

ШЕКСПИРОВСКИЕ

ШТУДИИ XI

ШЕКСПИР

КАК КОНСТАНТА КУЛЬТУРЫ



МОСКОВСКИЙ ГУМАНИТАРНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
Институт фундаментальных и прикладных исследований
Центр теории и истории культуры
МЕЖДУНАРОДНАЯ АКАДЕМИЯ НАУК (IAS)

ШЕКСПИРОВСКИЕ ШТУДИИ

XI

ШЕКСПИР
КАК КОНСТАНТА КУЛЬТУРЫ

Сборник научных трудов
Исследования и материалы научного семинара
23 апреля 2009 года

Москва
Издательство Московского гуманитарного университета
2009

ББК 84 (4Вел)

Ш41

Ш41 Шекспировские штудии XI: Шекспир как константа культуры: Сб. научных трудов. Исследования и материалы научного семинара 23 апреля 2009 года / Отв. ред. Н. В. Захаров, Вл. А. Луков; Моск. гуманитар. ун-т. Ин-т фундам. и прикл. исследований: Межд. акад. наук (IAS). — М. : Изд-во Моск. гуманитар. ун-та, 2009. — 88 с.

Сборник посвящен 445-летнему юбилею английского драматурга У. Шекспира. В нем Шекспир предстает как константа культуры Нового и Новейшего времени. В сборник включены статьи о «Сонетах» Шекспира, о трагедии «Гамлет». Отражены исследования и материалы научного семинара 23 апреля 2009 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, 2009.

© Московский гуманитарный университет, 2009.

1. ШЕКСПИР И ШЕКСПИРИЗМ

Н. В. Захаров

Вл. А. Луков

ШЕКСПИР КАК КОНСТАНТА И ШЕКСПИРИЗМ КАК ИДЕЙНО-ЭСТЕТИЧЕСКИЙ ПРИНЦИП РУССКОЙ КЛАССИЧЕСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ*

В этом году исполняется 445 лет со дня рождения выдающегося британского драматурга, человека, которому сама судьба уготовила славу величайшего писателя всех времен и народов. Его личность окутана множеством тайн, мифов и даже анекдотов, но главное не то. Важно, что именно Шекспир стал для человечества той «путеводной звездой», по которой до сих пор сверяют развитие европейской культуры. Его наследие было постепенно освоено русской культурой, Шекспир стал ее константой, обрел облик и черты Русского Шекспира.

Выходец из семьи простых, но уважаемых горожан, крепких хозяев, по всей видимости, придерживавшихся патриархальных ценностей как в вопросах ведения дел и домашнего хозяйства, так и в вопросах вероисповедания, Шекспир получил типичное для своего времени образование в грамматической школе Стратфорда-на-Эйвоне. Но, подобно тому, как в XVIII веке русский помор из Холмогор Ломоносов благодаря талантам достиг вершин просвещения, Шекспир сам сотворил свою судьбу, отправившись вопреки всем невзгодам и лишениям в Лондон, где стал поначалу не самым удачливым актером, но впоследствии был признан самым успешным драматургом не только среди современников, но и потомков.

Драматург Роберт Грин (Greene, Robert, 1558–1592) первым уловил его грядущее величие, назвав Шекспира «потрясателем сцены» («shake-scene») в памфлете «На грош ума, купленного за миллион раскаяний» («Groatsworth of Wit, bought with a million of repentance», 1592). Не без язвительной иронии умирающий Грин предупреждал других драматургов о том, что появилась «выскачка — ворона среди них, украшенная нашим опереньем, кто “с сердцем тигра в шкуре лицедея” считает, что способен помпезно изрекать свой белый стих, как лучшие из вас, и он — чистейший “мастер на все руки” — в своем воображенье полага-

* Статья включает результаты исследования, проведенного в рамках проекта «Идея «шекспиризма» в русской литературе XIX века: Пушкин и Достоевский» (РГНФ, 07-04-00182а); «Шекспиризм русской классической литературы XIX века» (грант Президента РФ МК–2495.2007.6).

ет себя единственным потрясателем сцены в стране» (цит. по: Аникст, 1985: 20)¹. Получивший университетское образование в Кембридже Грин не мог вообразить, что пройдет еще немного времени и к Шекспиру придет слава «потрясателя мира».

Конечно, и само время — XVI и начало XVII века — было свидетелем многих исторических свершений и потрясений: художественное творчество Рафаэля и Микеланджело, астрономические открытия Н. Коперника, Т. Браге и И. Кеплера, церковная реформа М. Лютера, философия Ф. Бэкона, литературные открытия предшественников и современников Шекспира (Томас Кид, Роберт Грин, Кристофер Марло, Томас Нэш, Томас Лодж, Филип Хенслоу, Джон Лили, Джордж Пиль, Бен Джонсон), Сервантеса, Монтеня и многих других. В английской политике свой след оставили монархи Генрих VI, Мария Шотландская, Елизавета I, Яков I, а в русской истории той же поры — Иван Грозный с его опричниной, Борис Годунов и последовавшая смута с несколькими Дмитриями-самозванцами, которые дерзнули достичь «высшей власти» с помощью иноземных захватчиков. Несмотря на то, что исторические реалии принадлежат конкретной эпохе, осмысление исторических фактов в художественном творчестве делает их актуальными для всех времен.

В истории культуры творчество Шекспира стало своеобразным водоразделом. До Шекспира человек, познавая мир в художественном творчестве, как правило, отражал какую-то одну из сторон его жизни, светлую или темную в зависимости от задач. Шекспир изображал жизнь и человека в многообразных и разносторонних проявлениях. Его равно влекло к высокому и низменному, смешному и страшному, что выразилось в поэтике, в смешении комедийного и трагического, стиха и прозы.

Шекспир изменил понимание человека, его видение обрело многогранность, объем, полутона, цвет и звук одновременно. Шекспир нашел ключ к человеческому сердцу, и, кажется, это удалось ему лучше предшественников и последователей. Его пьесы живут в театральных и кинопостановках (даже в мультипликации), их переводят на другие языки, издают и переиздают многомиллионными тиражами. В этом смысле он действительно самый успешный писатель и драматург, равно принадлежащий всему миру и, конечно же, его англоязычной части. Значительными тиражами ежегодно издаются исследования, посвященные жизни и творчеству Шекспира, истории и теории ренессансного театра, исто-

¹ Здесь, очевидно, Грин пародирует строчку из 3-й части шекспировской исторической хроники «Генриха VI»: «О сердце тигра в женской оболочке!» (д. I, сц. IV. Пер. Е. Бируковой).

рической эпохе времен правления Елизаветы I и Якова I. Сегодня наследие Шекспира обстоятельно изучают филологи, философы, историки, искусствоведы и культурологи. В отечественной культуре подобную степень углубления в изучение творчества писателя можно наблюдать лишь в пушкиноведении. Впрочем, несмотря на то, что пушкинская эпоха оставила гораздо больше исторических документов, писем, свидетельств современников, объем исследовательских работ не сопоставим с той, что посвящена британскому гению.

Пьесы Шекспира стали своеобразным эталоном художественного мастерства. Вдохновленные самой жизнью, они существенно отличались от того, что делали удачливые современники в период расцвета английского театра Елизаветинской эпохи.

Его хроники дали новое понимание истории, пьесы — оригинальную концепцию страстей и характеров, которая не зависела от канонов античного театра, от условностей трех единств средневековых нормативных поэтик, драмы — оригинальную концепцию человека и человечества. Его сонеты — интимные диалоги героев, которые и по сей день являются наивысшими образцами лирической поэзии.

В творчестве Шекспира во всей противоречивой полноте отразилась сама сущность человека с его великими и низкими страстями, красота и уродство, светлое и мрачное, святость и порочность, добродетель и изощренное зло. Характеры его героев, похоже, сотканы из противоречий. Таковым был внутренний мир и самого мастера. Только истинный гуманист, находивший в духовном мире людей пищу для своих творений, мог создать такой полный мир, изобразить весь спектр человеческих страстей: верность и легкомыслие в любви, измену и предательство в политике, ненависть, хладнокровный расчет, иступленное безумие, ревность, слепую ярость, мщение, зависть и великодушное прощение, ханжество и распутство, стяжательство и сребролюбие, благородную щедрость — все переплелось в этом клубке человеческих страстей, придавало его пьесам огромный масштаб.

В основе ренессансной культуры лежала идея *humanitas*, согласно которой все проявления человеческой природы (натуры) должны изучаться, а достоинства и таланты развиваться в людях до возможного предела. У Шекспира гуманистический идеал отразился в знаменитой речи Гамлета во втором Акте: «Какое чудо природы человек! Как благородно рассуждает! С какими безграничными способностями! Как точен и поразителен по складу и движеньям! Поступками как близок к ангелам! Почти равен Богу — разуменьем! Краса вселенной! Венец всего живущего! А что мне эта квинтэссенция праха? Мужчины не занимают

меня и женщины тоже, как ни оспаривают это ваши улыбки» (пер. Б. Пастернака)². Похоже, эти слова принца повторяют «Речь о достоинстве Человека» («De hominis dignitate», 1486) итальянского гуманиста Джованни Пико делла Мирандолы (Giovanni Pico della Mirandola, 1463–1494), которая начинается словами: «Я прочитал, уважаемые отцы, в писаниях арабов, что, когда спросили Абдаллу Сарацина, что кажется ему самым удивительным в мире, он ответил: ничего нет более замечательного, чем человек» (Эстетика Ренессанса, 1981: 248)³.

Впрочем, ко времени Шекспира получил развитие и скептический взгляд на гуманизм, который подчеркивал ограниченность человеческого знания. Так, французский гуманист XVI-го века, Мишель Монтень (1533–1592), который в не меньшей степени интересовался изучением человеческого опыта, нежели ранние гуманисты, не приемлет тезис о «богоравном человеке» своих предшественников, скорее в силу того, что судьбой ему было уготовано стать свидетелем «кровопролитий, нелепых предрассудков, бесконечных интриг и зверств, учиняемых венцом творения» (Эстетика Ренессанса, 1981: 439). Рациональный скептик Мон-

² У Шекспира: «What a piece of work is a man! How noble in reason, how infinite in faculty, in form and moving how express and admirable, in action how like an angel, in apprehension how like a god — the beauty of the world, the paragon of animals!» (II.II.293–297). Ср. переводы этого места на русский язык: «Какое образцовое создание человек! Как благороден разумом! Как безграничен способностями! Как значителен и чудесен в образе и движениях! В делах как подобен ангелу, в понятии — Богу! Краса мира! Венец всего живого!» (пер. А. Кронеберга, 1844); «Что за создание человек! Как благороден по уму, как бесконечен по способностям! Как выразителен и удивителен по образу и движению! По делам как похож на ангела, по пониманию, — на Бога! краса мира! образец живых тварей!» (пер. Д. В. Аверкиева, 1895); «Что за создание человек! Как он благороден разумом! Как безграничен в своих способностях! Как изумительно изящен и видом, и движениями! Как подобен ангелам своими деяниями, а разумением — самому Богу! Он — краса вселенной: венец творения!» (пер. великого князя К. К. Романова, 1899); «Что за мастерское создание — человек! Как благороден разумом! Как беспределен в своих способностях, обличьях и движениях! Как точен и чудесен в действии! Как он похож на ангела глубоким постижением! Как он похож на некоего бога! Краса вселенной! Венец всего живущего!» (пер. М. Лозинского, 1933); «Какое ловко сделанное существо — человек! Как благороден его разум! Как беспредельны его способности! Как его вид и движения выразительны и восхитительны! Как похож он на ангела своими поступками и своим пониманием на Бога! Он — красота мира, венец творения!» (пер. А. Д. Радловой, 1937); «...и человек, как благороден в рассуждениях, как в способностях безграничен, как целесообразен и восхитителен в поведении и движениях, в действии как ангел, в понимании как бог — краса мира, образец для всего живого!» (пер. В. Рапопорта, 1999); «Человек — это просто шедевр! Как высок помыслами, неисчерпаем в своих возможностях, неподражаем по фигуре, экспрессивен в движениях! В своих действиях — чистый ангел! В понимании — сам Бог! Эталон красоты! Идеал всего живого!» (пер. В. Поплавского, 2001).

³ См. Mirandola G. P. (1942).

тень утверждал, что мир человеческого опыта — это мир кажущийся, что люди не должны надеяться на то, что познают нечто большее, нежели то, что кажется нам в «реалиях», скрытых за ними. Человек может только приблизиться к истине, но не познать ее до конца. При этом все должно подвергаться анализу разума, но и при этом необходимо помнить о его несовершенстве. Не случайно основной предмет размышлений Монтеня лежит в русле философии морали, в кругу проблем свободы личности, которая может выразиться в независимых суждениях человека. Монтень показал недолговечность всего внешнего, что окружает человека в жизни: обычаи, религия, государство — все имеет преходящий характер. Куда важнее для Монтеня внутренний мир личности, причем не столько поступки, сколько мысли и чувства — сама суть духовного бытия человека.

Подобный скептицизм свойствен и Гамлету, который остро переживает несправедность и несправедливость мира («Время вывихнуло сустав», — I, 5, пер. Лозинского), а художественная реальность пьесы такова, что ни принц, ни зритель никогда не узнают полной правды о случившемся. Пьеса отражает сложность познания истины человеком, его стремление и приближение к познанию, выяснение виновности или невиновности других, постижение их чувств и мыслей, их здравомыслия или безумия. Мир других людей — мир кажущегося, а «Гамлет» — пьеса о сложности бытия человека в таком мире.

Только истинный гуманист мог создать такое произведение, так проникнуть в глубины человеческих душ, с таким последовательным усердием создать образ человека в его противоречивом несовершенстве. Сын своего времени Шекспир достоин слов, сказанных Гамлетом о покойном короле:

«Он человек был в полном смысле слова.

Уж мне такого больше не видать!»

Особое признание Шекспир получил в России. Творческое наследие великого английского драматурга стало неотъемлемой частью русской духовной жизни. Многочисленные свидетельства этому обнаруживаются в высказываниях крупнейших русских писателей. Так, Достоевский в статье «Книжность и грамотность» (1861) отмечал, что Шекспир, как и Шиллер, «вошел в плоть и кровь русского общества <...>. Мы воспитались на нем, он нам родной и во многом отразился на нашем развитии» (Достоевский, 1993: 102). В своей речи к празднованию 300-летнего юбилея Шекспира И. С. Тургенев отмечал: «Мы, русские, празднуем память Шекспира, и мы имеем право ее праздновать. Для нас Шекспир не одно только громкое, яркое имя, которому поклоняются те

лишь изредка и издали, он сделался нашим достоянием, он вошел в нашу плоть и кровь. Ступайте в театр, когда даются его пьесы (заметим мимоходом, что только в Германии и в России они не сходят с репертуара), — ступайте в театр, пробегите все ряды собравшейся толпы, приглядитесь к лицам, прислушайтесь к суждениям — и вы убедитесь, что перед вашими глазами совершается живое, тесное общение поэта с его слушателями, что каждому знакомы и дороги созданные им образы, понятны и близки мудрые и правдивые слова, вытекшие из сокровищницы его всеобъемлющей души! Или образ Гамлета не ближе, не понятнее нам, чем французам, скажем более — чем англичанам? Не соединилось ли для нас навсегда с этим образом воспоминание о величайшем русском — именно русском актере, Мочалове? Не приветствуем ли мы с особенным участием каждую попытку передать нам шекспировские творения нашими родными звуками? И, наконец, может ли не существовать особой близости и связи между беспощаднейшим и, как старец Лир, всепрощающим сердцеведцем, между поэтом, более всех и глубже всех проникнувшим в тайны жизни, и народом, главная отличительная черта которого до сих пор состоит в почти беспримерной жажде самосознания, в неутомимом изучении самого себя, — народом, так же не щадящим собственных слабостей, как и прощающим их у других, — народом, наконец, не боящимся выводить эти самые слабости на свет божий, как и Шекспир не страшится выносить темные стороны души на свет поэтической правды, на тот свет, который в одно и то же время и озаряет и очищает их?» (Тургенев, И. С., 1968 : 50).

Активное освоение русской литературой шекспировского творчества приходится на конец XVIII — первую половину XIX века. Всего лишь 260 лет назад состоялось первое упоминание имени Шекспира на русской почве — А. П. Сумароковым в «Эпистоле II (о стихотворстве)» (1748). Сумароков называл Шекспира среди других великих писателей прошлого: «Мильтон и Шекеспир, хотя непросвещенный». Его упрек Шекспиру характерен для классицистов. В примечаниях к Эпистоле Сумароков сообщал русскому читателю: «Шекеспир, аглинский трагик и комик, в котором и очень худого, и чрезвычайно хорошего очень много. Умер 23 дня апреля, в 1616 году, на 53 века своего» (Сумароков, 1957 : 129). Впрочем, если быть точным, следует отметить косвенное упоминание Шекспира еще в 1731 г. В переводе LXI разговора из I части Спектатора упоминаются «преизрядные Гамлетовы и Отелоновы комедии». В данном случае мы имеем дело с курьезом: авторами неких «преизрядных» комедий ошибочно названы Гамлет и Отелон. Упоминание героев Шекспира в качестве драматических авторов скорее свидетельствует не

только об ошибках перевода, но и о том, насколько малоизвестным в те далекие времена был британский гений для просвещенной русской публики и для переводчика, перепутавшего названия шекспировских пьес с их автором⁴. Тем более любопытно, что Шекспиру понадобилось совсем не так уж много времени, чтобы утвердиться в русской культуре.

Опубликованный в 1748 г. «Гамлет» Сумарокова является скорее оригинальным произведением по мотивам пьесы Шекспира, нежели ее переводом (Сумароков, А. П., 1748)⁵. Тем не менее, сам Сумароков счел необходимым отметить следование первоисточнику в двух эпизодах: «“Гамлет” мой, кроме монолога в окончании третьего действия и Клавдиева на колени падения, на Шекспирову трагедию едва ли походит» (Сумароков, А. П., 1782 : 117)⁶. Несмотря на то, что в первом русском «Гамлете» осталось ничтожно мало от шекспировского оригинала и после этого неуклюжего дебюта интерес к Шекспиру в России затих почти на четверть века, в целом пьеса А. П. Сумарокова оказала положительное влияние на формирование в русском обществе европейского взгляда на театральное искусство. Тем более симптоматично, что появление в русской культуре таких явлений, как «русский Шекспир» и «русский Гамлет», датируются одним и тем же годом. Шекспир стал для русских самым близким зарубежным автором, а «вечный образ» Гамлет («вечные образы» выступают как культурные константы, см.: Гайдин, Б. Н. 2008) и одноименная трагедия едва ли не самыми русским по духу произведениями, созданными в рамках чужой культурной традиции (подробнее: Луков, Вл. А., Захаров, Н. В., Гайдин, Б. Н., 2007).

Во второй половине XVIII столетия творчество Шекспира стало играть все более заметную роль в русской культуре и находило поклонников не только в среде придворных писателей, но и среди монархов. Достаточно вспомнить Екатерину II, которая придавала огромное значение просветительской роли театра. Известно ее «Вольное переложение из Шакеспира» (Лебедев, 1878 : 5–19), выполненное в 1786 г., опубликованное под названием «Вот какво иметь корзину и белье» (Екатерина II, 1786), и незаконченное подражание «Тимону Афинскому» того же года — комедия «Расточитель», опубликованная только в 1901 г. (Екате-

⁴ Об этом переводческом курьезе см. короткую заметку Ю. Д. Левина. (Левин, 1990 : 254–256).

⁵ О «Гамлете» в переделке Сумарокова см.: Сиповский (1906 : 65–67); Бескин (1924 : 7–9); Всеволодский-Гернгросс (1957 : 204–205, 231); Фитерман (1963 : 12–19); Стенник (1981 : 35–37); Сиповский (1906 : 65–67); Бескин (1924 : 7–9); Всеволодский-Гернгросс (1957 : 204–205, 231). Фитерман (1963 : 12–19); Стенник (1981 : 35–37).

рина II, 1901 : 301—347). Следы подражания Шекспиру обнаружены в ее трагедии «Начальное управление Олега» (Стенник, 1981 : 99—101). Известная своей образованностью императрица оказалась не единственной представительницей царской семьи, кого не оставило равнодушной творчество Шекспира. В конце XIX века переводами пьес Шекспира занялся великий князь Константин Романов (Шекспир, У., 1894 : 5—18).

Говоря о вхождении Шекспира в русскую культуру, нельзя обойти вниманием прозаический перевод «Юлия Цезаря», выполненный «придворным историографом» Н. М. Карамзиным в 1787 г. Это был первый «настоящий» перевод с подлинника, который уже только этим обстоятельством опередил свое время, когда общей практикой было пользоваться французскими или немецкими переводами Шекспира в создании русского текста. Впрочем, перевод Карамзина не встретил положительного отклика у читателей, а в 1794 г. и вовсе был запрещен цензурой, как принято считать, в связи с политическими аллюзиями. Похоже, и сам Карамзин не рассчитывал на успех и предвидел подобную судьбу своего перевода. Неспроста он предпочел издать его анонимно.

Вначале ранние сведения о Шекспире попадали в Россию в основном через французскую и немецкую печать, и даже в первые десятилетия XIX века некоторые переводы выполнялись с французских адаптаций Ж. Ф. Дюсиса (или Дюси, Ducis), например, «Леар» в переводе Н. И. Гнедича (1808). В том же 1808 г. И. А. Вельяминов перевел на русский язык «Отелло», а в 1811 г. С. И. Висковатов перевел «Гамлета». Романтическому культу Шекспира отдали дань увлечения в России такие писатели и поэты, как В. К. Кюхельбекер, А. С. Пушкин, А. С. Грибоедов, О. М. Сомов, которые опирались на пример Шекспира в создании самобытной национальной литературы, пропитанной духом народности. После 1825 г. драмы и исторические хроники Шекспира помогли осмыслить историко-политическую трагедию восстания декабристов. Заключение в крепость Кюхельбекер с 1828 по 1832 гг. переводил «Макбета» и исторические хроники, написал «Рассуждение о восьми исторических драмах Шекспира и в особенности о Ричарде III» (1832). Интерес к подлинному Шекспиру вызывал появление все новых и новых переводов. Одновременно с Кюхельбекером и независимо от него М. П. Вронченко переводит «Гамлета» (1828), 1-е действие «Короля Лира» (1832), «Макбета» (1837), В. А. Якимов — «Короля Лира» (1833) и «Венецианского купца» (1833). Ряд переводов остался неопубликованным, а стремление переводчиков к точности нередко приводило к буквализму.

Наиболее интересным русским шекспиристом был и остается Пушкин, что отражает формирование в его творчестве особого качества отечественной культуры — русской всемирности (см.: Луков, Вл. А., 2007). Шекспиризм поэта был больше, чем увлечение, чем следование литературной моде. Он имел духовные последствия. Шекспиризм Пушкина нес в себе мировоззренческую проблематику, он перерос из литературного в философское знание. Именно под влиянием Шекспира у Пушкина формируется зрелый взгляд на историю и народ. Пушкин считал Шекспира романтиком, понимая под «истинным романтизмом» искусство, соответствующее «духу века» и связанное с народом. Пушкин стремился развить художественную систему Шекспира применительно к задачам своей эпохи. Главной чертой шекспировской манеры он считал объективность, жизненную правду характеров и «верное изображение времени». «По системе отца нашего Шекспира» Пушкин строил свою трагедию «Борис Годунов» (1825) (см.: Сакулин, 1929). Выдвинув на первый план проблемы, связанные с властью и ее отношением к народу, Пушкин подражал Шекспиру, что впоследствии вылилось в претворение шекспировой пьесы «Мера за меру» в пушкинскую поэму «Анджело» (подробно изучено в: Захаров, Н. В., 2003). Уроки Шекспира в «Борисе Годунове» были в дальнейшем усвоены русской драматургией, особенно исторической: в частности, трагедия Пушкина послужила примером для писателей, связанных с Обществом Любомудрия, — для М. П. Погодина («Марфа Посадница», 1830) и А. С. Хомякова («Дмитрий Самозванец», 1833).

Шекспиризм стал в России идейно-эстетическим принципом стержневого направления в развитии отечественной культуры, прежде всего — русской литературы. Он характеризует ту сторону диалога культур России и Европы, которая проходит через призму изучения и освоения творческого наследия Шекспира. Впервые термин *шекспиризм* в русской критической мысли в середине XIX века ввел П. В. Анненков (глава «Шекспиризм» в книге «Александр Сергеевич Пушкин в Александровскую эпоху», 1874). 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. 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. С другой стороны, шекспиризм в меньшей степени осмыслен как особый взгляд на мир и человека в нем, как доминанта культурной «картины мира».

Под *шекспиризмом* русских писателей 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.

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» (Толстой, Л. Н., 1983 : 258–314), в которой выразилось пренебрежительное отношение к Шекспиру и, казалось бы, полное непонимание творчества английского драматурга со стороны гения русской литературы. Критике Толстого подверглась только определенная сторона шекспировского наследия — образы, сюжеты, поэтика шекспировских произведений (иначе говоря, не идеи, а образы, не принципы, а приемы, 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, специально углубивший свои знания английского языка, в силу каких-то непостижимых причин так и не смог воспринять его уроков.

В современном литературоведении наряду с термином *шекспиризм* используется термин *шекспиризация*. Только сравнительно недавно сделана попытка теоретического обоснования того, что под этими двумя терминами понимаются разные явления (Луков, Вл. А. 2004 : 388–403; Луков, Вл. А., 2005 : 3–20; Луков Вл. А., Захаров, Н. В., 2008 : 253–256). Под *шекспиризацией* следует понимать процесс в мировой культуре, ко-

торый 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.

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*. Соответствующий принцип-процесс в русской литературе проявился несколько позже, нежели в западноевропейских литературах. Наиболее характерны в этом аспекте повесть И. С. Тургенева «Гамлет Щигровского уезда» из цикла «Записки охотника» (1847–1852), 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.

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

включают совокупность переводов Шекспира на русский язык, характерный национальный взгляд на жизнь и творчество драматурга, творческую интерпретацию 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 бывшему послу Великобритании в России сэру Энтони Brentону говорить о России как о шекспировской стране (Брентон, Э., 2007).

Хотя издавна термин «шекспиризм» применялся и к зарубежной литературе (Белецкий, А. И., 1916; Вольперт, Л., 1983 : 56–66), наблюдение над употреблением терминов шекспиризация и шекспиризм показывает, что шекспиризация была преимущественно освоением шекспировского наследия в западной культуре, тогда как шекспиризм стал магистральной идеей и творческой задачей русской литературы и культуры (Луков, Вал. А., Луков, Вл. А., 2008).

Список литературы

- Аникст, А. А. (1985) Вступительная статья // Шенбаум С. Шекспир. Краткая документальная биография / Перевод А. А. Аникста и А. Л. Величанского. М. : Изд-во «Прогресс».
- Бескин, Э. (1924) Бессмертие дыбом // Новый зритель. №13.
- Белецкий, А. И. (1916) Из история шекспиризма. Теофиль Готье о комедиях Шекспира. Харьков.
- Брентон, Э. (2007) Шекспир — русский // Вопросы литературы. №4.
- Вольперт Л. (1983) «Шекспиризм» Пушкина и Стендаля («Арап Петра Великого» и «Арманс») // Болдинские чтения. Горький.
- Всеволодский-Гернгросс, В. (1957) Русский театр. От истоков до середины XVIII в. М. : АН СССР.
- Гайдин, Б. Н. (2008) Вечные образы как константы культуры // Знание. Понимание. Умение. №3. С. 241–245.
- Екатерина II. (1786) Вот какво иметь корзину и белье. Вольное переложение (Екатерины II) из Шакеспира. В 5-ти действиях. СПб.
- Екатерина II. (1901) Вольное переложение из Шекспира, комедия Расточитель (1786) // Соч. / с примеч. А. Н. Пыпина. Т. 3. СПб.
- Захаров, Н. В. (2003) Шекспир в творческой эволюции Пушкина. Jyväskylä : Jyväskylä University Printing House.

- Лебедев, В. А. (1878) Шекспир в переделках Екатерины II [«Вот какво иметь корзину и белье»] // Русский вестник. Т. 134. №3.
- Левин, Ю. Д. (1990) О первом упоминании пьес Шекспира в русской печати // Восприятие английской литературы в России. Л.
- Луков, Вл. А. (2004) Шекспиризация // Компаративистика: Современная теория и практика : международная конференция и XIV Съезд англистов (13–15 сентября 2004 г.) : в 2 т. Самара,. Т. 2.
- Луков, Вл. А. (2005) 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.
- Луков, Вл. А. (2007) Пушкин: русская всемирность // Знание. Понимание. Умение. №2. С. 58–73.
- Луков, Вл. А., Захаров, Н. В. (2008) Шекспиризация и шекспиризм // Знание. Понимание. Умение. №3. С. 253–256.
- Луков, Вл. А., Захаров, Н. В., Гайдин, Б. Н. (2007) Гамлет как вечный образ русской и мировой литературы. М. : Изд-во Моск. гуманит. ун-та. (Шекспировские штудии IV).
- Луков, Вал. А., Луков Вл. А. (2008) Тезаурусы: Субъектная организация гуманитарного знания. М. : Изд-во Нац. ин-та бизнеса.
- Монтень, М. (1580–1595) Опыты. М. ; Л. : Наука. Т. 1–3.
- Сакулин П. Н. (1929) Н. Карамзин о Шекспире, «шекспиризм» в «Борисе Годунове» и «Выстреле» // Русская литература. Социолого-синтетический обзор русских стилей. Ч. 2. М. : Гос. Акад. худож. наук.
- Сиповский, В. В. (1906) История русской словесности. Ч. 1–3. СПб., 1906–1908. Ч. 1.
- Стенник, Ю. В. (1981) Жанр трагедии в русской литературе. Эпоха классицизма. Л.: Наука.
- Сумароков, А. П. (1748) Гамлет. Трагедия. (Переделал с франц. прозаического перевода Делапласа) А. П. Сумароков. СПб. : имп. Акад. наук.
- Сумароков, А. (1782) Полное собрание всех сочинений в стихах и прозе, ч. 10. М.
- Сумароков, А. П. (1957) Эпистола II (о стихотворстве) // Сумароков, А. П. Избранные произведения. Л., Гослитиздат. (Библиотека поэта; Большая серия).
- Толстой, Л. Н. О Шекспире // Толстой, Л. Н. Собр. соч. : в 22 т. М., 1983. Т. 15.
- Тургенев, И. С. (1968) Речь о Шекспире // Тургенев, И. С. Полное собрание сочинений и писем : в 28 т. ; Сочинения. Т. 15. М.-Л.: Изд-во «Наука».
- Фитерман, А. (1963) Сумароков-переводчик и современная ему критика // Тетради переводчика. Вып. 1. М. С. 12–19. (Учен. зап. ИМО, т. 15).
- Шекспир, У. (1894) Король Генрих IV, ч. II, дейст. IV, сц. IV. / Перев. К. Р [оманова]. С пред. от переводчика // Русское обозрение, №3.
- Эстетика Ренессанса (1981) Антология В 2 т. Т. 1. М. : Искусство.
- Mirandola, G. P. (1942) De hominis dignitate. Neptaplus. De Ente et Uno. A cura di E. Garin, Firenze.

2. СОНЕТЫ ШЕКСПИРА

И. С. Приходько

РАСТИТЕЛЬНАЯ МЕТАФОРА В ПОЭТИЧЕСКОМ ДИСКУРСЕ «СОНЕТОВ» ШЕКСПИРА

Целостность книги «Сонетов» Шекспира определяется не только внешним сюжетом «любовного треугольника» и драматургией внутреннего мира лирического героя, сквозными темами Любви и Смерти, Времени и Красоты, но также устойчивой, хотя и бесконечно варьирующейся образностью. Среди множества образных тезаурусов, таких как времена и месяцы года (*spring, summer, autumn, winter, April, May* и др.), время суток (*day, morning, sunset, night, light, twilight, dark*), пространственные образы, включая их земные и мистерийные измерения (*mountains, hills, sea, waves, shore, way, the miles, earth, heaven* и т.п.; *heaven, heaven's gate, hell*), а также астрология и алхимия, театр и актерская игра, творения художников и ремесленников, банковское и торговое дело, и т.п., особое место занимают образы растительного мира. Это та самая устойчивая образная параллель, которая позволяет Шекспиру выразить одну из ведущих мыслей «Сонетов»: о рождении, росте, цветении, созревании, увядании и смерти, о поисках средств обессмертить живую Красоту.

Образами цветов и растений пользуются практически все поэты XV–XVII вв. Граф Серей, например, создает живую и веселую картину весны в своем сонете “*The soote season, that bud and blome furth brings...*” («Пора упругих почек и расцвета...» в пер. Г. Русакова), которой противопоставляет тоску безответной любви. В сонетах Филиппа Сидни, предвосхищающих во многом тематику и образность шекспировских сонетов¹, очень редки образы природы и растительности. В частности, в XXI сонете он соотносит этапы своей жизни с месяцами года — от марта к маю, и задается вопросом, чем обернется для него время жатвы:

¹ Это, прежде всего, тема поэта, которому дано обессмертить земную красоту, это такие ключевые, повторяющиеся, как и у Шекспира, слова, как *Nature, Art, Invention, Muse, Beauty, Virtue, True, Lion's paws*, и т.д.; в разработке темы поэта многократно употребление слова *ink: tears pour out his ink* (VI) — возможно, здесь корни пастернаковского «Февраль! Достать чернил и плакать...», учитывая, что это одно из самых ранних стихотворений писалось в пору его влюбленности в Иду Высоцкую и через нее — увлечения английской поэзией и Шекспиром; *My very ink turns straight to Stella's name* (XIX); *What ink is black enough to paint my woe?* (XCIII). Именно у Сидни происходит разрушение традиционного идеала женской красоты: его Стелла — предшественница «темной дамы» шекспировских сонетов (VII и др.).

For since mad March great promise made of me,
If now the May of my years much decline,
What can be hop'd my harvest-time will be?
Sure, you say well, your wisdom's golden mine,
Dig deep with learning's spade, now tell me this,
Hath this world aught so fair as Stella is? ²

Спенсер в своих сонетах также довольно ограниченно пользуется природно-растительной образностью, которая работает в том же традиционном ключе: по принципу соотнесения, сравнения или параллелизма. Например, сонет 4:

For lusty spring now in his timely hour,
Is ready to come forth him to receive:
And warns the Earth with diverse coloured flower,
To deck herself, and her fair mantle weave.
*Then you, fair flower, in whom fresh youth doth reign,
Prepare yourself new love to entertain*³.

Я уже не говорю о сонетистах менее известных, у которых сравнения женской красоты с розой, ее сияющих глаз с солнцем, ее дыхания с ароматом фиалок и т.п., становятся общепринятыми поэтическими формулами, отношение к которым Шекспир выразил в своем хорошо известном 130-м сонете. Конечно, такие сравнения и параллели можно встретить и у Шекспира, но не они определяют принципы его работы с растительной метафорой. Подобного рода сравнения эпизодичны, дис-

² В безумном Марте много было сил,
И если Май моей жизни чреват упадком,
Чего мне ждать в пору жатвы?
Конечно, ты прав, Ия принимаю твою золотую мудрость,
Копай глубже лопатой познания, и скажи мне,
Есть ли в мире что либо прекраснее Стеллы?
(Подстрочник мой — И. П.)

³ Земле велит: исполнись новой силой,
Рассыпь цветов живые огоньки,
Сними покров дремотный и унылый,
Из трав душистых мантию сотки.
И ты, цветок мой, сердце приготовь
Радушно встретить новую любовь. (Пер. А. Покидова)

кретны, от силы могут носить более или менее устойчивый характер за счет их повторения.

Однако специфическая особенность растительной метафоры у Шекспира, характерная именно для него, заключается в том, что поэт создает устойчивую и развивающуюся систему растительной природы, законам которой подчиняется и биологический состав человека. Это обстоятельство свидетельствует о том, что его поэзия не является только эстетическим феноменом. Такая развернутая через всю книгу сонетов метафора вскрывает глубину ассоциативной мысли поэта. Мысль эта облечена в живую плоть образа. Свои слова и растительные ассоциации Шекспир черпает не столько у других поэтов, сколько у философов и из Библии.

Как известно, сквозной в первых 17-ти сонетах является мысль о том, что прекрасный друг должен сохранить свой прекрасный облик в потомках, родить наследников этой красоты. Сама тема выводит на метафору природы и ее законов. Исследователями замечено, что в аргументации лирического героя, обращенной к прекрасному другу, звучат мысли и слова Эразма из письма, адресованного юному другу, с настоятельной рекомендацией жениться:

«Marry, sir, because that they, like **unprofitable** persons and living only to themselves, did not **increase** the world with any **issue**...

Marry, sir, because we might understand that through marriage, all things are, and do still **continue**, and without the same all things do **decay** and **come to nought**...

Therefore as he is counted no good **gardener**, that being content with things present, doth diligently prune his old trees and hath no regard either to imp or **graft young** sets, because the selfsame **orchard** (though it be never so well **trimmed**) must needs **decay** in **time**, and all the **trees die** within few years...

Old age cometh upon us all, will we or nill we, and this way **nature** provided for us, that we should **wax young** again in our children... For what man can be grieved that he is **old** when he seeth his own **countenance** which he had being **a child** to appear lively in his **son**? **Death** is ordained for all **mankind**, and yet by this means only **nature** by her providence mindeth unto us a certain **immortality**, while she **increaseth** one thing upon another even as a **young graft** buddeth out when the **old tree** is cut down. Neither can he seem **to die** that, when God calleth him, leaveth a **young child behind him**»⁴.

⁴ «Женитесь, сэр, потому что те, кто подобен нерасчетливым и живущим только для себя людям, не дают прироста миру новым созданием...»
«Женитесь, сэр, потому что мы должны понять, что через женитьбу все сохраняется и имеет продолжение, а без нее все разрушается и превращается в ничто...»

В тексте Эразма находим устойчивые шекспировские слова, выделенные в цитируемом тексте полужирным. Их совокупность создает ту самую отмеченную нами метафору, содержащую основную мысль поэта: человек живет по законам природы, рождается, растет, набирает силу, достигает вершины своего расцвета, после чего начинается упадок, который ведет к смерти и тлену. Мысль отнюдь не оригинальная, знакомая нам еще по античному уподоблению человека природе, получившая отражение в «Метаморфозах» Овидия, с которыми хорошо был знаком Шекспир. Эта мысль с редкой настойчивостью и последовательностью проводится в Сонетах (а также в драмах Шекспира («Как Вам это понравится», «Гамлет», «Король Лир» и др.)). Знаками ее являются повторяющиеся, близкие по смыслу и производные слова, переходящие из сонета в сонет и создающие единое семантическое поле: *rose, spring, April, May, summer, winter, death, worms, heir, thine own bud, increase, grow'st, decrease, fall, fresh blood, fresh repair, young, youth, beauty, age, ripe, decay, Time's scythe, lusty years, lusty spring, lusty leaves, summer's green, barran of leaves, girded sheaves, sap, frost, bareness, flowers distilled, yellow leaves, hideous winter, hideous night, sullied night* и др. Оригинальность Шекспира заключается в способе поэтического выражения, в бесконечном разнообразии и вариативности метафоры.

Далеко не все из этих слов формально связаны с растительностью, например: названия времен года и месяцев, а также *death, worms, fall, heir, hideous night*, и др. Но в контексте этой уникальной и развернутой во многих сонетах метафоры они приобретают значение природных процессов и характеристик. Трудно выделить собственно растительную образность в сонетах Шекспира. Чаще всего она впаяна в целостный об-

«Он не считается хорошим садовником, поскольку доволен тем, что имеет, и старательно обрезаю свои старые деревья, не заботится о том, чтобы привить им молодые побеги, потому что тот же сад (как бы его хорошо не подрезали) начнет со временем приходить в упадок и все деревья погибнут в считанные годы...»

«Старость приходит ко всем нам, хотим мы этого или не хотим, и природой установлено, что мы должны сделать молодые отпечатки в наших детях... Зачем человеку горевать о своей старости, когда он видит самого себя ребенком в своем сыне? Смерть уготована всему человечеству, и тем не менее природа обеспечила нам некое бессмертие тем, что наращивает одну вещь на другую, подобно тому как молодой побег прорастает из почки, в то время как старое дерево срублено. И оставляя своего отпрыска в мире, человек, будучи призван Господом, не умирает».

Этот текст был переведен на английский язык Томасом Уилсоном и появился в печати в 1553 г. Excerpts from Erasmus's "Encomium Matrimonii", in English translation from Thomas Wilson, The Arte of Rhetorique (1553), fols. 21v–34v.

Сонет открывается размышлением поэта о том, что все, что есть живого на земле (*everything that grows*), лишь на мгновение достигает совершенства, и вслед за тем под воздействием «расточительного Времени» (*wasteful Time*) начинается неуклонная деградация, увядание, упадок, день сменяется ночью, жизнь — смертью. Чтобы продлить жизнь старому дереву, обновить и омолодить его, придать ему новую силу роста, его прививают. Подобно садовнику, поэт прививкой хочет победить Время и продлить, удержать тленную красоту друга. Этот сонет, как и другие в шекспировской книге сонетов, тесно связан с окружающими его — предыдущими и последующими. Трагическая тема Времени и Смерти передается через развернутую растительную метафору и в сонете 12:

When I do count the clock that tells the time
And see the brave day sunk in hideous night,
When I behold the violet past prime
And sable curls all silvered o'er with white;
When lofty trees I see barren of leaves,
Which erst from heat did canopy the herd,
And summer's green all girded up in sheaves
Borne on the bier with white and bristly beard;
Then of thy beauty do I question make
That thou among the wastes of time must go,
Since sweets and beauties do themselves forsake
And die as fast as they see others grow,
And nothing 'gainst Time's scythe can make defense
Save breed, to brave him when he takes thee hence⁶.

⁶ Когда я отсчитываю бой часов,
И вижу как бодрый день тонет в мерзкой ночи,
Когда я вижу отцветающую фиалку,
И соболиный локон, убеленный серебром;
Когда я вижу оголенными пышные деревья,
Которые еще недавно укрывали от жары стадо,
И зелень лета, связанную в снопы,
Которую тащат дроги, с белой, торчащей бородой;
Тогда, думая о твоей красоте, я понимаю,
Что тебе суждено идти среди растрат времени,
Поскольку все нежное и прекрасное исчезает и умирает
Так же быстро, как все другое растет.
И ничто не может защитить от серпа Времени,
Кроме поросли, которая сразит его, когда оно будет забирать тебя отсюда.

Но здесь, как и в других соседних сонетах, предложен выход — оставить потомство, которое победит время, запечатлев и тем самым обесмертив образ прекрасного друга. Если в сонете 15 поэт предлагает в качестве средства прививку, то в сонете 16 смысл этой эмблемы получает негативное раскрытие: «голая рифма» поэта бессильна против «кровавого тирана Времени». И хотя речь идет о поэтическом искусстве, эпитет, взятый Шекспиром для рифмы — *barren rhyme*, — связывает его с растительной символикой. Далее в этом сонете включается и собственно садово-растительная метафора: «девичьи невозделанные сады с целомудренным желанием будут вынашивать твои живые цветы»: *And many maiden gardens, yet unset, With virtuous wish would bear your living flowers*. Ни «карандаш времени», ни «ученическое перо» поэта (*this time's pencil or my pupil pen*) не смогут показать людям «ни внутренних достоинств, ни внешней красоты» друга (*Neither in inward worth, nor outward fair*). Только сам ты, — говорит поэт, — посредством твоего сладостного искусства должен нарисовать свой образ для будущего: *And you must live, drawn by your own sweet skill*.

В соревновании с природой искусство поэта проигрывает — вот смысл этого сонета. И, наконец, сонет 17, в котором, по мысли поэта, природа и искусство могут дополнить друг друга, сохранив прекрасный облик юноши в стихах и в живом наследнике: *But were some child of yours alive that time, You should live twice — in it and in my rhyme*. Начиная с 18 сонета, разворачивается горацянская мысль о том, что поэт и поэтическое искусство побеждают время, выдерживают его разрушительную силу, противостоят ей в большей степени, чем памятники из бронзы и мрамора. Но растительная символика на этом не обрывается. Этот один из самых популярных сонетов открывается сравнением друга с летним днем: *Shall I compare thee to a summer's day?* И хотя «суровые ветры срывают нежные почки мая», он по-прежнему и еще более прекрасен:

Rough winds do shake the darling buds of May,
 And summer's lease hath all too short a date.
 <...>
 But thy eternal summer shall not fade
 Nor lose possession of that fair thou ow'st,
 Nor shall Death brag thou wand'rest in his shade,
 When in eternal lines to time thou grow'st⁷.

7

Суровые ветры срывают нежные почки мая,
 И слишком короток срок, отпущенный лету.
 <...>

Интересно отметить, что метафора роста переключается здесь из природного мира в ментальный: вечному цветению (*eternal summer*) красоты друга (*of that fair thou ow'st*) обеспечен «**рост во времени**» (*to time thou grow'st*); и переходит из ограниченного (и слишком короткого — *too short a date*) времени природного роста в неограниченное во времени (вечное — *eternal*) возрастание памяти и славы, запечатленных в поэтических строчках. Предложенные здесь наблюдения могут претендовать лишь на введение к этой большой теме. В порядке предварительных наблюдений необходимо также отметить, что одним из источников всеобъемлющей растительной метафоры у Шекспира, раскрывающей фазы жизни человека, можно считать тексты Библии. Например:

All flesh is grass, and all the goodness thereof is as **the flower of the field**;
The grass withereth and the flower fadeth, because the spirit of the Lord bloweth upon it: surely **the people is grass**.

The grass withereth, the flower fadeth: but the word of our God shall stand for ever (Is. 40:6–8).

I have caused thee to multiply as the bud of the field, and **thou hast increased** and waxen great, and thou art come to excellent ornaments (Ez 16:7); That **our sons may be as plants grown up in their youth** (Ps 144:12), etc.⁸

Метафора «прибывающих» и «убывающих» растений характерна для Библии, такие слова, как *grass, flower, bud, plant* нередко взаимозаменяемы. Мы узнаем эти образы у Шекспира.

Предполагается продолжение этой работы в дальнейшем с более полным привлечением материала сонетов и драматургии Шекспира и более подробным рассмотрением шекспировской поэтики в разработке растительной символики.

Но твое вечное лето никогда не увянет
И не потеряет красоты, которою ты владеешь,
И Смерть не похвастает тем, что ты бродишь в ее сени,
Когда ты в нетленных строках возрастаешь во времени.

⁸ «Всякая плоть — трава, и вся красота ее, как цвет полевой. Засыхает трава, увядает цвет, когда дунет на него дуновение Господа: так и народ — трава. Трава засыхает, цвет увядает, а слово Бога нашего пребудет вечно» Ис. 40, 6–8; «Умножил тебя как полевые растения; ты выросла и стала большая, и достигла превосходной красоты» (Иез. 16, 7); «Да будут сыновья наши, как разросшиеся растения в их молодости» (Пс. 143, 12).

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».⁷

Постоянная ориентация на воспринимающую аудиторию — одна из самых характерных черт Шекспира-драматурга. Ею объясняется пресловутое «варварство» шекспировских драм, столь поражавшее 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».⁸

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.

⁷ Эко У. Заметки на полях «Имени розы» // Эко У. Имя розы. СПб., 1997. С. 624.

⁸ Там же.

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, а на уникальности другого — адресата, который одновременно является центром личности лирического героя. «Создаётся 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».⁹ 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, причём 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».¹⁰

Известно, что адресат сонетов Шекспира отнюдь не идеален. Он живой человек, и, как каждый живой человек, непоследователен и проти-

⁹ Leishman J. B. Themes and Variation in Shakespeare's Sonnets (1961). P.51.

¹⁰ Ibid. P. 52.

воречив. Это естественно и удивления не вызывает. Герои любого талантливое 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 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 несоответствие 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

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. 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, «с п е - ц и а л ь н ы е средства выражения идеологической точки зрения (...) крайне ограничены».¹² 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 качествен-

¹¹ Я так часто взывал к тебе как к своей музе,

И находил такую прекрасную помощь для своего стихотворства

¹² Успенский Б. А. Поэтика композиции. СПб., 2000. С. 32.

ные 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 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),¹³ 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;¹⁴ 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.¹⁵

¹³ См., например, сонеты 131, 143, 138, 152.

¹⁴ 27.12 и 73.7 (night); 63.13 (lines); 65.14 (ink).

¹⁵ «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.

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 физическому облику». ¹⁶ 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» ¹⁷. 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

¹⁶ Горбунов А. Н. Категория времени и концепция любви в английской поэзии рубежа XVI–XVII вв. // Шекспировские чтения 1990. М., 1990. С. 78.

¹⁷ Успенский Б. А. Цит. соч. С. 167–168.

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 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».¹⁸ 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 —

¹⁸ Платон. Федр, 249d // Платон. Собрание сочинений в 4 тт. Т. 2. М., 1993. С. 163.

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».¹⁹

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

¹⁹ Leishman J. B. Op. cit. P. 132.

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.

Е. А. Первушина

ПЕРЕВОДЧЕСКИЕ МОДИФИКАЦИИ ЦИКЛА СОНЕТОВ ШЕКСПИРА В РОССИИ

Долгое время изучение отечественных переводов сонетов Шекспира определялось сторонниками теории «буквального» («точного», «формального») перевода. В соответствии с ней главной задачей переводчика был поиск «истинного», «настоящего», «подлинного» Шекспира, а исследователя — выявление степени адекватности переводного текста оригинальному. С развитием теории «полноценного» или «адекватного» перевода, предполагавшей взгляд на переводную литературу как на явление не только переводимой зарубежной, но и переводящей отечественной литературы усилились позиции литературоведческих подходов к переводному творчеству, понимаемому неизбежным преобразованием подлинного произведения. Однако анализ жанровых аспектов этой трансформации все ещё остаётся за пределами исследовательского внимания. Тем не менее, осознание производимых переводчиками жанровых модификаций не только самого сонета, но цикла сонетов Шекспира чрезвычайно важно.

Вспомним, что произведения ренессансных мастеров сонета — Петрарки, Ронсара, Дю Белле, Сидни, Спенсера — часто представляли читателям в составе поэтических книг, сборников, циклов. Замечательным примером поэтической циклизации в западноевропейской сонетной лирике являются и «Сонеты» Шекспира. Однако принципы их циклической организации до сих пор остаются не совсем понятными из-за отсутствия сведений о писателе и его лирическом сборнике, по поводу которого М. М. Морозов произнес выразительную формулировку — «задача, состоящая из одних неизвестных». До сих пор обсуждается вопрос об авторстве знаменитого сборника, его автобиографичности и прототипах. До сих пор непонятно, каким принципам следовал остающийся неизвестным составитель этого свода и следует ли доверять той последовательности, в которой сонеты были воспроизведены в их первом издании. Популярный в прошлом соблазн биографического подхода к знаменитым стихам — стремление обнаружить именно в них необходимые

факты — только осложнил проблему обилием гипотез. «Ответов на все эти вопросы нет, — остроумно заметила В. С. Флорова, — именно потому, что ответов придумано слишком много» (Флорова, 2006 : 209).

Множественность биографических версий исключала однозначность в решении вопроса о принадлежности самого шекспировского сборника к определенному типу циклов. Теоретически возможное предположение о том, что «Сонеты» были составлены и расположены в известной последовательности их автором, позволяло определять их как *цикл-произведение*, с присущими данной разновидности «высокой степенью слитности составляющих его текстов», характерным типом лирического героя «как главного лица “биографии-легенды”» (Мирошникова, 2001 : 14). Другая идея — последовательность сонетов в сборнике не является авторской — помогала увидеть в произведении черты *цикла-монтажа*, где в качестве своеобразной скрепы для отдельных произведений выступало само имя Шекспира. Наконец, непрерывно обновляемый процесс культурно-исторической рецепции «Сонетов» открывал в них перспективу *працикла (циклоида)*, в котором циклические возможности произведения реализовывались его реципиентами — читателями, редакторами, исследователями, издателями и — подчеркнем особо — переводчиками. Но главным в этой ситуации были не сами по себе биографические ориентиры, а высочайший политекстуальный и метажанровый потенциал подлинника, в котором заложена творческая перспектива бесконечно разнообразных его прочтений и преобразований.

Известно, что первым переводчиком всего сонетного шекспировского свода был Н. В. Гербель. Конечно, бесспорна откровенная художественная беспомощность этих переводов. Но благодаря именно Гербелю шекспировские стихи впервые предстали перед русской культурной общественностью не отдельными и разрозненными — они были совокупностью произведений, поэтическим ансамблем. Конечно, переводческое понимание характера и меры этой художественной целостности в значительной мере зависело от определенных процессов в современной переводчику литературе. Вспомним, что в XIX веке и на Западе, и в России происходило все более уверенное становление цикла как самостоятельной жанровой формы. «Собственно цикл и лирическая книга, — пишет об этом периоде О. В. Мирошникова, — обретают канонические структуры и особые формы» (Мирошникова, 2001 : 75). А рубеж XIX–XX веков оказался, как утверждает М. Н. Дарвин, «временем подлинного “расцвета” цикла», когда в творчестве поэтов-символистов произошло утверждение «цикла как особой литературной формы». На смену характерному для XVIII столетия «неукоснительному распределению про-

изведений по их жанровой принадлежности» приходят новые принципы циклизации, «среди которых основное значение приобретает принцип единой поэтической личности, ее душевной биографии» (Дарвин, 1999 : 495, 493).

Обретаемая жанровая самостоятельность поэтического цикла не могла не влиять на восприятие и толкование переводимых поэтических сборников, целостность которых стала приравниваться к целостности больших произведений. Неудивительно поэтому, что в «Канцоньере» Петрарки увидели автобиографическую книгу воспоминаний, поэтическую исповедь. Хрестоматийно известным примером такого прочтения стала знаменитая работа А. Н. Веселовского «Петрарка в поэтической исповеди *Canzoniere* (1304–1904)», в которой были отражены «возможности биографического прочтения всего сборника, дабы вывести впечатление психологически последовательного развертывания чувства, любовного романа или “диалектики души”» (Шайтанов, 2001 : 56). Уместно вспомнить и о некоторых терминологических особенностях времени: «то, что мы называем теперь циклами, в первой половине XIX в. предпочитали называть чем-то вроде “особых поэм” или “лирических романов”» (Дарвин, 1999 : 483).

Таким своеобразным лирическим романом и стал шекспировский сборник в переводе Гербеля. Традиционную последовательность сонетов переводчик рассмотрел как основу сюжета, разворачиваемого по принципу романно-фабульной последовательности. Подобному прочтению немало способствовало и гербелевское решение проблемы поэтических адресатов шекспировских сонетов: более чем 20 стихотворений из числа первых 126, считающихся посвященными Другу Поэта, переводчик переадресовал Даме. В результате шекспировский цикл приобрёл характерные очертания любовной истории; одна из центральных в оригинале «дружеская» тема не просто сузилась — лишённая у Гербеля характерной ренессансной поэтизации мужской дружбы, эта тема просто потерялась. И напротив, тема любви к женщине существенно расширилась, правда, при этом она заметно утратила драматическую противоречивость, присущую ей в подлиннике, что только усилило романтически идеализирующие акценты переводной версии. Переводы Гербеля, как известно, были справедливо подвергнуты уничтожающей критике. Но нельзя не признать и того, что принципы, воспринятые переводчиком циклообразующими, оказались впоследствии достаточно популярными.

В большой мере это относится к тенденции переадресовывать «дружеские» сонеты героине, которая, выйдя в XX столетии за пределы сонетных текстов, постепенно обрела имидж одного из вечных шек-

спировских образов. Вспомним пьесу Б. Шоу «Смуглая леди сонетов» (1910), новеллу Ю. Домбровского «Смуглая леди» (1946, опубл. 1969), поэтический цикл В. Рецептера «Театр “Глобус”. Предположения о Шекспире» (1974 опубл. 1982). На теме любви к женщине как на магистральной теме ренессансной поэзии и на образе Смуглой Дамы в 1930–1940-е годы делали принципиальный акцент отечественные литературоведы, этой концепции следовали создатели «Хрестоматии по западноевропейской литературе. Литература эпохи Возрождения и XVII века» (1937), где были напечатаны первые советские переводы сонетов Шекспира, выполненные О. Румером. Вполне закономерно поэтому, что в переводе С. Я. Маршака, снискавшем в России самую громкую славу, шекспировский сонетный свод также представлял любовной историей. И здесь 16 из первых 126 стихотворений тоже были обращены Даме. Героиня становилась сквозным образом цикла, что усиливало целостность его структуры. И даже в последнее десятилетие, несмотря на то, что признание первых 126 сонетов «дружескими» получило более широкое распространение, переводчики — А. Шведчиков (Шекспир В., 1996), В. Розов (Сонеты Потрясающего копьём, 1998), А. Кузнецов (Сонеты Шекспира, 2004) и др. — продолжают придерживаться указанной тенденции. А некоторые популяризаторы, хотя и понимают, что подобная переадресация является серьезным отступлением от оригинала, все-таки акцентируют внимание на «любовно-романной» ветви сюжета, отрезая от шекспировского цикла и издавая отдельной книжкой вторую часть сборника (сонеты №№ 127–154), посвященную именно героине (Кувшинникова, 2007).

Однако стремление видеть в шекспировском сонетном своде принципы цикла-произведения не сводится только к переадресации «дружеских» сонетов Даме. Современные переводчики сборника открывают другие принципы его композиционной целостности, заложенные в жанровой основе самого сонета, особенно сонета английского, шекспировского. Так, В. Микушевич, делает вывод о том, что эта сонетная форма — более свободная и открытая, потому что в ней нет характерного для итальянцев четкого противопоставления тез и антитез, а вместе с этим — и столь же характерной завершенности поэтических строф. Поэтический синтаксис шекспировского сонета, характер его сюжета и способ рифмовки способствуют установлению особого типа связей между поэтическими строками: они органично «перетекают» в последующие строки, а это, в свою очередь, создает основу для столь же органичного «перетекания» сонета в последующие сонеты. Вот почему, утверждает Микушевич, творение Шекспира — «не просто собрание стихо-

творений “на случай” и нечто большее, чем цикл сонетов», «сонеты Шекспира сочетаются в едином произведении, и это произведение не что иное, как роман в стихах» (Микушевич, 2004 : 19, 20).

Указанная тенденция усилить центрующее начало «Сонетов», преобразуя метажанровую структуру ренессансного собрания стихов в жанровую целостность «большого» произведения, просматривается в переводческих версиях Ю. Лифшица (Шекспир У., 2006) и А. Кузнецова (Сонеты Шекспира, 2004), увидевших в произведении Шекспира своеобразную поэтическую пьесу. Вспомним, что традиционно в композиционном строе шекспировского цикла сонетов видели монологическую основу: лирический герой обращается в сонетах к своему красивому Другу, к Поэту-сопернику, к Смуглой леди. Лифшиц уловил в основе сонетного цикла Шекспира динамическую экспрессию диалога, который ведут герои цикла.

Отдельного внимания заслуживает и переводческая потребность представить переводимые стихи «вмонтированными» в обрамляющие тексты своих статей и примечаний, в большой мере «дорисовывающих» жанровый облик шекспировского сборника. Так поступил А. Шаракшанэ (Шекспир У., 2008), который сопровождал издание своих художественных переводов «Сонетов» развёрнутой вступительной статьёй, подстрочниками и комментариями. С самого начала этой книги, названной в аннотации «уникальной», шекспировские стихи преподносятся организованными теми сюжетными линиями, которые предварительно уже были обозначены переводчиком-комментатором.

Особый случай — работа С. Степанова, представившего свои переводы шекспировских стихов составной частью книги «Шекспировы сонеты, или Игра в игре» (Степанов, 2003). Подлинными авторами цикла считаются здесь граф и графиня Рэтленд, а сонеты — это поэтические *послания*, которыми супруги Рэтленд обменивались друг с другом, адресуя впрочем, некоторые из них Уильяму Пембруку. При этом переводчик предложил собственную версию последовательности сонетов, отражающую драматические отношения в треугольнике «Рэтленд — Елизавета — Пембрук». Героями этого сонетного сборника оказываются вовсе не хрестоматийные Поэт, Прекрасный Друг и Смуглая Дама, а соответственно Рэтленд, его жена Елизавета и Пембрук, а сам сборник — своеобразным эпистолярным романом.

Как видим, наступившее столетие открывает не просто новых переводчиков — за современными прочтениями цикла сонетов Шекспира стоит перспектива его постоянно обновляемых жанровых модификаций. В их анализе необходимо отметить: как ни значительна и богата в рус-

ских переводах шекспировского сборника тенденция к восприятию его целостно единой структурой по типу цикла-произведения, — эта тенденция отнюдь не является единственной. Принципиально иной взгляд был представлен в 1902–1905 гг. в собрании сочинений писателя, изданном под редакцией известного историка литературы и библиографа-просветителя С. А. Венгерова. Хорошо известно, каким значительным событием стала эта публикация в культурной истории России, но осуществленные в ней принципы структурной организации сонетного свода остаются недостаточно исследованными.

Венгеров, пригласивший к работе многочисленный и разнородный переводческий коллектив, не мог рассчитывать на достижение художественного единства. В сопроводительных научных статьях издания были обозначены другие подходы. Решительно отвергнув трактовку шекспировского сборника как автобиографического любовного романа в стихах, авторы этих материалов утверждали что в «Сонетах» Шекспир, как начинающий автор, не имевший еще большого опыта, только перепевал чужие голоса. Поэтому собрание его сонетов — это подборка вариативных поэтических упражнений, книжный экзерсис, стихотворный турнир (Иванов, 1905 : 400; Венгеров, 1905 : 474). Другими словами, шекспировский сборник — это не монолитный авторский цикл, а монтажно выстроенная поэтическая антология. Замысел Венгерова поручить переводы «Сонетов» писательскому коллективу был реализацией серьезно продуманного принципа.

Идея антологической организации шекспировского сонетного сборника оказалась вполне конструктивной и современной. На рубеже XX–XXI веков под влиянием активно развивающейся множественности параллельных переводов все чаще стали появляться издания «Сонетов», сделанные по венгеровскому принципу — в переводах не одного, а многих авторов, причем некоторые из этих сборников строились именно как поэтический турнир переводчиков — один и тот же сонет представал в нескольких разных переводах. Именно так организовали издание составители сборника современных переводов «Сонетов», посвятившие свой труд столетию венгеровского издания (Шекспир, 2004). А авторы предисловия не скрывали того, что они не ставили своей задачей «стилистически единый перевод всего свода сонетов; наоборот, разнообразие и даже пестрота текстов считались за благо» (Николаев, Шаракшанэ, 2004 : 49).

Мы видим, что с развитием в России множественности параллельных переводов новая шекспировская сонетиана являет особый вид вариативной художественной конгломерации различных переводческих голосов и редакторских проекций, а сам Шекспир в этом процессе ус-

ложняющейся поэтической многоликости все более становился мифологически емким прототипом для всех своих соавторов, осуществляющих рецептивное «досотворение» (Гадамер) его сонетов в новом историко-культурном измерении.

Список литературы

- Венгеров, С. А. (1905) Вильям Шекспир // Шекспир В. Полн. собр. соч. под ред. С. А. Венгерова. Т. V. СПб: Изд. Брокгауз — Эфрон. С. 437–496.
- Дарвин, М. Н. (1999) Цикл. // Введение в литературоведение. Литературное произведение: основные понятия и термины. М.: Высшая школа. С. 482–496.
- Иванов, И. И. (1905) Сонеты // Шекспир В. Полн. собр. соч. / Под ред. С. А. Венгерова. Т. V. СПб: Изд. Брокгауз — Эфрон. С. 392–405.
- Кувшинникова, О. (2007) Шекспир и Смуглая леди. Порабощенный гений. М.: Алгоритм.
- Микушевич, В. (2004) Роман Шекспира // Шекспир У. Сонеты. Пер. В. Микушевича. М.: Водолей Publishers. С. 5–47.
- Мирошникова, О. В. (2001) Анализ лирического цикла и книги стихов. Канонические структуры и маргинальные формы циклизации в поэзии последней трети XIX века. Омск: Изд-во ОГУ.
- Николаев, В., Шаракшанэ, А. (2004) Сонеты Шекспира и их судьба в русских переводах // Шекспир В. Сонеты: Антология современных переводов. СПб.: Азбука-классика. С. 9–49.
- Сонеты Потрясающего копьём в переводах В. Розова. (1998) М.
- Сонеты Шекспира (2004). Перевод А. Кузнецова // Дальний Восток. № 5. С. 161–205.
- Степанов, С. (2003) Шекспировы сонеты, или Игра в игре. СПб.: Амфора.
- Флорова, В. С. (2006) Западная традиция в изучении издания и комментировании шекспировских «Сонетов» // Шекспировские чтения 2004. М.: Наука. С. 207–219.
- Шайтанов, И. О. (2001) История зарубежной литературы. Эпоха Возрождения. В 2 т. Т. 1. М.: ВЛАДОС.
- Шекспир (2004). Сонеты. Антология современных переводов. СПб.: Азбука-классика.
- Шекспир, В. (1996). Сонеты. Пер. с англ. А. П. Шведчикова. М.: Знак.
- Шекспир, У. (2006). Сонеты. Пер. Ю. Лифшица. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та.
- Шекспир, У. (2008). Сонеты. Перевод и комментарий А. Шаракшанэ. М.

3. ТРАГЕДИЯ «ГАМЛЕТ» В КОНТЕКСТЕ КУЛЬТУРНЫХ ТЕЗАУРУСОВ

Э. Б. Акимов

«ГРОБОВЩИК» ПУШКИНА И «ГАМЛЕТ» ШЕКСПИРА

Исследователям «Повестей Белкина» давно известно, что фраза из «Гробовщика» «Шекспир и В. Скотт оба представляли своих гробокопателей людьми веселыми и шутливыми дабы сей противоположностью сильней поразить наше воображение» указывает на первую «кладбищенскую» сцену пятого акта «Гамлета» Шекспира и 24-ю главу «Ламмермурской невесты» В. Скотта, имеющей эпиграф из той же шекспировской сцены (Shmid W., 1991: 210; Шмид В., 2006: 259). Гамлет и Горацио поражены зрелищем поющего за работой могильщика. **Ham:** “Has this fellow no feeling of his business, that the sings at grave-making”. **Hor:** “Custom hath made it in him a property of easiness”. **Ham:** “’Tis e’n so, the hand of little employment hath the dainter sense” (V, 1, 66–70). Эта цитата действительно помогает по-шекспировски взглянуть на пушкинского «Гробовщика». Читателю Пушкина, как и Гамлету, любопытно: «Неужели этот человек не чувствует специфику своего ремесла?» Становится понятным, что мрачный Адриан Прохоров не только не похож на гамлетовского веселого могильщика, но и чем-то подобен ему. Но природа шекспировской цитаты такова, что диалогические отношения можно предположить не только между соответствующими образами, но и двумя текстами: «Гамлетом», первой «кризисной» трагедией «состояния мира» (Л. Пинский) и «Гробовщиком», первой болдинской повестью Пушкина. Так, сравнительный взгляд сразу же выделит несколько симптоматических соответствий: покойники вхожи в дома живых людей; похороны и свадьбы гротескно совмещены, сон Адриана оказывается загробным видением, словно реализующим страхи Гамлета, проговоренные в монологе “To be or not to be” (“In that sleep of death what dreams may come”), улыбающийся череп Курилкина напоминает череп шута Йорика. Примеры можно продолжить. Сама «гамлетовская» атмосфера вывихнутого мироздания, словно требующая именно кладбищенского хронотопа, узнается в «Гробовщике» не смотря на разницу жанров и тональностей. Хотя, заметим в скобках, и на жанровом уровне сравнение шекспировской и пушкинской пьес представляется совсем не праздным. В трагедии «Гамлет», как и в повести «Гробовщик», отчетливо ощущаемо

фарсовое мышление, что на уровне языка реализуется поэтикой каламбура, игрой звуков, слов, понятий, прямых и переносных значений слов.

Но самое главное, на мой взгляд, — перспектива, система точек зрения. «Гамлет» позволяет увидеть в сложной системе пушкинских рассказчиков (приказчик Б. В.; Белкин) не только повествовательное многоголосье, но и характерный прием шекспировской драматургии «сцена в сцене». Зрители смотрят на героев (Гамлета и Горацио), которые сами являются зрителями того, что происходит на внутренней сцене кладбища. В любом случае Пушкин (и его «идеальный читатель», по У. Эко) смотрит на мир никак не глазами своего героя или бесхитростных повествователей и смеется (так что «волосы встают дыбом от его шуток») не герой и не рассказчик, а сам автор, причем и над героями, и над рассказчиками, и над незадачливым читателем. Рассказчик, простоудушно указывая на Шекспира и Скотта, как на поэтов контраста, желающих противоположностью мрачного ремесла и веселого нрава поразить воображение читателя, является таким же «смешным» героем, как Адриан или таким же объектом «идеального читательского» смеха. Повествователь не видит, иначе не преминул бы написать «из уважения к истине», что, угрюмый и задумчивый, погруженный в печальные размышления, Прохоров может пародийно ассоциироваться с самим “nighted coloured” Гамлетом, печально восклицаящим над черепом шута “Poor Yorick”; тем более что для созерцания черепов и гробов Адриану не надо идти на кладбище — гробы «всех цветов и всякого размера» удобно помещаются в гостиной и на кухне. О тщете и убыточности жизни, о пересеканности жизни и смерти (и других мрачных мотивах монолога “To be or not to be”) Адриан размышляет следующим образом: «Он думал о проливном дожде <...>, который встретил у самой заставы похороны отставного бригадира. Многие мантии от этого сузились <...>. Он *предвидел* (какое гамлетовское “prophetic” слово — Э. А.) *неминуемые расходы* <...>. Он надеялся *выместить убыток* на старой купчихе Трюхиной, которая уже около года находилась при смерти». С. Бочаров, автор специального исследования о «Гробовщике», так комментирует остроумный тон этого фрагмента: «Мрачной задумчивости Адриана можно было бы дать высокое и значительное истолкование в духе державинского эпитафия (напомним его — «Не зрим ли каждый день гробов, седин дряхлеющей вселенной»). Но он думает не о «сединах дряхлеющей вселенной», а о расходах» (Бочаров С. Г., 1974: 212). Сказано правильно, но не полно. Не хватает здесь «Гамлета». Ведь и Державин в своем «Водопаде» предавался вполне гамлетовским размышлениям по поводу тени умершего Потемкина, которого он сравнивает с гомеровским Ахиллесом и которо-

го он противопоставляет жалкому, презренному Терситу, то есть Платону Зубову, оклеветавшему великого человека перед Екатериной и умевшему лестью занять его место. Но это не самое главное. Без привлечения «Гамлета» мы рискуем не заметить, что «возмещение убытков» смертью Трюхиной близко той inferнальной «экономии», которая заставляет торопиться со свадьбой после похорон и выставлять горячие блюда с поминок в качестве холодных закусок на свадебный стол. Таким «шутливым» образом Гамлет объясняет смысл марьяжной торопливости Гертруды. **Hor:** “My lord I came to see your father’s funeral”. **Ham:** “... I think it was to see my mother’s wedding”. **Hor:** “Indeed, my lord. It followed hard upon”. **Ham:** “*Thrift, thrift*, Horatio. The funeral baked meats / Did coldly furnish forth the marriage tables” (I, 2, 176–181).

Гамлетовское слово «*thrift*» («экономия, выгода, прибыль, основанная на бережливости»), повторенное дважды, является диагнозом неправильному, вывихнутому миру Эльсинора. Этим же словом можно обозначить преступную рачительность Адрияна, имеющего выгоду от смерти своих клиентов, «возмещающего убытки» запрашиванием преувеличенной цены за свои изделия. Остроумно (пусть случайно) созвучие английского *thrift* и имени богатой клиентки Прохорова Трюхиной. «*Thrift*» — «возмещение расходов» Гертруды и Адрияна — это как бы «надъюрисдикционное преступление» (М. М. Бахтин), которое, однако, колеблет не столько законы человеческого общежития, сколько фундаментальные основы бытия, в котором этот и тот свет связаны. Обман покойников (а именно такое обвинение можно предъявить Гертруде и Адриану) — это онтологическое кощунство, для диагностирования которого и у Шекспира и у Пушкина привлекается остроумное слово *thrift*. Остроумным обличением «оборотливости» Адрияна является и его знаменитая вывеска «Здесь продаются и обиваются гробы, простые и крашеные, также отдаются напрокат и починяются старые». В гамлетовском примере к ритуальной трапезе относятся как к обычной еде, в мире «Гробовщика» к гробам («сидинам дряхлеющей вселенной», по Державину) относятся как к обычному товару или вакантным помещениям, которые можно починить, продать или сдать напрокат. Совершенно в гамлетовском смысле абсурдно неправильно звучащая фраза гротескно выявляет абсурдность и неправильность самого бытия. Слово *thrift*, сближающее похороны и свадьбу, помогает осмыслить и другое многозначительное соответствие. Без «Гамлета» трудно интерпретировать приглашение Готлибом Шульцом своего соседа гробовщика на серебряную свадьбу. В пушкинском тексте, как и в гамлетовском мире, похороны и свадьбы следуют друг за другом (“follow hard upon”): похоронные размышления

Прохорова прерываются приглашением на серебряную свадьбу, сразу же после празднования юбилея свадьбы Прохоров во сне отправляется к умершей купчихе Грюхиной. Понятно, что здесь не только поэтика контраста, поражающая воображение романтического читателя — гробовщик, гуляющий и шутящий на свадьбе. Ситуация эта представляется не только остроумной, но и жутковатой, предвосхищающей собрание мертвецов на новоселье Адрияна. Именно на этой серебряной свадьбе тост за здоровье доброй Луизы превращается в тост «за здоровье мертвецов». Кстати, у Шекспира тема неправильной сдвинутости смерти и любви, похорон и брака представлена не только в основном сюжете (старый Гамлет, Гертруда, Клавдий). О близости (если не тождественности) любви и смерти поет копающий могилу Clown (Клоун-Могильщик): *In love when I did love, did love / Methought it was very sweet.*

В молодости могильщику очень нравилось проводить время, занимаясь любовью. Движения лопаты ритмически совпадают с двукратным сообщением о «любви», которое звучит как мимическое воспроизведение самого процесса «любви», копания, пения. «Годы прошли, — поет дальше могильщик, — и все изменилось». Песнь о любви превращается в песнь о лопате. Остается лишь выкопать яму, лечь в нее и накрыться саваном. *A pick-axe and a spade, a spade / For and a shrowding sheet.* Скандирование *did love, did love* заменяется на *a spade, a spade*. Ритм остается прежним и на фоне этого ритма тождественными предстают процессы любви, работы, жизни и смерти. Схожим образом мотивы любви, вхождения в дом, положения во гроб, погребения сталкиваются в безумных похабно-похоронных песнях Офелии. Офелия, как известно, сошла с ума от слишком явной близости этих мотивов. Совсем с другим знаком эти же мотивы сталкиваются в «Гробовщике». Перед тем как петь свою песню, Клоун-могильщик ведет со своим младшим братом по ремеслу любопытный разговор, имеющий архаическую вопросно-ответную структуру или карнавально травестирующий древний жанр. Возникает как бы пародия на ритуальный диалог жреца с неофитом: **1 cl:** “What is that builds stronger then either the mason, the ship wright, or the carpenter?” **2 cl:** “The gallows-maker, for that frame outlives a thousand tenants”. **1 cl:** “I think thy wit well ... When you are asked this question next, say, a gravemaker. The houses that he makes last till doomsday. Go, get thee to Yaughan, fetch me a stoup of liquor”.

Первый могильщик, сравнивая ремесло плотников, корабельных мастеров и строителей, доказывает, что самые крепкие постройки делает могильщик, ведь его «дома» простоят до конца света. Перед этим клоун доказывает, что ремесло копателя самое древнее и благородное, восхо-

дящее к Адаму. Так выясняется преимущество ремесла могильщика. Другие ремесла не противопоставляются могильному, а в сравнении с ним оказываются ниже по статусу. Интересно и то, что гробы (то есть могилы) сравниваются с домами и оказываются домами наиболее прочными. Адриан Прохоров тоже относится к своим изделиям как к домам, которые можно продать или сдать в наем. К воротам своего дома он прибывает «объявление о том, что дом продается и отдается внаймы». Содержание объявления повторяет содержание гробовской вывески. Разговор двух шекспировских клоунов не может не напомнить «дружелюбный» разговор двух соседей — сапожника Готлиба Шульца и гробовщика Адриана Прохора.

- Каково торгует ваша милость? — спросил Адриан.

- Э-хе-хе, — отвечало Шульц, — и так и сяк, пожаловаться не могу. Хоть, конечно, мой товар не то, что ваш: живой без сапог обойдется, а мертвый без гроба не живет.

- Сущая правда, — заметил Адриан, — однако ж, если живому не на что купить сапог, то не прогневайся, ходит он и босой, а нищий мертвец и даром берет себе гроб.

Ремесло сапожника и гробовщика в этом удивительном разговоре сравнивается, и предпочтение (с оговорками) отдается последнему. Гробы более нужный товар, чем сапоги. Нельзя не заметить загадочную глубокомысленность разговора, вполне соответствующую спору шекспировских могильщиков. Они говорят эзотерическим языком «посвященных» в тайны своего важного ремесла. Согласно их рассуждениям, мертвецы живут в гробах и живут там долго, до конца света. У Пушкина приход Шульца к Адриану маркируется «тремя ударами в дверь». Сам немец Шульц в этой ситуации исполняет роль второго шекспировского клоуна. Не случайно он говорит «на том русском наречии, которое мы без смеха слышать не можем». После приглашения на серебряную свадьбу начинается разговор о ремесле гробовщика и его выгодном товаре. Точно также мотивы любви и смерти сдвинуты в песне могильщика. Отношение современного читателя к этой гротескной сдвинутости определить достаточно трудно. Вряд ли ему понятно то, что было понятно шекспировскому зрителю: шуты и могильщики, одинаково близкие не только социальному, но и топографическому «дну», давали карнавально низкую (но все еще мифологическую) версию бытия, согласно которой любовь (то есть половой акт) и смерть (то есть закапывание в землю) суть вещи тождественные, причем версия эта актуализируется в низменных жестах (копание) и словах (шутках, каламбурах, грубостях, речевых ошибках). Ни рассказчики, ни герои Пушкина такой мифо-

карнавальную памятью не обладают. Тем интереснее, что речи «клоунов» (сапожника-немца и гробовщика) построены на типичных карнавальных приемах, так же как и речи их шекспировских прототипов. Отметим в связи с этим, что «глубокомыслие» клоунов часто основано на языковой (фразеологической) ошибке, нелепости. Комментируя смерть Офелии, могилу для которой они роют, первый клоун говорит “she wilfully seeks her own salvation” — буквально «самовольно ищет собственного спасения». Каламбур основан на измени известной идиомы “to seek one’s own life” («покушаться на свою жизнь»). Нелепица, однако, ставит во взаимосвязь обстоятельства смерти девушки и ее посмертной участи, спасения души (salvation). Немец Шульц говорит гробовщику: «Живой без сапог обойдется, а мертвый без гроба не живет», несколько деформируя русскую поговорку «живой без сапог обойдется (или живой бывает без сапог), а нищий без гроба не обойдется», зафиксированную у Даля, что отмечено Шмидом (Шмид В., 2006: 270; Даль В. И., 1957: 284). В результате «ошибки» получается фраза, которую можно вполне воспринять как эзотерическую, трактующую важнейшую мифологическую проблему жизни за гробом.

Заканчивая эту тему хотелось бы указать еще на одно мифологически значимое отождествление, имеющееся у Шекспира и Пушкина — отождествление «того света» с иностранным (и безумным) миром. У Шекспира могильщик-датчанин говорит Гамлету, что начал работать в тот день, когда родился маленький принц Гамлет, тот самый, который потом сошел с ума и отослан в Англию, где все это будет незаметно, «там ведь все сумасшедшие» (“there are the men as mad as he”; V, I, 160–169). Гамлета отправляют в Англию (за границу) для того, чтобы убить его (то есть на тот свет). Безумие, заграница, смерть почти отождествлены самим сюжетом. У Пушкина мир иностранных ремесленников Никитской слободы, расположенной на периферии столицы, у заставы, пространственно находится в непосредственной близости от кладбища и символически соотнесен с миром мертвецов. Для Прохорова православные мертвецы в каком-то смысле живее и ближе проклятых «басурман» — немцев. Топографическое, «шекспировское» прочтение, на котором настаивал Бахтин в своих «Дополнениях к Рабле», чрезвычайно продуктивно в нашем случае.

Напомним, что кладбищенская сцена в «Гамлете», столь многое объясняющая и в «Гамлете» и в «Гробовщике», с композиционной точки зрения является «сценой в сцене». Гамлет и Горацио сначала смотрят за работой могильщика, комментируют ее, затем вступают с ним в диалог. В «Гамлете» таких ситуаций, где за героем подсматривают, очень много.

Наиболее показательной считается «Мышеловка», когда спектакль объявлен официально и ставится на сцене. «Убийство Гонзаго» позволяет прочитать вторую часть «Гробовщика», то есть сон Адрияна Прохорова, как вариант «Мышеловки». Исследователи, начиная с В. В. Виноградова, справедливо говорят о «семантическом параллелизме двух частей», в каждой из которых воплощается тайное давнее желание героя. В первой части он переезжает, во второй он наконец-то получает заказ на похороны Трюхиной. Как днем, так и во сне он все время разъезжает от Басманной (то есть от центра) к Никитской (к окраине), проделывает последний путь пешком, задерживается на пороге и попадает на «пир», оказываясь среди гостей, причем гости его обижают. Две части, словно два зеркала, отражают друг друга, так же как «Убийство Гонзаго» совершенно точно отражает не просто жизнь, но и преступление Клавдия. На сцене сна показывается для Адрияна его преступная жизнь. Похороны Трюхиной (живой на самом деле) — это последнее виртуальное преступление Прохора, особенно явное в перспективе нового (неироничного) стиля повествования — «свечи горели, священники читали молитвы», схожего со стилем «Пиковой дамы». Адриян, как и купцы (то есть как вороны, говорится в тексте), «слетаются» на мертвое тело. Адриян по обыкновению лицемерно божится, что лишнего не возьмет, обменивается значительными взглядами с приказчиком. Это своего рода ритуально автоматическое поведение Прохорова — именно так он, побожившись быть честным, обворовывает каждого покойника. «Надъюрическое» преступление представляет собой онтологическое кощунство, ставшее тривиальным. Возвратившись домой, Адриян с ужасом узнает в посетителях своих клиентов, «похороненных его стараниями» (двусмысленность фразы в данном случае не воспринимается комически). Покойники приходят на новоселье к Прохорову не в виде шекспировских бесплотных призраков, одержимых идеей отмщения, а в виде «честных» гостей, одежды и речи которых (за некоторым исключением) свидетельствуют об их благопристойности и чинности. Маркированы последний и первый клиенты Адрияна — *отставной* бригадир, похороны которого застал дождь, попортившие гробные наряды, и *отставной* сержант Петр Петрович Курилкин, которому еще в 1799 году Прохоров продал свой первый гроб, да еще сосновый за дубовый, то есть первый клиент был и первым обворованным покойником. Удивительно, что мертвецы обижены не тем, что их всех обманули, купили на «их» деньги новый дом и позвали на новоселье, а тем, что Адриян грубо обошелся с их товарищем. Покойники и за чертой гроба остаются обыкновенными бюргерами, которым наплевать на топографическое бесчинство Адрия-

на, им важно лишь формальное соблюдение гражданского кодекса чести. Стоит ли удивляться, что Адриан после такого «представления», узнав, что то был лишь сон, благодушно, как ни в чем не бывало садится пить чай с дочерьми. Он столь же метафизически глух, как и его клиенты. Преступление было показано, но никакого «узнавания», «пафоса» и «катарсиса» не произошло. Трагические приемы не привели к трагическому очищению Адриана и рассказчика, который отказывается комментировать случившееся.

А что же Пушкин? Прежде чем попытаться ответить на этот вопрос, хотелось бы обратить внимание на то, что в шекспировской перспективе «Гробовщика» роль Гамлета (хотя и не только ее) приходится играть Пушкину. Именно Пушкин смотрит по-гамлетовски (с оптической точки зрения) не гробовщика и прочих маргинальных ремесленников (clowns), комментирует их слова и поступки, разыгрывает «Мышеловку», то есть ставит перед Адрианом (преступником) «тропически» изобличающее его зеркало. Разительным в этой связи представляется совпадение биографического возраста и пограничного состояния Пушкина и Гамлета. Им по тридцать лет, они чувствуют себя стоящими у границы и перед сакраментальным выбором «быть или не быть». В 1799 году (год рождения Пушкина) был изготовлен и продан первый фальшивый гроб Адриана, то есть началась его карьера. Ровно тридцать лет работает на своем месте шекспировский могильщик-клоун; он хорошо это помнит, потому что начал работать в день рождения юного Гамлета. Сближение, как сказал бы Аристотель, мифологическое, словно случившееся не без умысла, такое же «не научное», как фонетическое совпадение “thrift” и «Трюхиной». Во всех «Повестях Белкина» (кроме водевильной «Барышни-крестьянки») есть столкновение мотивов любви (брака) и смерти. Везде ставится некоторый онтологически-значимый, но неоцененный героями и рассказчиками эксперимент над жизнью, и везде дело заканчивается браком или смертью. Герои (не только «Повестей Белкина», но и «Маленьких трагедий») опасно (с мифологической точки зрения) «шутят». Легкомысленно ведут себя, преступая некую бытийственную границу, Дон Гуан, Моцарт, повеса граф N., Адриан, Минский, Бурмин, Владимир, Мария Гавриловна, Бетси-Акулина и Алексей Берестов. И с разным исходом — кому гроб, кому брак. Пушкин заставляет своих героев опасно экспериментировать с бытием и получить в зависимости от жанра свою меру вразумления и наказания. Сам Пушкин-поэт, описывая эти кризисные, пограничные ситуации тоже шутит, но на другом языковом уровне, прямо как Гамлет. Он каламбурит, переходит на низкий слог, использует простонародные фразеоло-

гизмы. Не забудем, однако, что Пушкин сам находится в «гамлетовской», шекспировской ситуации. Он только что похоронил дядю, он заперт в холерном карантине, он жених Натальи Гончаровой и волнуется не только за ее судьбу, но и за их брак. Письмо невесты он получает после окончания «Гробовщика» и ставит ее имя Nat. в конце рукописи. Адриан — имя реального гробовщика, живущего напротив дома Гончаровых на Никитской, то есть в том месте, где Прохоров купил свой желтый домик. Басманная — центр Москвы — место рождения самого Пушкина и место жизни только что похороненного дяди. Все это хорошо известно, но дело не в фактах, а в их сверхбиографической значимости. Имена, переходящие из жизни в текст, свидетельствуют о трагической неслучайности их. Мы мало знаем точных фактов о биографии Шекспира, но трагедия “Hamlet” появляется после смерти юного сына поэта Hamnet. После «Гамлета» начинается новый зрелый Шекспир, после «Гробовщика» начинается новый Пушкин. Два текста, поставленные рядом, помогают не только прочитать друг друга, но и бросают свет на сложный фарсово-трагический хронотоп, в рамках которого возможно новое сравнительное изучение позднего Шекспира и Пушкина.

Список литературы

- Бочаров С. Г. О смысле «Гробовщика» // Контекст–73. М., 1974.
Даль В. И. Пословицы русского народа. М., 1957.
Шмид В. Проза Пушкина в поэтическом прочтении. «Повести Белкина». СПб, 2006.
Shmid W. Puskins Prosa in poetischer Lektüre, München, 1991.

**ГАМЛЕТ В «СТРАНЕ НЕГОДЯЕВ»:
ШЕКСПИРОВСКИЙ МЕТАТЕКСТ ЕСЕНИНА**

*Я слышал, как этот про-
хвост
Говорил тебе о Гамлете.
Что он в нем смыслит?
Гамлет восстал против
лжи,
В которой варился коро-
левский двор.
Но если б теперь он жил,
То был бы бандит и вор.
Потому что человеческая
жизнь
Это тоже двор,
Если не королевский, то
скотный.*

*С. Есенин. Страна него-
дьяев.*

Рубеж XIX–XX, первая четверть XX века в русской поэзии характеризуется наличием оригинальной Гамлетовской парадигмы. Можно утверждать, что практически ни один поэт не проходит мимо Принца Датского, в результате чего возникает поразительное метатекстовое пространство, выявляющее новые смысловые оттенки и акценты в беспрецедентной константности этого героя для русской поэтической ментальности.

В начале этой смысловой парадигмы — явственно проступающий в поэзии Анненского *Гамлетовский тезаурус*, главными «ценностями» которого становятся *пределы* человеческого и земного бытия. Он получает яркую интерпретационную окраску: это Гамлет рубежа 19–20-го веков, с *пьяным от призраков взором*, который *читает нам дерзость обмана* и признает *позор сдавшейся мысли*. Всмотреться-вчитаться в метафоры Анненского — значит, приблизиться к пониманию одного из самых парадоксальных явлений человеческой истории Нового времени, осознанной Гамлетом Шекспира: парадокса *небытия в бытии*. Именно это лежит в основе *трактира жизни* Царскосельского *наставника*, приобретая затем множественные обертоны в поэзии Блока, Ахматовой, Мандельштама. Есенина, Маяковского, Цветаевой, Георгия Иванова, Пастернака, варьируясь на разные лады и голоса, но, не уклоняясь от замысла и формы своеобразной поэтической фуги — Шекспировской те-

мы с вариациями: здесь *быть* соотносимо с необходимостью *решать на выцветших страницах постылый ребус бытия*.

Тоскующему Я Анненского *нет конца и нет начала*, в нем проступает тягостная бесконечность блоковской жизни, обреченной *представляться* в одних и тех же, неизменно тусклых декорациях: *ночь, улица, фонарь, аптека... аптека, улица, фонарь...* Жизнь в поэзии Анненского — заштатный трактир с потугами на «красивость» и «модерность»; природа — сплошная *контрафакция*; смерть — скверный спектакль, разыгрываемый беспомощными актерами на сцене, заполненной жалкой бутафорией; а поэт, изнемогающий под бременем *слов, слов, слов*, шаг за шагом приближается к *небытному...*

Мне всегда открывается та же
Залитая чернилом страница.
Я уйду от людей, но куда же
От ночей мне куда схорониться?

Все живые так стали далеки,
Все небытное стало так внятно,
И слились позабытые строки
До зари в мутно-черные пятна.

Весь я там в невозможном ответе,
Где миражные буквы маячат...

Особое место в Гамлетовской парадигме рассматриваемого периода принадлежит С.Есенину. Гамлет Шекспира не только появляется в его творчестве в виде отдельных аллюзий, реминисценций, тематических блоков, но и претендует на роль *камертона* есенинской литературной идентичности — интереснейший случай поэтического самосознания и самопознания, выражающийся в возникновении у поэта *целостного Гамлетовского метатекста*.

В начале 20-х годов Есенин обращается к излюбленному романтическому жанру — драматической поэме — и создает во многом неожиданную вещь *Страна негодяев* (1922–1923). Можно увидеть здесь столь характерное для поэтов первой половины XX века желание попробовать себя во всех областях словотворчества. Есенин уже обращался к поэмам, прозе, литературной критике. Но первая же сцена *Страны негодяев* почти дословно повторяет первую и четвертую сцены шекспировского *Гам-*

лета — смену караула у Эльсинора и встречу Гамлета с Тенью бывшего властителя Дании.

Что это? Случайность или открыто предлагаемый ключ для корректного прочтения поэмы? Когда в репликах персонажей возникнет имя Датского принца, а все действие *Страны негодяев* медленно, но верно устремится к «мышеловке», станет очевидным, что перед нами есенинская интерпретация шекспировского «Гамлета», перенесенного в другое время и другую страну, и, что особенно важно — прямая идентификация поэта с Гамлетом, закономерное завершение его Гамлетовской парадигмы.

Уже в поэме *Пугачев* (март-август 1921) Есенин явно ориентируется не только на фигуру Гамлета, но и на структурно-тематические особенности этой шекспировской трагедии, обращаясь к ним в поэмах *Анна Снегина* (январь 1925) и *Черный человек* (ноябрь 1925).

Появление Шекспира в творчестве Есенина — закономерность, жизненная необходимость. Для него никогда не стояло вопроса — *быть или не быть* Шекспиру в двадцатом веке. Уже есенинская декларация о *флейте Гамлета в Ключах Марии* и его публичных выступлениях воспринимается как один из камертонов — наряду с Пушкиным и Блоком — есенинского творчества.

Есенинская лирика позволяет говорить о последовательной разработке Шекспировского — и в частности, Гамлетовского — тезауруса, в котором делается особый смысловой акцент на *распавшемся времени, тюремно-подавляющей, репрессивной сути мира-бедлама, утраченном отцовстве, бесприютности, дурных снах, жизни на грани безумия, inferнальных играх жизни с поэтом и поэта с окружающими, проблематичности жизни и смерти...* Ключевыми в ценностном и смысловом пространстве Шекспировского метатекста Есенина становятся образы *племянника, чудака, безумца, черного человека*, которые создают механизм распознавания родства Есенина и Гамлета в российском Шекспировском историко-культурном контексте первой четверти XX века.

Гамлет Есенина — это чудаки и безумцы, бесприютная безотцовщина при живых родителях, хулиган, прибегающий к скандалам, эпатажу, буре и натиску в метельно-вьюжной стране, вновь трагически заплывавшей в непроглядной мгле.

И бытие, и небытие для поэта — предельно амбивалентные, зачастую парадоксальные — существуют как некий *палимпсест*, исходная и конечная записи которого отсылает нас к шекспировскому Гамлету. Метафора *прялки метели* (*Черный человек*, 1925), по существу, вбирает в

себя и одновременно организует всю *метельную симфонию* Есенина, акцентируя, прежде всего, смыслы неразрывности нитей судьбы поэта и России, человека и Природы в их *поединке роковом*.

В Гамлетовский текст Есенина входит около тридцати стихотворений: *День ушел, убавилась черта; Там, где вечно дремлет тайна; Осенним холодом расцвечены надежды; В дорогу дальнюю, не к битве, не к покою, Влекут меня незримые следы...; Колокольчик среброзвонный; Исповедь хулигана; Мир таинственный, мир мой древний; Сторона ль ты моя, сторона; Грубым дается радость; Пускай ты выпита другим; Дорогая, сядем рядом; Мне грустно на тебя смотреть; Мы теперь уходим понемногу; Памяти Брюсова; Стансы; Русь бесприютная; Письмо деду; Метель; Батум; Мой путь; Каждый труд благослови, удача; Видно, так заведено навеки; Гори, звезда моя, не падай; Синий туман; Над окошком месяц; Снежная равнина, белая луна; Кто я? Что я?...* Это, не считая поэм, а также отдельных реминисценций, аллюзий, парафраз, — целостный гипертекст со своей композицией, драматургией, образной системой и системой поэтических референций.

Особая роль в этом гипертексте отводится русской зиме. Следующий образно-смысловой ряд — *вьюга-душа-жизнь-судьба-смерть* — во всем богатстве смыслов и вариаций становится определяющим для медитативно-философского дискурса Есенина, неразрывно связывая в единое трагическое целое все его творчество. Метафора *прядения-ткачества метели-вьюги* устремляется к своему конечному пределу — погребальному савану, не утрачивая при этом всего богатства значений следующего образно-семантического ряда: *пряжа-прясть-веретено-кружение-вязание-нить-ткань-пелена-полотно-саван*.

Пряжа снежистого льна Есенина *кружится* между *пряжей* солнечных дней с *нитью* неповторимой жизни (*В пряже солнечных дней время выткало нить*) и голубым покоем, *нити* которого учится *вплетать* в свои кудри поэт.

В метельную симфонию русской поэзии Есенин вписал одну из самых ярких и трагических партий. Стихотворение *Метель* (декабрь 1924), по существу, завершает и его собственную *метельную сюиту* с ее мощными заключительными аккордами 1925 года в стихотворениях *Быть поэтом...* и *До свиданья, друг мой, до свиданья*. Близкое знакомство со смертью, по-бродяжьи легкое — *Ну и что ж, помру себе бродягой, На земле и это нам знакомо* (август 1925) — рифмуется здесь с трагически-обыденной непреложностью перехода жизни в смерть — *В этой жизни умирать не ново, Но и жить, конечно, не новей*.

Именно в метельную симфонию Есенина последовательно вписан пронзительный экзистенциальный диалог поэта с Гамлетом Шекспира, своего рода *претекст Страны негодяев*, в центре которого стоит один из многих, озвученных Датским Принцем вопросов — *Слепое ль то забвенье Или желание узнать конец со всей подробностью?*²⁰

В драматической поэме *Страна негодяев*, над которой поэт работал до последних дней своей жизни, мы имеем последовательно выстроенный диалог с трагедией «Гамлет», более того, как отмечалось выше, является примером сознательной поэтической самоидентификации. Внешнее сходство главного героя Номаха, в котором проступает портрет Есенина — *Блондин. Среднего роста. 28-ми лет* — переходит во внутреннее сходство поэта и героя. Далее оно доводится до неразличимости в родстве внутреннем, теперь уже тройственном: Есенин-Номах-Гамлет. Это *Гамлет действия*, рожденный из Номаха-Есенина — размышляющего и сопоставляющего.

Создаваемая Есениным модель — перемещение во времени — имеет своей основой трансформацию Гамлета в соответствии с новыми условиями существованиями. Как формулирует это Номах: *если бы теперь он жил, То был бы бандит и вор*. Нельзя не вспомнить здесь бухаринское определение есенинщины, словно перекликающееся с есенинским Гамлетом-Номахом и лирическим героем-хулиганом *Москвы кабацкой*.

Отсылая в стихотворении *Пушкину* к своему циклу *Исповедь хулигана* и к расхожему мнению о себе, Есенин стремится этим уподоблением через столетие акцентировать те слагаемые смысла, в которых не разгул, буйство, разнузданность, а *раскрепощенность, легкость, свобода* проявления *веселья, граций и ума* станут определяющими. Важно увидеть, как происходит у Есенина последовательная переакцентуация, перераспределение смыслов от *Хулигана* к *Стансам*. В этом посвящении-признании, и одновременно поэтической исповеди и жесте сознательного выбора *родства*, слышится и другой голос — не столь отчетливый, но вполне различимый: Гамлета — печальника, безумца, поэта-скандалиста Датского двора.

В стихотворении Есенина *Мир таинственный* (1921), в котором удивительным образом переплетаются темы гамлетовской готовности к действию, к встрече с Судьбой —

²⁰ Перевод А.Кронеберга. См.: Н.А.Смирнова. Флейта Гамлета (готовится к публикации).

Здравствуй ты, моя черная гибель,
Я навстречу тебе выхожу!

с упованием на месть *с другого берега*, месть особого рода — звучащего Слова, проступает гамлетовское *Ты им поведай...*, обращенное к Горацио.

И пускай я на рыхлую выбель
Упаду и зарююсь в снегу...
Все же песню отмщенья за гибель
Пропоют мне на том берегу.

Готовность — это все Гамлета принимает у Есенина двойственный вид: сознательного выбора действия-вызова и инстинктивного, подобного звериному, импульса к отпору врагам. *Это песня звериных прав...* Она знаменует у Есенина высшую по отношению к человеку и обществу справедливость — Природного Суда, перед которым в равных условиях оказываются человеческое и звериное, стихийное и гармоническое, дионисийское и аполлоническое -

О, привет тебе, зверь мой любимый!
Ты не даром даешься ножу!
Как и ты — я, отсюда гонимый,
Средь железных врагов прохожу.

Как и ты — я всегда наготове,
И хоть слышу победный рожок,
Но отпробует вражеской крови
Мой последний, смертельный прыжок.

Есенина, пристально вглядывающегося в облик Пушкина ²¹, интересуется сходство, сродство, обнаруживаемое им как во внешнем облике (сравним с внешностью-автопортретом Номаха из *Страны негодяев*), так и во внутреннем, обозначаемом им как *повеса*, *хулиган*. Учитывая разность зарядов и поэтических потенциалов этих понятий, Есенин подчеркнута сводит их в едином смысловом пространстве, имея на то веские основания. Интересно вспомнить в этом контексте отзыв о Есенине

²¹ Вспомним, что для Марины Цветаевой ее Пушкин всегда был черным, в фигурально-точном смысле.

Василия Качалова, уловившего очень важную связь между есенинской душой, талантом, театральной игрой и творчеством. Есенинская поэзия демонстрирует постепенное смыкание образов *повесы-хулигана-чудака*, что закономерно завершается появлением *реквиема* Есенина — поэмы *Черный человек* (ноябрь 1925), которому предшествует гамлетовско-пушкинская дуэль Номаха-Гамлета-Есенина с самой сутью Страны негодяев.

В драматической поэме *Страна негодяев* Есенин строит сюжет на совмещении двух плоскостей — оценочно-соотносительной и экстраполирующей. Иное смысловое пространство дает Есенину возможность проводить убийственные сопоставления и аналогии его Гамлета-Номаха с шекспировским, России и Америки — с тюрьмой-Данией. Как и в шекспировской трагедии обращает на себя внимание постоянное взаимодействие частного и общего, сам масштаб обобщений — постреволюционная Россия-Америка-мир, балансирующий на грани безумия, насилия, тотальной смерти.

Поэт последовательно трансформирует мир-тюрьму в *скотный двор* и *бедлам*, подчеркивая при этом отсутствие какой-либо разницы между бандитами, *маклерами* с Ильинки и королями, что вновь отсылает нас к шекспировскому *Гамлету*:

И если преступно здесь быть бандитом, То не более преступно, Чем быть королем...

У есенинского Гамлета, открыто вступающего в борьбу с бедлом мира, вызревает мысль не о мести, а о своеобразной *дуэли*, которая должна принять вид российского переворота:

Я не целюсь играть короля И в правители тоже не лезу, Но мне хочется погулять И под порохом и под железом. Мне хочется **вызвать** тех, Что на Марксе жиреют, как янки. Мы посмотрим их храбрость и смех, Когда двинутся наши танки.

Но главное — Номах-Гамлет, прежде всего, *чудак* и *безумец*, в котором без труда можно узнать и самого Есенина-Гамлета:

Номах — Я не привык торопиться, когда вижу опасность вблизи.

Барсук — Но это...

Номах — Безумно? Пусть будет так. Я — Видишь ли, Барсук, — Чудак. Я люблю опасный момент, Как поэт — часы вдохновенья, Тогда бродит в моем уме

Изобретательность до остервененья... Мой бандитизм особой марки. Он осознание, а не профессия. Слушай! я тоже когда-то верил в чувства...

И далее следует примечательный переход-идентификация, отсылающий к *хулигану-чудаку* Есенина и его незабываемым словам-жестам:

Долго валялся я в горячке адской,
Насмешкой судьбы до печенок израненный.
Но... Знаешь ли...
Мудростью своей кабацкой
Все выжигает спирт с бараниной...
Теперь, когда судорога
Душу скрючила
И лицо как потухающий фонарь в тумане,
Я не строю себе никакого чучела.
Мне только осталось –
Озорничать и хулиганить...

Без преувеличения можно сказать, что мотивный комплекс, обозначенный как *флейта Гамлета*, является **(ф)лейт-мотивом**, определяющим основную тональность есенинской поэзии в целом, и осознается как *гамлетизм* в духе Баратынского-Фета-Анненского.

Один из блистательных образов-экспромтов Гамлета, всеми силами своей души противостоящего натиску внешнего мира — мира кажимостей, закабаляющих обманов — *флейта*: артистически-музыкальный его союзник, заповедный, недоступный профанам и королям. Гамлет выбирает флейту из всего множества музыкальных инструментов как очень простой внешне, но такой глубокий внутренне, неожиданный, хрупко-интимный, лирический инструмент, рожденный страдающим Паном. Есенин обращается к этому образу непосредственно несколько раз. В частности, открытым текстом — в *Ключах Марии* (сентябрь-октябрь 1918), работе, которую он считал программной для себя, Есенин пишет:

Они хотят стиснуть нас руками проклятой смоковницы, которая рождена на бесплодие; мы должны кричать, что все эти пролеткульты есть те же самые по старому образцу розги человеческого творчества. Мы должны вырвать из их звериных рук это маленькое тельце нашей новой эры, пока они не засекали его. Мы должны сказать им так же, как сказал придворному лжецу Гильденштерну Гамлет: «Черт вас возьми! Вы думаете, что на нас легче играть, чем на флейте? Назовите нас каким

угодно инструментом — вы можете нас расстроить, но не играть на нас. ... Человеческая душа слишком сложна для того, чтоб заковать ее в определенный круг звуков какой-нибудь одной жизненной мелодии или сонаты. Во всяком круге она шумит, как мельничная вода, просасывая плотину, и горе тем, которые ее запружают, ибо, вырвавшись бешеным потоком, она первыми сметает их в прах на пути своем²².

Узнаваемый перевод А. Кронеберга. Но — с есенинской поправкой на множественное число: *нас...* поэтов, *Гамлетов распавшегося времени*. Интертекстуально в этом ряду возникает, в частности, *Шут-Флейтист* Маяковского и доводит до предела свою *нутрянную*, физиологическую метафору крика-слова, *кинжальных слов* Гамлета, прозвучавших до этого у Бальмонта:

Как трактир, мне страшен ваш страшный суд!
Меня одного сквозь горящие здания
проститутки, как святыню, на руках понесут
и покажут богу в свое оправдание.

И бог заплачет над моею книжкой!
Не слова — судороги, слипшиеся комом;
и побежит по небу с моими стихами под мышкой
и будет, задыхаясь, читать их своим знакомым.

Появление сравнения *трактир-Страшный суд*, вызывающего в сознании *трактир жизни* Анненского и *горящие здания* Бальмонта, не удивляет. Напротив, представляется вполне естественным. К слову сказать, в распоряжении *Флейтиста* Маяковского будут самые разные инструменты: органичную флейту-позвоночник сменит скрипка с целым оркестром (*Скрипка и немножко нервно*, 1914), их — литавры, барабаны, гитары (*Тамара и Демон*, 1924), а потом зазвучит... Тишина: на пороге *страны, откуда нет возврата*. И тогда *Шут-Флейтист* Маяковского, ставший ныне *брутальным тельцом*, совсем по-гамлетовски скажет — *Ты посмотри, какая в мире тишь...*

До свиданья, друг мой, до свиданья,
Милый мой, ты у меня в груди.
Предназначенное расставанье
Обещает встречу впереди.

²² Есенин С.А. Сочинения. М., 1988. С.600

До свиданья, друг мой, без руки, без слова,
Не грусти и не печаль бровей, -
В этой жизни умирать не ново,
Но и жить, конечно, не новей.

Если прочесть эти хрестоматийные строки, выйдя из автоматизма восприятия, то в глаза бросится не только осознанность и особость Прощанья с большой буквы как необходимого, торжественного онтологического ритуального жеста, но и то, что прощание происходит *без руки, без слова*, иными словами, это прощание *Оттуда*, тот *немой голос* в Гамлетовой Тишине, который не спутаешь ни с каким другим.

Итак, Гамлетовский метатекст Есенина — это целостный гипертекст со своей композицией, драматургией, образностью и системой референций. *Страна негодяев* — своеобразный **манифест** Есенина, самым откровенным образом идентифицирующего себя с Гамлетом. Для особой убедительности этот манифест облекается в шекспировскую форму — *трагикомедии распавшегося времени*.

Б. Н. Гайдин

«ГАМЛЕТОВСКИЙ ВОПРОС» КАК ОТРАЖЕНИЕ ХРИСТИАНСКОЙ КАРТИНЫ МИРА

Споры о том, с каких духовно-нравственных позиций следует исследовать трагедию «Гамлет», чтобы окончательно раскрыть «тайну» принца Датского, не утихают уже несколько веков. Огромное количество трактовок мотивов поведения Гамлета, некоторые из которых уже с трудом можно отнести к какой-либо общепризнанной в шекспироведении научной школе, поражает своим разнообразием.

Основные точки зрения по «гамлетовскому вопросу» были упомянуты во второй главе. В этом параграфе делается попытка проанализировать христианские корни трагедии «Гамлет», по крайней мере, основные мотивы, которые, при всех попытках антирелигиозных концепций шекспировского «Гамлета», все равно не потеряли своей значимости для более глубокого понимания трагедии.

Исторически сложилось, что стабильный интерес к творчеству Шекспира — и «Гамлету», в частности — совпал с бурным развитием науки. С того момента, как непоколебимая на протяжении веков христианская парадигма мира утратила свои общеевропейские культурно до-

минирующие позиции, которые удерживала в Средневековье, с началом т. н. Нового времени число «гамлетовских» концепций иногда медленно, иногда стремительно, но только возрастало.

Прежде чем перейти непосредственно к анализу текста пьесы, на наш взгляд, все же необходимо поднять вопрос о вероисповедании У. Шекспира, который, судя по постоянно появляющимся информационным сообщениям о выходе новых книг по этому вопросу, продолжает волновать умы довольно значительной части шекспироведов.

Достаточно долго большинство ученых: богословов, историков, культурологов сходилось во мнении, что одной из причин Реформации в Англии стала неспособность средневековой английской католической церкви, подчинявшейся Риму, удовлетворять духовным потребностям как высшего общества, так и простых мирян. Однако в последнее время стали появляться работы, которые дают совершенно другую картину: население, в целом, относилось к своей церкви положительно и беспрекословно отдавало пожертвование на ее нужды²³. На самом деле предпосылки Реформации следует, как считают некоторые исследователи, искать в закулисной борьбе высших кругов власти²⁴. Главной причиной, толкнувшей Генриха VIII на разрыв с Ватиканом, было его желание жениться на Анне Болейн, но для этого он должен был развестись с испанской инфантой Катериной Арагонской. Формально он должен был получить разрешение Папы Римского, но тот был категорически против, поскольку это противоречило канонам католицизма, согласно которым развод был запрещен. Отказ Папы дал Генриху VIII хороший повод для того, чтобы окончательно заполучить всю полноту власти над церковью, ее богатства и земли²⁵.

Таким образом в Англию пришел протестантизм, однако назвать англиканскую церковь того времени протестантской было бы неверно. Реформа коснулась главным образом лишь верхушки церковного аппарата, а религиозные догмы, обряды остались практически неизменными вплоть до прихода на престол сына Генриха VIII Эдварда VI, за непродолжительное правление которого Англия получила право проведения службы на английском языке и свод церковных правил (требник).

²³ См., например: Shakespeare. An Oxford Guide / Edited by S. Wells and L. C. Orlin. Oxford: Oxford University Press, 2003. P. 127.

²⁴ См.: Ibid. P. 130.

²⁵ Примечательно, что в 1521 году сам Генрих VIII, которого считают отцом англиканской церкви, написал книгу под говорящим названием «Утверждение семи таинств против Мартина Лютера» (*Assertio Septem Sacramentorum adversus Martinum Lutherum*). За нее Папа дал ему титул «Защитник Веры» (*Fidei defensor*).

После его смерти в 1553 году к власти пришла дочь Катерины Арагонской Мария I Тюдор, которая отменила почти все предшествующие реформы отца и сводного брата. Единственное, чего ей не удалось, так это вернуть Церкви земли, т. к. они были уже распроданы и Парламент выступил против этой инициативы. В 1558 году она скончалась и на престоле ее сменила Елизавета, которая для Рима являлась незаконнорожденной. Так в Англии протестантизм вновь обрел статус государственной религии.

В период 1530–1559 гг. Англия, по крайней мере, четыре раза пережила смену официальной религии²⁶. Эта нестабильность не могла ни сказаться на жизни всего общества Туманного Альбиона. Трансформация веры из католицизма в протестантизм проходила долго и трудно и для высших церковных иерархов, и для простого крестьянина где-нибудь в Стратфорд-на-Эйвоне. В качестве основных церковных книг Англия получила Молитвенник (the Book of Common Prayer) и Тридцать Девять догматов вероисповедания (the Thirty-Nine Articles). По существу, изменилась лишь верхушка Церкви — епископы вернулись из вынужденной при Марии Тюдор Кровавой ссылки на континенте. Что же касается священников более низкого ранга, то их костяк состоял в основном из тех же, кто принял свой сан при католицизме.

Лично Елизавета вела по отношению к католикам скорее мягкую, чем жесткую политику, по крайней мере, насильно переходить в протестантизм официально никого никто не заставлял. Однако радикально настроенные приверженцы протестантизма делали все возможное, чтобы жизнь «папских фанатиков» стала как можно более сложной. К середине 80-х гг. XVI века принимать у себя католического священника считалось уже уголовно наказуемым преступлением, а исполнять его функции — государственной изменой. Причем власть отрицала в таких случаях, что люди преследовались за их религиозные убеждения, все сводилось под общий знаменатель — их поступки рассматривались как потенциальная угроза безопасности Англии и ее королевы²⁷. Несмотря на это в некоторых графствах (например, Йоркшир и Ланкашир) католицизм оставался религией общины десятилетиями.

Таким образом, ситуацию в любом случае трудно назвать критической: масштаба кровавой бойни печально известной Варфоломеевской ночи в Англии не было. Хотя жертвы религиозной неприязни, безусловно, были, но гражданская война в результате раскола, тем не менее, раз-

²⁶ См.: Shakespeare. An Oxford Guide. P. 131.

²⁷ См.: Ibid. P. 135.

вязана не была. Большинство католиков платило за свою веру тяжелым фунтом и отсутствием некоторых прав (например, служить в армии или на флоте), но не жизнью²⁸.

Открыто выступать в защиту старой веры мало кто решался. Многие с надеждой смотрели на католическую Испанию, другие — на Марию Стюарт, третьи — на саму Елизавету.

Вполне очевидно, что большая часть католиков — если это были здравомыслящие люди — соблюдали осторожность и, во всяком случае, пытались казаться лояльными к королевской власти.

После смерти Елизаветы в 1603 году корона перешла сыну Марии Стюарт, шотландскому королю Джеймсу VI (в Англии он стал именоваться Яков I), воспитанному уже в духе протестантизма. Ни надежды католиков (жена монарха Анна была дочерью короля Дании Фредерика II и исповедовала католицизм), ни опасения протестантов не оправдались: новый государь отличался удивительной «веротерпимостью», единственное, что его интересовало, было то, чтобы ему хранили верность. Он держался в стороне и не подпускал к себе ни убежденных пуритан, ни папистов²⁹. Действительно вначале король отменил штрафы за иноверие, католики высшего сословия вновь обрели свой статус, а люди простого происхождения вздохнули свободнее. Но вскоре выяснилось, что существует планы сразу двух заговоров против королевского трона, и католики вновь оказались в положении «прокаженных», снова началась «охота на ведьм». Папские пасторы были вынуждены избегать преследования, т. к. против них были введены штрафные санкции. Ситуация еще более накаляется после раскрытия знаменитого Порохового заговора. Дискриминация католиков будет продолжаться еще более двух веков. Известно, что избирательное право было им возвращено только в 1829 году³⁰. Отголоски тех религиозных распрей ощущаются до сих пор в той же Ирландии.

С культурологической точки зрения, главным интересом здесь могла бы стать попытка проследить то, как изменялось религиозное сознание англичан во времена Реформации. Существует целый ряд работ, авторы которых пишут на эту тему, используя довольно обширный материал³¹.

²⁸ См.: Ледер Я. Английская ночь большого огня // BBC. Russian.com. URL: http://news.bbc.co.uk/hi/russian/uk/newsid_4406000/4406552.stm

²⁹ См.: Shakespeare. An Oxford Guide. P. 137.

³⁰ Ледер Я. Указ. соч.

³¹ См., например: Collinson P. The Elizabethan Puritan Movement. L.: Jonathan Cape, 1967; Lake P. and Questier M. The Antichrist's Lewd Hat: Protestants, Papists and Players

Обратившись к творчеству одного из самых известных англичан У. Шекспира, можно также найти довольно широкое поле для исследования вопроса смены религиозных парадигм в Англии XVI века.

Споры о том, какую религию исповедовал Эйвонский лебедь, ведутся давно и продолжаются до сих пор. Это вполне естественно, ведь для англичан Шекспир — «их все». Для многих убежденных англикан дело чести доказать, что драматург был истинным протестантом, точно также как для католиков — обратное.

Уже сама по себе биография великого англичанина полна тайн. Еще Марк Твен заметил, что создание жизнеописания драматурга похоже на склеивание скелета динозавра из нескольких костей при помощи пластыря³².

Выдвигали предположения, что Шекспир был даже приверженцем иудаизма³³. Чисто гипотетически это было возможно, но только при условии, что драматург скрывал свои религиозные убеждения, т. к. на иудаизм в Англии того времени существовал запрет с момента королевского указа Эдуарда I 1290 года³⁴. Только в 1656 году там было официально разрешено открыто исповедовать эту религию³⁵.

Большинство ученых выражают уверенность, что великий Бард был христианином. Но здесь исследователи и критики задаются вопросом, сторонником какой ветви христианства он был — римского католицизма или протестантизма (или точнее — зарождавшегося в то время англиканства)?

Вполне очевидно, что Шекспир (если не принимать во внимание «шекспировский вопрос») родился в католической семье. Известно, что он был крещен 26 апреля 1564 года. Некоторые исследователи предполагают, что будущий драматург мог обучаться в школе при ордене иезуитов, хотя точных записей такого рода в то время не велось. Принято считать, что Шекспир посещал обыкновенную грамматическую школу.

in Post-Reformation England. New Haven: Yale University Press, 2002; Walsham A. Providence in Early Modern England. Oxford: Oxford University Press, 1999; etc.

³² См.: Twain M. Is Shakespeare Dead? From My Autobiography. N. Y.: Harper & Brothers, 1909. P. 40–41, 49, 101.

³³ Одним из самых известных ученых, придерживающихся этой точки зрения, является Дэвид Баш (David Basch). О его работах см.: Basch D. The Hidden (Jewish) Shakespeare // Basch David Home Page. URL: <http://www.ziplink.net/~entropy/>

³⁴ Иудаизм // Англиканство — Современные религии в Великобритании. URL: <http://engchurch.fromru.com/modern03.htm>

³⁵ Шустерман С. Как Англия евреев вернула // Глобальный еврейский онлайн-центр. URL: http://www.jewish.ru/theme/world/2005/10/prn_news994226468.php

Существует свидетельство того, что в доме, где жила семья Шекспира, в XVIII веке была обнаружена религиозная литература нехарактерная для протестантов³⁶. В 1750 году была найдена запись о том, что отец драматурга Джон Шекспир был оштрафован за непосещение протестантской службы, на которую обязаны были являться члены всей общины. Приверженцы идеи, что до конца жизни Шекспир оставался папистом, приводят в доказательство примеры символов и аллегорий, которые понятны только для тех, кто, на их взгляд, знаком с католической верой. Например, в «Венецианском купце» — одинокая свеча, пасхальная луна, многократное повторение «В такую ночь» и др., символизирующие собой последний ужин Христа, Страсти Господни, Воскрешение, т. е. всю пасхальную литургию. Сторонники этой версии считают, что Шекспир умело обводил цензуру вокруг пальца, мастерски кодируя свои католические предпочтения. Шекспира, без всякого сомнения, можно назвать удачливым предпринимателем и прозорливым политиком своего времени. Можно предположить, что он как никто другой чувствовал, куда дует ветер и на чью голову может упасть Дамоклов меч.

Исследовательница К. Асквиф (C. Asquith) посвятила свою книгу «Театр теней: тайные убеждения и закодированная политика У. Шекспира»³⁷ доказательству скрытых свидетельств того, что драматург был католиком, и даже предположила, что под противостоянием иудеев и христиан в «Венецианском купце», драматург подразумевал противоборство католиков и протестантов³⁸. Однако ее тезисы были подвергнуты критике. Так, Д. Вомерсли (D. Womersley) обвинил К. Асквиф в упрощении идей историков–ревизионистов (например, Э. Даффи (E. Duffy) и К. Хейга (C. Haigh)) и поставил под сомнение существование некоего закодированного языка католиков, которым пользовался и Шекспир³⁹.

³⁶ Singh A. Was Shakespeare a Catholic? (Stephen Greenblatt's Biography) // Lehigh University. Amardeep Singh. Scholarly Weblog. URL: <http://www.lehigh.edu/~amsp/2004/09/was-shakespeare-catholic-stephen.html>

³⁷ Asquith C. Shadowplay: The Hidden Beliefs and Coded Politics of William Shakespeare. N. Y.: Public Affairs, 2005.

³⁸ См., например: Murphy D. Cracking Shakespeare's Catholic Code: An interview with Clare Asquith // Godspy. URL: <http://oldarchive.godspy.com/reviews/Cracking-Shakespeares-Code-An-interview-with-Claire-Asquith-author-of-Shadowplay.cfm.html>

³⁹ См. эссе и комментарии к нему: Womersley D. The Da Vinci Code of Shakespeare Scholarship // The Social Affairs Unit. URL: <http://www.socialaffairsunit.org.uk/blog/archives/000685.php>

Если обратиться к одной из самой знаменитых пьес Шекспира — трагедии «Гамлет», становится понятно, что Призрак отца принца приходит к нему из Чистилища, в котором души усопших находятся на распутье между Адом и Раем⁴⁰. Известно, что протестанты отвергают саму идею Чистилища, которая есть в католицизме⁴¹. Так, А. Аникст замечает, что у Горацио и Гамлета разное отношение к Призраку: если первый воспринимает его как исчадие ада и пытается убедить друга не идти с ним на контакт (т. е. рассматривает появление потусторонних сил с точки зрения протестантизма), то второй «допускает другую возможность»⁴², называя его «честным духом» и предполагая, что Призрак явился из Чистилища (т. е. воспринимает это явление как католик).

Отсюда в литературной и научно-публицистической критике возникли бесконечные дебаты о том, каково же было отношение драматурга к идее того, что грешные души имеют шанс обрести царство Божие.

Существуют и целый ряд других гипотез как в том, так и в другом «лагере» шекспироведов. Например, сторонники Шекспира–протестанта доказывают, что, например, в образе Клавдия драматург изобразил лютеранина, который, хотя и раскаивается (Покаяться? Раскаянье всеильно. // Но что, когда и каяться нельзя! // Мучение! О грудь, чернее смерти! // О лужа, где, барахтаясь, душа // Все глубже вязнет! Ангелы, на помощь! (III, 3)) осознает, что все молитвы тщетны, что судьба его души уже предопределена⁴³.

Однако такие споры в большинстве случаев, на наш взгляд, не более чем «политическая» игра, с помощью которой представители той или иной религиозной конфессии пытаются привлечь внимание скорее к самим себе, чем к религии как таковой. Заявлять категорически о религиозных предпочтениях Шекспира не представляется возможным. Очевидно, что драматург жил в переходный период и, как и все его соотечественники эпохи Реформации, переживал время переосмысления христианской религии.

⁴⁰ Не зря Гамлет упоминает имя Св. Патрика («Нет, преступленье налицо, Гораций, // Клянусь Патриком!») (I, 5). Св. Патрик — покровитель Ирландии — в католической традиции является хранителем врат Чистилища. См.: Аникст А. Трагедия Шекспира «Гамлет». М.: Просвещение, 1986. С. 141.

⁴¹ См., например, Greenblatt S. “Remember Me.” Hamlet in Purgatory. Princeton: Princeton UP, 2001. P. 256–257.

⁴² Аникст А. Указ. соч. С. 141.

⁴³ См.: Grace T. Hamlet and Protestant Aural Theatre // Christianity and Literature. Vol. 52. 2003. [Электронный ресурс] Questia — The Online Library of Books and Journals. URL: <http://www.questia.com/googleScholar.qst?docId=5002551265>

Можно бесконечно долго спорить о том, какую религию исповедовал сам У. Шекспир, насколько он был воцерквлен и религиозен, но нельзя не принимать во внимание, что все его творчество соткано из христианских аллюзий и мотивов. Даже попытки доказать, что Шекспир «опередил время» и являлся скрытым антихристианином, прекрасно обходя «подводные камни» цензуры, только подчеркивают, что христианство играет важную роль для понимания шекспировского творчества⁴⁴.

Более того, если переключить внимание с личности драматурга на его произведения, представляется необходимым изучить вопрос понимания шекспировского наследия различными религиозными конфессиями.

Очевидно, что в интерпретации содержания «Гамлета» существует разница даже у читателей/зрителей, принадлежащих по своему вероисповедованию к христианству, однако к различным его ветвям. Почти каждое слово, десятки словосочетаний и предложений, множество реминисценций продолжают подвергаться тщательному анализу⁴⁵. Думается, что имеет смысл рассмотреть данный вопрос в культурологическом аспекте.

На примере «Гамлета» можно поставить задачу разобраться, каковы различия в понимании и отношении к феномену мести, самоубийству, потусторонним силам и т. д. в тезаурусах православия, католицизма и протестантизма (а если возникнет необходимость, то и его течений). На наш взгляд, ответив на этот вопрос, можно описать определенные

⁴⁴ На Международной научной конференции «Шекспировские чтения 2008» доклад В. Д. Николаева «Шекспир и христианство» вызвал живую дискуссию. Большинство участников конференции высказали свое несогласие с тезисом о том, что Шекспир выдвигал антицерковные идеи и не рассматривал самоубийство как смертный грех. См.: Николаев В. Д. Шекспир и христианство // Шекспировские чтения 2008. Сб. аннотаций докладов. М.: Изд-во Моск. гуманит. ун-та, 2008. С. 40.

⁴⁵ Например, в рамках международной конференции «Шекспировские чтения 2006» прозвучали следующие доклады, посвященные «Гамлету»: Абилова Ф. А. Об одной реминисценции из «Гамлета» в романе Т. Гарди «Джуд Незаметный»; Бартошевич А. В. О «Гамлете» в МХТ и по поводу его; Микеладзе Н. Э. О значении оппозиции «сокол — пила» (hawk — handsaw) в «Гамлете»; Приходько И. С. Цветы Офелии и Александр Блок; Смирнова Н. А. Гамлетовские сны Владислава Ходасевича: шекспировский метатекст; Степанов С. А. «Upon my sword» и «by my sword»: две клятвы в «Гамлете». В сборнике аннотаций докладов международной конференции «Шекспировские чтения 2008» представлены основные идеи пяти докладов на материале шекспировского «Гамлета»: Гайдин Б. Н. «Анти-Гамлет» у И. С. Тургенева и Т. Стоппарда; Пешков И. В. Любовь и месть в «Гамлете» Шекспира; Поплавский В. Р. Трагедия о Гамлете в эстетике Ренессанса и классицизма; Смирнова Н. А. Гамлет в «Стране негодяев» (шекспировский метатекст Сергея Есенина); Степанов С. А. «Гамлет»: Вывих века; Темкина Г. М. «Гамлет» на школьном уроке.

модели того, как читатели/зрители трактуют содержание пьесы читатели в соответствии со своими религиозными убеждениями.

Как пример христианского понимания «гамлетовского вопроса» рассмотрим его с позиций, заложенных русской религиозной философской школы.

При всей кажущейся традиционности христианской интерпретации загадки «Гамлета» ее научная актуальность до сих пор остается неисчерпанной. Ее литературоведческая острота особенно очевидна в свете односторонности многочисленных интерпретаций западных авторов, которые вслед за Ницше, вот уже больше века пытаются доказать, что «Бог умер!». И все равно, христианский тезаурус великой пьесы каждый раз поражает воображение своей многогранной неисчерпаемостью.

Русская философская школа может стать почвой для новой научной трактовки проблемы христианского тезауруса «Гамлета», ибо является оригинальным и самобытным философским течением. Русская философия развивалась иначе, чем в Европе. В. Аксючиц предположил, что «европейская литература родилась из теологической и философской традиции в процессе секуляризации христианской средневековой культуры. Русская литература, напротив, предварила и зародила оригинальную русскую философию, придав ей художественную интуицию и религиозный пафос»⁴⁶. Известный философ И. А. Ильин замечал: «Русский мыслитель поднимается до истинных высот как мыслитель, созерцающий сердцем»⁴⁷. В своих поисках и размышлениях русские мыслители «обратились к традиции святоотеческого богословия»⁴⁸. Ф. М. Достоевский по этому поводу писал: «У нас есть великая школа богословия, это наша обедня, открытая для всех»⁴⁹.

Следуя примеру русской философской религиозной школы и последних исследований, которые появились в ходе христианского ренессанса в нашей стране, рассмотрим «гамлетовские вопросы» с точки зрения христианской морали и христианском представлении о праве на суд, понятии о добре и зле. При этом медлительность и нерешительность Гамлета можно объяснить его отношением к Богу и божественному праву судить себе подобных. Для Гамлета переход от размышлений к действию — это воистину духовный опыт. Не случайно, Гамлет так нерешителен в своих действиях, ведь в образе Призрака он видит призы-

⁴⁶ Аксючиц В. Становление русской философии // Интернет-журнал Сретенского монастыря. 2003. URL: <http://www.pravoslavie.ru/jurnal/50.htm>

⁴⁷ Цит. по: Аксючиц В. Указ. соч.

⁴⁸ Там же.

⁴⁹ Там же.

вающего к отмщению дьявола–искусителя, а не потустороннюю связь с отцом. Конечно, были попытки интерпретировать внутренние противоречия Гамлета с точки зрения тех исторических реалий и понятий о юридическом праве, которые существовали в шекспировской Англии.

Так, например, В. Захаров в статье «Об историческом фоне английской “трагедии мести” на рубеже XVI–XVII веков»⁵⁰ рассматривает всю цепь эволюции понятия о кровной мести и ее обоснованности в Англии с древнейших времен до эпохи Шекспира. Он отмечает, что в дородовую эпоху месть по существу являлось лишь выражением превосходства сильного над слабым. Со становлением и укреплением родовых отношений акт мщения за члена своего рода постепенно начинает осознаваться как морально-этический долг. Такое положение в странах Европы стало изменяться только с укреплением центральной власти и правосудия не только в городах, но и сельских районах. В 1615 г. в Англии Ф. Бэкон выдвинул идею о том, что только король может выступать в качестве третейского судьи в разрешении конфликтных ситуаций. В качестве основополагающего тезиса, подкрепляющего это право монарха, философ привел библейскую заповедь «*Mihi vindicta, ego retribuam*» (лат. «Мне отмщение, и аз воздам» — Рим. 12:19). Однако еще долго число убийств на почве мести было довольно высоким, особенно в конце царствования Елизаветы Тюдор и в первые годы правления короля Якова I.

По мнению В. Захарова, англичане эпохи Шекспира особенно сильно осуждали «макиавеллистический» характер убийства, т. е. спланированный заранее. Таким образом, например, Клавдий в глазах зрителей шекспировской эпохи безусловно являлся злодеем и заслуживал наказания. К институту же кровной мести отношение было неоднозначным: «Мечь убийце отца или сына вообще казалась законной (особенно в тех случаях, когда было трудно или вовсе невозможно апеллировать к правосудию), и общественное мнение обычно симпатизировало мстителю, хотя ограничивало его в выборе средств отмщения»⁵¹.

Несмотря на всю убедительность исторического подхода в решении проблемы Гамлета, он оказывается неспособным интерпретировать многие сцены, когда принц Датский руководствуется чем-то большим, чем историческая практика и обычаи в установлении справедливости. Одним историческим знанием нельзя ответить на вопрос, почему Гамлет

⁵⁰ Захаров В. Об историческом фоне английской «трагедии мести» на рубеже XVI–XVII веков // Шекспировские чтения 1976. М.: Издательство «Наука», 1977. С. 97–103.

⁵¹ Там же. С. 102.

не решается убить Клавдия во время покаянной молитвы братоубийцы (III, 3). Точка зрения В. Захарова, что Гамлет просто не хочет, чтобы кто-то имел основания упрекнуть его в «макиавеллизме»⁵², не представляется убедительной. На наш взгляд, Гамлет осознает, что убийство Клавдия в этот момент было бы не мезтью, а даром (“hire and salary” (F) / “a benefit” (Q1) / “награда” (пер. А. Кронеберга, А. Соколовского, К. Р., Н. Россова, М. Лозинского, Б. Пастернака) / “благодееянье” (пер. Н. Полевого) / “плата, награждение” (пер. Д. Аверкиева) / “отплата за труды” (П. Гнедич) / “как по его заказу” (пер. И. Пешкова), поскольку с позиций христианского мировоззрения, это было бы не отмщением, а прощением, т. к. Клавдий попал бы в Рай, а не туда, куда заслуживал.

А. Ванновский в своей статье «Новые данные о влиянии Шекспира на Пушкина» приводит слова Л. Н. Толстого, который, как известно, достаточно резко критиковал Шекспира за «Гамлета»: «Нет никакой возможности найти какого-либо объяснения поступкам и речам Гамлета и потому никакой возможности приписать ему какой бы то ни было характер»⁵³. Критик с ним соглашается, т. к. «всякий человек, переживающий глубокою душевную борьбу, находящийся в процессе развития, движения, не имеет и не может иметь характера в обычном смысле слова»⁵⁴. А. Ванновский считает бесполезным подходить к Гамлету с обычными способами критики характеров⁵⁵. Каким образом трактовать монологи принца? Проявление ли это слабости или же новая веха в развитии долга кровной мести? Ученый предлагает понимать месть Гамлета

⁵² См.: Там же.

⁵³ Толстой Л. Н. О Шекспире и о драме. Статьи об искусстве и литературе // Толстой Л. Н. Собр. соч. М., 1983. Т. 15. С. 290.

⁵⁴ Ванновский А. Новые данные о влиянии Шекспира на Пушкина // Пушкинист. Вып. 1. М., 1989. С. 383.

⁵⁵ Существует еще одна работа А. Ванновского, а именно: Vannovsky A. The Path of Jesus from Judaism to Christianity, As Conceived By Shakespeare. Tokyo: S.G. Vishtak, 1962. В ней автор выдвинул оригинальную идею о том, что Шекспир под датской легендой о мести завуалировал древнееврейский сюжет на религиозную тему, т. к. в то время это сочли бы за богохульство. А. Ванновский предположил, что в образе Призрака Шекспир подразумевал Мессию в еврейском понимании этого слова, т. е. требующего отомстить и восстановить царство Израиля. Сравнивая «Книгу Еноха» с «Гамлетом», ученый пришел к выводу, что драматург изобразил постепенный переход Гамлета–Иисуса от иудаизма к христианству. На основании того факта, что в то время «Книга Еноха» была предана забвению и была обнаружена лишь в 1773 году в Абиссинии, критик в т. н. «шекспировском вопросе» встает на сторону тех, кто разделяет гипотезу американского журналиста Калвина Гофмана о том, что под именем «Шекспир» издавал свои пьесы Кристофер Марло, который инсценировал свою смерть и уехал из Англии в Италию. А там он мог познакомиться с этим апокрифом в Ватикане, а мог добраться и до самой Абиссинии. См., например: Ульянов Н. Новый Гамлет // Знание — сила. URL: http://www.znanie-sila.ru/projects/issue_141.html

так, что в ее основе «стоит исключительный интерес мстителя к судьбам души своего врага»⁵⁶. Гамлет находится в раздумьях: когда совершить убийство, чтобы справедливость наконец восторжествовала?

Then trip him, that his heels may kick at heaven, And that his soul may be as damned and black As hell, whereto it goes. (III, 3, 93–95)	Тогда подбрось его ногами вверх, Чтоб кубарем, весь черный от поро- ков, Упал он в ад ⁵⁷ .
--	--

Ему не хватает уверенности, что он достойно отомстит за горячо любимого отца. Любая ошибка, например, преувеличение грехов врага, может привести к тому, что его душа отправится в Рай. Но, с другой стороны, «чтобы также безошибочно судить души человеческие, как их будет судить Небесный Судья, надо самому стать таким же совершенным»⁵⁸.

Его стремление расквитаться за отца приводит, по мнению А. Ванновского, «к полному преобразованию самой природы мести. Вся энергия мстителя уходит не на внешнюю борьбу с врагом, а на самотворчество нового лица, на решение глубочайших этических и религиозно-философских проблем, связанных с задачей мести за душу»⁵⁹. Гамлет пытается убедить себя, что в душе Клавдия нет и крупинки добра, и окончательно увериться в полной ее греховности. Но все оказалось не так однозначно: принц настолько поражается природой души человека, что у него «складывается настроение помочь тому семени добра, которое живет в душе самого страшного преступника, вырасти в могучее дерево; иначе говоря, спасти его душу»⁶⁰.

Самой сложной преградой на пути этого стремления является закон мести, Ветхозаветное «око за око, зуб за зуб». А. Ванновский в своих умозаключениях приходит к выводу, что, общаясь с Призраком, Гамлет начинает понимать, что ад находится в нас самих и не надо предавать Клавдия смерти, «а достаточно только пробудить в нем дремлю-

⁵⁶ Ванновский А. Указ. соч. С. 387.

⁵⁷ Здесь и далее английский вариант дается по изданию: Shakespeare W. The Tragedy of Hamlet Prince of Denmark // Edited by Edward Hubler. N. Y. ; London, 1963. В русском варианте дается перевод Б. Л. Пастернака по изданию: Шекспир У. Гамлет. Избранные переводы: Сборник / Сост. А. Н. Горбунов. М., 1985.

⁵⁸ Ванновский А. Указ. соч. С. 388.

⁵⁹ Там же.

⁶⁰ Там же.

щую совесть, как ад создается в душе преступника»⁶¹. С. Булгаков в своем труде «Свет не вечерний. Созерцания и умозрения» писал: «В совести своей необманной и нелицеприятной, столь загадочно свободной от естественного человеческого себялюбия человек ощущает, что некто совесть совершает вместе с ним его дела, творит суд свой, всегда его видит»⁶². Гамлет постепенно открывает для себя то, что можно было назвать новым способом мести, при котором не нужно ждать того часа, когда душа Клавдия окончательно погрязнет в лоне греха. Таким образом, он исполняет и свой сыновний долг перед отцом, и выступает спасителем души злодея, борется со злом в этом мире. Более того, «в этой диалектике мести, в этом превращении героя из мстителя за кровь в мстителя за душу, и из мстителя за душу в спасителя душ и заключается тайный закон эволюции человеческого духа, затерявшийся со времени Христа и вновь открытый Шекспиром»⁶³. Таким образом, Гамлет переживает момент переоценки ценностей, история которых насчитывает не одно тысячелетие.

Подобной точки зрения придерживался и А. Аникст, полагая, что Гамлет стремится, чтобы Король осознал степень своего злодеяния: «Прежде всего он стремится возбудить в Клавдии сознание его вины»⁶⁴. Т. е. принц сначала хочет пробудить и увидеть внутренние терзания совести убийцы отца, «и лишь потом нанести роковой удар так, чтобы он знал, что его карает не только Гамлет, а нравственный закон, всечеловеческая справедливость»⁶⁵.

Гамлет, двигаясь от ветхозаветного «око за око, зуб за зуб», достигает новой вершины человеческого сознания — Евангельской заповеди, провозглашающей любовь к врагам. А «делание заповедей», по выражению С. Булгакова, «становится путем к Богу, а вместе с тем и возможностью религиозного преткновения для человека»⁶⁶.

А. Ванновский предполагает, что в том и заключается разница между Гамлетом и Лаэртом. Их дуэль может служить символом противо-

⁶¹ Там же. С. 389. М. Монтень в главе «О совести» своих «Опытов», оказавших существенное влияние на Шекспира, отмечал, что, согласно Платону, наказание происходит после преступного деяния, тогда как по Гесиоду — оно возникает в момент преступления в форме мук совести. (См: Комарова В. П. Творчество Шекспира. СПб: Филологический факультет Петербургского гос. ун-та, 2001. С. 166)

⁶² Булгаков С. Н. Первообраз и образ: Сочинения: в 2 т. М.: Искусство ; СПб.: Инапресс, 1999. Т. 1: Свет не вечерний: Созерцания и умозрения. С. 61.

⁶³ Ванновский А. Указ. соч. С. 389.

⁶⁴ Аникст А. Трагедия Шекспира «Гамлет». М.: Просвещение, 1986. С. 101.

⁶⁵ Там же.

⁶⁶ Булгаков С. Н. Указ. соч. С. 61.

стояния между ветхозаветным и новым Адамом. Критик замечает, что А. С. Пушкин использовал подобную диалектику мести в «Выстреле», в котором Сильвио прощает своего обидчика. «Оплата добром за зло представляет собой наиболее сильный и в то же время наиболее тонкий вид мести»⁶⁷. Недаром Гамлет просит извинения, еще не начав боя:

Sir, in this audience, Let my disclaiming from a purposed evil Free me so far in your most generous thoughts That I have shot my arrow o'er the house And hurt my brother. (V, 2, 240–244)	Прошу во всеуслышанье при всех Сложить с меня упрек в предумышленье. Пусть знают все: я не желал вам зла. Ошибкой я пустил стрелу над домом И ранил брата.
---	--

Но Лаэрт непреклонен, он жаждет крови человека, который один, как ему сказали, виноват в смерти его отца и гибели сестры. Честь и гордыня для него превыше всего. Только будучи смертельно ранен, он просит прощения у благородного принца, осознав свое заблуждение:

Exchange forgiveness with me, noble Hamlet. Mine and my father's death come not upon thee, Nor thine on me! (V, 2, 330–333)	Ну, честный Гамлет, а теперь давай Прощу тебе я кровь свою с отцовой, Ты ж мне — свою!
---	--

И умирающий Гамлет отвечает ему:

Heaven make thee free of it! I follow thee. I am dead, Horatio. Wretched Queen, adieu! (V, 2, 334–335)	Прости тебя Господь. Я тоже вслед. Все кончено, Гораций. Простимся, королева! Бог с тобой!
--	--

Возникают, конечно, несколько вопросов. Например, мог ли Гамлет быть уверен, что король способен на духовное и нравственное перерождение? Можно предположить, что где-то в глубине души принц лелеял надежду, что двор Эльсинора и его грешный родственник, как и все люди, могут измениться к лучшему. Внимательный читатель без труда может обнаружить, что монологи короля, в которых он зачастую рас-

⁶⁷ Ванновский А. Указ. соч. С. 396.

каивается за свои поступки, являются своеобразным ключом для раскрытия внутреннего мира злодея:

O, my offense is rank, it smells to heaven;	Удушлив смрад злодейства моего.
It hath the primal eldest curse upon't,	На мне печать древнейшего проклятья:
A brother's murder. Pray can I not,	Убийство брата. Жаждою горю,
Though inclination be as sharp as will.	Всем сердцем рвусь, но не могу молиться.

(III, 3, 36–39)

Здесь, как многие считают, король вспоминает печать Каина, убившего своего брата Авеля. Большинство шекспироведов указывают на то, что Клавдий имеет склонность к самоанализу, что может означать, что драматург рисовал нам человека, совесть которого все же не мертва, а только дремлет. Так, например, в одной из шекспировских энциклопедий король охарактеризован как человек, хотя и способный на бесчеловечные и коварные действия, но кающийся наедине с самим собой⁶⁸. Елена Черняева заметила, что «Клавдий — не менее склонен к философии, чем Гамлет»⁶⁹. Э. С. Брэдли считал, что Клавдия нельзя назвать плохим монархом. Ведь он заботится о процветании своего государства, о ее обороноспособности. Нельзя назвать и его и трусом, если вспомнить то, с каким хладнокровием он встречает Лаэрта, поднявшего за собой толпу. Король, по мнению шекспироведа, — сангвиник, который надеется на счастье в будущем⁷⁰. И ради этого счастья он готов вести закулисную игру, в которой он не новичок.

Вообще Э. С. Брэдли замечает, что сам по себе тон «Гамлета» можно назвать «религиозным». В этом пьеса во многом схожа с «Макбетом». И Макбет, и Клавдий чувствуют отчаяние, т. к. осознают, что погрязли в лоне греха⁷¹. Идея, как нам кажется, сама по себе верна, хотя насчет того, что они пропали «навечно» можно и поспорить. Зачем же

⁶⁸ A Shakespeare Encyclopaedia / O. J. Campbell. London, 1966. P. 119: «While capable of ruthlessly pursuing his goals, he is at the same time privately remorseful. <...> The result is a character who is less theatrically effective than Shakespeare's other villains but, to many critics, more interesting».

⁶⁹ Черняева Е. Уильям Шекспир: Загадка «Фабульной загадки» «Гамлета» // Московский вестник. 1995. №2. С. 229–247. URL: <http://w-shakespeare.narod.ru/hamlet.htm>

⁷⁰ Bradley A. C. Shakespearean Tragedy. London, 1991. P. 163: «He has a sanguine disposition. When first we see him, all has fallen out to his wishes, and he confidently looks forward to a happy life».

⁷¹ Ibid. P. 165: «The horror in Macbeth's soul is more than once represented as desperation at the thought that he is eternally 'lost'; the same idea appears in the attempt of Claudius at repentance...»

тогда король молился, если бы не надеялся на божественное прощение? Ведь рано или поздно каждый из нас задается вопросом о смысле жизни и о том, что будет после нее. Также и герои Шекспира любят и ненавидят, переживая различные искушения, подстерегающие их на каждом шагу, совершают смертные грехи, а затем умирают. И могло ли быть по-другому у великого Барда? Ведь по существу кто знает, стал ли «Гамлет» одним из самых известных шедевров мировой литературы, если бы принц (не говоря о Клавдии, Полонии или Гертруде) остался бы в живых и занял бы трон своих предков? Ведь вряд ли Шекспир мог предполагать, что его произведение когда-то будут читать и смотреть на разных языках люди множества религий, конфессий, взглядов на мироустройство. Шекспир, безусловно, будучи христианином, творил для людей, подобных ему, если не по уровню образования, то по духовному воспитанию. (Он и не мог себе представить, что через пару-тройку столетий какой-нибудь атеист найдет и для себя что-то в качестве духовной пищи в его пьесах и сонетах.) Так или иначе, с точки зрения христианского мировоззрения, «падший человек должен умереть, ибо он не может не умереть, но он должен и воскреснуть во Христе...»⁷²

Почему же Гамлет, в конце концов, убивает Клавдия? Мы склонны полагать, что Шекспир мог вложить в подобную развязку мысль, которую можно выразить, пользуясь словами С. Булгакова о Христе: «Ему надо было приобщиться Ветхого Адама, пройти путь земной жизни и разделить ее тяготы и последнюю судьбу»⁷³.

Несмотря на то, что параллель Гамлет-Христос может на первый взгляд показаться не совсем убедительной, (вопрос: «мог ли Христос убить?») отпадает сам собой), с другой стороны, вполне можно предположить, на наш взгляд, что Шекспир попытался изобразить тернистый путь духовного перерождения молодого человека. Ведь лишь «приняв в себе всего Адама, сделавшись поистине человеком, приняв все искушения и сам, будучи искушен всем, мог Христос сделаться Новым Адамом»⁷⁴.

Таким образом, Гамлета можно было назвать несостоявшимся Христом, но, как нам кажется, одна его попытка достигнуть высшего идеала человеколюбия многого стоит. Пусть принц не святой, но всей своей сущностью он стремится избежать грехопадения и лишь во внезапных припадках ярости низвергается в грех, чтобы потом предстать перед судом Божиим. В. Комарова писала о последней кровавой сцене

⁷² Булгаков С. Н. Указ. соч. С. 299.

⁷³ Там же.

⁷⁴ Там же.

драмы: «В финале трагедии Гамлет совершает месть, но делает это импульсивно в свой предсмертный час, когда Клавдий изобличен в новых злодеяниях»⁷⁵. Как и каждый из нас, принц грешен, но не теряет надежды на исцеление, без которой мало кто из здравомыслящих людей может существовать. Так Д. Доллимор, вспоминая слова Св. Августина, замечал, что «душа человека после грехопадения, “упоенная греховной свободой” (О Граде Божиим, 13, 13–14), побуждает человека нарушать Божий закон. А ведь этому закону человек не просто должен подчиняться — он “написан в сердцах людей”. (Исповедь)»⁷⁶.

Хорошим примером того, как подобным образом интерпретировался образ Гамлета на русской сцене, может служить игра актера П. Н. Орленева. По его предположению, книгой, которую читал принц, было Евангелие. Всю трагедию, по его мнению, можно назвать восхождением Гамлета на Голгофу, а знаменитые слова принца — *The time is out of joint. O cursed spite, / That ever I was born to set it right!* (i, 5, 188–189) — в устах актера звучали так: «Распалась связь времен, о преступленья мировое, зачем, зачем меня на крест ты посылаешь»⁷⁷?

Иногда в критике, посвященной «Гамлету», можно встретить мнение, что главный герой не чем не лучше всех остальных, т. н. «злодеев». Так Е. Черняева в статье «Уильям Шекспир: Загадка “Фабульной Загадки” “Гамлета”» считает, что принца вполне можно сопоставить с Клавдием по его этическим и моральным качествам как личности. По ее мнению, читатели и зрители симпатизируют Гамлету лишь потому, что именно ему приходится принимать удары своего врага, когда как он медлит, т. к. пытается выяснить, кто из придворных изображает из себя тень его отца⁷⁸. На самом деле, «Гамлет и Клавдий родственники не только по крови, но и по духу. Они оказались по разные стороны баррикад не по “идейным” убеждениям, а в результате борьбы за власть, борьбы за существование»⁷⁹. Ведь и Клавдий, считает она, не слишком торо-

⁷⁵ Комарова В. Финальные сцены в хрониках и трагедиях Шекспира // Шекспировские чтения 1990. М., 1990. С. 62.

⁷⁶ Доллимор Д. Политико-культурное исследование Шекспира: случаи смещения и перверсии // Шекспировские чтения 1993. М., 1993. С. 34.

⁷⁷ Жизнь и творчество русского актера Павла Орленева, описанные им самим. М.; Л., 1931. С. 363. Цит. по: Горбунов А. Н. К истории русского «Гамлета» // Шекспир У. Гамлет. Избранные переводы: Сборник. М.: Радуга, 1985. С. 19.

⁷⁸ Интересно предположение Е. Черняевой, что сначала Гамлет думает, что это козни Полония. Но после того, как принц убивает последнего в комнате своей матери и вновь встречает Призрака, он слишком долго ищет другую версию и теряет инициативу, которая переходит к королю.

⁷⁹ Черняева Е. Указ. соч.

пится избавиться от злосчастного племянника. Чем же он хуже? Мы позволим себе возразить и вот на каком основании.

Во-первых, версия, что принц уж очень стремится заполучить титул короля Дании, кажется нам не совсем убедительной, т. к. в тексте пьесы мы не обнаружили какого-либо упоминания, что сын Гертруды убежден, что он и только он вправе сидеть на престоле государства. Напротив, можно предположить, что наоборот перспектива надеть на голову тяжелую корону герою видится не в слишком радужном свете. Так считает, например, О. Сорока, который так представил себе внутренний монолог Гамлета: «Но уж наверняка знаю, что, взойдя на трон, сам окажусь в аду, ибо жизнь такая для меня невыносима. Зачем же обрекать себя заведомо на ад»⁸⁰? Всем известна вставная пьеса «Убийство Гонзаго», которую Гамлет просит поставить приезжих актеров. Нетрудно заметить, с каким удовольствием принц дает им указания на репетиции:

Be not too tame neither, but let your own discretion be your tutor. Suit the action to the word, the word to the action, with this special observance, that you o'erstep not the modesty of nature. (III, 2, 16–19)

Однако и без лишней скованности, но во всем слушайте внутреннего голоса. Двигайтесь в согласии с диалогом, говорите, следуя движениям, стой только оговоркой, чтобы это не выходило из границ естественности.

Гамлета без всяких натяжек можно назвать талантливым режиссером-постановщиком. Неслучайно И. С. Тургенев одной из положительных черт принца называл именно это качество: «Он превосходный критик; советы его актерам поразительно верны и умны; чувство изящного почти так же сильно в нем, как чувство долга в Дон-Кихоте»⁸¹. Гамлет скорее человек искусства, который живет, чтобы творить, нежели для того, чтобы бороться за власть. Недаром он добавляет двенадцать-шестнадцать строк к тексту «Убийства Гонзаго»:

We'll ha't tomorrow night. You could for a need study a speech of some dozen or sixteen lines which I would set down and insert in't, could you not? (II, 2, 550–553)

Поставь это завтра вечером. Скажи, можно будет, в случае надобности, заучить кусок строк в двенадцать-шестнадцать, который я напишу и вставлю?

⁸⁰ Сорока О. Загадки Шекспира. (Вечера с Евсеем Луничем) // Шекспир У. Комедии и трагедии. М., 2001. С. 816.

⁸¹ Тургенев И. С. Гамлет и Дон-Кихот // Тургенев И. С. Полное собр. соч. и писем. М., 1980. Т. 5. С. 344.

Может быть, именно потому, что Англия виделась ему страной творчества, он так спокойно соглашается туда отправиться, видя там ангела знания — херувима:

Hamlet. For England?	Гамлет. Мы в Англию?
King. Ay, Hamlet.	Король. Да, в Англию.
Hamlet. Good.	Гамлет. Прекрасно.
King. So is it, if thou knew'st our purposes.	Король. Так ты б сказал, знай наши мысли ты.
Hamlet. I see a cherub that sees them.	Гамлет. Я вижу херувима, видящего их.
But come, for England! Farewell, dear Mother. (IV, 3, 47–49)	— Ну что ж, едем в Англию! — Прощайте, дорогая матушка.

Таким образом, можно найти еще одно объяснение медлительности несчастного героя Шекспира: он не торопится убить Клавдия, т. к. не слишком хочет занять престол, наследником коего является. Более того, «воля принца устремлена без остатка на творчество, на постижение мудрости и Гамлет разумом знает и нутром чувствует, что, взойдя на трон, убил бы в себе творца и мыслителя»⁸².

Во-вторых, возвращаясь к мнению Е. Черняевой, нам кажется, что, так или иначе, но справедливость на стороне принца. Можно ли обвинять Гамлета, что «без зазрения совести он подставляет вместо себя под удар своих “друзей” Гильденстерна и Розенкранца»? Безусловно, Гамлет совершает грех, но Провидение дало ему шанс избежать неминуемой гибели в Англии и он вынужден защищаться от холоуев Клавдия. Так, Й. Колер, рассматривая поведения принца с юридической точки зрения, считает, что он действует в рамках самообороны. Да, Гамлет не способен как Христос подставить вторую щеку, но он не делает людям зла первым и изо всех сил старается избежать греха.

Христианская интерпретация «Гамлета», безусловно, не только имеет право на существование, но кажется одной из наиболее перспективных, хотя, как и всякая другая точка зрения, не может претендовать на роль единственно верной. Даже не вдаваясь в содержание пьесы, а взглянув на нее только с текстологической точки зрения, можно заметить то влияние, которое оказало на Шекспира Священное Писание. Практически все произведения драматурга включают в себя многочисленные библейские аллюзии и параллели. Недаром А. Аникст, рассматривая содержание шекспировского «Гамлета» в контексте бурно развивавшегося в эпоху Ренессанса течения гуманизма, замечал, что его представители не выступали против христианства: «Его нравственное уче-

⁸² Сорока О. Указ. соч. С. 823–824.

ние, этика добра им не чужда»⁸³. Гуманисты выступали лишь против некоторых догматов христианской веры (например, об отречении от жизненных благ, чувственных удовольствий и т. д.), ведя борьбу «с христианским идеалом смиренного, рабски покорного судьбе человека»⁸⁴, однако изначально они не подвергали сомнению главные христианские идеи о любви к ближнему и соблюдении Десяти заповедей.

Библия — Книга книг — самое популярное издание в мире. Можно предположить, что шекспировский «Гамлет» занимает второе место после нее в этом списке наряду с «Дон-Кихотом» Сервантеса. Тема «Шекспир и Библия» является в шекспироведении не новой, однако до сих пор далеко не до конца изученной. Дело в том, что и в данном вопросе творчество драматурга явилось камнем преткновения, почвой для многочисленных споров и дебатов. Авторы расходятся во мнении о степени воздействия на него именно Библии. Очевидно, что «влияние библейских тем на мировоззрение Шекспира чаще всего определяются их позицией в религиозных вопросах»⁸⁵. Таким образом, есть работы, пытающиеся обосновать мнение, что в своем творчестве поэт выражал лишь религиозное мировосприятие. В. П. Комарова приводит в пример Питера Милварда, который пришел к выводу, что «в трагедиях Шекспир представил картину вечной, неустранимой “греховности” человека, дал проповедь покорности и терпения...»⁸⁶ Это отчасти верно, однако следует более осторожно подходить к этой проблеме, т. к. очевидно, что обращение к тексту Священного Писания непосредственно не было какой необходимостью для авторов, которые могли пользоваться и другими церковными источниками.

Что касается «Гамлета», то существуют мнения, что Шекспир выразил в нем идеи Екклесиаста. Однако указываемые параллели «не воспринимаются как библейские, поскольку уже стали общими местами»⁸⁷. Например, гамлетовское выражение «квинтэссенция праха» одно из таких, ставшее широко распространенным в сознании людей. Оно перекликается со словами пророка: «... все из праха и все обратится в прах». (Ессл. 3:2) Мы не будем приводить все остальные подобные примеры. Заметим только, что зачастую обращение к тексту Библии может помочь в более глубоком прочтении Шекспира.

⁸³ Аникст А. Трагедия Шекспира «Гамлет». М.: Просвещение, 1986. С. 14.

⁸⁴ Там же. С. 144.

⁸⁵ Комарова В. П. Шекспир и Библия. СПб, 1998. С. 3.

⁸⁶ Там же. С. 64.

⁸⁷ Там же. С. 65.

Выявлена также особая символика чисел, которая «имеет структурное и смысловое значение, восходящее к христианской символике, весьма значимой для Шекспира»⁸⁸. Например, число 3 — символ Троицы: Отца, Сына, и Святого духа. В «Гамлете» своеобразной Троицей можно назвать Гамлета-отца, принца Датского и Призрака. Как и у Иисуса Христа у Гамлета «два отца: “земной” — старший Гамлет, “иномирный” — Призрак»⁸⁹.

Рассмотрение трагедии Шекспира именно с позиции христианской религии было выбрано нами далеко неслучайно. Дело в том, что в настоящее время человечество переживает кризис цивилизации, «которая, опираясь на рационально-прагматическую идею прогресса, подобно слепцам с картины Брейгеля, шла к пропасти, не ведая, куда идет, или была уверена, что идет в нужном направлении»⁹⁰. И Россия, к сожалению, не исключение. Исторически являясь главным образом христианской страной, она с трудом переживает тот удар, который был нанесен ей тотальной секуляризацией и привитым сверху атеизмом в прошлом веке. С. Н. Булгаков писал по этому поводу: «Кризис этот связан с русской революцией и падением русского православного царства, и его можно уподобить по значению лишь падению Византии и взятию Константинополя турками»⁹¹ ... В силу сложившихся исторических реалий чуть ли не подавляющее большинство населения утратили связь с христианской церковью, а следовательно и с ее ценностной системой. Более того, «образовался широкий антихристианский фронт, пытающийся создать нехристианскую и противохристианскую культуру»⁹². Таким образом, русская культура «ушла в безрелигиозную, безбожную пустоту»⁹³. Как нам кажется, трудно надеяться на то, что каким-то политическим или религиозным силам когда-нибудь удастся создать какую-то иную систему ценностных координат. И здесь мы разделяем точку зрения русского философа И. А. Ильина о том, что любой народ, на протяжении многих веков будучи христианским, а затем отошедший от веры и не нашедший какой-либо равноценной ее замены, просто обречен на провал в построении и сохранении своей культуры, а значит рано или поздно обречен на исчезновение с лица планеты.

⁸⁸ Пимонов В., Слаутин Е. Загадка Гамлета. М., 2001. С. 119.

⁸⁹ Там же. С. 120.

⁹⁰ Пивоев В. М. Культурология. Введение в историю и философию культуры. Ч. 1. Петрозаводск, 1997. С. 3.

⁹¹ Булгаков С. Н. Православие. М., 2003. С. 361.

⁹² Ильин И. А. Основы христианской культуры // Ильин И. А. Одинокий художник. М., 1993. С. 292.

⁹³ Там же. С. 293.

Одного текста не достаточно для понимания шекспировского замысла создания той или иной пьесы. Необходимо понимание и контекста исторической эпохи Шекспира, во время которой в христианстве уже стал намечаться кризис. Трагедия «Гамлет» и образ ее центрального героя может выступать как уникальный объект для различных исследований в сфере гуманитарных наук. Особенно это касается изучения вопросов изменения картины мира человека как в эпоху Ренессанса, так и в последующие исторические эпохи, вплоть до сегодняшнего дня. В свою очередь различные исследования понятия «картина мира» на различном материале могут сыграть немаловажную роль в развитии комплексного подхода изучения человека.

Таким образом, христианская интерпретация проблемы Гамлета может служить ярким примером того, как данная тема может быть рассмотрена с различных морально-этических позиций, согласно тому или иному миропониманию. Именно это качество, по существу, и делает актуальным содержание этой трагедии Шекспира для новых поколений и позволяет причислять Гамлета к вечным образам мировой культуры.

4. ШЕКСПИР И МИРОВАЯ ЛИТЕРАТУРА

Вл. А. Луков

КЛОДЕЛЬ И ШЕКСПИР

Поль Луи Шарль Клодель (1868 –1955) — французский писатель, признанный французской литературной критикой «французским Шекспиром» (см.: *Les critiques de notre temps et Claudel* 1970). У нас о Клоделе написано пока немного (см., напр.: Волошин 1989; Луначарский 1965; История западноевропейского театра 1985; Встреча с Клоделем на земле Пушкина 2005; Гришин 2007а), хотя стали появляться диссертации, новые переводы (см.: Клодель 1998; Клодель 1999; Клодель 2003). Во Франции же существует обширная и в основном апологетическая литература, в которой Клодель признается одним из наиболее значительных французских писателей (см.: Chonez 1947; Madaule 1964; Ganne 1966; Guillement 1968; Lioure 1971; Becker 1974; Guers 1986; и др.).

Клодель по профессии был дипломатом (с 1893 г. вел дипломатическую работу в Бостоне, Нью-Йорке, Пекине, Токио, Праге, Риме, Рио-де-Жанейро, Франкфурте, Вашингтоне, Копенгагене, Гамбурге и др.).

Это был глубоко религиозный человек, католик. В эссе «Мое обращение» Клодель сообщал, что обрел веру в восемнадцатилетнем возрасте. До этого он находился в плену позитивистских представлений: «Я полностью и беспрекословно принимал монизм и механицизм и верил, что все на свете подчинено законам природы, весь мир опутан жесткой цепью причинно-следственных связей, в которых наука не сегодня-завтра окончательно разберется». Большую роль в обращении сыграло творчество А. Рембо («Озарения» и «Одно лето в аду»), потрясение от которого стало для Клоделя переломным событием.

Обращение произошло в один миг, как удар молнии, 25 декабря 1886 г. во время рождественской службы в Соборе Парижской Богоматери.

В 1901 г. Клодель выпустил сборник пьес «Дерево», в который включил свои позитивистские юношеские пьесы, переработанные в духе католицизма. Особенно известна пьеса «Золотая голова», где рассмотрены проблемы аморализма (ее первая версия относится к 1889 г., новая же — к 1895 г.). Другие пьесы: «Город» (1897, первая версия 1890), «Отдых седьмого дня» (1896), «Юная дева Виолена» (1900, первая версия 1890), «Агамемнон» (перевод трагедии Эсхила).

С появлением драмы «Полуденный раздел» (1905) начинается расцвет драматургии Клоделя. Были созданы т. н. трилогия о Куфонтенах:

«Залог» (1914), «Черствый хлеб» (1918), «Унижение Отца» (1920); фарс «Медведь и луна» (1917); либретто балета «Человек и его желание» (1917); мелодрама «Женщина и ее тень» (1922); с 1919 по 1924 г. Клодель работал над драмой «Атласный башмачок», которая подвела итог его зрелого периода (Claudel 1957). К позднему периоду относятся «Книга Христофора Колумба» (1930), оратории «Мудрость, или Притча о пире» и «Жанна д'Арк на костре» (1934), пластическая сюита «Камнепад» (1938) и др.

К высшим достижениям Клоделя относится мистерия «Извещение Марии» (др. перевод «Благовещение», 1910, пост. 1912, Claudel 2008), которую автор признавал своим лучшим произведением. Эта мистерия воплотила главные идеи писателя. Действие происходит в XV веке, фоном проходит история возведения Жанной д'Арк (присутствующей на сцене, но не произносящей ни одного слова) дофина Карла на французский престол. Главная героиня — Виолена — совершает чудо: оживляет маленькую дочь своей сестры, что приводит героиню к святости и к гибели от рук завидующей ей сестры, которую, как и других персонажей, она прощает. В пьесе включены литургические тексты и песнопения, все пронизано библейской символикой, аналогами с историей Христа и девы Марии.

В итоге проявляется основная мысль Клоделя: жизненные невзгоды перестают быть трагедией, если следовать христианским заповедям и примеру Христа, пожертвовавшего собой ради других людей. Вера, праведность, всепрощение, самопожертвование приводит к апофеозу святости. История Виолены подтверждается историей Франции, которая благодаря благочестию и самопожертвованию Жанны д'Арк обретает короля Карла VII, возведенного на трон в Реймском соборе. Хаос заканчивается, Жанна и Виолена выправляют «вывихнутость века», если воспользоваться образом из «Гамлета» Шекспира (не случайно уже тогда католические круги провозгласили Клоделя «французским Шекспиром»). В 1920 г. мистерию поставил в Советской России А. Я. Таиров, тщательно переработав текст, выбрасывая наиболее религиозные моменты (например, все четвертое действие), проводя антиклерикальную линию. Роль Виолены исполняла гениальная трагическая актриса Камерного театра А. Г. Коонен, в игре которой подчеркивалась мужественность героини в ее борьбе с несчастиями и препятствиями. Чудо воскрешения ребенка утверждало могущество человека, становилось кульминацией спектакля.

Стилю Клоделя присуща риторичность, вполне сознательная (см.: Claudel 1963; Claudel 1966), что снижает психологическую достоверность характеров, но создает торжественность, подобную богослужению (про-

является в драме «Залог», 1911; в поэтич. цикле «Календарь святых», 1925). Клодель написал также сб. очерков «Познание Востока» (1900). Наряду с Ш. Пеги, Ф. Мориакон, Ж. Бернаносом Клодель был ключевой фигурой т. н. «католического возрождения» во Франции XX века (см.: Marcel 1964).

Касаясь широко распространенного во Франции представления о Клоделе как «французском Шекспире», следует прежде всего назвать работу Ж. Бертон «Шекспир и Клодель» (Berton 1916), появившуюся через 4 года после театральной премьеры «Извещения Марии». Это свидетельствует о том, что данное представление возникло очень рано. Но и через десятилетия после смерти писателя французские исследователи продолжали видеть близость двух авторов. Так, в работе Мишеля Лиура «Драматическая эстетика Поля Клоделя» (Lioure 1971;) утверждается связь эстетики писателя с шекспировской драматургической концепцией (правда, Шекспир здесь лишь один из великих авторов прошлого, наряду с Эсхилом, Кальдероном, а в третьем разделе исследования «Эволюция драмы» утверждается новизна драматургического метода Клоделя, прошедшего путь от символизма к теоцентризму и интеллектуализму).

И в русском литературоведении прямой контакт Клоделя с Шекспиром признается. Так, Е. В. Гришин в кандидатской диссертации «Поэтика религиозной драмы Поля Клоделя («Полуденный раздел», «Извещение Марии», «Атласный башмачок»)» (Гришин 2007б), анализируя драму «Атласный башмачок», пишет: «...переплетение действий служит автору для “цементирования” структуры пьесы, для подчеркивания важных сюжетных ходов несколькими дополнительными. Подобным образом строится поэтика третьего дня, где действие распадается на три различных ответвления. Сцены 2, 5, 6 и 9 изображают трудный путь письма Пруэз к Родриго; сцена 3 концентрируется на Родриго самом даже без его присутствия, а сцены 4, 7 и 8 происходят с главной героиней в Могadore, причем последняя из них представляет из себя знаменитый диалог Пруэз с Ангелом-хранителем. Приведенный пример оставляет ощущение того, что все три линии развиваются параллельным образом и составляют единое целое. Подобный опыт построения действия встречается и раньше, например, в трагедиях Шекспира... Великий драматург эпохи Возрождения пользовался приемом параллельно развивающихся сюжетов, чтобы дублем основного сюжета придать главному статус всеобщности, усилить таким образом трагическое начало, показав, что несчастье, постигающее героев, — вовсе не уникально, а встречается в жизни с определенной регулярностью. (...) Принцип дублирования основного действия в “Атласном башмачке” может быть увиден в любов-

ном треугольнике “Китаец — негритянка Жобарбара — неаполитанский сержант”, который в гротескном виде повторяет отношения между Камиллом, Пруэз и Родриго. Китаец преследует негритянку Жобарбару, которая отдает предпочтение неаполитанскому сержанту. Элемент гротеска, который отсутствует в соответствующем приеме у Шекспира, вводится Клоделем, как следует полагать, для смягчения драматического накала, чтобы зритель не забывал о счастливом финале в будущей развязке, которая произойдет за пределом постижимой для человека части мироздания. Серьезность в “Атласном башмачке” сменяется сниженными сценами, в которых участвуют комические персонажи подобно тому, как в средневековой мистерии эмоционально напряженные сцены Страстей Господних или мученичества святых перемежались с фарсовыми зарисовками, показывающими вывернутый наизнанку мир. (...) ... Любимая линия “Родриго — Пруэз” имеет в драме параллельную комическую линию “Китаец — Жобарбара”. Выстраивание магистральной линии и параллельной, ее оттеняющей, восходит к традиции Шекспира, чей опыт Клодель тщательно изучал и, как видно, использовал» (Гришин 2007б : 139, 140, 161). Впрочем, трудно сказать, действительно ли у Шекспира Клодель позаимствовал параллельное развитие действия, а не у более ему близких французских романтиков, в частности у В. Гюго, постоянно в своей драматургии использовавшего этот прием, а в «Рюи Блазе» его особым образом выделившего и обосновавшего в предисловии к этой драме.

Сам Клодель признавал влияние на него Шекспира (см., напр.: Claudel 1969, беседа 4). Но следует задуматься, не было ли это формой признания обнаруженного критиками его сходства с Шекспиром («Импровизированные воспоминания» опубликованы после смерти писателя).

Сопоставление драматургии Шекспира и Клоделя, приводит к выводу о принципиальном различии, а нередко и полной противоположности двух драматургических концепций. Мир Шекспира антропоцентричен, хотя Время играет определяющую роль в его исторических драмах. Мир Клоделя теоцентричен. Принципиально различны подходы к чуду. У Шекспира развивается концепция единомирия — мира, связанного Единой цепью бытия. Когда какое-либо звено ломается, происходит движение во всей цепи, тогда могут быть землетрясения и бури, мертвые выходят из могил, подобно Тени отца Гамлета, и т. д.

У Клоделя, напротив, развивается символистская по своим истокам концепция двоимирия. Характерный пример: воскрешение мертвой девочки в «Извещении Марии». Это подлинное чудо, так оно и представ-

лено в мистерии Клоделя. У Шекспира есть несколько «воскрешений». В «Ромео и Джульетте» Джульетта просыпается от мнимой смерти, имитированной с помощью снадобья брата Лоренцо. В «Много шуму из ничего» обморок Геро выдают за ее смерть, а потом, после раскаяния Клаудио, Геро «чудесно» воскресает. В «Зимней сказке» обморок Гермiony также выдан за ее смерть. Тайна хранится 16 лет, и в финале Гермiona предстает перед ее ревнивым мужем Леонтом, раскаявшемся в своей несправедливой ревности, в виде статуи Джулио Романо, которая «чудесно» оживает. Как видим, подходы драматургов к «воскрешениям» принципиально различаются.

В этом смысле Клодель не является представителем шекспиризма, он из Шекспира сохраняет только масштабность мировидения, если вообще перекликается в этом с Шекспиром, а не с Библией и национальной драматургической традицией. Для Клоделя не свойственна и шекспиризация, т. е. прямое обращение к образам, цитатам, приемам Шекспира. Только, пожалуй, образ Жанны д'Арк встречаются и у Шекспира (в «Генрихе VI», ч. 1), и у Клоделя (в «Извещении Марии»). Но это совершенно противоположные Жанны: у Шекспира — представительница врагов Англии, пользующаяся колдовскими (т. е. нечестными) приемами (надо отдать должное Шекспиру, наделившему Жанну не только отрицательными чертами, но и вполне оправданным в драме патриотическим чувством); у Клоделя — национальная героиня, боговдохновенная Дева.

Тем не менее, миф о Клоделе как «французском Шекспире» возник, более того, широко распространился. Это требует объяснения. Характерно, что Расин или Вольтер не получили такого же определения. Расин оказался одним из полюсов дилеммы «Расин и Шекспир». Вольтер, открывший французам Шекспира, в конце жизни вел борьбу с шекспировским влиянием. Благодаря предромантикам и романтикам творчество Шекспира было освоено французской культурой. Сенсация 1899 г., а именно исполнение роли Гамлета Сарой Бернар, снова заставила французов говорить о Шекспире. Характерно время появления упоминавшейся монографии «Шекспир и Клодель» Ж. Бертон — 1916 г., разгар первой мировой войны, в которой англичане и французы были объединены против немцев, и в эстетическом отношении они не были противопоставлены (как в пору романтической революции). Любопытно, что «французским Шекспиром» был объявлен именно Клодель. Зная особенности его драматургии, можно выявить некоторые важные черты «французского Шекспира», который, несомненно, отличается от собственно «английского Шекспира», как и от «русского Шекспира» и т. д. Французы, судя по Клоделю, видят в Шекспире не драматурга, а драма-

тического поэта, они особо ценят риторичность Шекспира (что и прежде просматривалось в переводах) и не слишком дорожат психологизмом и историзмом в тех формах, как они были представлены у Шекспира (тем более, что во французской литературе принципы психологизма и историзма и так представлены, причем необычайно ярко). Случай с Клоделем позже повторился в случае с С. Беккетом. Там тоже нет почти никакого сходства, кроме масштабности мировидения. Но Шекспира объединяет с двумя драматургами XX века еще и непривычная (для тех, кто сравнивает) форма театральности, особое понимание возможностей сцены, присущее столь крупным дарованиям.

Список литературы

- Волошин М. 1989. Поль Клодель. «Музы» // Волошин М. Лики творчества. Л., 1989.
- Встреча с Клоделем на земле Пушкина. 2005. Неизведанная Вселенная: Сб. науч.тр. Н. Новгород.
- Гришин Е. В. 2007а. Религиозная драма Поля Клоделя: эстетика и творчество // Вестник Тамбовского университета. Серия: Гуманитарные науки. Вып. 4/48. Тамбов.
- Гришин Е. В. 2007б. Поэтика религиозной драмы Поля Клоделя («Полуденный раздел», «Извещение Марии», «Атласный башмачок»): Дис. ... канд. филол. наук. Коломна, 2007.
- История западноевропейского театра. 1985. Т. 7. М.
- Клодель П. 1998. Полуденный раздел. М.
- Клодель П. 1999. Извещение Марии. М.
- Клодель П. 2003. Капля божественного меда: сборник эссе. М.
- Луначарский А. В. 1965. Драма Клоделя // Луначарский А. В. Собр. соч.: В 5 т. Т. 5. М.
- Becker A. 1974. Claudel et interlocuteur invisible. Le drame de l'appel. P.
- Berton J.-C. 1916. Shakespeare et Claudel. P.
- Chonez C. 1947. Introduction à Paul Claudel. P.
- Claudel P. 1957. Le soulier de satin. P.
- Claudel P. 1963. Reflexions sur la poésie. P.
- Claudel P. 1966. Mes idées sur le théâtre. P.
- Claudel P. 1969. Mémoires improvisés. P.
- Claudel P. 2008. L'annonce faite à Marie. P.
- Ganne P. S. J. 1966. Claudel: humour, joie et liberté. P.
- Guers M. J. 1986. Paul Claudel l'homme interieur. P.
- Guillement H. 1968. Le «converti» Paul Claudel. P.
- Les critiques de notre temps et Claudel. 1970. P.
- Lioure M. 1971. L'esthétique dramatique de Paul Claudel. P.
- Madaule J. 1964. Le drame de Paul Claudel. P.
- Marcel G. 1964. Regards sur le théâtre de Paul Claudel. P.

СОДЕРЖАНИЕ

1. ШЕКСПИР И ШЕКСПИРИЗМ

Захаров Н. В., Луков Вл. А. Шекспир как константа и шекспиризм как идейно-эстетический принцип русской классической литературы.....3

2. СОНЕТЫ ШЕКСПИРА

Приходько И. С. Растительная метафора в поэтическом дискурсе «Сонетов» Шекспира.....16

Флорова В. С. Драматический диалог в «Сонетах» Шекспира.....24

Первушина Е. А. Переводческие модификации цикла сонетов Шекспира в России.....33

3. ТРАГЕДИЯ «ГАМЛЕТ» В КОНТЕКСТЕ КУЛЬТУРНЫХ ТЕЗАУРУСОВ

Акимов Э. Б. «Гробовщик» Пушкина и «Гамлет» Шекспира.....40

Смирнова Н. А. Гамлет в «Стране негодяев»: шекспировский метатекст Есенина.....49

Гайдин Б. Н. «Гамлетовский вопрос» как отражение христианской картины мира.....58

4. ШЕКСПИР И МИРОВАЯ ЛИТЕРАТУРА

Луков Вл. А. Клодель и Шекспир.....80

Сведения об авторах

Акимов Эрнест Борисович, кандидат филологических наук, доцент кафедры зарубежной литературы и межкультурной коммуникации Лингвистического университета им. Н. А. Добролюбова (Нижний Новгород).

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

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

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.

Научное издание

ШЕКСПИРОВСКИЕ ШТУДИИ XI

ШЕКСПИР

КАК КОНСТАНТА КУЛЬТУРЫ

Сборник научных трудов

Исследования и материалы научного семинара

23 апреля 2009 года

Ответственные редакторы:

Н. В. Захаров, Вл. А. Луков

Художник — Алексей Захаров

Издательство Московского гуманитарного университета

Печатно-множительное бюро

Подписано в печать 22.04.2009. Формат 60X84 1/16

Усл. печ. л. 5,5

Тираж 100 заказ №_____.

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