых четко прослеживается влияние *Commedia dell'Arte* (комедии масок)<sup>74</sup>. Э. Ионеско замечал: «... прародителем этого театра, великим его предком, мог быть Шекспир, который заставляет своего героя сказать: “Мир — это история, рассказанная идиотом, полная шума и ярости, лишенная всякого смысла и значения”»<sup>75</sup>. По мнению А. Н. Горбунова, Шекспир первым отразил бессмысленность и абсурдность жизни в монологе в «Макбете»<sup>76</sup>:

Мы дни за днями шепчем: «Завтра, завтра».

Так тихими шагами жизнь ползет

---

<sup>72</sup> Ионеско Э. Есть ли будущее у театра абсурда? Выступление на коллоквиуме «Конец абсурда?» // Театр абсурда. Сб. статей и публикаций. СПб., 2005. С. 191.

<sup>73</sup> См.: Там же.

<sup>74</sup> См., например: Петти Р. От Беккета к Стоппарду: Экзистенциализм, Смерть и Абсурд. URL: [http://www.portalus.ru/modules/philosophy/print.php?subaction=showfull&id=1108724871&archive=0212&start\\_from=&ucat=1&](http://www.portalus.ru/modules/philosophy/print.php?subaction=showfull&id=1108724871&archive=0212&start_from=&ucat=1&) (дата обращения: 11.12.2008).

<sup>75</sup> Ионеско Э. Указ. соч. С. 191–192.

<sup>76</sup> См.: Горбунов А. Н. Печать Каина (Шекспировские парадигмы: Пушкин, Достоевский, Лесков) // Горбунов А. Н. Шекспировские контексты. М.: МедиаМир, 2006. С. 39.

К последней недописанной странице.  
Оказывается, что все «вчера»  
Нам сзади освещали путь к могиле.  
Конец, конец, огарок догорел!  
Жизнь — только тень, она — актер на сцене.  
Сыграл свой час, побегал, пошумел —  
И был таков. Жизнь — сказка в пересказе  
Глупца. Она полна трескучих слов  
И ничего не значит.

(V, 5)<sup>77</sup>

Если говорить о России, то большое количество исследований посвящено выявлению элементов абсурдизма в творчестве А. П. Чехова, которого многие называют отцом абсурдизма. Ярким примером русского абсурдизма является пьеса «Задачи сумасшедшего математика» Д. Хармса.

Как полноценное литературное движение абсурдизм (лат. *absurdum* — бессмыслица, нелепость) зародился во Франции. В своих изысканиях его представители во многом отталкивались от идей философии экзистенциализма (С. Кьеркегор, К. Ясперс, М. Хайдеггер, Ф. М. Достоевский, Л. И. Шестов, Н. А. Бердяев и др.), размышляя над содержанием новых театральных постановок. (Например, «Лысой певички» (1950) Э. Ионеско и «В ожидании Годо» С. Беккетта, премьеры которых прошли в парижских театрах в первое послевоенное десятилетие.)

Интересно, что хотя родиной абсурдизма и стала Франция, для таких драматургов как Э. Ионеско и С. Беккетта французский язык, на котором они писали свои пьесы, не был родным. Причем, если первый был все же билингвой, поскольку провел детские годы в Париже, то второй абсолютно точно писал на «неродном» языке, что давало, как замечал Ж. –П. Сартр, своеобразную фору перед своими конкурентами–французами в рамках данного литературного течения: им в какой-то степени было легче «играть» с языком таким образом, чтобы доводить конструкции до необходимой степени абсурдности<sup>78</sup>.

Сам Т. Стоппард заметил, что герои его пьесы играют в словесную чехарду, которой не видно конца и края. Этот прием создает особое ощущение дурашливого комизма, неряшливо подброшенного мастерской рукой драматурга в пьесу с довольно мрачным концом. Абсурдность диалогов героев только предвосхищает те пугающие открытия, которые сравнимы с гамлетовской игрой в безумие и

<sup>77</sup> Перевод Б. Пастернака. Цит. по: Шекспир У. Собр. соч.: в 8 т. М.: «Интербук», 1992. Т. 2. С. 343–344.

<sup>78</sup> См. Шабалина Т. Абсурдизм // Энциклопедия «Кругосвет». URL: <http://www.krugosvet.ru/articles/120/1012095/1012095a1.htm> (дата обращения: 11.12.2008).

способны так же поражать зрителя, как и героев пьесы Шекспира, обнаруживающих в бессвязных словах симулирующего Гамлета особую пронизательность и глубину.

Название пьесы отсылает зрителя или читателя к шекспировскому «Гамлету». Без сомнения, драматургу удалось достичь поразительного эффекта. Как представляется, отсылка к двум, казалось бы, второстепенным героям великого Барда имеет здесь большое значение. Отметим, что не так уж и часто появляются произведения, которые по силе своего содержания способны заставить увидеть классическое произведение в новом свете. Некоторых, быть может, Стоппард подвигнет перечитать классическое произведение заново, а кого-то — познакомиться впервые.

Ю. Фридштейн увидел в пьесе пророческие мотивы «духовной подчиненности, зависимости от чуждой, враждебной и неотвратимо непознаваемой воли»<sup>79</sup>, назвал ее «пьесой–притчей».

Автор пьесы «Розенкранц и Гильденстерн мертвы», обратившись к наследию своего великого предшественника, не стал грубо искажать философско-эстетическое содержание оригинала. Т. Стоппард не стремится вступать в спор с Шекспиром. Скорее он ведет с ним творческий диалог, обогащая таким образом духовный мир современного читателя/зрителя и заставляя его более критично относиться к героям произведения, а следом и к самим себе.

Можно предположить, что драматург сумел создать стереоскопический взгляд на проблемы бытия. Если в «Гамлете» только принц по-настоящему страдает в упорных изысканиях в поисках ответов на «вечные» философские вопросы, то Т. Стоппард дает возможность почувствовать всю трудность этого экзистенциального переживания уже глазами и через внутренний мир двух «маленьких людей». Конечно, даже вместе им не сравниться с многогранностью Гамлета, однако психологически два протагониста дают совершенно другую картину для восприятия.

Широкий круг русских читателей получил возможность оценить творчество Т. Стоппарда сравнительно недавно. В 1990 году пьеса появилась в журнале «Иностранная литература» в переводе И. Бродского, который выполнил его еще в годы своей юности. В это же время она была поставлена в театре им. В. Маяковского в Москве (режиссер Е. Арье)<sup>80</sup>.

Если судить только по заглавию пьес, Т. Стоппард обращался к Шекспиру еще как минимум дважды: «Закодированный Гамлет и Макбет» (*“Dogg's Hamlet/Cahoot's Macbeth”*) (1979) и

---

<sup>79</sup> Фридштейн Ю. Розенкранц, Гильденстерн и другие // Стоппард Т. Розенкранц и Гильденстерн мертвы. Пьесы / Пер. с англ. А. Качерова, С. Сухарева. СПб.: Издательский дом «Азбука-классика», 2007. С. 308.

<sup>80</sup> См: Там же. С. 301–302.



«Пятнадцатиминутный Гамлет» (“*15-Minute Hamlet*”) (1979). Однако не одному его произведению пока не удалось превзойти популярность пьесы «Розенкранц и Гильденстерн мертвы».

Основное достоинство стоппардовского прочтения Шекспира состоит в том, что ему удалось выйти за пределы традиционного круга *вечных образов*, укоренившихся в общеевропейском культурном сознании при восприятии «Гамлета». При произнесении названия шекспировской пьесы мы живо представляем себе образы благородного Гамлета, страдающей Тени отца Гамлета, безумной Офелии, вероломного Клавдия, неразборчивой Гертруды, хитроумного Полония. Т. Стоппарду же удалось обессмертить еще двух героев шекспировской трагедии — Розенкранца и Гильденстерна.

Т. Стоппард производит трансформацию шекспировского сюжета, «работает в свободном от “Гамлета” пространстве, в лакунах, оставленных Шекспиром»<sup>81</sup>, причем в культурологическом аспекте важно понять то, как и насколько отличается картина мира, представленная в пьесе «Розенкранц и Гильденстерн мертвы», от картины мира елизаветинской эпохи, одним из выдающихся представителей которой и был Эйвонский лебедь.

При всей имеющейся совокупности многих вопросов, которые возникают при анализе шекспировского сюжета «Гамлета» и над которыми продолжают биться новые поколения ученых, по всей видимости, следует признать, что шекспировский мир, скорее, тяготеет к логической упорядоченности, когда «реальность может быть изложена посредством языка, а известные законы/логика вполне существенны»<sup>82</sup>. Это не означает, что у Шекспира нет элементов абсурдности. Однако у Т. Стоппарда как яркого представителя «театра абсурда» бытие а ргіогі невыражаемо словами, поскольку герои полностью лишены хотя бы небольшой степени уверенности в состоятельности того, что они думают и говорят.

В «Гамлете» Шекспира язык играет значительную коммуникативную роль между героями, т. е. посредством большинства диалогов читатель/зритель вполне способен в силу особенностей своего тезауруса построить в своем воображении четкую «картину мира» произведения, которая и дает ему возможность найти некую парадигму для получения соответствующих ответов. Например, из монолога–молитвы Клавдия очевидно, что он осознает всю тяжесть своего грехопадения. Слова же Гамлета, когда он передумывает убивать Клавдия в момент произнесения тем молитвы, подчеркивают, что он и

---

<sup>81</sup> Олейников А. Шекспир vs. Стоппард // Международный литературный клуб «Интерлит». URL: <http://www.interlit2001.com/oleynikov-4.htm> (дата обращения: 11.12.2008).

<sup>82</sup> Shakespeare’s Hamlet: Transformation by Tom Stoppard. URL: <http://www.gradesaver.com/classicnotes/titles/rosencrantz/essay1.html> (дата обращения: 11.12.2008).

его дядя живут в одном мире и носят во многом схожее мировоззрение, согласно которому предназначение жизни — прожить ее так, чтобы был шанс на спасение души в ином мире. Именно поэтому Клавдий пытается заслужить прощение посредством молитвы, а Гамлет не хочет убивать убийцу отца за этим таинством, поскольку этот шаг отправил бы душу врага в Рай. Таким образом, в «оригинальном “Гамлете” присутствует четкий сюжет»<sup>83</sup>.

У Т. Стоппарда же язык абсурден сам по себе и выполняет совсем другую функцию, а диалоги построены таким образом (многочисленные повторы, кольцевая структура и т. п.), что на их основе вывести каких-либо очевидных тезисов не представляется возможным. Язык стоппардовских героев подчеркивает беспорядочность и хаотичность мироустройства с бесконечной чередой совпадений и выпадающих героям шансов что-то осуществить, которыми однако они не в состоянии воспользоваться. Так, Розенкранц и Гильденстерн не могут изменить чью-то «злую волю», по которой, чтобы они не пытались предпринять вопреки, в их игре в орлянку постоянно выпадает орел. Это символизирует бесперспективность надежд на спасение: выпадает не решка (tails), а — орел (heads) — головы Розенкранца и Гильденстерна покатыся с эшафота, чтобы они не пытались предпринять.

Гамлет у Т. Стоппарда показан не с лучшей стороны: при прочтении шекспировского текста у многих чаще возникает чувство если не горячей поддержки, то по крайней мере сопереживания по отношению к принцу<sup>84</sup>, а стоппардовский вариант дает совсем иное представление о Гамлете, который предстает своеобразным Анти-Гамлетом — дирижером судеб окружающих его людей, жизнями которых он без колебаний распорядится так, как ему угодно в сложившихся обстоятельствах. Гамлет в пьесе Стоппарда не благороден, он — макиавеллистический антигерой. Драматург берет за основу диалог принца с Горацио, который произошел по возвращении Гамлета в Данию:

*Горацио.* Значит Розенкранц и Гильденстерн плывут на собственную казнь.

*Гамлет.* А как же иначе, мой друг? Они приложили все старания в этом деле. Но совесть не мучает меня. Причина их фиаско в том, что они уверовали в ложь. Опасно, когда простой смертный попадает между молотом и наковальной разъяренных сильных мира сего.

*Горацио.* Но почему, что стало с королем!

*Гамлет.* Ничего, сам подумай, твой долг поверить — тот, кто убил моего отца и мать мою сделал шлюхой, а затем сунул свое рыло в борьбу за трон, мои надежды погубил, забросил удочку с наживкой для меня, и хитростью такой — разве не лучше осознать, что умнее

---

<sup>83</sup> Олейников А. Указ. соч.

<sup>84</sup> См., например: Там же.

отплатить ему вот этою рукою? Не значит ли быть проклятым, дав этой язве на нашем теле сотворить другое зло? (V, II) (перевод мой. — Б. Г.).

Хладнокровная решимость Гамлета, отправившего без всякой жалости двух своих друзей детства на смерть, глубоко возмутила гуманиста-школяра Горацио. Он поражен трансформацией, произошедшей с его университетским товарищем. Это возмущение шекспировского персонажа почувствовал Т. Стоппард и перевел в плоскость социального, статусного и личностного конфликта.

Розенкранц и Гильденстерн практически лишены возможности нравственного выбора. Они служат королю, их статус не позволяет воспротивиться воле Клавдия. К тому же сам Гамлет не дает им шанса узнать какую-либо иную правду, нежели ту, которую знают все поданные Датского королевства: в их глазах принц безумен. Гамлет недооценил обстоятельства их полной несвободы и несамостоятельности. Гамлет Т. Стоппарда играет Розенкранцем и Гильденстерном словно пешками в своей сложной шахматной комбинации против Клавдия.

Он безжалостен к своим бывшим друзьям и нынешним противникам, и в этом герой лишен венценосной милости, той, которая позволила, например, свершить акт прощения наместника Анджело венским герцогом Винченцио в другой шекспировской пьесе «Мера за меру».

Как и в любом великом произведении искусства, в стоппардовой пьесе «Розенкранц и Гильденстерн мертвы» есть свой парадокс. Главные герои являются носителями живого британского юмора, заставляющего зрителя задуматься о смысле бытия, им отводится та функция, которую у Шекспира во многом выполнял Гамлет.

Вывернув сюжет «Гамлета» Шекспира наизнанку, используя для этого двух одиозных героев, Т. Стоппард дал Розенкранцу и Гильденстерну новую, совершенно особую жизнь. В современном массовом культурном сознании они становятся не преступниками, а жертвами, участниками странной, жутковатой, но одновременно смешной истории.

Многими литературоведами уже было отмечено, что критику, посвященную шекспировскому «Гамлету», можно разделить на традиционную «прогамлетовскую» и ставшую более распространенной в XX веке, «антигамлетовскую». Интересно, что в конце XX — начале XXI века традиционное «прочтение» этой трагедии переживает своеобразный ренессанс. Можно предположить, что это связано с падением интереса к марксизму и фрейдизму. До появления и широкого

распространения этих течений критическая рецепция Гамлета как культурной константы была большей частью позитивной<sup>85</sup>.

Ф. Эдвардс (P. Edwards) хорошо подметил, что в XX веке довольно сложно было положительно относиться к принцу и его поступкам: тот, кто слышит голоса из потустороннего мира, — психически ненормален, акт мести в большинстве стран мира скорее не приветствуется, а выход замуж во второй раз не является из ряда вон выходящим событием, следовательно, Гамлет слишком суров к своей матери<sup>86</sup>. Довольно часто в шекспировской критике XX века можно встретить обвинения принца в умышленном или косвенном убийстве Полония, Офелии, Розенкранца и Гильденстерна (на этом и сыграл Т. Стоппард). Представители феминизма также довольно резко критиковали и критикуют Гамлета, упрекая его во всех бедах, случившихся с Офелией и Гертрудой, а их выставляют в наиболее привлекательных красках.

Главная задача «антигамлетовской» трактовки состоит, по сути, в подчеркивании всех тех отрицательных качеств принца, которые дают возможность построить свою теорию, которая бы объясняла содержание и давала бы ответы на многочисленные возникающие вопросы или хотя бы на часть из них. (В качестве примера можно привести оригинальное и во многом смелое прочтение «Гамлета» как пьесы–мениппеи литературного критика А. Н. Баркова. С его точки зрения, повествование ведется от лица Горацио, который является не другом Гамлета, как это принято считать, а напротив — его соперником. Строки, написанные пятистопным ямбом, являются частью «вставной новеллы», в которой принц Гамлет и является тем, кем его принято считать — человеком, медлящим с актом мести. А. Н. Барков делает попытку доказать, что отцом настоящего принца Гамлета был король Фортинбрас–старший. Фортинбрас–младший является старшим братом Гамлета. Король Гамлет (т. е. Клавдий в общепринятом варианте «Гамлета») убил Фортинбраса–старшего тридцать лет назад и женился на его вдове Гертруде, которая и унаследовала все права на трон (*'jointress to this warlike state'*). Таким образом, у сына короля Гамлета Гамлета–Горацио нет ни малейшего шанса получить власть законным путем, поскольку, по Баркову, все права у сына Гертруды и Фортинбраса–старшего — Гамлета. В конечном итоге в пьесе А. Н. Барков находит пять разных Гамлетов. Все многочисленные нестыковки (например, возраст принца) существуют из-за того, что в трагедии существует два измерения (две фабулы): одно — настоящее, второе — придуманное Гамлетом–Горацио, который ловко чернит

---

<sup>85</sup> См., например, Thompson A., Taylor N. Introduction to *Hamlet* // *The Arden Shakespeare*. Third series. Ed. by Ann Thompson and Neil Taylor. L., 2006. P. 32–33.

<sup>86</sup> См.: Edwards P. Introduction to *Hamlet* // *Hamlet*. Ed. By Philip Edwards. New Shakespeare. Cambridge, 1985. P. 60.

Гамлета в глазах читателя (например, в отношениях с Офелией), самого себя же он рисует в образе верного друга<sup>87</sup>.)

Таким образом, речь И. С. Тургенева «Гамлет и Дон-Кихот» явилось своеобразной первой русской «ласточкой» в череде статей и памфлетов, который стали изображать принца Датского скорее с отрицательной стороны. Писатель подчеркивал и выявлял его недостатки главным образом для того, чтобы наиболее ярко представить лучшие качества Дон Кихота и как можно быстрее достичь поставленной цели: заставить слушателя/читателя задуматься, какого начала в нем больше, гамлетовского или донкихотского.

Т. Стоппард же в своей пьесе «Розенкранц и Гильденстерн мертвы», филигранно используя шекспировскую фабулу и делая акцент на макиавеллистических качествах Гамлета, своеобразно переводит внимание читателя на двух, казалось бы, второстепенных у Шекспира персонажей. Это позволило ему, достроив недостающие части знаменитого сюжета, получить оригинальное произведение и дать своему читателю возможность взглянуть на шекспировского «Гамлета» по-новому, расширить горизонт читательской рефлексии.

Безусловно, эти два примера «антигамлетовской» критики и паралитературы — всего лишь небольшая часть огромного массива статей и произведений такого рода. Однако, на наш взгляд, они очень хорошо показывают механизм того, как критика Гамлета предоставляет хорошую возможность для достижения некой цели, которая стоит перед критиком или художником слова.

---

<sup>87</sup> См. Барков А. Н. ["Гамлет": трагедия ошибок или трагическая судьба автора?](http://www.uarl.com.ua/ut5ab/files/ghamlet.html) URL: <http://www.uarl.com.ua/ut5ab/files/ghamlet.html> (дата обращения: 11.12.2008). Он же. [Hamlet: A Tragedy of Errors, or the Tragical Fate of the Author?](http://www.geocities.com/shakesp_marlowe/index.html) URL: [http://www.geocities.com/shakesp\\_marlowe/index.html](http://www.geocities.com/shakesp_marlowe/index.html) (дата обращения: 11.12.2008).

## Отзывы на шекспировские спектакли

Н. А. Смирнова

### ГАМЛЕТ НА ГОРИЗОНТЕ...

*Премьера спектакля Виталия Поплавского  
«Трагическая история Гамлета, принца Датского»  
(30.09.2008, театр-студия «Горизонт»  
Московского городского дома учителя)*

Если бы судьбу этого «Гамлета» решали *игрой в орлянку* Розенкранц и Гильденстерн Тома Стоппарда, у них — вопреки всем законам вероятности — раз за разом бы выпадало **Быть**...и не только потому, что Гамлет Виталия Поплавского (а спектакль — его тройное детище: перевод, сценическая редакция и постановка) живет предельно-запредельной напряженной жизнью, но и в силу того, что премьерный спектакль сразу заявил о себе как о состоявшейся интереснейшей интерпретации трагедии, умном диалоге с Шекспиром, имеющем, на мой взгляд, ярко прочерченное сценическое будущее.

Все в спектакле Поплавского было обречено на парадоксальный успех: замысел, авторизованная сценическая версия, актеры, минимализм постановки, подвальный зал, в котором проходила премьера (культурный центр «Ковчег», Козицкий переулок, 2), аудитория, преимущественно молодежная, которая вдруг обнаружила такую способность проникновенной, внимающей тишины и сосредоточенного молчания, что уже ей, аудитории, хотелось аплодировать в финале спектакля. И, пожалуй, последнее, но не менее важное: не покидающее на протяжении всего действия ощущение того, что все происходит в немыслимом пространстве-трансформере Эльсинора—«Глобуса»—подземелья Москвы рубежа третьего тысячелетия.

Выявленный режиссером в тексте Шекспира Гамлет непрерывного действия, некий *нон-стоп экшен*, где все участники обречены играть роль *брутальных тельцов*, которых участливо-галантно уводит со сцены жизни Смерть, держит зал в зачастую немыслимом напряженном ожидании очередной катастрофы, в броске прорыва в Страну безмолвия. К слову сказать, главный постановочный акцент спектакля — не на визуальные, а на звуковые мизансцены: звуки обретают невыносимую плотность, пронзительность, «внутренность», что — в сочетании их со словами трагедии — которые звучат в этом

спектакле выпукло, страстно, выразительно, призывно, создает замечательный стереофонический эффект, действенный и действующий.

Здесь не хочется говорить о режиссерских «ходах» и «находках» (а их много — неожиданных, оригинальных, предельно нагруженных смыслом или выявляющих его новые уровни и оттенки), потому что они не существуют вне общей картины спектакля, какой она видится мне: Гамлет на высоком горизонте старых мастеров живописи, с которого открываются дали безоглядные и *неразличимость* земли и неба, светлого и темного, плотского и бесплотного, визуального и виртуального. Тотальная двойственность, двусмысленность, закулисные интриги, преступная наивность, **play** и **game**, безоглядный напор обнаруживают себя в этой *мистерии неразличимости* на каждом шагу, точнее — при каждом взмахе лопаты шута-могильщика. Не забудем: у Шекспира могильщики — *clowns*...

ШУТ (поет). Пока растет в саду газон,  
Идет за годом год.  
Один сезон, другой сезон,  
Глядишь — и жизнь пройдет.

### **Постскриптум**

*Вильям Шекспир*

«Трагическая история Гамлета, принца Датского»

Перевод, сценическая редакция и постановка **Виталия**

**Поплавского**

Театр-студия «Горизонт» Московского городского дома учителя

*Действующие лица и исполнители:*

Клавдий и призрак отца Гамлета — Иосиф Нагле  
Гертруда — Алла Райнина  
Гамлет, принц Датский — Анастас Кичик  
Полоний и шут — Михаил Додзин  
Лаэрт — Григор Мурадян  
Офелия — Анастасия Кузнецова  
Горацио — Артемий Савченко

В спектакле звучит музыка Генри Перселла, соло на скрипке — Артемий Савченко.

ГАМЛЕТ. А вам, кто хочет, досмотрев  
Все до конца, понять, в чем было дело,  
Я мог бы это объяснить, но смерть,  
Тюремный надзиратель, подгоняет  
Меня — оставим так, как есть. — Ты жив,  
Горацио, и обо мне составишь  
Правдивый некролог. На этом — все. (Умирает.)

*Е. А. Первушина*

**«ПУСТЬ УЗНАЕТ МИР О ТОМ, ЧТО ЗНАЮ... ЛИШЬ Я ОДИН»  
(«ГАМЛЕТ» ШЕКСПИРА В ПОСТАНОВКЕ  
ВИТАЛИЯ ПОПЛАВСКОГО)**

30 сентября 2008 года стало особенным днем в работе открывшейся накануне международной конференции «Шекспировские чтения 2008» — ее участники говорили главным образом о «Гамлете». И не только говорили — вечером этого дня состоялась премьера спектакля «Гамлет» театра-студии «Горизонт» Московского городского дома учителя. Перевод с английского, сценическая редакция и постановка Виталия Поплавского.

Волновались по этому поводу все. Естественно и понятно волнение режиссера и артистов. Но и приглашенные на спектакль участники высокого научного собрания, каких только гамлетов на своем веку не повидавшие, тоже по-своему волновались — они томились ожиданием провала. Чего, казалось бы, можно было ждать от постановщика и сценариста, которому, по его собственному признанию, Шекспир ...мешал. Накануне в своем докладе Поплавский поведал о том, от каких сюжетных линий и образных мотивов трагедии он решил избавиться как от лишних. Слушавшие насторожились. Ну ладно Фортинбрас, этого часто выводили за рамки сценического действия. Но Розенкранц с Гильденстерном и обращенные к ним знаменитые слова о флейте? А линия бездействия Гамлета? А его безумие? Фильм «Гамлет», который снял Кеннет Брана, сохранивший нетронутым шекспировский текст, длился около четырех часов. Спектакль, объявленный Поплавским, был рассчитан на час с небольшим. В списке действующих лиц трагедии у самого Шекспира значились — не считая актеров и прочей массовки — 25 человек. В спектакле Поплавского были задействованы 7 исполнителей.



Особенно тревожились те, кто уже был знаком с переводом Поплавского. Он обескуражил многих обращением к стилистически сниженной лексике. Конечно, сам Шекспир тоже иногда не чурался достаточно грубо звучащих слов, но Поплавский смело вводил в свой перевод современный молодежный сленг. «Как далеко зашло у вас? *Колись*», — спрашивал здесь Полоний у Офелии. Благородный Гамлет не уступал в эпатажности речевой манеры. «*Не будь душой*, — советовал он все той же Офелии, — запри его [Полония] там, чтоб он не слишком светился в общественных местах». Да и нежная Офелия, обещавшая, что «дальше будет еще *круче*», выражалась, как видим, примерно в том же стиле. А вслед за подобными речевыми оборотами в пьесу Поплавского уверенно вторгались и соответствующие жизненные реалии. «Ты здесь проходишь *курс алкоголизма?*» — осведомлялся Гамлет при встрече с Горацио. Выслушав рассказ о преступлении Клавдия, этот Гамлет обещал не забывать, «пока не поврежден *склерозом*», слов Призрака и, вынув из «*сейфа памяти*» все, что «*распихла*» в его отсеках жизнь, оставить в «*амбарной книге*» мозга полученный им завет. «Если выйдешь замуж, — поучал он Офелию, — имей в виду: будь ты невинна, как лед, и чиста, как снег, все равно за *иллюху* примут. Лучше сразу в *дом терпимости* — так честнее, по крайней мере. Все, пока. Да, если женишь на себе кого-нибудь, выбери *полного идиота*, потому что не полный догадается, что ты собираешься ему *рога наставить*. В *публичный дом* — и как можно скорее». И многие читавшие ранее этот перевод, сомневались: полно, разве великий Шекспир мог говорить так?

Новые курьезы ожидали пришедших на спектакль зрителей в зале, выбранном для представления. Никаких декораций. Никакого занавеса. Более того — никакой ...сцены. Только проход, настолько узкий, что сидящие в первом ряду должны были поджимать ноги, чтобы по нему кто-то мог пройти. Да где же тут вообще что-то показывать, тем более «Гамлета»?

Вспомнился мне другой спектакль, тоже «Гамлет». Очень давний — он был поставлен в начале 1970-х в исполнении студентов МГУ. Все в этом представлении было задумано академически обстоятельно и серьезно: текст звучал самый что ни на есть шекспировский — оригинальный, староанглийский; самодеятельные артисты играли в импозантно дорогих шелково-бархатных костюмах. А главное — они изо всех сил стремились воспроизвести пафос великой и знаменитой трагедии: принимали монументально-театральные позы, говорили величественно громко и в соответственно высокой декламационной

тональности. Но зрители, глядя на все эти старания, со смеху чуть не по полу катались! Потому что театральщина всей этой мишуры обнажала комизм деланного исполнительского притворства — старательно выученный, но внутренне чужой текст не стал бы произносить шекспировский Гамлет, только какой-нибудь «Гамлет понарошку», только ломающий комедию Гамлет. А притворяться Гамлетом — это очень смешно.

Но вот, наконец, и спектакль Поплавского. Первым перед публикой появился Горацио. Удивительно — в его руках скрипка. Зазвучала тревожно задумчивая и трепетно живая мелодия из Перселла. Нет, не фонограмма, а именно живая музыка, кстати сказать, мастерски исполненная. Немедленно возникла в голове ассоциация со знаменитой флейтой, упоминаемой Гамлетом в обращении к предавшим его друзьям. Потому что скрипка Горацио, как какой-то своеобразный увертюрный камертон, явно задавала ту самую, «флейтовую» тональность. При этом было совсем не важно, что инструмент другой, потому что узнавалось главное — гамлетовский поэтический мотив. Вспомнилось, кстати, из стихов Ю. Кабанкова:

Мы часто метим так высоко,  
Что редко попадаем в цель.  
Зачем в рабах шального рока  
Звучит Шекспирова свирель?

Зрители притихли и посерьезнели. А продолжившееся действие сплетало удивительную атмосферу какой-то невероятной близости зрителей и артистов. Уже потому, что эти артисты были одеты так же, как и зрители — в джинсах, свитерах, модных коротеньких платьицах. Только какой-нибудь маленький штрих, вроде кулона-подвески на груди, был ненавязчивым знаком условной царственности представляемой особы или условной давности изображаемых событий. К тому же артисты были попросту физически, осязаемо близки. Передвигаясь, они переступали через ноги сидящих впереди и неизбежно задевали их в этой пространственной тесноте; стоя, они оказывались лицом к лицу к зрителю и смотрели не вообще в зал, а в глаза лично ему, этому конкретному зрителю. Зрительское ощущение безусловной причастности исполняемому было мало комфортным, но совершенно реальным.

А в результате становилось совершенно понятно: чтобы эта близость стала именно *единением* со зрителем, а не толкотней мешающих друг другу чужих людей, надо быть предельно искренним,

надо говорить на языке, эстетически родственном именно такому сценическому пространству. Помните, как восклицал Гамлет у М. Лозинского:

...Боже! Боже!  
Каким докучным, тусклым и ненужным  
Мне кажется все, что ни есть на свете!  
*О, мерзость!* Это буйный сад, плодящий  
Одно лишь семя; буйное и злое...

Такое хорошо читать, глядя в книгу. А здесь подобный текст был бы откровенно чужеродным, искусственно навязываемым. Более того, смешным, как был смешон одетый в бархат МГУшный Гамлет, обращавшийся к однокурсникам. И Поплавский-переводчик доверился Поплавскому-режиссеру, дав возможность своему Гамлету отказаться от высокой риторики и произносить экспрессивно просторечное:

Каким бездарным и бесперспективным  
Мне кажется весь этот дивный мир!  
*Плевал я на него!* Как в огороде  
Запущенном, — сплошные сорняки...

Но самое удивительным было то, как они играли. Впрочем, слово «играли» по отношению к этим актерам и употреблять как-то не хочется, потому что в их исполнительской манере не было абсолютно никакой театральщины и фальши. Конечно, это заслуга каждого из артистов. Грустно-серьезный *Артемий Савченко* — Горацио, сумевший с самого начала задать спектаклю нужную — исповедально серьезную — тональность. *Иосиф Нагле*, неожиданный в изображении той непосильной усталости, которую ощущал у него не только Призрак, но и Клавдий. Удивительно застенчивая *Алла Райнина*, заставляющая думать не о развратно блудливой, а о трагически страдающей Гертруде. Порывисто вспылчивый *Григор Мурадян*, которому удалось показать и какую-то особенную внутреннюю незащищенность своего Лаэрта. Нежная, маленькая и хрупкая *Офелия Анастасии Кузнецовой*, совершенно не похожая ни на своих цветочно-безмятежных прерафаэлитских предшественниц, ни на погруженную в «сон безумья непробудный» героиню Варвары Асенковой, когда-то так полюбившуюся Н.А. Некрасову. Блестяще гротескный *Михаил Додзин*, уверенно демонстрирующий дерзкую претензию своего Полония на первенствование и потому так виртуозно перевоплощающегося то в

шута, то в могильщика, а то и в вершителя самой смерти. И наконец, *Анастас Кичик* — Гамлет, не потерявшийся в своей прославленной роли, убедительно органичный и искренний и в гордой патетике, и в проникновенной неповторимости лирической пластики и лирических интонаций героя, который у этого исполнителя ни при каких обстоятельствах не впал бы в безумие.

Не менее очевидно и другое — все актерские удачи в спектакле были продуманы и подготовлены постановщиком. Он должен был осознать меру невероятной ответственности обращения к знаменитой пьесе, за которой не одно столетие тянется столь же невероятный шлейф режиссерских, артистических, зрительских и читательских толкований, традиций, воспоминаний и ассоциаций. Нужна большая творческая отвага уже только для того, чтобы просто решиться на «Гамлета». Помнится, А. Кеттл предварил одну из своих статей словами, которые я сейчас воспроизвожу произвольно, по памяти: «Я целиком отдаю себе отчет в том безумии, которое собираюсь предпринять, — я буду говорить о “Гамлете”». Поплавский решился.

Заданный им сценический рисунок спектакля — графически сдержанный и лирически камерный — предполагал смелый отказ от зрелищности конкретного изображения многих привычных артистических действий и мизансцен. Они подменялись неожиданными *театрально-поэтическими метафорами*, производившими очень сильное впечатление. Так, умиравшие не изображали умирающих — они просто уходили, провожаемые глумливо ерничающим шутком. Гамлету и Лаэрту не нужно было на самом деле драться на поединке — удар гонга, переходящего от одного исполнителя к другому, был красноречивым знаком их столкновения. Особенно ярким проявлением этой сценической метафоризации были маски. Маска, например, мгновенно превратила Полония в Шута. Другая маска сообщила пронзительно трагическое звучание теме смерти Офелии — Гамлет насмешливо обращался к этой маске как к давно умершему Йорику, но, сдернув ее, потрясенно застывал, увидев перед собой лицо Офелии.

Органический строй спектакля состоялся благодаря еще одной творческой составляющей постановщика. Когда накануне, на конференции, Поплавский объяснял, от каких сюжетных линий шекспировской драмы он отказывался в своей работе, его резоны — «спектакль захотел», «спектакль сам пошел так», «спектакль полез» и т. п. — показались слушателям туманными и немного надуманными. Теперь, воплощенные в реальном сценическом действе, они были убедительно очевидны. Вне всяких сомнений, этот спектакль строился

по законам поэтического театра, а они, эти законы, требовали и соответствующе выстроенного сценария. И Поплавский сделал его. Гамлетовское «Быть или не быть» у него не в середине текста, а в финальной части, как венчающий лирическую линию героя элемент. За дерзкими перестановками, переделками и переадресовками монологов, за всеми изменениями последовательности происходящего, которыми изобилует этот сценарий, стояло стремление его автора подчеркнуть поэзию шекспировского текста, перспективную глубину его лирической наполненности, открывающей артистам возможности новых психологических оттенков.

Известно, как любят некоторые академически настроенные театралы оценивать спектакль, поставленный по классической пьесе, по принципу убийственно догматического сравнения — «это (т. е. спектакль) — *настоящий он* (т. е. автор пьесы)», или, что бывает у подобных критиков гораздо чаще, «это — *не настоящий он*». Как обидно несправедливы такие оценки! На сцене нет и никогда не будет какого-то «вообще Шекспира», но всегда есть Шекспир, кем-то лично понятый, переведенный, истолкованный и представленный. Дорогого стоит умение сделать это. И только такой Шекспир по-настоящему настоящий. Потому что — заново живой.

Коллектив театра-студии «Горизонт» есть с чем поздравить — они нашли своего «Гамлета». Нового неповторимо. Неслучайно в самом начале их спектакля Горацио произносит слова, которые без преувеличения можно воспринимать творческим эпиграфом, сказанным от лица самого Виталия Романовича Поплавского, переводчика, сценариста и режиссера, — «Пусть узнает мир о том, что знаю... лишь я один».

*Отеллонов,  
Гамлетов*

### **ГИМН ХИППУЮЩЕМУ ШЕКСПИРУ (СПЕКТАКЛЬ А. Б. ПЛЕТНЕВА «ДВЕНАДЦАТАЯ НОЧЬ»)**

Еще до начала спектакля атмосфера театрального центра на Страстном навеяла легкое ощущение *déjà vu*... Мелодии британских героев хард-рока 70-х Uriah Heep несколько смутили ожидания. К чему бы это?.. Шекспир и рок-н-ролл, казалось бы, сочетание сомнительное, но... Когда за дело принимаются с энтузиазмом, выдумкой и, главное, с

талантом, возможны даже такие, выражаясь словами Пушкина, довольно «странные сближения». А талант, особенно музыкально-исполнительский, у студентов/выпускников Актерского факультета РАТИ при Калужском государственном драматическом театре, несомненно, присутствует. Спектакль режиссера А. Б. Плетнева «Двенадцатая ночь» представляет собой редкое сочетание стилей, жанров, смешение исторических эпох и современных драматических тенденций. Перед режиссером стояла сложная задача вступить в творческий поединок с именитыми предшественниками (Е. Огородниковой, Р. Стуруа, Б. Эрина), но похоже, что карнавальность их постановок была успешно потеснена лицедейством калужан.

При первом же музыкальном проявлении актеров на ум приходит некогда популярный мюзикл «Волосы», и вправду, волосатыми в мгновение ока становятся все участники труппы, а действие из эпохи Шекспира машина времени стремительно переносит в 60-е годы XX века.

«Хиппующая» братия от души веселится и веселит публику, играя и распевая хиты Uriah Heep, Deep Purple, Shocking Blue, Animals, Rolling Stones, до полного джентльменского набора хулиганствующего комсомольца не хватает только битлов, Slade, Led Zeppelin и Nazareth. Все актеры не лишены музыкального дарования и довольно лихо под аккордеон, банджо, гитару, бас, барабаны и разнообразную перкуссию воссоздают атмосферу хипповской коммуны, внезапно оказавшейся в волшебной стране Иллирии.

Под стать музыкальности труппы их незаурядная пластичность. Следуя фабуле Шекспира, режиссер обрамляет комедийное действие многочисленными переодеваниями, раздеваниями, шутками-прибаутками и потасовками, постоянными прыжками с декораций и влезания на них, требующими просто не дюжих физических усилий от каждого актера.

Спектакль начинается с довольно выразительной сцены, когда все актеры сначала раскручивают глобус, подвешенный к потолку над сценой, а затем снимают с себя черные одеяния, помещая их на символическую вешалку. Спустя мгновение с потолка спускается причудливая конструкция с металлическими листами, и мы становимся свидетелями потрясающе красивой сцены кораблекрушения, где актеры проявляют необычайно убедительный талант пантомимы.

Шекспировский текст (использован перевод Э. Фельдман-Линецкой) местами сперчен так любимыми «детьми цветов» словечками. Однако даже употребление субкультурного слэнга

оказывается вполне умеренным и без натянутых излишеств. Такую скромность редко можно встретить в современном театре, тем более молодежном. Совсем недавно премьера «Двенадцатой ночи» Сергея Голомазова в театре имени Ермоловой обескуражила критиков, тем, что режиссер дописал пьесу, заметно осовременив архаичный юмор Шекспира. Таких решительных искажений А. Б. Плетнев себе не позволяет.

Подобным же деликатным образом решается модная ныне тема однополого гедонизма. Режиссер калужского театра вовсе не стремится воспеть гомоэротизм подобно тому, как это сделал Деклан Доннеллан, что только играет на руку всему действу. Благодаря вдумчивому такту Александра Плетнева тривиальная история о разлучении близнецов и их конечное воссоединение перерастает в немного грустный опус о несовершенстве мира, непостоянстве любви, скоротечности молодости, бесплодности наивного веселья и беззаботного существования трогательных, но никчемных веселушек-хохотушек и хвастливых выпивох.

Художник спектакля петербуржец Николай Слободяник хорошо потрудились над костюмами к спектаклю. Оформление задника сцены немного напоминает занавес спектакля И. Бергмана 1975 года, который украсил его картой герцогства Орсино. У калужан использована карта сфер двух полушарий XVII века.

Поразительно трудно выделить чью-либо актерскую игру. Все исполнители по-своему хороши. Особенно убедительно сыгран чванливый слуга Мальволио, жаждущие любви Виола и Оливия, весельчак дядюшка Тоби, трусливый сэр Эндрю Эггючик, чрезвычайно мудрый умный-дурак шут Фесте.

А. Б. Плетневу удалось найти оригинальное прочтение последней «светлой» комедии Шекспира. «Двенадцатая ночь» предваряет появление великих трагедий и «мрачных» комедий. Возможно, именно этим объясняется некоторая мелодраматизация шекспировского материала, который изначально не нес на себе столь явную печать трагизма, хорошо ощутимого в последней сцене спектакля Плетнева: актеры снова облачаются в свои траурные бушлаты и раскидываются в разные стороны, словно одинокие песчинки в океане бытия. Особенно впечатляет пронзительная песня шута-меланхолика Фесте в исполнении Ольги Петровой «Когда я был и глуп и мал...», которая, как и следовало ожидать, тоже была положена на музыку баллады в исполнении британских рокеров сорокалетней давности. Эта песня всегда была спорным моментом для ученых шекспироведов. Некоторым она

казалось поздним добавлением, но именно в спектакле Плетнева она оказывается на своем месте.

Эпоха хиппи, как это ни печально, давно прошла (недаром руками мстительного Мальволио все лохматые весельчаки в конце спектакля демонстративно лишаются своих шевелюр-скальпов, так красноречиво олицетворявших их необузданную свободу), бунтари повзрослели или постарели, а вот Шекспир все также актуален... и никакие роковые ритмы ему не страшны.

Безусловно, спектакль А. Б. Плетнева «Двенадцатая ночь» стал достойным завершением театрального студенческого фестиваля «Твой шанс», гран-при которого получила столичная постановка Аллы Сигаловой «Стравинский. Игры» Школы-студии МХАТ (Мастерская Константина Райкина).

P. S. Кстати, в номинации «Лучший молодой театральный художник» победителем стала студентка Школы-студии МХАТ Екатерина Галактионова за сценографию к «Буре» Шекспира. Похоже, Шекспир современен как никогда.



## Сведения об авторах

*Бартошевич Алексей Вадимович*, доктор искусствоведения, профессор, заслуженный деятель науки, заведующий кафедрой зарубежного искусства Российской академии театрального искусства (ГИТИС), заведующий отделом современного западного искусства Государственного института искусствознания.

*Гайдин Борис Николаевич*, старший научный сотрудник Института фундаментальных и прикладных исследований Московского гуманитарного университета.

*Горбунов Андрей Николаевич*, доктор филологических наук, профессор кафедры истории зарубежной литературы Московского государственного университета им. М. В. Ломоносова.

*Захаров Николай Владимирович* — заместитель директора Института фундаментальных и прикладных исследований МосГУ, доктор философии (PhD), кандидат филологических наук, академик МАН (IAS, Инсбрук).

*Ищук-Фадеева Нина Ивановна*, доктор филологических наук, филологический факультет Тверского государственного университета.

*Луков Владимир Андреевич*, директор Центра теории и истории культуры Института фундаментальных и прикладных исследований МосГУ, доктор филологических наук, профессор, заслуженный деятель науки РФ, академик МАН (IAS, Инсбрук), академик-секретарь МАНПО.

*Первушина Елена Александровна*, кандидат филологических наук, профессор кафедры русского языка как иностранного Института русского языка и литературы Дальневосточного государственного университета.

*Приходько Ирина Степановна*, доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник ИМЛИ РАН, профессор Московского государственного гуманитарного университета им. М. А. Шолохова.

*Смирнова Наталья Анатольевна*, доктор филологических наук, профессор кафедры истории зарубежной литературы Кабардино-Балкарского государственного университета.

*Флорова Валерия Сергеевна*, кандидат философских наук, доцент кафедры философии Московского государственного гуманитарного университета им. М. А. Шолохова.

## СОДЕРЖАНИЕ

<i>Первушина Е. А.</i> О «Шекспировских чтениях» 2008 года.....	3
<i>Приходько И. С.</i> Вести из Стратфорда.....	9
<i>Бартошевич А. В.</i> Стратфордский театр нашего времени: Шекспир для туристов?.....	12
<i>Горбунов А. Н.</i> 146-й сонет Шекспира и его место в цикле.....	15
<i>Луков Вл. А.</i> «Культ Шекспира»: обоснование понятия.....	24
<i>Луков Вл. А., Захаров Н. В.</i> Электронная энциклопедия «Мир Шекспира».....	31
<i>Захаров Н. В.</i> Гуманитарные константы в диалоге культур: шекспиризация, шекспиризм.....	36
<i>Флорова В. С.</i> Драматический диалог в «Сонетах» Шекспира.....	40
<i>Ищук-Фадеева Н. И.</i> Трагедия рока и трагедия судьбы (Софокл, Еврипид и Шекспир).....	50
<i>Гайдин Б. Н.</i> «Анти-Гамлет» у И. С. Тургенева и Т. Стоппарда .....	62
<b>Отзывы на шекспировские спектакли</b>	
<i>Смирнова Н. А.</i> Гамлет на горизонте.....	77
<i>Первушина Е. А.</i> «Пусть узнает мир о том, что знаю... лишь я один» («Гамлет» Шекспира в постановке Виталия Поплавского).....	79
<i>Отеллонов, Гамлетов.</i> Гимн хиппующему Шекспиру (спектакль А. Б. Плетнева «Двенадцатая ночь») .....	84

*Научное издание*

## **ШЕКСПИРОВСКИЕ ШТУДИИ X**

**Шекспировские чтения 2008**

**Сборник научных трудов**

**Материалы международной научной конференции**

*Москва, 29 сентября — 3 октября 2008 года*

*Ответственные редакторы:*

*доктор философии (PhD), кандидат филологических наук*

*Н. В. Захаров,*

*доктор филологических наук, профессор,*

*заслуженный деятель науки Российской Федерации*

*Вл. А. Луков*

Художник — Алексей Захаров

Издательство Московского гуманитарного университета

Печатно-множительное бюро

Подписано в печать 15.12.2008 г. Формат 60X84 1/16

Усл. печ. л. 5,7

Тираж 100 заказ №

*Адрес: 111395, Москва, ул. Юности, 5/1*