

# ШЕКСПИРОВСКИЕ ШТУДИИ

## ХІІІ

Н. В. Захаров

У ИСТОКОВ РУССКОГО ШЕКСПИРИЗМА:

А. П. СУМАРОКОВ, М. Н. МУРАВЬЕВ,

Н. М. КАРАМЗИН

(К 445-летию со дня рождения У. Шекспира)



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

## **ШЕКСПИРОВСКИЕ ШТУДИИ**

### **XIII**

**Н. В. Захаров**

**У ИСТОКОВ РУССКОГО ШЕКСПИРИЗМА:**

**А. П. СУМАРОКОВ, М. Н. МУРАВЬЕВ,**

**Н. М. КАРАМЗИН**

**(К 445-летию со дня рождения У. Шекспира)**

**Монография**

**Для обсуждения на научном семинаре**

**29 августа 2009 года**

Москва

Издательство Московского гуманитарного университета

2009

ББК 84 (4Вел)

Ш41

**Ш41** Шекспировские штудии XIII: **Захаров Н. В.** У истоков русского шекспиризма: А. П. Сумароков, М. Н. Муравьев, Н. М. Карамзин: Монография. Для обсуждения на научном семинаре 29 августа 2009 года / Отв. ред. Вл. А. Луков; Моск. гуманитар. ун-т. Ин-т фундамент. и прикл. исследований; МАН (IAS). — М.: Изд-во Моск. гуманитар. ун-та, 2009. — 95 с.

Монография, приуроченная к 445-летию со дня рождения У. Шекспира, позволяет представить значение творчества всемирно известного английского драматурга для отечественной культуры, становления такого важного для русской литературы явления, как шекспиризм. На основе подробного анализа текстов А. П. Сумарокова, М. Н. Муравьева, Н. М. Карамзина и других деятелей литературного процесса рубежа XVIII–XIX веков дается определение их роли в утверждении литературной репутации Шекспира в России. На основе сочетания компаративистского, историко-теоретического и тезаурусного методов проводится анализ культа Шекспира, процесса шекспиризации и зарождения феномена русского шекспиризма.

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

*Работа включает результаты исследования, проведенного в рамках проекта «Идея «шекспиризма» в русской литературе XIX века: Пушкин и Достоевский» (РГНФ, 07-04-00182а).*

*Ответственный редактор:  
доктор филологических наук, профессор,  
заслуженный деятель науки Российской Федерации  
Вл. А. Луков*

*Рецензенты:  
доктор филологических наук, профессор В. П. Трыков  
доктор философских наук, профессор Т. Ф. Кузнецова*

© Захаров Н. В., 2009.  
© Московский гуманитарный университет, 2009.

## ВВЕДЕНИЕ

Вопрос о том, в какой мере творчество Шекспира получило распространение в русской культуре рубежа XVIII–XIX веков, неоднократно освещался в научной критике XX века, в частности в коллективной монографии под редакцией М. П. Алексеева «Шекспир и русская культура» (Шекспир и русская культура 1965), книге Ю. Д. Левина «Шекспир и русская литература XIX века» (Левин 1988). Но хотя в них неоднократно упоминались имена А. П. Сумарокова, М. Н. Муравьева и Н. М. Карамзина, как представляется, их роль в шекспиризации русской культуры в допушкинскую эпоху, до сих пор была недостаточно выявлена. Тезаурусная концепция (см. Луков Вал. А., Луков Вл. А. 2008; Захаров 2008) позволяет по-новому взглянуть на вклад этих писателя в освоении художественного наследия Шекспира русской культурой.

Культурная ассимиляция Шекспира по-разному происходила в не англоговорящих странах Европы. Вхождение творчества Шекспира в русскую литературу было длительным и противоречивым явлением. Дело даже не в том, что процесс укоренения шекспировской драматургии был отягощен языковым барьером, ведь такие национальные литературы, как французская и немецкая, смогли воспринять уроки Шекспира гораздо раньше и большинство первых переводов на русский язык были сделаны с французского и немецкого языков в прозе (т. е. шли к нам опосредованно, не с оригинала, а с перевода, к тому же не отражавшего не только мелодику и фонетику английского языка, но и особенности шекспировского стиха). В результате неоднократного перевода, сначала с английского на язык посредник (французский или немецкий), затем из поэзии в прозу, а то и из чужого произведение в свое оригинальное сочинение, как в случае с Пушкиным («Граф Нулин», «Анжело»), возникал несколько видоизмененный текст, а то и вовсе не похожий на источник гибрид («Гамлет» Сумарокова).

Затянувшийся процесс «обрусения» Шекспира можно объяснить тем фактом, что русской литературе было необходимо пройти достаточно долгий путь самобытный путь развития литературного процесса. Известно, что с возникновения письменности на Руси, после ее крещения в X веке, русская словесность не только была

христианской по сути, но в основном несла на себе печать церковного, а не развлекательного смысла. Русские летописи — наш вариант исторических хроник — хоть и относились к роду светской, нецерковной литературы, но были по существу не литературными, а историческими текстами, хотя и пропитанными глубоким поэтическим содержанием, фольклорными аллюзиями и несомненно богатым образным языком. По-настоящему светская литература на Руси появляется уже после Никоновского раскола, она прошла сложный процесс становления, который продолжался вплоть до конца XVIII века и был завершён появлением романтиков в начале XIX века. Русская светская литература, современная эпохе Шекспира, не была готова освоить шекспировские уроки. При сравнении русской и европейской литератур конца XVI столетия можно прийти к выводу, что или отечественная литература «безнадёжно отстала» (например, в результате трехсотлетнего татаро-монгольского ига), или имело место совершенно самобытное, не подчиняющееся общим правилам развитие собственно русской линии литературного процесса. Принимаем во внимание последнее предположение и отмечаем, что 1-е послание Ивана Грозного Курбскому написано в год рождения Шекспира, то есть в 1564 г., и, несмотря на все достоинства и силу воздействия витиеватого плетения словес, ясную систему аргументации, употребление библейских цитат, выписок из священных авторов, проведение аналогий между русской и мировой историей, яркие личные впечатления авторов и язвительные языковые инвективы, многообразные иронические, поучительные и обличительные интонации, просто не могут не казаться архаичными в сравнении с первыми произведениями Шекспира.

Справедливости ради заметим, что усвоение шекспировского наследия другими европейскими народами также не прошло синхронно появлению его пьес. Даже если переводы текстов Шекспира появились во Франции и Германии раньше российских<sup>1</sup>, шек-

---

<sup>1</sup> Полные собрания сочинений Шекспира на других европейских языках появились в следующем хронологическом порядке: на немецком (прозаические переводы К. М. Виланда, 1762–1766, и И. И. Эшенбурга (Цюрих, 1775–1782); классический стихотворный перевод А.-В. Шлегеля и Л. Тика, 1797–1833;

спиризации неанглоязычной литературы Европы предшествовали несправедливые упреки сторонников классицизма, клеймивших шекспировскую драматургию эпитетом «варварская». Так или иначе, но светская литература России восприняла творчество Шекспира лишь в постпетровскую эпоху, когда произошло постепенное выравнивание, ее синхронизация с основными европейскими литературами.

Существует немало гипотез о том, когда именно Шекспир появился на русской сцене, но все они остаются всего лишь противоречивыми догадками, практически не имеющими документального подтверждения. Так, французский исследователь Андре Лирондель, автор книги «Шекспир в России» (1913), высказал предположение, что переработанные произведения английского драматурга могли быть занесены в России еще в XVII веке, когда странствующие английские и немецкие актеры доходили на восточных рубежах до Риги (Lirondelle 1912), но в состав Российской империи Рига вошла только в 1711 г. Тем не менее, исследователь полагал, что репертуаром бродячих театров мог воспользоваться пастор из немецкой слободы в Москве Иоганн (Яган) Готфрид Грегори (Johann Gottfried Gregory, 1631–1675). В 1672 г. при дворе Алексея

---

вытесняющий его превосходный перевод при участии Ф. Боденштедта, Фрейлиграта и П. Гейзе, 1867–1871; И. Ф. Фосса, 1818–1829; Бенды, 1825–1826; Кернера, 1836; Бетгера, 1836–1837; Ортлеппа, 1838–1839; Келлера и Раппа, 1843–1846; Мольтке, 1865; Кауфмана, 1830–1836); на французском (все прозаические: Летурнера. 1776–1882; его же в исправлении Гизо, 1821–1822 и 1860–1862; Мишеля, 1839; Лароша, 1839–1843; Монтегю, 1867–1872; лучший — сына Виктора Гюго, Франсуа-Виктора Гюго, 1859–1866, и др.); на датском (1807–1818, и лучший Лембке, 1845–1850); на итальянском (Микеле Леони, 1819–1822; прозаический Карло Рускони, 1831; Каркано, 1875–1882); на венгерском (1824; 1889–1892); на шведском (Гагберга, 1848–1851); на чешском (1856–1873); на голландском (прозаический Кока, 1873–1880; стихотворный Бургердика, 1884–1888); на польском (перевод под ред. Крашевского, 1875); на финском (Каяндера, 1879 и позднее); на испанском (1885). По хронологии издания полных собраний сочинений можно с некоторой долей условности судить о приблизительном времени вхождения Шекспира в национальную культуру той или иной страны (см.: Венгеров 2002; статья С. Венгерова «Шекспир» впервые опубликована в «Энциклопедическом словаре Брокгауза и Ефрона» 1890–1907).

Михайловича Грегори организовал первый в России театр, сам его стал режиссером, а в качестве актеров брал жителей немецкой слободы. Через год он возглавил актерскую школу, где «комедийному делу» обучались 26 человек мещанских детей. Репертуар труппы Грегори преимущественно состоял из «потешных, радостных комедий». Возможно, не случаен тот факт, что, судя по дошедшим до нас свидетельствам, обе английские пьесы из репертуара этого театра не принадлежат перу Шекспира. Да и их английскую принадлежность тоже можно поставить под сомнение: с малой вероятностью можно предположить, что сюжет пьесы «Баязет и Тамерлан, или Темир-Аксаково действо» был заимствован у К. Марло, а источником «Эсфирь», кроме Библии, могла стать интерлюдия «The godley queen Esther», которую в 1594 г. разыгрывала труппа лорда Чемберлена (Lirondelle 1912: 25). Возможно, в постановке принимал участия сам Шекспир, поскольку начиная с 1595 г. он упоминается как лидер и совладелец «Lord Chamberlain's Men», позднее переименованной в «Королевскую труппу Джеймса I». При желании в драматических коллизиях данных пьес усматриваются и более актуальные для современников аллюзии: в «Эсфире» — придворные интриги, а в истории победившего «великого варвара и кровопивца» Баязета Тамерлана — отклик на русско-турецкую вражду.

Но шекспировский след пытались найти и в других пьесах разыгрывавшихся на зарождающейся русской сцене того времени. М. Н. Загоскин обнаруживал разительное сходство между шекспировским Фальстафом и ассирийским солдатом Сусакимом из «Иудифи, или Олофернова действия» (1674) (см. Загоскин 1844: 410). Со своей стороны, Н. С. Тихонравов усматривал сходство побочной интриги супружеской пары в «Артаксерксовом действе» «с некоторыми подробностями “Укрощения строптивой”» Шекспира (Тихонравов 1898. Т. 2: 103).

В немецкой труппе Иоганна Кунста (Куншта), дававшей публичные представления в московской «комедийной хоромине» при Петре Первом с 1702 по 1706 г., были актеры с английскими именами, но вряд ли когда-либо будет дан ответ на вопрос о том, восходила ли или нет «Комедия о Юлии Кесаре» к одноименной пьесе

Шекспира. Тем не менее, П. О. Морозов считал ее «отдаленным отголоском драмы Шекспира или другой английской обработки этого сюжета» (см.: Морозов 1889: 259).

Вместе с тем, существовали свидетельства, носившие явно фальсифицированный характер. Таковым, например, является утверждение актера И. Носова о том, что якобы в 1759 г. Ф. Г. Волков перевел и поставил в «Оперном доме» при Зимнем дворце «Жизнь и смерть короля Ричарда III» (Хроника русского театра Носова. 1883). По легенде, при составлении книги Носов пользовался утраченной «Историей русского театра» И. А. Дмитревского (см.: Берков 1948. Т. 67: 57).

В результате, истинный Шекспир впервые возникает в русской культуре как следствие петровских политических, экономических и культурных реформ. Шекспировские пьесы были среди других занесенных на отечественную почву капризными ветрами западных новинок (вместе с древнегреческими, древнеримскими, французскими, немецкими, итальянскими, испанскими и английскими авторами), чье творчество служило литературным фоном для недавно реформированной русской культуры.

Попутно отметим, что процесс шекспиризации протекал в России совсем не по тому сценарию, как это происходило в любой другой европейской стране. Ведь почти все эти литературные новинки с Запада были не только новы для древнерусской культуры, но и вовсе чужды ей и не создавали традиции.

Однако даже без связей с литературной традицией шекспировские зерна были высажены на благодатную почву русской культуры, часто с применением для этого административных и политических сил. В итоге подобной, чаще насильственной европеизации русская культура смогла выработать для себя совершенно новую просветительскую модель, совмещающую в себе традиционный и инновационный подходы, которые будут актуальны на протяжении всего XVIII века.



**ГЛАВА 1**  
**ВХОЖДЕНИЕ ШЕКСПИРА**  
**В РУССКИЙ КУЛЬТУРНЫЙ ТЕЗАУРУС:**  
**А. П. СУМАРОКОВ И М. Н. МУРАВЬЕВ**

**§ 1. А. П. Сумароков — первооткрыватель  
творчества Шекспира для России**

С момента первого упоминания имени Шекспира в русской печати прошло уже более двух с половиной столетий.

Это событие связано с именем одного из первых профессиональных русских драматургов Александра Петровича Сумарокова (1717–1777). В «Эпистоле II (о стихотворстве)» (1748), перечисляя великих писателей, Сумароков писал: «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 г., на 53 века своего» (Сумароков 1972: 663).

Впрочем, если быть точным, можно отметить и более ранние знаки присутствия Шекспира в России. В анонимном сочинении «Гистория о некоем шляхетском сыне» (ок. 1725–1726 гг.) обнаруживаются сюжетные линии, схожие с трагедией Шекспира, из которых с большой долей вероятности следует, что автор мог читать шекспировского «Гамлета» в оригинале или в переложении.

Первое косвенное упоминание Шекспира встречается в переводе «LXI разговора из I части Спектатора» (1731), в котором названы «преизрядные Гамлетовы и Отеллоны комедии» (см.: Левин 1965: 196–198). В данном случае мы имеем дело с курьезом: авторами неких «преизрядных» комедий ошибочно названы Гамлет и Отелло, т. е. Отелло (Перевод LXI разговора из I части Спектатора 1731: 318). Упоминание героев Шекспира в качестве драматических авторов скорее свидетельствует не только о сложностях перевода, но и о том, насколько малоизвестным в те далекие времена был британский гений для посвященной русской публики

и переводчика, перепутавшего названия шекспировских пьес с их автором. Понадобилось совсем немного времени, чтобы в русской культуре Шекспир утвердился как один из «своих» авторов.

Не исключено, что среди русских читателей были те, кто мог читать Шекспира на французском, немецком и английском языках в XVII веке, но фактом культуры знакомство с Шекспиром в России стало лишь в середине XVIII века.

Первое литературное произведение, уже своим названием отсылающее к Шекспиру, — «Гамлет» Александра Сумарокова<sup>2</sup>. Опубликованный в том же 1748 г., что и «Эпистола о стихотворстве II», его «Гамлет» является скорее оригинальным произведением по мотивам пьесы Шекспира, нежели ее переводом (Сумароков 1748).

Среди исследователей распространено мнение, что Сумароков воспользовался прозаическим переводом — пересказом французского классициста П.-А. де Лапласа (2-я книга «Английского театра», вышедшая в 1746 г.). Перевод де Лапласа грешит всеми характерными особенностями «украшательных» переводов эпохи классицизма, являясь не столько переводом, сколько переделкой. Уверенность в том, что Сумароков следовал французскому источнику, исходит из общего убеждения в том, что русский писатель не владел английским языком: «Sumarokov probably used Pierre-Antoine de La Place's French Translation (Theatre Anglois 1745–1748) of Shakespeare; there is no evidence that he knew any English» (A Shakespeare Encyclopaedia 1966: 728).

Последнее утверждение нуждается в уточнении: совсем недавно был найден список взятых поэтом в Академической библиотеке произведений за 1746–1748 гг., из которого явствует, что Сумароков брал Шекспира на английском языке. Как и в случае с Пушкиным, вопрос о степени владения им английским языком остается открытым и требует специального исследования. Можно

---

<sup>2</sup> См. о «Гамлете» в переделке Сумарокова: Сиповский 1906. Ч. 1: 65–67; Бардовский 1923: 138–144; Бескин 1924: 7–9; Lang 1948: 67–72; Всеволодский-Гернгросс 1957: 204–205 231; Фитерман 1963: 12–19; Алексеев 1965: 19–31; История русского драматического театра 1977. Т. 1: 121–122; Стенник 1981: 35–37.

предположить, что поэт, знавший латынь, немецкий (его жена была немкой) и французский, мог читать оригинальный текст, пользуясь словарем.

Не уменьшая и не преувеличивая степень возможного владения Сумароковым английским языком, отметим, что его «Гамлета» нельзя считать полноценным переводом Шекспира. Поэт сочинил свою русскую трагедию, используя отдельные мотивы и функции героев Шекспира. Вероятно, именно поэтому при издании своей пьесы он никак не обозначил имя Шекспира. Более того, сам Сумароков счел необходимым признать следование первоисточнику только в двух эпизодах: «“Гамлет” мой, кроме монолога в окончании третьего действия и Клавдиева на колени падения, на Шекспирову трагедию едва ли походит» (Сумароков 1782: 117).

Монолог Гамлета «Быть или не быть» (действие III, сцена I) стал одним из самых известных в мировой литературе. Вольтер привел его в подстрочном переводе на французский язык в качестве яркого образца английской драматической поэзии в XVIII письме «О трагедии» — «Sur la Tragédie» (1733) (См.: «Письма об англичанах, или философские письма» — «Lettres sur les anglais, ou lettres philosophiques»). Г. А. Гуковский высказал предположение, что именно «вольтеровскому переводу следовал Сумароков в монологе своего Гамлета в одноименной трагедии (1748; действие III, явление VII)» (Гуковский 1941. Т. 2: 381). Во французской переделке «Гамлета» Дюси («Hamlet» 1769) монолог «Быть или не быть» дан во второй части более развернутого монолога Гамлета (действие IV, сцена I), в то время как у Сумарокова иная композиция этого монолога, ближе к шекспировской. Не исключено, что Сумароков имел возможность обратиться к тексту оригинала, гипотеза о владении им английским языком звучит не так уж необоснованно.

Приведем полный текст указанного монолога в версии А. П. Сумарокова (Сумароков 1748), текст оригинала (Shakespeare 1994: 1100) и подстрочный перевод монолога, сделанный одним из крупнейших советских шекспироведов М. М. Морозовым (Морозов 1954: 375–376):

**ГАМЛЕТЪ одинъ.  
ЯВЛЕНИЕ VII.**

Что дѣлать мнѣ теперь?  
не знаю, что зачать.  
Легколь Офелію на вѣки  
потерять!  
Отецъ! любовница! о  
имена драгія!  
Вы были щастьемъ мнѣ  
во времена другія.  
Днесъ вы мучительны,  
днесъ вы несносны мнѣ;  
Предъ кѣмъ нибудь изъ  
васъ мнѣ должно быть въ  
винѣ.  
Предъ кѣмъ я преступ-  
лю? вы мнѣ равно любез-  
ны:  
Здержитесь въ очахъ мо-  
ихъ потоки слезны!  
Не зрюсь способенъ быть  
я къ долгу своему,  
И нѣтъ пристанища блу-  
дящему уму  
(Хватается за шпагу.)  
Въ тебѣ единомъ, мечъ,  
надежду оцущаю,  
А праведную месть я небу  
поручаю.  
Постой — великое днесъ  
дѣло предлежитъ:  
Мое сей тѣло часть съ ду-  
шею раздѣлить.  
Отверсть ли гроба дверь,  
и бѣдствы окончати?  
Или во свѣтѣ семъ еще  
претерпѣвати?  
Когда умру; засну, — за-  
сну и буду спать?  
Но что за сны сія ночь бу-  
детъ представлять!

**Hamlet**

To be, or not to be: that  
is the question:  
Whether 'tis nobler in  
the mind to suffer  
The slings and arrows of  
outrageous fortune,  
Or to take arms against a  
sea of troubles,  
And by opposing end  
them? To die: to sleep;  
No more; and by a sleep  
to say we end  
The heart-ache and the  
thousand natural shocks  
That flesh is heir to, 'tis  
a consummation  
Devoutly to be wish'd.  
To die, to sleep;  
To sleep: perchance to  
dream: ay, there's the  
rub;  
For in that sleep of death  
what dreams may come  
When we have shuffled  
off this mortal coil,  
Must give us pause:  
there's the respect  
That makes calamity of  
so long life;  
For who would bear the  
whips and scorns of time,  
The oppressor's wrong,  
the proud man's contu-  
mely,  
The pangs of despised  
love, the law's delay,  
The insolence of office  
and the spurns  
That patient merit of the

**Подстрочник М. М.  
Морозова:**

«Быть или не быть, вот  
в чем вопрос. Благо-  
роднее ли молча тер-  
петь пращи и стрелы  
яростной судьбы, или  
поднять оружие против  
моря бедствий и в  
борьбе покончить с  
ними? Умереть — ус-  
нуть — не более того.  
И подумать только, что  
этим сном закончится  
боль сердца и тысяча  
жизненных ударов, яв-  
ляющихся уделом пло-  
ти, — ведь это конец,  
которого можно от всей  
души пожелать! Уме-  
реть. Уснуть. Уснуть,  
может быть, видеть  
сны; да, вот в чем пре-  
пятствие. Ибо в этом  
смертном сне какие  
нам могут присниться  
сны, когда мы сбросим  
мертвый узел суеты  
земной? Мысль об этом  
заставляет нас остано-  
виться. Вот причина,  
которая вынуждает нас  
переносить бедствия  
столь долгой жизни,  
несправедливости уг-  
нетателя, презрение  
гордеца, боль отвергну-  
той любви, проволочку  
в судах, наглость чи-  
новников и удары, ко-  
торые терпеливое дос-

Умреть — и внити въ гробъ — спокойствіе прелестно;  
Но что послѣдуетъ сну сладку? — неизвѣстно.  
Мы знаемъ, что судить намъ щедро Божество:  
Надежда есть, духъ бодръ; но слабо естество.  
О смерть! противный часъ! минута вселютѣйша!  
Послѣдняя напасть, но всѣхъ напастей злѣйша!  
Воображеніе мучительное намъ!  
Неизреченный страхъ отважнѣйшимъ сердцамъ!  
Единымъ именемъ твоимъ вся плоть трепещетъ.  
И отъ пристанища опять въ валы отмещетъ.  
Но есть ли бы въ бѣдахъ здѣсь жизнь была вѣчна;  
Ктобъ не хотѣлъ имѣть сего покойна сна?  
И кто бы могъ снести за щастія гоненье,  
Болѣзни, нищету, и сильныхъ нападенье,  
Неправосудіе безсовѣстныхъ судей,  
Грабежъ, обиды, гнѣвъ, невѣрности друзей,  
Вліянный ядъ въ сердца великихъ лъсти устами?  
Когдабъ мы жили въ вѣкъ, и скорбь жилабъ въ вѣкъ съ нами.  
Во обстоятельствахъ такихъ намъ смерть нужна;  
Но ахъ! во всѣхъ бѣдахъ

unworthy takes,  
When he himself might his quietus make  
With a bare bodkin? who would fardels bear,  
To grunt and sweat under a weary life,  
But that the dread of something after death,  
The undiscover'd country from whose bourn  
No traveller returns, puzzles the will  
And makes us rather bear those ills we have  
Than fly to others that we know not of?  
Thus conscience does make cowards of us all;  
And thus the native hue of resolution  
Is sicklied o'er with the pale cast of thought,  
And enterprises of great pith and moment  
With this regard their currents turn awry,  
And lose the name of action. — Soft you now!  
The fair Ophelia! Nymph, in thy orisons  
Be all my sins remember'd.

тоинство получает от недостойных, если бы можно было самому произвести расчет простым кинжалом? Кто бы стал тащить на себе бремя, кряхтя и потая под тяжестью изнурительной жизни, если бы не страх чего-то после смерти — неоткрытая страна, из пределов которой не возвращается ни один путешественник, не смущал бы нашу волю и не заставлял бы скорее соглашаться переносить те бедствия, которые мы испытываем, чем спешить к другим, о которых мы ничего не знаем? Так сознание делает нас всех трусами; и так врожденный цвет решимости покрывается болезненно-бледным оттенком мысли, и предприятия большого размаха и значительности в силу этого поворачивают в сторону свое течение и теряют имя действия. Но тише! Прекрасная Офелия! Нимфа, в твоих молитвах да будут помянуты все мои грехи!».

страшна она.  
Какимъ ты естество су-  
ровствамъ подчиненно!  
Страшна — но весь сей  
страхъ преидеть — преи-  
детъ мгновенно.  
Умри! — но что потомъ  
въ несчастной сей странѣ,  
Подъ тяжкимъ бреме-  
немъ народъ речеть о  
мнѣ?  
Онъ скажетъ, что любовь  
геройство побѣдила,  
Что я мнѣ данну жизнь  
безславно окончалъ,  
И малодушіемъ токъ кро-  
ви проливалъ,  
Котору за него пролить  
мнѣ должно было.  
Успокоеніе! почто ты ду-  
ху льстило?  
Не лъзя мнѣ умереть; ис-  
полнить надлежить,  
Что совѣсти моей днесъ  
истинна гласить.  
А ты отчаянну Гертруда  
въ мысль не впала,  
Жестокость Клавдія на  
тебя возстала.  
Войдемъ, и скажемъ ей,  
чтобъ Клавдія бреглась;  
Чтобъ только кровь од-  
нихъ тирановъ проли-  
лась.

Даже при самом поверхностном рассмотрении сумароковско-го варианта можно отметить его почти полную независимость от шекспировского оригинала. Сумароков переделал драму «дикаря» Шекспира по канонам французского классицизма.

Во-первых, Призрак отца Гамлета представлен тривиальным сновидением. Позже схожим приемом объяснения фантастического

в жизни вполне обыденных героев воспользовался Пушкин («Гробовщик»).

Во-вторых, у каждого из главных героев есть свои наперсники и наперсницы (опять же, на ум приходят девки-служанки пушкинских «Повестей Белкина»: «Метель» и «Барышня Крестьянка»).

В-третьих, Клавдий вместе с Полонием замышляют убить Гертруду и затем насильно выдать Офелию за «незаконного короля Дании» (отсутствует намек на его кровное родство с покойным монархом).

И самое важное: Гамлет Сумарокова с начала и до конца пьесы предстает человеком сильной воли и решительных действий. Он избегает попыток покушений на себя и одерживает сокрушительную победу над врагами. Не менее интересен финал: покаявшись, Гертруда постригается в монахини, а Полоний совершает самоубийство. При явном ликовании народа принц получает датскую корону и собирается обручиться с любимой Офелией.

Успешная драматургическая карьера А. П. Сумарокова несомненно оказала влияние на формирование в русском обществе европейского взгляда на театральное искусство, но, как и большинство его трагедий, «Гамлет» был лишен «национального и исторического колорита», нес в себе «воспитательное значение для публики в том отношении, что в уста действующих лиц влагались господствовавшие в то время в европейской литературе возвышенные идеи о чести, долге, любви к отечеству и изображения страстей облекались в облагороженную и утонченную форму» (Ляцкий 2002). Служивший у графа А. Г. Разумовского в чине бригадира Сумароков видел в своем литературном творчестве особое общественное значение. Вот что он пишет президенту канцелярии Академии наук и брату своего начальника, графу К. Г. Разумовскому, обращаясь с просьбой разрешить напечатать трагедию «Хореев»: «К тому, чтоб она была напечатана, меня ничто не понуждает, кроме одного искреннего желания тем, чем я могу, служить моему отечеству» (Ляцкий 2002).

В качестве иллюстрации высокопарного слога А. П. Сумарокова ограничимся цитированием нескольких мест из

«Гамлета». Так, например, во втором явлении I действия принц датский говорит Армансу:

ГАМЛЕТЪ.

Я бѣдствіемъ своимъ хочу себя явить,  
Что надъ любовію могу я властенъ быть.  
Люблю Офелію, но сердце благородно  
Быть должно праведно, хоть плѣнно, хоть свободно...

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

КЛАВДІЙ.

Во всѣмъ я царствіи единого зрю друга!  
Изгнала днесъ меня изъ сердца и супруга.  
Раби не чувствуютъ любви ко мнѣ, лишь страхъ  
Еще содержитъ ихъ въ тиранскихъ сихъ рукахъ,  
Когда природа въ свѣтъ меня производила,  
Она свирѣпствы всѣ мнѣ въ сердце положила.  
Во мнѣ изкоренить природное мнѣ зло,  
О воспитаніе! и ты не возмогло,  
Се въ первый разъ во мнѣ суровый духъ стонаетъ,  
И варварствомъ моимъ меня изобличаетъ,  
И есть ли онъ когда въ злодѣйствіи стоналъ;  
То рвался, что еще на чью онъ жизнь алкалъ.

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

ПОЛОНІЙ.

Кому прощать Царя? народъ въ ево рукахъ.  
Онъ Богъ, не человѣкъ, въ подверженныхъ странахъ.  
Когда кому даны порфира и корона,  
Тому вся правда власть, и нѣтъ ему закона.

ГЕРТРУДА.

Не симъ есть праведныхъ наполненъ умъ Царей:  
Царь мудрый есть примѣръ всей области своей;  
Онъ правду паче всѣхъ подвластныхъ наблюдаетъ,  
И всѣ свои на ней уставы созидаетъ,



То помня завсегда, что кратокъ смертныхъ вѣкъ.  
Что онъ въ величествѣ такой же человекъ,  
Раби его ему любезныя суть чады,  
Отъ скипетра его лѣтся токъ отрады.  
Милъ праведнымъ на немъ и страшень злымъ вѣнецъ.  
И не приблизится къ его престолу льстецъ.  
А ты, о ядъ Царя! злодѣй всего народа,  
Котораго имъ въ казнь извергнула природа!  
Доколѣ во грѣхахъ сихъ будетъ утопать?  
И долго ли Царя къ мученью поощрять?  
Иль ты терпѣніе Господне презираешь.  
И устремительно на ярость предлагаешь?  
Уже и такъ Творца ты варваръ раздражилъ,  
Брегись, чтобъ вскорѣ онъ тебя не поразилъ.  
Онъ терпитъ; но терпѣть когда нибудь престанетъ,  
И въ часъ, когда не ждешь, въ твою погибель грянетъ.

Как видно из приведенных выше отрывков, до усвоения русской литературой подлинных уроков Шекспира было еще очень далеко. Сумароковские герои не только не имеют ничего общего с русской культурой, кроме собственно русского языка, на котором написана пьеса, но и вообще они лишены какой-либо национальной индивидуальности, говорят языком помпезной, преисполненной сценических условностей классицистической драмы.

В. К. Третьяковский оценил «Гамлета» Сумарокова вполне снисходительно: высказался о пьесе как «довольно изрядной», но при этом предложил свои варианты некоторых стихов. Сумароков был явно обижен на менторскую критику Третьяковского, во всяком случае, он не воспользовался предложенными вариантами, и трагедия увидела свет почти в первоначальной редакции (История русского драматического театра. Т. 1: 121–122).

В своей официальной рецензии М. В. Ломоносов ограничился небольшой отпиской, однако известна эпиграмма, написанная им после прочтения сочинения, в которой он язвительно высмеивает перевод Сумароковым французского слова «toucher» как «трогать» в обличительной речи Гертруды о своем грехопадении («Вы всѣ свидѣтели моихъ безбожныхъ дѣлъ: / Того противна дня, какъ ты

на тронъ возшелъ, / Тѣхъ пагубныхъ минутъ, какъ честь я потеряла, / И на супружную смерть нетронута взирала»):

Женился Стил, старик без мочи,  
На Стелле, что в пятнадцать лет,  
И не дождавшись первой ночи,  
Закашлявшись, оставил свет.  
Тут Стелла бедная вздыхала,  
Что на супружную смерть не тронута взирала  
(Ломоносов 1959. Т. 8: 777).

Как ни смешно выглядело в XVIII веке французское «toucher» в значении «тронуть», оно довольно скоро стало свободно употребляться в русском поэтическом языке, и в этом Сумароков оказался более прозорлив, чем его остроумный критик Ломоносов.

Несмотря на то, что автор сделал некоторые поправки после первого издания, они не были учтены в посмертных переизданиях его трагедии (в 80-е годы XVIII века «Гамлет» Сумарокова выдержал шесть изданий).

Сумароковская пьеса имела достаточно широкий успех на театральной сцене<sup>3</sup>. Первая постановка пьесы честолюбивого драматурга была осуществлена в 1750 г., где актерами были кадеты Петербургского Сухопутного шляхетского корпуса. Документально подтвержденное театральное представление состоялось в Санкт-Петербурге 1 июля 1757 г. Гамлета играл известный актер Иван Дмитриевский (1734–1821). Имело место несколько постановок, но с начала 60-х годов они прекратились. По всей видимости, после 1762 г. русский зритель мог видеть в пьесе намек на обстоятельства убийства Петра II. Вот, например, что по этому поводу писал А. А. Бардовский: «В России на глазах всего общества в течение 34-х лет происходила настоящая, а не театральная трагедия принца Гамлета, героем которой был наследник цесаревич Павел Первый» (Русское прошлое 1923. Кн. 4: 142). В лице Клавдия Бардовский видел графа Григория Орлова, а в Гертруде — Екатерину II.

---

<sup>3</sup> Мотивы сумароковского «Гамлета» можно заметить в анонимной «Комедии об Индрике и Меленде» (Стенник 1974: 248–249).

Будущий российский император Павел по достоинству оценил произведение Сумарокова, так как не без оснований видел в нем переключку со своей собственной судьбой: в Европе его называли «русским Гамлетом».

Несмотря на то, что в первом русском «Гамлете» осталось ничтожно мало от шекспировского оригинала и после этого 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.

Спустя годы Сумароков подвергся жестокой критике за своего «антишекспировского» и квазирусского «Гамлета». Хотя и по другому поводу, Пушкин назвал Сумарокова «несчастнейшим из подражателей» за то, что тот следовал придворной «Расиновой» драматургии, а не трагедии народной «Шекспировой» (Пушкин 1937–1959: Т. XI: 177–178). Отрицательное отношение Пушкина к драматургии Сумарокова отразилось в его замечании на полях статьи Вяземского «О жизни и сочинениях В. А. Озерова» (1817): «в нем все дрянь, кроме некоторых од», хотя и приписал ниже: «NB: Сумароков прекрасно знал по-русски (лучше нежели Ломоносов)» (Пушкин 1937–1959: Т. XII: 219). Эти замечания поэта вызвали следующее место в статье Вяземского: «Сумарокову, сему писателю, хотевшему с жадностью обнять все отрасли ученой славы, и у которого нельзя отнять ни ума, ни дарования, предназначено было судьбою проложить у нас пути к разным родам сочинений, но самому не достигнуть ни одной цели. — Как Моисей, он навел других на Обетованную землю, но сам не вступил в ее границы. Слепленные современники венчали неутомимого писателя похвалами: добродушное потомство довольствуется быть отголоском старины, не налагая на себя тяжелого труда быть действующим судиею славы Сумарокова, и таким образом творец русского театра, хотя и не лишенный почести сего имени, уже почти не имеет места на оном. Может быть и совсем поглотила бы его бездна забвения, если бы не приходило на мысль благочестивым и суеверным поклонникам старины, предпочитающим всегда славу усопших славе живых, ставить нам без зазрения совести в образец басен на рус-

ском языке басни Сумарокова, и в образец трагического слога напыщенные и холодные порывы притворного исступления Дмитрия Самозванца. Должно заметить однако же, что в трагедиях Сумароков так же выше комедий своих, как Княжнин в комедиях выше трагедий Сумарокова и своих собственных» (Пушкин 1937–1959: Т. XII: 213–242). Похоже, что Пушкин и впрямь недолюбливал Сумарокова и даже сделал его персонажем нескольких своих литературных анекдотов (см.: «Барков заспорил однажды...», «Сумароков очень уважал Баркова...»). (Даже Белинский, признавая общую толерантность Пушкина по отношению ко всем своим великим предшественникам, говорил, что из всех авторов он не признавал, пожалуй, только Сумарокова).

Особенно жесткую критику по поводу сумароковского «Гамлета» дал священник Павел Флоренский, который характеризует пьесу Сумарокова не иначе как «издевательство над Шекспиром», но при этом считает, что именно она «... может разъяснить многие красоты “Гамлета” настоящего, может многое раскрыть в трагической необходимости и во внутренней связанности хода действия, — многое и высвободить из-под неопределенного наплыва смятующихся чувствований, распуścić в гармонической сознательности» (Флоренский 1994: Т. 1). Дав пересказ нескольких действий этой пьесы, Флоренский более всего раздражается обличениями Гамлета и высокопарными сентенциями Полония. Так, после отказа Офелии от брака с Клавдием «злодей» Полоний произносит сентенцию: «Подобье таковым младенцы рассуждают, / Которы все дела грехами поставляют, / И что безумие жен старых им втвердит, / Все мыслят, что-то им в них совесть говорит». Более всего Флоренского возмущают несостыковки и несуразности в развитии сюжетной линии. Можно только проявить солидарность с Флоренским и выразить недоумение по тому поводу, что Сумароков, который, изначально не следуя развитию действия в трагедии Шекспира, вдруг вкладывает в уста Гамлета совершенно безумные речи, которые не требует оригинальная фабула: Офелия не вступает в сговор с отцом и даже готова пострадать за свою любовь. Тем не менее, Гамлет вбегает с обнаженной шпагой и с более чем странной репликой: «Умрите вы теперь, мучители, умрите!», пытается

прогнать и Офелию: «Сокрой себя от Гамлетовых глаз!» Попытки Офелии урезонить принца: «Что сделалось тебе? И для чего мне крыться? Что так понудило тебя на мя озлиться?» — не вразумили Гамлета, который «на просьбы Офелии хоть из жалости утешить ее, будто передразнивая Шекспировского, отрезывает»: «Нет жалости во мне немилосердном, И больше не ищи любви в сердце твердом. Затворены пути лучам очей твоих, Не чувствую уже заразов дорогих. Смотри, в какой я стал, Офелия, судьбине: Я всеми напоен свирепостями ныне». Подобные самообличительные речи совсем не подходят герою Суморокова. Еще больший разрыв с оригиналом обнажает финал русской трагедии, в котором успешная месть завершается браком Гамлета на дочери убиенного Полония: «“Гамлет”, кончающийся браком! — возмущается Флоренский, — Хочется сказать, что это — *contradictio in adjecto*. Сущность “Гамлета” трагична. Трагическая катастрофа предваряет действие, — на ней все основано, ею все определяется. Трагичен каждый момент в действии, не исключая и перекидывания шутками, как например, в сцене на кладбище; каждый момент оттенен этим началом до начала, катастрофой родового сознания, которая находит себе внешний образ в семейных несчастиях датского королевского дома. Величавым трагическим пафосом веет развязка “Гамлета”, и вовсе не потому только, что там умирают, а главным образом потому, что и она — не преодоление, не победа над раздвоенностью сознания, которая лежит в основе всего действия... Недаром Гейне звал драмы Шекспира “светским евангелием”; недаром он видел в них “откровение тайн природы”. Это — потрясающие откровения глубинной жизни мира, и ни одна буква, ни одна йота не может быть изменена в “Гамлете” безнаказанно» (Флоренский 1994. Т. 1).

Но, похоже, наиболее справедливый и взвешенный взгляд на переделку Суморокова принадлежит В. К. Кюхельбекеру. В письме племяннице Наталье от 3 марта 1836 г. он высказал свое мнение о первом томе «Российского Феатра», который читал в заключении в Финляндии. Перечитав несколько трагедий Суморокова, поэт-декабрист пришел к выводу, что разница между ним и «Озеровым» вовсе не так велика, как обыкновенно воображают; Княжнина же,

Хераскова etc. он далеко превосходит. “Гамлет”, напр., не из лучших трагедий Сумарокова, но гораздо выше Княжнинского “Рослава”. Конечно, от старика Александра Петровича, воспитанного во всех предрассудках французской старой школы, никто и ожидать не станет, чтоб он передал хоть тень настоящего шекспировского “Гамлета”. Однако уж и то хорошо, что его действующие лица не совсем мертвые куклы, что тут есть что-то похожее на страсти, не одни пухлые фразы, и порою стихи, которые и теперь могли бы показаться в люди, потому что истинны, а истина не стареет. У Княжнина же везде и во всяком случае *des machines à phrases* <говорящие машины (франц.)>, и только» (Кюхельбекер 1979). Далее Кюхельбеккер привел несколько особенно понравившихся ему реплик Гамлета, которые и впрямь отмечены высоким поэтизмом и терзаниями угрызений совести подстать макбетовским: «Трагически, естественно, прекрасно! Это разговор не где-то кого-то с кем-то, в небывалой земле и в небывалое время, а христианина с христианкой — настоящей, пришедшей в ужас грешницы с человеком, который точно хочет обратить ее к Богу ... Надеюсь, что это прекрасно и что не только у Озерова, а и у наших новейших драматургов не слишком много стихов, более говорящих сердцу» (Декабристы и их время. 1951: 63–64).

Любопытно, что в 1748 г., когда Сумароков издал своего «Гамлета», заезжий немецкий актер Конрад Аккерман наряду с мольеровскими и другими пьесами дал на петербургской сцене «Гамлета» и «Ричарда III» Шекспира. По мнению Лиронделя, постановка «Гамлета» повлияла на выбор Сумароковым пьесы для переделки, вторая постановка объясняет сходство монологов Ричарда III и Дмитрия Самозванца (Lirondelle 1912: 25). Влияние аккермановской постановки «Гамлета» на Сумарокова вполне возможно, но сомнительно, чтобы детали постановки «Ричарда III» припомнились русскому драматургу через 22 года, когда Сумароков писал своего «Дмитрия Самозванца» (1771).

«Дмитрий Самозванец» — единственная пьеса, сюжет которой основан на подлинных событиях русской истории, что сближает ее с историческими хрониками Шекспира. Она стала своеобразным итогом творческих поисков Сумарокова в жанре трагедии.

В феврале 1771 г. пьеса была представлена публике на сцене придворного театра в Петербурге. Сумароков не случайно выбрал сюжет о Лжедмитрии, который при поддержке поляков незаконно узурпирует русский престол (1605 г.). Поэт сам провел параллель с Шекспиром, когда в письме Г. В. Козицкому от 25 февраля 1770 г. писал о «Димитрии Самозванце»: «Эта трагедия покажет России Шекспира» (Письма русских писателей XVIII века 1980: 133). Справедлива оценка пьесы: «Поставив целью раскрыть на основе реальных фактов истории судьбу деспота на троне, Сумароков именно у Шекспира нашел образцовое решение подобной задачи. Он наделяет своего Димитрия некоторыми чертами Ричарда III из одноименной хроники Шекспира. Исследователи уже указывали, что монолог Димитрия из второго действия, где узурпатор страшит ожидающего его грозного возмездия, в чем-то соотносится со знаменитым монологом Ричарда накануне решающего сражения» (Стенник 1990).

Сопоставление этих мест у Шекспира и Сумарокова встречается уже в редакционном примечании к «Сцене из Шекспировой трагедии „Ричард III“» (Минерва 1806: 164–171; позже Шаховской 1842: 6). С. Н. Глинка сопоставил «Димитрия Самозванца» Сумарокова и «Бориса Годунова» Пушкина, а в стихах «зла фурия во мне смятенно сердце гложет, / Злодейская душа спокойна быть не может» (д. I, яв. 1) отметил схожие черты Самозванца у Сумарокова и шекспировского Макбета (см. Глинка 1841. Ч. 1: 115–123; Ч. 3: 127–138). В. А. Лебедев считал, что сходство монологов Ричарда III и Самозванца имеет «явные следы влияния» Шекспира, с которым Сумароков «уже более познакомился при печатании Димитрия Самозванца» (Лебедев 1875: 775). С. Тимофеев писал, что в «Димитрии Самозванце» «не без труда можно найти, конечно, отдаленное сходство с Шекспировым „Ричардом III“», правда, при этом он не утверждал, что «последний прямо повлиял на первую» из указанных пьес (Тимофеев 1887: 16).

То, что во время создания «Димитрия Самозванца» Сумароков «имел перед собою образ шекспировского Ричарда III», сегодня не вызывает возражений. Подчеркивая родство вышеуказанных монологов, А. В. Десницкий обнаружил, что в свою очередь траге-

дия Сумарокова повлияла на «Филомелу» Крылова, который не только испытал опосредованное шекспировское влияние, но проникся Шекспиром глубже посредника (Десницкий 1936. Т. II: 190).

Тем не менее, «говорить о “шекспиризме” этой трагедии Сумарокова следует с большой осторожностью. В главном, в самом подходе к изображению характера монарха, Сумароков и Шекспир стоят на диаметрально противоположных позициях. Ричард у Шекспира жесток, но на протяжении почти всей пьесы он тщательно маскирует свои честолюбивые замыслы, лицемерно прикидываясь другом тех, кого сам же отправляет на смерть. Шекспир дает портрет деспота-лицемера, обнажая тайные пружины захвата власти узурпатором. Димитрий в трагедии Сумарокова — откровенный тиран, не скрывающий своих деспотических устремлений. И столь же открыто драматург всем ходом действия пьесы демонстрирует обреченность тирана» (Стенник 1990).

Обличая монархический деспотизм, Сумароков не смог создать злодея, равного по масштабу Ричарду III. Его Димитрий слишком однообразен, он презирает свой народ («Российский я народ с престола презираю»), его веру и традиции, преследует русских бояр, повсюду чинит произвол, попирая закон. Все его поступки и слова полны жестокосердной злобы и лютой ненависти к тем, кем он правит. Поступками Димитрия движет своеволие и почти демоническая обреченность творить зло, которые сам он признает в первой же своей реплике: «Зла фурия во мне смятенно сердце гложет, / Злодейская душа спокойна быть не может» (д. I, явл. 1).

Сумароков постепенно нагнетает мотив неотвратимости расплаты Димитрия за свершенные преступления. Так, Пармен напоминает ему о зыбкости высшей власти. Обреченность тирании Димитрия предвосхищают вести о народных волнениях. Восстание против самозванца поднимает князь Шуйский, отец Ксении — невесты князя Георгия, которую своенравный Димитрий отнял, заточив жениха в оковы. Отвергнутый и гонимый народом, самозванец кончает жизнь самоубийством.

Похоже, что проблема наследования власти, зависимости монарха от поддержки придворных были актуальны в русском обще-



стве того времени. Сумароков задал эти сложные политические вопросы в своей трагедии. Позиция Сумарокова по династическим проблемам отражена в монологе Пармена, который требует от монарха соответствия высоким моральным качествам. Здесь следует вспомнить об историческом факте — юридически незаконном вхождении на русский престол Екатерины II. Такие вольные или невольные намеки вряд ли могли быть восприняты как учтивое наставление венценосной особе.

Сумароков внес ощутимый вклад в развитие жанра русской трагедии, которая черпала свои сюжеты в основном из древнерусской истории. Трагедии «Синав и Трувор», «Семира» и в особенности «Димитрий Самозванец» пользовались большим успехом у зрителей. Среди русских классицистов Сумароков одним из первых оценил значение отечественных исторических традиций в искусстве. Он стоял у истоков нового национального театра. Его уроки заметны в творчестве почти всех русских драматургов рубежа XVIII–XIX веков: М. М. Хераскова, Н. П. Николева, Д. И. Фонвизина, Я. Б. Княжнина, В. А. Озерова и П. А. Плавильщикова, в комедиях И. А. Крылова.

Приобщив первым русское общество к Шекспиру, введя имя Шекспира и его вечные образы в русский тезаурус, А. П. Сумароков стоит у истоков и русского варианта культу Шекспира, и русской модели шекспиризации. Именно им были брошены в русскую почву первые семена, проросшие позже шекспиризмом русской классической литературы.

## § 2. М. Н. Муравьев как пропагандист Шекспира в среде русского дворянства

Начиная с 1770–1780-х годов постепенно набирает силу процесс шекспиризации в русской литературе. В журналах публикуются робкие переводы отдельных отрывков из шекспировских пьес. В 1772 г. появился перевод «Монолог Ромео» из 3 сцены V действия, переведенный М. Сушковой (Сушкова 1772: 14–16), в 1775 г. — монолог Гамлета «Иль жить, или не жить, теперь решиться должно», выполненный М. И. Плещеевым (Плещеев 1775: 260–261), а в 1786 г. появляется «Отрывок. (Вольное подражание монологу Гамлета)» в переводе П. Карабанова, скрывшегося под псевдонимом L (Карабанов 1786. Ч. 1, №17: 195–199; Карабанов 1812: 37–40).

По-своему интересно «Вольное переложение из Шакеспира», выполненное императрицей Екатериной II и вышедшее под названием «Вот каково иметь корзину и белье» (1786) (Екатерина II 1786). По всей вероятности, знакомство Екатерины II с творчеством Шекспира состоялось через посредство французских или немецких переводов. Ее переделка «Виндзорских кумушек» лишь отдаленно напоминала подлинного Шекспира. Подражая историческим хроникам Шекспира, она сочинила две пьесы из жизни Рюрика и Олега. Главное отличие этих литературных опытов Екатерины II от исторических хроник Шекспира заключается в том, что в уста древнерусских князей императрица вкладывает свои собственные нравственно-политические идеи и мысли, которыми она щедро делится с действующими лицами своих сочинений. Самая образованная российская императрица Екатерина II также пыталась приспособить к русской сцене «Короля Джона». Подобно английской королеве Елизавете I, Екатерина II придавала огромное значение театру. Она написала тринадцать пьес, не считая одноактных драматических пословиц на французском языке, которые были предназначены для театра «Эрмитаж». Несмотря на литературный дар и чуткую восприимчивость к явлениям окружающей жизни, Екатерина II не принимала занятия литературой всерьез, смотрела на свои сочинения как на развлечение и безделушки.

В письме своему корреспонденту Ф. М. Гримму (1723–1807) она писала: «Я люблю делать опыты во всех родах, но мне кажется, что все написанное мною довольно посредственно, почему, кроме развлечения, я не придавала этому никакой важности» (Цит. по: Солнцев 2002). По-видимому, самооценка справедлива, но для нас важен сам факт интереса, проявленного русской императрицей к творчеству английского драматурга.

Важным источником знакомства русского читателя с Шекспиром стал педагогический трактат английского поэта и книго-торговца Роберта Додсли (Dodsley, 1703–1764) «Преподаватель, или Всеобщая система воспитания» («The Preceptor: First Principles of Polite Learning» 1748, 2 vol.), в котором в качестве образцов для театральных декламаций приведены монологи и сцены из пьес Шекспира. «Преподаватель» был популярен и переведен на немецкий язык. Третье немецкое издание, «исправленное и умноженное» профессорами Иоганном Шреком и Иоганном Эбертом, послужило источником для переводов на русский язык отрывков из шекспировских пьес. А. А. Петрову (1763–1793) принадлежат следующие переводы, выполненные с немецкого языка прозой: «Монолог Генриха IV, когда он ночью получил известие о возмущении графа Нортумберландского» (Петров 1789: 100); «Король Генрих IV. Отрывок из 2-й части, дейст. IV, сц. 4» (Петров 1789: 101–103); «Отрывок из “Короля Генриха V”. Дейст. IV, сц. 3» (Петров 1789: 103–104); «“Король Генрих VIII”. Падение Кардинала Волзея при Генрихе VIII Отрывок из III действ., сц. 2» (Петров 1789: 104–107); «Пря между Брутусом и Касиусом в трагедии, названной Июлий Цесарь. Отрывок. Дейст. IV, сц. 3» (Петров 1789: 108–111). М. И. Веревкин (1732–1795) перевел прозой с немецкого следующие отрывки: шестую сцену II действия комедии «Как вам это понравится» (Веревкин 1789: 258–261); «Монолог Генриха четвертого Английского короля, узнающего среди ночи о мятежничестве Графа Нортумберландского» (Веревкин 1789: 165–167). Перечислим другие переводы М. И. Веревкина, который, переводя тот же самый педагогический сборник, поневоле состязался с А. А. Петровым: «Отрывок из “Короля Генриха V”» (Веревкин 1789: 276–279); «“Король Генрих VIII”. Падение Кардинала

Волзея при Генрихе VIII Отрывок из III действ., сц. 2» (Веревкин 1789: 280–289); «Пря между Брутусом и Касиусом в трагедии, названной Июлий Цесарь. Отрывок. Действ. IV, сц. 3» (Веревкин 1789: 290–302). Проблему перевода монолога Гамлета о смерти (у Додсли — «Hamlet's Meditation on Death», в немецком переводе — «Hamlets Betrachtung des Todes») переводчики решили по-разному: близкий друг Н. М. Карамзина А. А. Петров (Петров 1789: 262–264) «дал довольно точный прозаический перевод» (Лазарчук, Левин 1999: 305), переводчик при Кабинете Ее Величества Екатерины II М. И. Веревкин привел стихотворное переложение данного места из «Гамлета» Сумарокова, что само по себе является признанием его пьесы читателями и педагогами.

Уже к концу 1770-х — началу 1780-х годов русские писатели живо откликались на проходившие в западноевропейской критике споры о Шекспире. Среди них находим и графа Михаила Никитича Муравьева (1757–1807), поэта, переводчика, члена знаменитого «львовского кружка», отражавшего взгляды передового дворянства. Именно в этой среде он стал пропагандистом Шекспира.

Муравьев отозвался на дискуссию вокруг вышедшего в 1776 г. во Франции первого тома собрания сочинений Шекспира в переводе П. Летурнера (Shakespeare W. 1776–1782). В стихотворении «Мерсьер и ле Турнер и кавалер Рэтлидж » (1770–1780-е годы) он своеобразно описал спор между Летурнером и членами Французской академии, поддержавшими возмущение Вольтера:

Мерсьер и ле Турнер и кавалер Рэтлидж  
Стоят за Шекеспира;  
А де ла Гарп и латинистов спира  
Против Вилиама на стогнах кличут клич.  
И в этой Франции умы не одинаки:  
В политике, в войне и у Парнасских гор —  
Везде раздор,  
Разноголосица и драки.  
Но если нравиться должны какие враки,  
Так Шекеспиров то величественный вздор!  
(Муравьев 1967).

В предисловии к своему переводу Летурнер поставил Шекспира выше Расина. Этим он вызвал гнев Вольтера, который обратился с раздраженными письмами к членам Французской академии (в том числе к Ж.-Ф. Лагарпу 1739–1803) с призывом «унять наглеца» и не допустить, чтобы «английский Жиль» (клоун) вытеснил Корнеля и Расина. В защиту Шекспира выступили многие, в том числе французский писатель-просветитель С. Мерсье (1740–1814) и англичанин Д. Ретлидж. Именно эти персоналии упомянуты в стихотворении М. Н. Муравьева.

Отсюда вполне логично предположить, что 20-томное полное собрание драматических произведений Шекспира во французском переводе Пьера Летурнера было источником, по которому произошло первоначальное знакомство Муравьева с творчеством Шекспира.

Издание выходило в 1776–1782 гг. (см.: Луков Вл. А. 2006), оно было хорошо известно публике, читающей по-французски, а его подписчиками в России были Императрица Екатерина II, Князь Барятинский, граф Чернышев, секретарь русского посольства в Лондоне Лизакевич, генерал Шувалов, секретарь русского посла Сокологорский, граф Строганов и некий «негоциант в Петербурге» Саж (Sages) (см. предпосланный к первому тому издания список «Noms de MM les Souscripteurs»; указ. по: Лазарчук, Левин 1999: 311).

Так писатель, связавший две эпохи русской литературы — просвещение и предромантизм, предшественник Карамзина и Дмитриева, учитель Батюшкова и Жуковского, отец будущих декабристов Муравьев отметил характерный эпизод в шекспиризации литературы западной Европы. При переписке стихотворения в тетрадь 1780-х годов Муравьев заключил его следующим выводом: «Нет, несмотря на все преимущества французского театра, такого трагического стихотворца во Франции, который бы выкупал такие погрешности, каковы Шекеспировы». Эта оценка французского театра была своеобразным утверждением литературной репутации Шекспира в отечественной словесности.

Своеобразны его стихи, посвященные другому французскому поклоннику Шекспира:

Красноречивою печалью напоая,  
Ты сердце растерзал мое,  
Одновременник мой, которого смерть злая,  
Завистница духов, пресекла житие.  
О <Дюсис>, нежный, мрачный,  
Покоящийся днесь в долине злачной  
Промеж учителей своих,  
Любовников трагических Музы,  
Друзей в бессмертии, хоть греки, хоть французы, —  
Различье стран, веков исчезло между их.  
С Расином ты и Шекеспиром  
Во Еврипидову приходишь сень.  
Струи забвения, колеблемы зефиром,  
Унеси прочь от вас воспоминанья пень,  
Питают лавров ваших тень.  
Софокл заемлется Жюльеттою и Лиром,  
И Шекеспинова восколебалась тень  
О слепотствующем Эдипе сиром.  
(Муравьев 1967: 228).

Это стихотворение 18 мая 1786 г. вероятнее всего написано в связи со слухом о смерти французского драматурга Жана-Франсуа Дюси (Дюсиса 1733–1816), который переделал на классицистический лад пять трагедий Шекспира, в том числе и «Ромео и Джульетту» («*Roméo et Juliette*» 1772), «Короля Лира» («*Le Roi Lear*» 1783) и др. (Кулакова 1967; Луков Вл. А. 2006). Дюси был автором трагедии «Эдип у Адмета», на что также намекает Муравьев. Причудливым образом смешивая персонажей Шекспира и Софокла (из которого также переводил Дюси), русский поэт фантазирует о том, что в ином мире тени бессмертных поэтов будут запросто обмениваться сюжетами. Софокл создаст свой вариант «Короля Лира» и «Ромео и Джульетту», а Шекспир займется историей героя трагедий «Царь Эдип» и «Эдип в Колоне». Это проникновенное посвящение французскому писателю дает основание полагать, что, наряду с переводами Летурнера, переделки Дюси могли быть катализатором интереса Муравьева к Шекспиру и являлись одним из посредников знакомства с его произведениями.

Противоречивы суждения и факты, которые могли бы способствовать выяснению того, по каким источникам и на каких языках русский поэт знакомился с Шекспиром. В этой связи интересна запись на полях одной из тетрадей с заглавием трех шекспировских трагедий «Гамлет / Ромео и Жюльетта / Король Лир» (РНБ, ф. 499, № 30, л. 9 об.). «“Жюль” свидетельствует о том, что Муравьев воспринимал его тогда во французском произношении», «переводы этих трагедий были опубликованы в смежных томах 4 (1778) и 5 (1779), и это еще раз подтверждает <...> предположение о последовательном знакомстве Муравьева с изданием Летурнера» (Лазарчук, Левин 1999: 311). Такое написание имени шекспировской героине остается у Муравьева до конца 1780-х годов (см. выше стихотворение «Красноречивою печалью напоая»). М. Н. Муравьев, хотя и с некоторыми оговорками, признавал эстетическое значение поэзии Шекспира, противопоставляя ее поэзии французского классицизма. Обращаясь к другу Потемкина и переводчику при кабинете императрицы В. П. Петрову (1736–1799) в стихотворении «Успех британской музыки» (1778), Муравьев писал:

Колоссу равен, там выходит исполин.  
Как некий сильный волхв, он действует над миром.  
Неправильно велик, мечты любимый сын,  
Владыка британских сцен, зовомый Шекеспиром.  
Природы дар его устав,  
И им сотворены Отелло и Фальстаф.  
(Муравьев 1967: 172).

Если выполненный Летурнером перевод трагедии «Отелло» («Othello, ou le More de Venise») был опубликован в первом томе в 1776 г., то переводы пьес, где действующим персонажем выступает Фальстаф («Henri IV, Roi d'Angleterre» и «Les femmes joyeuses de Windsor»), вошли в опубликованные в 1781 г. девятый и десятый тома. Впрочем, Фальстаф упомянут во включенной в первый том биографии Шекспира («Vie de Shakespeare»). Муравьев, который внимательно следил за выходящими томами издания Летурнера, вряд ли проигнорировал упоминание о Фальстафе, хотя вполне вероятно, что могли существовать и другие источники, заинтересо-

вавшие Муравьева этим шекспировским героем. Можно предположить, что к тому времени в литературном кругу Муравьева образы Отелло и Фальстафа уже утвердились как литературные типы, были достаточно известны и имели хождение в устном общении между единомышленниками. Возможно, Муравьев, знавший кроме французского еще латынь, итальянский и немецкий языки, пользовался для своих шекспировских штудий немецкими переводами. Поскольку в русской культуре того времени основными иностранными языками были французский и немецкий, то английская литература в основном была знакома читателю по «переводам-посредникам», а не по оригиналу (см. Заборов 1963: 69–70). Наконец, Муравьев мог иметь доступ к более раннему переводу Шекспира на французский язык — к переводу П. А. де Лапласа (Laplace). Он осуществил перевод основных сочинений Шекспира в 1745–1748 гг., выпустив восьмитомное издание под названием «Английский театр», в котором первые четыре тома занимали шекспировские произведения (см.: Луков Вл. А. 2009).

Существенно, что до конца 1780-х годов Муравьев пытается всячески оправдать поэтику Шекспира, ее несоответствие классицистическим образцам. В стихотворении «Видение» (1770-е годы) Муравьев дает английскому драматургу поэтический комментарий подобный тем, что были свойственны суждениям Сумарокова. Перед поэтом, созерцающим во сне Олимп, предстает следующая картина:

Здесь, — вождь мой говорил, — пииты всех народов.  
Все современники верховные умы,  
И новых с древними не знаем распри мы.  
Расинов образ здесь зришь возле Еврипида,  
С Эсхилом — Шекеспир неправильного вида,  
Истолкователь мой со мною Буало,  
И Попа к нам в союз бессмертье привело».  
(Муравьев 1967: 190–191).

Драматургия этого «Шекеспира неправильного вида» в представлении Муравьева не может соответствовать традиционным классицистическим правилам. В личных записях русский поэт от-



мечал, что «вольный дух Шекеспиров, которому природа служила вместо учения», заставляет простить «беспрестанное смешение подлого с величественным» (цит. по: Шекспир и русская культура 1965: 114).

Когда точно сформировались более полные и достоверные представления Муравьева о Шекспире — вопрос пока не решенный. До нас дошла краткая биография Шекспира, которую Муравьев включил в «Записки, касающиеся до истории писмен и наук». Исследователями уже выдвигалась гипотеза, что, скорее всего, это была заметка, «заимствованная из какого-то иностранного источника», а «судя по почерку и цвету чернил, она, видимо, была внесена сюда позднее сведений о других писателях» (Лазарчук, Левин 1999: 309). Датировка этой биографической справки — не единственная неразрешенная проблема, связанная с ее интерпретацией, она «производит странное впечатление, Шекспир здесь назван именем John, а о его творчестве говорится лишь, что написанный в молодости “баллад” “открыл его дарования в стихотворстве” — и больше ничего» (там же со ссылкой на: РНБ, ф. 499, № 48, л. 47, об., с. 94).

Если согласиться с мнением, «что на рубеже 70–80-х годов именно Муравьев, видимо, лучше других знал и понимал английскую поэзию» (Топоров 1992: 14), то совершенно естественным образом возникает вопрос, когда была написана данная заметка о Шекспире, каков ее «иностраный источник» (французский, немецкий или английский) и когда именно русский писатель мог читать ее на языке оригинала. Известно, что М. Н. Муравьев начал занятия английским языком лишь не ранее 20 апреля 1781 г. (письмо сестре Федосье и дневниковые тетради), когда русскому писателю было 23 года (см.: Лазарчук, Левин 1999). Вероятно, самостоятельные занятия были малоуспешными, и в конце концов писатель обратился к помощи учителя. В той же тетради 7 декабря 1782 г. присутствует запись о «первом уроке аглинскаго у Г. Беля» (РНБ, ф. 499, № 37, л. 40 об., цит. по: Лазарчук, Левин 1999: 310). Упоминания о занятиях греческим и английским языками есть и в другой тетради Муравьева, где он в хронологическом порядке перечислил наиболее существенные события своей жизни. Озагла-

ленная по-итальянски «*Care memone ed onorate*» («Милые и чисто-сердечные воспоминания»), запись на внутренней стороне переплета относится к 1782 г. (РНБ, ф. 499, № 27). Из этих фактов исследователи делают предположение, «что к середине 1780-х годов, когда в его библиотеке появились английские книги, Муравьев в известной мере овладел английским языком» (Лазарчук, Левин 1999: 311, со ссылкой на: Мартынов 1981: 55), а «судя по рабочим тетрадям и письмам Муравьева, он вполне овладел английским языком только к концу 1780-х годов» (Лазарчук, Левин 1999: 316).

В сочинениях Муравьева 80–90-х годов XVIII века неоднократно встречаются упоминания Шекспира и его персонажей, что свидетельствует о серьезном изучении им творчества британца. Как гениальный поэт, Шекспир был для Муравьева выдающимся самородком, «которому природа служила вместо учения».

Не одобряя его «беспрестанное смешение подлого с величественным» и «неверное изображение древних нравов», он отмечал такие важнейшие достоинства творчества драматурга, как «красноречие сердца неподражаемое, горящее истиною, поражающие обороты чувствований и удивительное богатство описаний» (Муравьев 1819: 179–180).

К числу «странных сближений» можно отнести то, что в стихотворении «К Музе» (1790-е годы) М. Н. Муравьев ставит в один ряд с Шекспиром («резвое дитя мечты») «гордого певца» — Ломоносова (Муравьев 1967):

Влагаешь чувство красоты  
И в резвое дитя мечты  
На берегах Авона,  
И в гордого певца,  
Который убежал из хижины отца  
От влажных берегов архангельского града,  
Чтоб всюду следовать, дочь неба, за тобой  
И лиру смешивать с военною трубой.  
Тобою внушена бессмертна «Россиада»,  
Тобою «Душенька». Ты с бардом у Невы  
Священны истины вливаешь смертным в уши  
Иль водишь сладостно в окрестностях Москвы  
За бедной Лизою чувствительные души.

В представлении Муравьева холмогорский мужик Ломоносов сделал такую же восхитительную поэтическую карьеру, как уроженец Стратфорда-на-Эйвоне Шекспир. Упоминаются также Херасков, Богданович, Карамзин, очевидно, и Державин («бард у Невы») — весьма значительная плеяда писателей XVIII века, которые, хотя и в разной степени, имеют отношение к предромантизму, в рамках которого в Европе формировался культ Шекспира (см.: Луков Вл. А. 2006).

Поначалу достаточно сдержанное восприятие Шекспира («своенравные картины Шекспира») перерождается в решительное предпочтение Муравьевым английского драматурга всем остальным писателям: «Против него (Шекспира. — Н. З.) все французы — живописцы в миниатюре и едва ли живописцы». Такие частные высказывания о Шекспире Муравьева, несомненно, представляют большой интерес. Муравьев, пожалуй, первым из русских литераторов вводит «культ Шекспира» в России. Пример Шекспира помогает Муравьеву сформулировать очень важную для его творчества мысль: «...Различие между писателями объясняется временем и “духом земли”. Чем большую роль сыграл каждый из них в истории культуры и языка своей страны, чем более произведения его обогащают и облагораживают чувства человечества вообще, тем долее не умрет он в памяти потомства» (Кулакова 1967: 17).

Стихотворная и прозаическая критика М. Н. Муравьева является ярким примером того, как на рубеже XVIII–XIX веков творчество английского драматурга влияло на отечественный литературный процесс. Вместе с Карамзиным Муравьев стал одним из первых почитателей Шекспира, знатоков и популяризаторов его творчества в России. Но, пожалуй, самым интересным и знаковым шекспировским творением Муравьева является выполненный им «Гамлетов Монолог», который еще до недавнего времени существовал только в рукописном виде (РГБ, рукопись-конволют, без шифра, л. 56. об.). Р. М. Лазарчук и Ю. Д. Левин опубликовали этот перевод лишь в 1999 г. (Лазарчук, Левин 1999: 306–307).

Основываясь на детальном анализе писем и дневниковых записей М. Н. Муравьева, исследователи делают ряд важных наблюдений.

Во-первых, ставя проблему датировки перевода, исследователи заключают, что несмотря на то, что рукопись перевода занимает часть листа 56 об. в «Журнале на 1776 год», это, «не означает, что он был создан в том же году» (Лазарчук, Левин 1999: 311, со ссылкой на сомнения в этой датировке, высказанные в приложении к ст.: Алехина 1990: 70). Муравьев мог читать «Гамлета» в переводе Летурнера в 1779 г. по пятому тому, где был напечатан переведенный на французский и «достаточно верно» известный монолог (Shakespeare 1776–1782. Т. 5: 119–122; см.: Лазарчук, Левин 1999: 317). Проведенное сопоставление монолога Гамлета в оригинале с французским, немецким и русским переводами выявило у Летурнера отклонения, которых нет у Муравьева (см.: Лазарчук, Левин 1999: 313–314).

Анализ перевода М. Н. Муравьева, сделанный Р. М. Лазарчук и Ю. Д. Левиным, выявил любопытную связь с вышеупомянутым прозаическим переводом монолога Гамлета, выполненного А. А. Петровым с немецкого языка (Лазарчук, Левин 1999: 316). Близость переводов Муравьева и Петрова дает основание предположить, что «Гамлетов Монолог» был окончен одновременно с опубликованным в 1789 г. «Гамлетовым размышлением о смерти».

Тот факт, что в библиотеке М. Н. Муравьева было второе издание немецкого перевода английского педагогического трактата Роберта Додсли, куда также вошла немецкая версия монолога Гамлета (сохранился отрывок его каталога с записью «149. Учитель, или Система воспитания. С Агл. 1765, Леипц. 2 тома 8» — РНБ, ф. 499, № 6, л. 4 об., сообщено Н. Д. Кочетковой), подтверждает мысль о том, что данный текст имел особое значение для раннего знакомства с отрывками из Шекспира в России.

Когда точно Муравьев познакомился с переводом монолога Гамлета на доступный ему немецкий язык, еще предстоит уточнить. «Немецкий перевод достаточно точен <...>, выполнен согласно оригиналу белыми стихами пятистопного ямба и содержит

33 строки, причем последняя строка, как и в оригинале, неполная» (Лазарчук, Левин 1999: 314). Даже если предположить, что при переводе Муравьев обращался к оригиналу, «русский поэт, несомненно, обращался к немецкой посреднической версии», что произошло в использовании эпитетов из немецкого перевода, структурных заимствований восклицательного знака в конце строки (см.: Лазарчук, Левин 1999: 315).

Поэтика немецкого перевода была Муравьеву ближе поэтики оригинала своей эмоциональной выразительностью, сентименталистской направленностью: «в нем устранена лексика, которую русский поэт мог счесть вульгарной» (там же). Тем не менее, есть в переводе Муравьева и следы чисто оригинального творчества. Муравьев играет «многоточиями, восклицательными знаками, в силу прежней приверженности классицизму употребляет архаизмы и т. д.» (там же).

Помимо переделки Дюси, переводов Летурнера, немецкого «перевода-посредника», Муравьев мог знать о существовании перевода Плещеева (1775), опубликованного в «Опыте трудов Вольного российского собрания при императорском Московском университете», членом которого Муравьев стал спустя год (3 декабря 1776 г.). Он стал членом Вольного российского собрания по представлению своего наставника Антона Алексеевича Барсова, профессора Московского университета, писателя, переводчика и цензора. В течение девяти лет (1774–1783) А. А. Барсов был секретарем «Общества» и редактором «Опытов». Лекции профессора Барсова Муравьев слушал студентом университета. Учащиеся в университете «упражнялись в переводах с древних языков на русский и с русского на латинский», ежемесячно должны были писать латинское сочинение, которое затем подвергалось тщательному разбору. Барсов также «ссужал» книгами своего «бывшего воспитанника» (там же, со ссылкой на письмо М. Н. Муравьева своему отцу Н. А. Муравьеву от 8 декабря 1776 г., ОПИ ГИМ, ф. 445, собр. А. Д. Черткова, ед. хр. 49, л. 13). Антон Барсов был тем цензором печатавшихся в университетской типографии произведений, который дал «Одобрение» на издание «Учителя или Всеобщей системы воспитания» в прозаическом переводе с немецкого А. А. Петрова

(1789). Это дополнительное свидетельство того, что перевод А. А. Петрова вполне мог быть известен М. Н. Муравьеву.

В незавершенной заметке о переводах Муравьев говорит о необходимости адекватного воссоздания не только содержания, но и элементов индивидуальной поэтики переводимого произведения. В этом Муравьев явно отходит от классицистического принципа «украшательного перевода»: «Надо не так переводить Лукиана, как Овидия, и обратно, не стараться поправить оригинал. В переводе, как в чистом зеркале, не только красоты, да и погрешности видеть должно» (цит. по: Фоменко 1984: 60–61).

У Шекспира монолог составляет 33 строки, Муравьев следует за оригиналом и достигает эквилинеарности (в отличие от Плещеева, у которого 31 строка). Пропагандистом этого принципа стихотворного перевода был Третьяковский (см.: Третьяковский 1752. Т. 1: 4).

Муравьев заменил пятистопный ямб Шекспира шестистопным с цезурой после третьей стопы. Требование просодического соответствия стихотворного перевода оригиналу в русской литературе было сформировано в начале следующего года (см.: Левин 1963: 24–26). Интересно, что Муравьев использует дериват рифмованного александрийского стиха, широко распространенного в период классицизма в русской поэзии XVIII в. Обязательный для «высоких» жанров, этот стих использует А. П. Сумароков в трагедии «Гамлет». Но, в отличие от М. И. Плещеева, Муравьев, следуя английскому оригиналу, перевел монолог нерифмованным (белым) стихом, «и, возможно, он противопоставлял свой перевод плещеевскому» (Лазарчук, Левин 1999: 313).

Несмотря на то, что Муравьев делал эти переводы для личных нужд и «не предназначал для печати», «переводимые оригиналы так или иначе были в согласии с духовной жизнью русского поэта — его мировоззрением, настроениями и переживаниями [...] Трагический монолог Гамлета был ему внутренне близок. В его переводе встречается даже некоторое усиление скорбной тональности за счет эмоциональных эпитетов» (Петрова 1958: 151–166).

Сравним фрагмент шекспировского монолога в нескольких версиях.

Оригинал: «thus the native hue of resolution / Is sicklied o'er with the pale cast of thought » (пер.: «так врожденный цвет решимости болезненно покрывается бледным оттенком мысли»).

В немецком переводе: «*So macht uns alle das Gewissen feige! Die Überlegung krankt mit bleichen Farbe / Das Angesicht des feungsten Entschlusses*» (пер.: «*Так делает всех нас совесть трусливыми! Размышление обижает бледной краской лицо пылающею решення*»).

У А. А. Петрова: «*Так-то совесть во всех нас робость вселяет / Размышление покрывает бледностию горящее лицо решимости*».

У Муравьева: «*так-то совесть нас всех робкими творит / и размышление наводит томну бледность / Посверх намерений, пылающих в душе*».

Очевидно, что содержание русского перевода Муравьева восходит к немецкому. Его перевод представляется более удачным, возможно, он был выполнен позже версии Петрова, и Муравьев, ознакомившись с ним, попытался выполнить лучше.

В 1780–1790-е годы Муравьев перевел несколько других отрывков из произведений английских поэтов. Как и «Гамлетов Монолог», они не были опубликованы, и, видимо служили материалом для упражнений в английском языке, помогали Муравьеву лучше разобраться в понравившихся при чтении местах. Так, русский поэт перевел из Дж. Мильтона начало III книги «Потерянного рая», из А. Поупа — фрагмент заключения «Опыта о человеке», из Дж. Томсона — отрывок из «Времен года» (см.: РГБ, рукопись-конволют М. Н. Муравьева, л. 62. об, 65, 82).

Тезаурусный подход к переводам М. Н. Муравьева позволяет наглядно продемонстрировать процесс освоения шекспировского текста, как он развивался в русском культурном тезаурусе, ибо при всей индивидуальности взглядов этого русского писателя его путь к Шекспиру был достаточно типичным для конца XVIII века.

Пример М. Н. Муравьева отражает сложный процесс шекспиризации в русской литературе рубежа XVIII–XIX веков, период зачастую противоречивый, но важный для творческого восприятия инокультурного материала. Шекспировские персонажи, как и образ

самого драматурга, проблема становления его репутации в культурной среде Европы, тема, связанная с теорией перевода и рецепцией английской литературы в русском сознании, по-своему отражаются в оригинальном творчестве Муравьева. Изучая английский язык и литературу, он пришел к необходимости оригинального переосмысления вечного образа Гамлета. В переводе монолога принца Муравьев усиливает сентиментальную, меланхолическую скорбь как по сравнению с отечественными аналогами, так и в сопоставлении с французскими и немецкими переводами-посредниками.

Как видим, шекспиризация по-русски в чем-то повторяла западную шекспиризацию, а в чем-то имела свои неповторимые черты (проявленные на примере М. Н. Муравьева), тем самым вливаясь в общую сложную картину диалога, переклички, взаимоотражений культурных тезаурусов европейских стран и России.



**ГЛАВА 2**  
**Н. М. КАРАМЗИН:**  
**ОТ КУЛЬТА ШЕКСПИРА К ШЕКСПИРИЗМУ**

**§ 1. Первый шекспировский кружок в России:**  
**Я. М. Р. Ленц, А. А. Петров, Н. М. Карамзин**

В истории восприятия Шекспира в России особое место занимает Николай Михайлович Карамзин (1766–1826). Он одним из первых по достоинству оценил Шекспира как гениального поэта, его творчество — как одно из высших достижений западноевропейской цивилизации.

Когда Карамзин увлекся Шекспиром, точно не известно, но в письмах к нему переводчика и писателя Александра Андреевича Петрова (ок. 1763–1793) имя Шекспира встречается уже весной 1785 г. (см.: Памятник отечественных муз 1827: 11–13; Русский архив 1863: 473–486). Возможно, именно А. А. Петров, с которым Карамзин мог познакомиться во время обучения в московском пансионе профессора И. Шадена (1775–1781), привил русскому писателю первоначальный интерес к творчеству британского драматурга. Нельзя исключать и версию, что обоих писателей приобщил к Шекспиру немецкий поэт Яков Михаил Рейнгольд Ленц (1751–1792), который в свою бытность в Москве входил в литературный круг Дружеского Ученого Общества и последователей Н. И. Новикова (см.: Розанов 1901). Кроме того, Карамзин, Петров и Ленц вместе жили в доме у Никольских ворот, где также размещалась «Типографическая компания»<sup>4</sup>. В течение нескольких лет (1785–1788) Карамзин и Ленц активно общались (Тихонравов 1898: Т. 3: Ч. 1: 258–275).

Из первого же письма А. А. Петрова к Карамзину от 5 мая 1785 г. мы узнаем, что в предыдущем письме русский историк жа-

---

<sup>4</sup> Позже И. И. Дмитриев, вспоминая о скромном жилище «молодых словесников», так описывал помещение, разделенное тремя перегородками: на «покрытом зеленым сукном» столе одной из комнатушек стоял «гипсовый бюст мистика Шварца», «а другая освящена была Иисусом на кресте, под покрывалом черного крепа» (Дмитриев 1892: Т. 2: 25).

ловался на скуку, овладевавшую им в Симбирске, так что он не мог работать, «и самый Шекспир меня (Карамзина. — Н. З.) не прельщает; собственная фантазия заводит меня только в пустые степи или в дремучие леса, а доброго приятеля взять негде» (Петров 1863: 476). На это Петров отвечал, «что к работе и к учению всякий молодой человек не много только попринудить себя должен, после чего и Шекспир и фантазия будут приносить удовольствие» (Петров 1863: 477). Похоже, Карамзин внял наставлениям своего старшего товарища, ставшего для него «добрым другом»<sup>5</sup>.

Письма Петрова дают нам представление о круге вопросов, интересовавших Карамзина в связи с Шекспиром: «Слава просвещению нынешнего столетия, и дальние края озарившему! Так восклицаю я при чтении твоих эпистол (не смею назвать русским именем столь ученых писаний), о которых всякий подумал бы, что оне получены из Англии и Германии. Чего нет в них касающегося до литературы? — Все есть! Ты пишешь о переводах, о собственных сочинениях, о Шекспире, о трагических характерах, о несправедливой Вольтеровой критике» (см. письмо Петрова к Карамзину от 11 июня 1785 г.) (Петров 1863: 481).

О степени увлечения творчеством британского драматурга говорит тот факт, что сначала Карамзин планировал перевести всего Шекспира. 20 мая 1785 г. Петров саркастически пишет Карамзи-

---

<sup>5</sup> После кончины А. А. Петрова в 1793 г. Карамзин посвятил ему элегический очерк «Цветок на гроб моего Агатона», где, в частности, он вспоминал, как они нередко «просиживали половину зимних ночей» за Шекспиром (Карамзин 1834: 3). Трудно заподозрить случайность в выборе эпитафии к этому произведению — Карамзин остановился на финальных словах Антония, характеризующих Брута из «Юлия Цезаря» (5 сцена 5 акта):

His life was gentle, and the elements  
So mix'd in him, that Nature might stand up  
And say to all the world, «This was a man!»

Э. Кросс предположил, что это «лирическое эссе» могло быть навеяно сочинением Ленца «Нечто о характере Филотаса. Фиалка на его гроб» («Etwas über Philotas Karakter. Ein Veilchen auf sein Grab» 1780) (Cross 1971: 146). Образ Петрова нашел свое отражение и в других произведениях Карамзина: в «Письмах русского путешественника», в характере Леонида из повести «Чувствительный и хладнокровный», в стихотворениях «Анакреонтические стихи А. А. П.», «На разлуку с П.».

ну: «Хоть ты и секретничаешь, однако я воображаю, как по приезде твоём все московские авторы и переводчики будут ходить повеся головы; для того, что бедные сии люди будут тогда раза по четыре приезжать и приходить к директорам типографской компании, и получать от них неприятный ответ, что книг не можно еще начать печатать, ибо обе типографии заняты печатанием *Российского Шекспира*» (Петров 1863: 479)<sup>6</sup>. К сожалению, этот амбициозный проект юного шекспиромана не был реализован.

Переписка Петрова с Карамзиным обнаруживает их интерес к Шекспиру и состязание в учености: «Первое письмо твое сильно поколебало мое мнение о превосходстве над тобою в учености, второе же крепким ударом сшибло его с ног: я спрятал свой кусочек латыни в карман, отошел в угол, сложил руки на грудь, повесил голову и признал слабость мою пред тобою, хотя ты по латыни и не учился» (письмо от 11 июня 1785 г.) (Петров 1863: 481).

Позже Петров признавал в письме от 4 августа 1787 г.: «Простота чувствований — превыше всякого умничанья; грешно сравнивать натуру, *génie*, с педантскими подражаниями, с натянутыми подделками низких умов. Однако ж простота не состоит ни в подлинном, ни в притворном незнании. Можно писать крестьянским наречием: *што, подико, эвоя, вот вишь ты*, и со всем тем педантствовать. Самые жаркие чувствования могут показаться иногда суше латинского лексикона и латинской грамматики. Пьяные мужики и экскременты разных животных находятся *в натуре*; но я не желал бы читать живого оных описания ни в стихах, ни в прозе. Говорят, что Шекспир был величайший *génie*; но я не знаю, для чего его

---

<sup>6</sup> Ю. М. Лотман ошибся, датируя это письмо 1787 г. и полагая при этом, что это насмешливое замечание Петрова не могло относиться к переводу «Юлия Цезаря»: «Карамзин в это время еще только собирался приступить к переводу» (Лотман 1966: 377). Кроме того, что исследователь прибавил два года к реальной дате написания письма, он упустил из внимания, что дата в предисловии Карамзина (15 октября 1786 г.) свидетельствует, что свой перевод он закончил тогда же. Возможно, ученого ввел в заблуждение тот факт, что 1787 г. был «урожайным» для «русского Шекспира»: именно тогда переиздана сумароковская переделка трагедии «Гамлет» (Сумароков 1787: Т. 3), опубликован прозаический анонимный перевод «Жизни и смерти Ричарда III, короля аглинского».

трагедии не так мне нравятся, как Эмилия Галлоти» (Петров 1863: 483–484).

Петрову принадлежит важная роль в обращении современников к Шекспиру. Он одним из первых перевел монолог Гамлета «То be or not to be»<sup>7</sup>. Правда, это был прозаический перевод с немецкого языка, но он был ближе к подлиннику, чем в трагедии Сумарокова «Гамлет»<sup>8</sup>.

М. П. Погодин выдвинул предположение, что своим знакомством с творчеством Шекспира Карамзин обязан немецкому писателю Я. М. Р. Ленцу. Схожее мнение высказала немецкая исследовательница Г. Леманн-Карли: «Ленц сумел вызвать интерес кружка Новикова к произведениям Шекспира, а также к немецкой поэзии, философии, драматургии. Для Карамзина Ленц с 1786 г. (несмотря на усиливающееся душевное расстройство последнего — шизофрению) — чрезвычайно интересный собеседник, побуждающий к спору, от которого к тому же можно услышать современную немецкую речь. <...> Когда Карамзин 21 июля 1789 г. разыскал в Веймаре Виланда, немецкий поэт спросил его, как он, “живучи в Москве, научился говорить по-немецки”, и тот сразу упомянул Ленца. Ленц также был очень доволен своим “учеником” Карамзиным. В письме к брату, написанном им в апреле 1789 г., он очень высоко оценивает карамзинское владение языком: “Он любит немецкий язык исключительно, говорит и пишет на нем, как природ-

---

<sup>7</sup> Кроме сумароковского подражания монологу Гамлета в одноименной трагедии (1748), необходимо упомянуть о переводе М. И. Плещеева «Иль жить, или не жить, теперь решиться должно» (Плещеев 1775: 260–261) и о «Вольном подражании монологу Гамлета» П. М. Карабанова, скрывшегося под псевдонимом L. (Карабанов 1786: 195–199).

<sup>8</sup> Об источнике переводов А. А. Петровым монологов и сцен из пьес Шекспира «Монолог Генриха IV, когда он ночью получил известие о возмущении графа Нортумберландского» (Петров 1789: 100); «Король Генрих IV. Отрывок из 2-й части, дейст. IV, сц. 4» (Петров 1789: 101–103); «Отрывок из “Короля Генриха V”. Дейст. IV, сц. 3» (Петров 1789: 103–104); «“Король Генрих VIII”. Падение Кардинала Волзея при Генрихе VIII. Отрывок из III действ., сц. 2» (Петров 1789: 104–107); «Пря между Брутусом и Касиусом в трагедии, названной Июлий Цесарь. Отрывок. Дейст. IV, сц. 3» (Петров 1789: 108–111). См. нашу статью: Захаров 2009: 130–139.

ный немец”» (Леманн-Карли 1996: 149). Высказывалось предположение, что карамзинские переводы «Эмилии Галотти» Лессинга и «Юлия Цезаря» Шекспира также возникли под влиянием Ленца (Леманн-Карли 1996: 154).

В 1771 г. Ленц отправился в Страсбург, где вошел в литературный кружок Зальцмана, в который также входили Гердер и Гёте. Их общество повлияло на литературные вкусы Ленца, он становится страстным почитателем Шекспира (Rauch 1892). Вслед за Гёте Ленц применяет гердеровский историко-генетический метод в анализе творчества английского драматурга. Уже в первом драматическом сочинении Ленца «Гофмейстер, или Польза частного воспитания» («Der Hofmeister oder Vorteile der Privaterziehung» 1772–1773) заметно шекспировское влияние. Подражая британскому драматургу, Ленц отказывается от единства времени, места и действия. Свой немецкий перевод комедии Шекспира «Бесплодные усилия любви», озаглавленный «Amor vincit omnia»<sup>9</sup>, он снабдил «Заметками о театре» («Anmerkungen über Theater», изданы в 1774 г.) (Lenz 1965–1966). Если сам по себе перевод Ленца считается сокращенным и грубоватым (ему также принадлежит перевод «Кориолана»), хотя он мастерски воспроизвел остроты и вообще все комическое у Шекспира, то его «Заметки», «частично восходящие к прочитанным зимой 1771–1772 гг. в Страсбурге докладам» (Леманн-Карли 1996: 154), стали воплощением «бурных» идей автора о новой драматургии. Так, анализируя учение Аристотеля о трагедии, Ленц разграничивает древнюю «трагедию судьбы» и новую «трагедию характеров». Ленц «решительно отверг драматургию, присягнувшую Аристотелю, и действовавшую еще тогда нормативную эстетику. Аристотелевы и обновленные Лессингом определения трагедии и комедии он поставил с ног на голову и определил задачей поэта подражание “природе”, т. е. познаваемому миру. В Шекспире Ленц видел напряженное взаимодействие между трагедией и комедией и свободу от правил. Люди Шекспира сами по себе не есть характеры, они определяются своим положением, своими слабостями и предрассудками» (Леманн-Карли 1996: 154).

---

<sup>9</sup> Название перевода Ленца восходит к цитате из «Эклог» Вергилия ставшей латинской поговоркой «Omnia vincit Amor» («Всё побеждает любовь»).

Шекспировские герои дали новое понимание человеческой личности, что, согласно Х. Г. Шварцу, привело к разрыву с традиционным принципом подражания, отказу от нормативной эстетики (Schwarz 1985: 46). В эстетике и поэтике русского сентиментализма в новиковском кружке значим переход от аристотелевского подражания действию к подражанию шекспировским характерам (Леманн-Карли 1996: 154–155).

Примечательно, что между 1781 и 1787 г. Ленц работает над исторической драмой «Борис Годунов». До нас дошел набросок сцены, в которой Годунова в 1591 г. посещают «некоторые русские купцы» и просят его силой препятствовать восхождению на трон младшего сына Ивана IV Дмитрия, изгнанного в Углич, «татарина». Сохранившийся текст был опубликован М. Келлером (Keller 2000: Bd. 2: 522–523). Конечно, совсем не обязательно видеть в любых штудиях русской истории шекспировский след, но выбор материала примечателен. Напомним, что именно в это время императрица Екатерина II читает хроники Шекспира на немецком языке<sup>10</sup>.

В 1781 г. Ленц оказывается в Москве, где сближается с кругом московских масонов и просветителей, в первую очередь с Новиковым, Петровым и Карамзиным. В основном он живет на средства, вырученные за переводы, которые ему заказывает Новиков. Следуя примеру писателя и критика немецкого Просвещения Иоганна Кристофа Готшеда (1700–1766), Ленц не только открывает для себя русскую литературу, но и становится ее активным пропагандистом в Германии. Ему принадлежат переводы на немецкий

---

<sup>10</sup> По примеру Шекспира Екатерина II создает исторические драмы из жизни древнерусских князей: «Подражание Шакеспиру, историческое представление без сохранения феатральных обыкновенных правил, из жизни Рюрика» и «Начальное управление Олега». Хотя указанные драмы и были почерпнуты из русских летописей, они оставались подражаниями шекспировским хроникам. Собственно с Шекспиром их сближала драматургическая техника и заимствование отдельных ситуаций из «Генриха IV», «Генриха V», но не более того. Во многом их появление продиктовано политическими целями императрицы, которая художественными средствами пыталась укоренить в русском обществе свои идеи и представления о государственном устройстве и управлении (Lirondelle 1912: 42–44, 48–49).

язык первых пяти песен «Россиады» М. М. Хераскова, труда С. И. Плещеева «Обозрение Российской империи в нынешнем ее новоустроенном состоянии» (СПб., 1789), незавершенный перевод сочинения М. Д. Чулкова «Историческое описание российской комерции...» (СПб., 1781–1788. Т. 1–7). Из неопубликованных переводов Ленца до нас дошли рукописи «Из первой части “Древней российской вивлиофики” господина Новикова» (12 стр. in folio) и «Опыт вышеупомянутого доклада» (№ 10 «Древней российской вивлиофики»); 1 стр. in folio).

Сблизившись с Карамзиным, Ленц помогал ему в составлении плана образовательного путешествия по Европе, причем маршруты по Германии и Швейцарии были составлены таким образом, что они проходили по местам, где некогда жил сам немецкий писатель (Кенигсберг, Веймар, Страсбург и Цюрих) (Леманн-Карли 1996: 150). Не случайно, что Карамзин неоднократно упоминает о Ленце в «Письмах русского путешественника» (1791–1795).

В одном из писем Карамзин передавал отзыв одного лифляндского дворянина: «Ах, государь мой! — сказал он мне, — самое то, что одного прославляет и счастливит, делает другого злополучным. Кто, читая поэму шестнадцатилетнего Л\* и все то, что он писал до двадцати пяти лет, не увидит *утренней зари великого духа*? Кто не подумает: вот юный Клопшток, юный Шекспир? Но тучи помрачили эту прекрасную зарю, и солнце никогда не воссияло. *Глубокая* чувствительность, без которой Клопшток не был бы Клопштоком и Шекспир Шекспиром, погубила его. Другие обстоятельства, и Л\* бессмертен!» (Карамзин 1964: Т. 2: 87). Подобное отношение к личности и таланту Ленца было вполне свойственно новиковскому кругу, где в свете культа гениальности Шекспира он воспринимался несостоявшимся безумным гением (Леманн-Карли 1996: 155). Однако существует и противоположное мнение относительно литературной репутации Ленца в новиковском кружке. Г. Винтер считает, что в масонской среде Ленца не воспринимали как подлинного поэта, не только не поддерживали, но и были косвенной причиной все больше возрастающей неуверенности его в собственных творческих возможностях (Winter 1987: 109). Трудно согласиться с данным утверждением, имея в виду постоянно ухуд-

шавшееся здоровье Ленца, его загруженность переводами и активное участие в разных проектах. В письме от 20 апреля 1787 г. к известному мистикау Лафатеру Карамзин так характеризует душевное состояние Ленца: «Он нездоров. Он всегда путается в мыслях. Вы, вероятно, не узнали бы его, если б теперь увидели. Он живет в Москве, сам не зная зачем. Все, что он по временам пишет, доказывает, что он когда-то был очень даровит, но теперь...» (Карамзин 1984: 489).

В Германии в Веймаре Карамзин слышал разные анекдоты о Ленце и пересказал несколько из них: «Он приехал сюда для Гёте, друга своего, который вместе с ним учился в Страсбурге и был тогда уже при веймарском дворе. Его приняли очень хорошо, как человека с дарованиями; но скоро заметили в нем великие странности. Например, однажды явился он на придворный бал в домине, в маске и в шляпе и в ту минуту, как все обратили на него глаза и ахнули от удивления, спокойно подошел к знатнейшей даме и звал ее танцевать с собою. Молодой герцог любил фарсы и рад был сему забавному явлению, которое доставило ему удовольствие смеяться от всего сердца; но чиновные господа и госпожи, составляющие веймарский двор, думали, что дерзостному Л\* надлежало за то по крайней мере отрубить голову. — С самого своего приезда Л\* объявил себя влюбленным во всех молодых, хороших женщин и для каждой из них сочинял любовные песни. Молодая герцогиня печалилась тогда о кончине сестры своей; он написал ей на сей случай прекрасные стихи, но не преминул в них уподобить себя Иксиону, дерзнувшему влюбиться в Юпитерову супругу. — Однажды он встретился с герцогинею за городом и, вместо того чтобы поклониться ей, упал на колени, поднял вверх руки и таким образом дал ей мимо себя проехать. На другой день Л\* всем знакомым разослал по бумажке, на которой нарисована была герцогиня и он сам, стоящий на коленях с поднятыми вверх руками. — Но ни поэзия, ни любовь не могли занять его совершенно. Он мог еще думать о реформе, которую, по его мнению, надлежало сделать в войске его светлости, и для того подавал герцогу разные планы, писанные на больших листах. — За всем тем его терпели в Веймаре, а дамы находили приятным. Но Гёте наконец с ним поссорился и принудил



его выехать из Веймара. Одна дама взяла его с собою в деревню, где несколько дней читал он ей Шекспира, и потом отправился странствовать по белу свету» (Карамзин 1964: Т. 2: 181–182).

С неподдельной теплотой Карамзин вспоминал друга, ушедшего из жизни после тяжелой душевной болезни: «Глубокая меланхолия, следствие многих несчастий, свела его с ума; но в самом сумасшествии он удивлял нас иногда своими пиитическими идеями, а всего чаще трогал добродушием и терпением» (Карамзин 1964: Т. 2: 87).

Знал ли Карамзин о Шекспире до встречи с Ленцем, был ли Петров той фигурой, под чьим влиянием он увлекся британским драматургом, или же на обоих русских писателей повлиял их немецкий приятель — вопросы, ответ на которые дать сегодня практически невозможно. Да и насколько это принципиально в решении проблемы возникновения такого масштабного явления, как шекспиризм русской классической литературы, более существенно, что именно через Ленца Карамзин и Петров могли познакомиться со взглядами на шекспировскую драматургию участников движения «Буря и натиск», которые сыграли ключевую роль в утверждении шекспировской литературной репутации на русской почве.

Еще более важным во взаимоотношениях Ленца, Карамзина представляется существование неформального общения, которое могло носить у трех писателей шекспировский характер. Похоже, что длинными вечерами Ленц рассказывал своим юным друзьям об особенностях восприятия Шекспира в Германии, обсуждал с ними особенности творчества драматурга, концепцию характеров и т. д. Если данное предположение верно, то мы можем говорить о существовании в Москве середины 1780-х годов первого шекспировского кружка в России, куда кроме Карамзина и Петрова, входил немец Я. М. Ленц. При этом, несмотря на свое слабое здоровье, Ленц, должно быть, являлся лидером этого литературного объединения. В кружке начинает формироваться шекспиризм русской культуры. Литературные кружки — явление романтизма, на территории России редкое. В России тех времен свое распространение получили масонские кружки, но они, как правило, стоят вне собственно литературной жизни. Скорее следует считать совпадением тот факт,

что предводитель московских масонов Н. И. Новиков был старшим товарищем Карамзина, Петрова и немца Я. М. Р. Ленца и издавал в своей типографии Шекспира.

Известно, что Ленц испытывал сильное влияние передовой французской мысли, в частности, трактата Мерсье («О драме» 1773), но уже спустя год пишет свои размышления «Заметки о театре» (1774). Во время написания «Заметок...» Ленцу всего 23 года, ему трудно удержаться от повторов идей высказанных самыми авторитетными людьми своего времени, но спустя десятилетие у него появилась прекрасная возможность осмыслить, сформировать и донести до своих юных друзей оригинальный взгляд на Шекспира. Во время начала общения с Ленцем Карамзину нет еще и 20-ти, Петрову — 23-х, несмотря на всю свою образованность и подготовленность, это совсем еще юноши, способные как губка впитывать идеи и знания. То, что их «шекспировским» наставником стал ни кто иной, как Ленц, само по себе событие знаменательное. Карамзин был введен в круг литературного общения, в среду единомышленников, где Шекспир был объединяющим звеном. Похоже, что благодаря Ленцу Карамзин осуществляет свой первый перевод из Шекспира в 21 год. В дальнейшие двадцать лет Карамзин практически непрерывно работает в направлении, однажды определенном в кругу близких друзей.

К сожалению, ранняя смерть Петрова помешала ему сформироваться как автору в этом направлении, и русская культура потеряла талантливое переводчика Шекспира с немецкого.

Оригинальные произведения вовлечены в процесс шекспиризации, образы Шекспира, персонажей его произведений, сюжетные линии, прямые и косвенные аллюзии и цитаты составляют значительный по объему корпус текста. Уже в зрелом возрасте Карамзин дошел до понимания «человека в ренессансных традициях титанизма, истории как реализации подспудного могучего течения времени, мира как небезразличного спутника человечества» (см. Луков Вл. А. 2008: 307). Именно эти черты шекспиризма воплощены у Карамзина в «Истории государства Российского», в котором автор действительно овладение шекспировским масштабом.

## § 2. Шекспиризация у Н. М. Карамзина: перевод «Юлия Цезаря» и другие произведения

В 1787 г. увидел свет прозаический перевод «Юлия Цезаря» Н. М. Карамзина (Карамзин 1787). Как считали некоторые исследователи, он был сделан по французскому переводу Летурнера (Shakespeare 1776: II: 384). (Белинский 1953–1959: Т. 2: 201; Булгаков 1934: 47–118; Макогоненко, Берков 1964: Т. 2: 526–527). Действительно, Карамзин цитировал одно место из предисловия Летурнера к французскому изданию «Юлия Цезаря»: «Характеры, в сей трагедии изображенные, заслуживают внимания читателей. Характер Брутов есть наилучший. Французские переводчики Шекспировых трагедий говорят об оном так: “Брут есть самый редкий, самый важный и самый занимательный моральный характер. Антоний сказал о Бруте: вот муж! а Шекспир, изображавший его нам, сказать мог: вот характер! ибо он есть действительно изящнейший из всех характеров, когда-либо в драматических сочинениях изображенных”». Ю. Д. Левин полагал, что точный для своего времени перевод «Юлия Цезаря» Карамзин выполнил по немецкому переводу И. И. Эшенбурга (Левин 1989: 14). Исследователь обнаружил в предисловии к переводу выборки Карамзина из статьи К.-М. Виланда «Дух Шекспира» («Der Geist Shakespears», 1773) и некоторые примечания Эшенбурга. В частности, именно Виланд с восторгом восхищался глубиной понимания Шекспиром человеческой природы (см.: Кафанова 1983: 158–163).

Очевидно, в работе над предисловием Карамзин пользовался как французскими, так и немецкими источниками. Многие идеи буквально витали в воздухе и вполне могли кочевать из одного сочинения в другое, появляться одновременно у разных авторов. Сама эпоха была подготовительным этапом усвоения художественных открытий Шекспира.

А. Н. Горбунов вслед за М. Загорским пришел к выводу, что Карамзин перевел Шекспира на русский язык по подлиннику (Горбунов 1998). Напомним, что с языка оригинала Карамзин перевел прозой «Монолог Лира» (III, 2) (Карамзин 1814: 184–185). В примечаниях к переводу «Юлия Цезаря» Карамзин цитирует Шекспи-

ра по оригиналу, ссылается на суждения английского шекспироведа Фармера относительно правильности текста его произведений (Загорский 1947).

Игнорируя существование сумароковского «Гамлета» (1748), перевод гамлетовского монолога М. И. Плещеева «Иль жить, или не жить, теперь решиться должно» (1775), и анонимный перевод прозой «Жизни и смерти Ричарда III, короля аглинского» (1783)<sup>11</sup> Карамзин писал: «До сего времени еще ни одно из сочинений знаменитого сего автора не было переведено на язык наш; следственно, и ни один из соотчичей моих, не читавший Шекеспира на других языках, не мог иметь достаточного о нем понятия. Вообще сказать можно, что мы весьма незнакомы с английскою литературою. Говорить о причине сего почитаю здесь некстати. Доволен буду, если внимание читателей моих не отяготится и тем, что стану говорить собственно о Шекеспире и его творениях» (Карамзин 1964. Т. 2: 79). Заблуждение Карамзина вполне отражает процесс шекспиризации русской литературы. Похоже, что переделка Сумарокова была ему малоизвестна, отрывки и анонимный перевод одной хроники не привлекли должного внимания, как и вышедшее годом раньше «Вольное переложение из Шакеспира» («Виндзорских кумушек»), выполненное императрицей Екатериной II и вышедшее под названием «Вот каково иметь корзину и белье» (1786) (Екатерина II 1786: 366–434). Справедливости ради можно заметить, что «перевод-переделку» или же «вольное переложение» любой из шекспировских пьес, тем более не с оригинала, Карамзин имел полное право не считать переводом «сочинения знаменитого сего автора».

Сетуя на слабое знание современниками не только творчества Шекспира, но и английской литературы в целом, Карамзин посчи-

---

<sup>11</sup> Проблема авторства первого русскоязычного перевода «Ричарда III», осуществленного в 1783 г. в Нижнем Новгороде (опубликован в Санкт-Петербурге 1787 г.), по-разному решается в отечественном шекспироведении. Так, С. А. Орлов выдвинул гипотезу, что его выполнил епископ Нижегородский Дамаскин (Семенов-Руднев), тогда как Н. В. Скобло приписывает его нижегородскому протоиерею Савве Сергиевскому (см. Орлов 1973: 217–226; Скобло 1984: 66–73).

тал необходимым характеризовать шекспировские время и творчество, его место среди других английских авторов и в британской культуре: «Автор сей жил в Англии во времена королевы Елисаветы и был из тех великих духов, коими славятся веки. Сочинения его суть сочинения драматические. Время, сей могущественный истребитель всего того, что под солнцем находится, не могло еще доселе затмить изящности и величия Шекеспировых творений. Вся почти Англия согласна в хвале, приписываемой мужу сему. Пусть спросят упражнявшегося в чтении англичанина: «Каков Шекеспир?» — Без всякого сомнения, будет он отвечать: «Шекеспир велик! Шекеспир неподражаем!» Все лучшие английские писатели, после Шекеспира жившие, с великим тщанием вникали в красоты его произведений. Милтон, Юнг, Томсон и прочие прославившиеся творцы пользовались многими его мыслями, различно их украшая. Немногие из писателей столь глубоко проникли в человеческое естество, как Шекеспир; немногие столь хорошо знали все тайнейшие человека пружины, сокровеннейшие его побуждения, отличительность каждой страсти, каждого темперамента и каждого рода жизни, как удивительный сей живописец. Все великолепные картины его непосредственно натуре подражают; все оттенки картин сих в изумление приводят внимательного рассматривателя. Каждая степень людей, каждый возраст, каждая страсть, каждый характер говорит у него собственным своим языком. Для каждой мысли находит он образ, для каждого ощущения — выражение, для каждого движения души — наилучший оборот. Живописание его сильно и краски его блистательны, когда хочет он явить сияние добродетели; кисть его весьма льстива, когда изображает он кроткое волнение нежнейших страстей; но самая же сия кисть гигантскою представляется, когда описывает жестокое волновение души» (Карамзин 1964. Т. 2: 79-80).

В своем предисловии Карамзин выступил в защиту Шекспира от обвинений Вольтера (о которых шла речь в его переписки с Петровым) и других классиков в несоблюдении им театральные правила о трех единствах: «Но и сей великий муж, подобно многим, не освобожден от колких укоризн некоторых худых критиков своих. Знаменитый софист, Волтер, силился доказать, что Шекеспир был

весьма средственный автор, исполненный многих и великих недостатков. Он говорил: “Шекеспир писал без правил; творения его суть и трагедии и комедии вместе, или траги-коми-лирико-пастушьи фарсы без плана, без связи в сценах, без единств; неприятная смесь высокого и низкого, трогательного и смешного, истинной и ложной остроты, забавного и бессмысленного; они исполнены таких мыслей, которые достойны мудреца, и притом такого вздора, который только шута достоин; они исполнены таких картин, которые принесли бы честь самому Гомеру, и таких карикатур, которых бы и сам Скаррон устыдился”. — Излишним почитаю теперь опровергать пространно мнения сии, уменьшение славы Шекеспировой в предмете имевшие. Скажу только, что все те, которые старались унижить достоинства его, не могли против воли своей не сказать, что в нем много и превосходного. Человек самолюбив; он страшится хвалить других людей, дабы, по мнению его, самому сим не унизиться. Волтер лучшими местами в трагедиях своих обязан Шекеспиру; но, невзирая на сие, сравнивал его с шутком и поставлял ниже Скаррона. Из сего бы можно было вывести весьма оскорбительное для памяти Волтеровой следствие; но я удерживаюсь от сего, вспомя, что человека сего нет уже в мире нашем. Что Шекеспир не держался правил театральных, правда. Истинною причиною сему, думаю, было пылкое его воображение, не могшее покориться никаким предписаниям. Дух его парил, яко орел, и не мог парения своего измерять тою мерою, которою измеряют полет свой воробьи. Не хотел он соблюдать так называемых единств, которых нынешние наши драматические авторы так крепко придерживаются; не хотел он полагать тесных пределов воображению своему: он смотрел только на натуру, не заботясь, впрочем, ни о чем. Известно было ему, что мысль человеческая мгновенно может перелетать от запада к востоку, от конца области Моголовой к пределам Англии. Гений его, подобно гению природы, обнимал взором своим и солнце и атомы. С равным искусством изображал он и героя и шута, умного и безумца, Брута и башмашника. Драмы его, подобно неизмеримому театру природы, исполнены многообразия: все же вместе составляет совершенное целое, не требующее ис-

правления от нынешних театральных писателей» (Карамзин 1964. Т. 2: 80–81).

В споре с Петровым о «гении» и «натуре» (т. е. природе) Карамзин объединял понятия «натура» и гений Шекспира, он видел в драматурге «естественного» гения, не нуждающегося в стесняющих его правилах искусства. Х. Роте считал, что под гениальной натурой Карамзин понимал способность Шекспира к познанию (Rothe 1968: 57–65). Похоже, что, как и большинство предромантиков, Карамзин понимал под «натурой» не банальную окружающую «действительность» или подражание жизни в творчестве, а противоречивое единство человека с природой. Д. Д. Благой высказал мнение, что такой подход к изображению всей сложности и противоречивости действительности отличает карамзинскую «Историю государства Российского», на которую впоследствии опирался при создании своей «шекспировской» трагедии «Борис Годунов» А. С. Пушкин (Благой 1975: 233–234).

Мысль о том, что гений вполне может пренебрегать всякими условностями, прежде высказывалась Луи-Себастьяном Мерсье и могла быть известна Карамзину с подачи Ленца (см. Cross 1971: 16–17). Мерсье был одним из не первых французских авторов объявивших Шекспира великим драматургом, стал его ярким пропагандистом. Мерсье впервые подверг одинаковому осуждению как трагедию, так и комедию французов. Связь «Заметок о театре» Ленца с вышедшим в 1773 г. трактатом Мерсье «О театре...» обнаруживается в схожести взглядов писателей на Шекспира. Он призывал других авторов: «...Читайте Шекспира — это для того, чтобы проникнуться его величественной, свободной, простой, естественной и сильной, выразительной манерой; изучайте в нем верного истолкователя природы, и вскоре все наши ничтожные трагедии — однообразные, кучные, лишённые замысла и движения, предстанут перед вами во всей своей сухости и отталкивающей худосочии» (Мерсье 1936. Т. 2: 362–363). Находясь под влиянием шекспировских произведений, Ленц приходит еще к более свободной форме драматургии, нежели это мог себе позволить в своих драмах Мерсье. Так, Ленцем «широко используется фрагментарность, множественность сцен, увеличивается действенность, наполненность

эмоционально окрашенными событиями, применяется «мелодрама-тизация», гротеск, разрушаются единства <...>, используются эффекты, рассчитанные на потрясение ужасом (героиня драмы Ленца «Домашний учитель», родившая незаконного ребенка, кончает жизнь самоубийством, бросаясь в пруд)» (Луков, 2005: 14). Оттенок подобной предромантической свободы обнаруживается и у Карамзина, который в полемике с Вольтером оспаривает эстетические принципы классицизма.

Следует вспомнить, что, находясь в Англии (1726–1729), Вольтер познакомился с творчеством Шекспира и стал первым его пропагандистом во Франции (излож. по: Луков 2006: 305–306). Сам он считал себя первым, кто утвердил имя Шекспира в сознании французов. «Я первый познакомил с ним французов» (цит. по кн.: Мокульский 1955: 300), — писал Вольтер основоположнику жанра «готического романа» Х. Уолполу 15 июля 1768 г. Еще ранее Вольтер переводил сцены из шекспировского «Юлия Цезаря» под влиянием которого создает трагедию «Брут» (1731) в стиле классицизма, в которой, по мнению А. Веселовского, отражено «республиканское настроение, охватившее *Брута*, внушенные английскими художественными примерами (особенно Шекспиром, поразившим молодого Вольтера своею гениальностью и свободой от всяких правил)» (Веселовский 2002), трагедию «Аделаида Дюгеклен» (1734), в которой «во всех ее вариантах изображались “готические” нравы и рыцарские идеалы позднего средневековья» (Реизов 1962: 7). Эта трагедия Вольтера положила начало новому жанру во французской драматургии — «исторической трагедии» (см. Breitholz 1959) — и одновременно особому течению в рамках просветительского классицизма. Это течение, поначалу очень скромное, развивалось в двух направлениях: поиски новых форм при сохранении свойственной классицистам концепции мира и человека и раскрытие нового, созвучного предромантизму содержания в типично классицистических формах. Обе эти линии идут от вольтеровской «Аделаиды Дюгеклен» и других его произведений 1730-х годов. В дальнейшем Вольтер отошел от этого течения, в котором классицистическая основа подвергалась воздействию предромантических идей, хотя и позже в строгие контуры трагедий



Вольтера проникали чуждые классицизму элементы. Так, в «Семирамиде» (1748) появилась тень убитого царя Нина — явная реминисценция из «Гамлета», на что указывал еще Лессинг.

Вольтер привел монолог Гамлета «Быть или не быть» (действие III, сцена I) в подстрочном переводе на французский язык в качестве одного из ярких образцов английской драматической поэзии в XVIII письме «О трагедии» — «Sur la Tragédie» (1733) (См.: «Письма об англичанах, или философские письма» — «Lettres philosophiques ou Lettres anglaises»). Г. А. Гуковский высказал предположение, что именно «вольтеровскому переводу следовал Сумароков в монологе своего Гамлета в одноименной трагедии (1748; действие III, явление VII)» (Гуковский 1941. Т. 2: 381).

Наблюдения Вольтера весьма показательны для своей эпохи и, даже несмотря на несколько высокомерный тон, интересны своей смелостью и оригинальностью. Вольтер видит в гениальных произведениях Шекспира гениальные образцы художественной свободы и полное отсутствие вкуса и пренебрежение драматическими правилами: «он создал театр; он был гением, исполненным творческой силы, естественности и возвышенности, но без малейшей искорки хорошего вкуса и какого бы то ни было знания правил. Я намерен сказать вам нечто рискованное, но истинное, а именно что достоинства этого автора погубили английский театр» (Вольтер 1996).

По Вольтеру, в трагедиях Шекспира, которые он называет не иначе как «чудовищными фарсами», «повсюду разбросаны такие прекрасные сцены, столь величественные и страшные отрывки, что эти пьесы всегда игрались с огромным успехом. Время, которое одно только создает людям славу, в конце концов, делает почтенными даже их недостатки. Большинство причудливых идей и преувеличений этого автора получили по истечении двухсот лет право слыть возвышенными. Новые авторы почти все ему подражали, но то, что пользовалось успехом у Шекспира, было освистано у них, и поверьте, что преклонение перед этим старым автором возрастает в меру того презрения, которое питают к авторам новым. При этом не размышляют о том, что не следовало бы ему подражать, и про-

вал подражателей заставляет лишь думать, что Шекспир неподражаем» (Вольтер 1996).

В качестве примеров «нелепостей» Шекспира Вольтер приводит сцену убийство Дездемоны из «весьма трогательной пьесы» «Отелло», точнее ее предсмертный крик, «что погибает совсем невинной». Другой пример — сцена с пьющими и поющим вино могильщиками в «Гамлете» и их шуточками «по поводу отрытой им мертвой головы». Вольтера раздражают шуточки римских сапожников и башмачников в «Юлии Цезаре» Шекспира, он не видит силы эстетического воздействия в смешение высокого и низкого. Но то, что Вольтер готов еще как-то простить Шекспиру, возмущает его у других: «вы будете поражены, если узнаете, что эти нелепости вызвали подражания в царствование Карла Второго, отличившееся отменной учтивостью и бывшее золотым веком изящных искусств» (там же).

Но и при столь суровой критике Вольтер готов простить все погрешности Шекспира за такие потрясающие места в его произведениях, как монолог Гамлета «Быть или не быть», который он приводит во французском подстрочнике для наглядности и при этом просит: «Будьте снисходительны к переводу во имя оригинала и вспоминайте всякий раз, когда вы видите Перевод, что перед вами всего лишь бледная копия прекрасной картины» (там же). Любопытное мнение относительно этого перевода высказал в «Письмо Англomана к одному из членов Вольного Российского Собрания» М. И. Плещеев, «сравнив сей перевод с оригиналом, я увидел, что Г. Волтер больше боролся с Шакеспиром, нежели его переводил, и что ежели бы кто ни будь его перевод на Алинский язык обратно перевел, тоб никто не узнал, что это Шакеспирово сочинение. Я еще нашел, что говорить на Фрацузском языке так, как Шакеспир говорил на Аглинском, почти невозможно, а на Русском можно ему по крайней мере подражать, и когда не силу и не красу его, то дух его сохранить» (Плещеев 1775: 257–258).

В XVIII письме «О трагедии» Вольтер также дает свое видение задач перевода: «Не думайте, что я передал здесь английский текст слово в слово. Горе тем, кто переводит буквально и, передавая каждое слово, обескровливает смысл. Именно в этих случаях

следует сказать, что буква убивает, а дух дает жизнь» (Вольтер 1996). Отрицание буквализма в переводе во многом получит свое развитие в последующую классицизму эпоху романтизма (в России прежде всего у Пушкина). Любопытно, что требование следования не букве, а духу произведения было высказано одним из наиболее ярких и последовательных теоретиков классицизма. Но что еще более поражает в философском письме Вольтера «О трагедии», так это его осознание уникальности места Шекспира в английской литературе: «После него пьесы стали более упорядоченными, публика — более придирчивой, а авторы — более корректными и менее смелыми. По-видимому, до сих пор англичане были созданы лишь для того, чтобы творить беспорядочную красоту. Блистательные чудища Шекспира доставляют в тысячу раз большее наслаждение, чем современная умудренность. Поэтический гений англичан до настоящего времени напоминал густое дерево, рожденное природой, беспорядочно разбрасывающее тысячи ветвей и растущее с неравномерной силой; оно погибает, если вы хотите принудить его природу и подрезать его наподобие деревьев в садах Марли» (там же).

Сам того не подозревая, Вольтер заложил фундамент культа Шекспира, охватившего во второй половине века сначала Европу, а затем и другие регионы мира. Как ни боролся потом Вольтер с этим культом, называя Шекспира «пьяным варваром», ничего не понимавшим в правилах искусства, поколебать всеобщее увлечение английским драматургом ему не удалось.

Вступая в полемику с Вольтером, Карамзин приходит к идеям, созвучным в «Предположениях об оригинальных произведениях» Э. Юнга (1759) и в предисловии Сэмюэля Джонсона к собранию сочинений Шекспира (1765): Шекспир — гений, который сам устанавливает законы искусства, правдивость драм Шекспира искупает нарушение им «правил». Как Юнг и Джонсон, Карамзин глубоко осознал реалистическое значение драматической системы Шекспира, назвав его способностью проникать в «естество» человека.

В предисловии к переводу трагедии Карамзин изложил свое понимание задач переводчика: «Что касается до перевода моего, то

я наиболее старался перевести верно, стараясь притом избежать и противоречивых нашему языку выражений... Мыслей автора мою нигде не переменял я, почитая сие для переводчика непозволенным...» (Карамзин 1964: 81).

В то время в отечественной, да и в других школах перевода главенствовал «украшательный» принцип, когда переводчик мог произвольно переделывать чужие произведения в соответствии со своими вкусами и желаниями.

Какими бы ни были изначальные устремления Карамзина, он отказывается от шекспировского белого стиха и за исключением трех стихотворных строк (IV акт, 3-я сцена) переводит трагедию прозой. А. Н. Горбунов видит в этом выборе стремление «как можно точнее воспроизвести смысл подлинника» (Горбунов 1998: 14). Если это так, то в переводе действительно немного неточностей и ошибок, которые вызваны «неверным прочтением текста»<sup>12</sup>, и это может послужить еще одним подтверждением того, что, скорее всего, Карамзин пользовался английским оригиналом. В 1-й сцене II акта Брут у Карамзина говорит заговорщикам: «Мы, Кассий, хотим быть жертвою, а не жертвоприносителями», когда в оригинале сказано: «Let's be sacrificers, but not butchers, Caius» (Shakespeare 1978: 726). (Буквальный перевод: «Кай, будем же жертвоприносителями, но не мясниками»)<sup>13</sup>. С другой стороны, Карамзин «намеренно сглаживает то, что ему казалось грубым» (Горбунов 1998: 14). Так, глаза у Цицерона в I акте, 2-й сцене карамзинского перевода: «Красны и огня исполнены», тогда как у Шекспира: «Looks with such ferret and such fiery eyes»

---

<sup>12</sup> Подробней об этом см.: Карамзин 1884. Ч. I: 18–22 25–31, 510–512.

<sup>13</sup> Приведем для сравнения перевод этих слов П. Козловым:

«Принести  
Для общего добра мы можем жертву,  
Но мясниками нам позорно быть»  
(Шекспир 2002).

М. Зенкевич перевел эти стихи еще с большим отступлением от оригинала:  
«Мы против духа Цезаря восстали,  
А в духе человеческом нет крови».  
(Шекспир 1957–1960: V).

(Shakespeare 1978) (В буквальном переводе: «Глядит таким хорьком, такими огненными очами»)<sup>14</sup>.

В основном перевод вышел «близким к оригиналу, понять который писателю помогли французские комментарии и переводы «Юлия Цезаря»» (Горбунов 1998: 14). Действительно, перевод Летуэрнера относительно близок к оригиналу и передает некоторые особенности английского текста, но в отличие от русского перевода трагедии французский вариант не следует «английскому» делению на акты и сцены. Французский переводчик добавил от себя многочисленные ремарки, которые также отсутствуют в тексте Карамзина. Таким образом, бытующее мнение о том, что свой перевод Карамзин выполнил с французского языка, является безосновательным (см. Шекспир и русская культура 1965: 74).

В переводе «Юлия Цезаря» Карамзину удалось передать некоторые стилистические особенности шекспировской трагедии. Впрочем, в этом можно обнаружить и влияние Ленца. Разделяя установку его программной статьи «Заметки о театре», Карамзин отказывается от норм классической поэтики в пользу «естественности» речи, чем существенно опростила «возвышенный» язык русской прозы. В переводе Карамзин ориентируется на простую, даже разговорную речь, но это все же не грубоватый и гибкий язык Шекспира и еще не возникшая у Пушкина гениальная естественность художественного перевода. Скорее всего, это тот язык, на котором говорили в литературных салонах и в «приличном обществе». В какой-то степени перевод Карамзина отражает ту стадию эволюции отечественной словесности, которая предвосхищает пушкинскую реформу русского литературного языка.

Тем не менее, А. А. Петров высмеивал употребление Карамзиным «долгосложно-протяжнопарящих» славянских слов. Журнал «Детское чтение» и вовсе обязывал Карамзина писать легким, разговорным языком, избегая «славянщины» и использования латинско-немецких конструкций. Следует не забывать также об отходе

---

<sup>14</sup> В переводе М. Зенкевича: «Глаза, как у хорька, налиты кровью». П. Козлов переводит иначе, вслед за Карамзиным устраняя неблагозвучное сравнение с «хорьком»: «Такие искры мечет из очей» (Шекспир 2002).

Карамзина от стихотворной формы шекспировского текста и некоторых искажениях образной системы трагедии.

Достоинства перевода и особенности подлинника все-таки не остались без внимания современников. В том же 1787 г. о них упоминал «Драматический словарь», куда были включены описания всех российских театральных сочинений и переводов по алфавиту: «Трагедия Виллиама Шакеспера, известного Аглинского драматического писателя, переведенная на Российский язык белыми стихами<sup>15</sup>. Сия трагедия почитается лучшею в оригинале из сочинений сего писателя и на российском языке по точности перевода и редкости известной нам аглинской литературы должна быть уважаема. Чтож Шекспир не держался театральных правил, тому истинная причина почестья может пылкое его воображение, не могшее покориться никаким правилам, в чем его осуждает знаменитый софист г. Вольтер, также и Российской стихотворец г. Сумароков. Напечатана в типографической компании в Москве 1787 года» (Драматический словарь 1787: 163–164). Но до серьезного анализа перевода при жизни Карамзина дело так и не дошло.

Любопытна дальнейшая судьба перевода Н. М. Карамзина. В пору беспощадного преследования масонства в начале 1790-х годов цензура внесла трагедию «Юлий Цезарь» в список книг, предназначенных для сожжения. События Великой Французской революции настолько потрясли власть, что давней истории о заговоре и цареубийстве, переведенной бывшим масоном и изданной одним из лидеров масонов Н. И. Новиковым, был вынесен безжалостный приговор. Красноречива сама дата, когда «главнокомандующий в Москве кн. А. А. Прозоровский предписал “отложить” карамзинский перевод (наряду со “Смертью Цезаря” Вольтера) в число вредных» (Шекспир и русская культура 1965: 74). Произошло это 23 апреля 1794 г., ровно 230 лет спустя со дня рождения и 178 лет со дня смерти великого драматурга.

В переводческом опыте Н. М. Карамзина и в его размышлениях в предисловии к переводу наиболее ценно то, что молодой

---

<sup>15</sup> В «Драматическом словаре» ошибочно сообщено, что перевод выполнен белыми стихами (Драматический словарь 1787: 163) (2-е изд. А. С. Суворина, СПб. 1880).

писатель противостоял писателям-классикам, которые приспособивали Шекспира к канонам чуждой ему поэтики: «...Декларация уже предвещала, хотя весьма скромно (далее верной передачи мыслей она не шла), новые переводческие принципы. Но Карамзин обогнал свое время: перевод его не повлек никаких откликов и, по видимому, не вызвал читательского интереса» (Левин 1989: 243). Другая причина отсутствия критических отзывов очевидна: политическая ситуация, вызвавшая уничтожение значительной части тиража, не способствовала обсуждению перевода, книга стала библиографической редкостью и, казалось, была позабыта. Вплоть до 1841 г. само имя автора перевода продолжало оставаться тайной для читателей. Впервые оно было названо в 1841 г. в журнале «Северная пчела» (13 сентября, № 203). Вторым источником, раскрывшим имя переводчика «Юлия Цезаря», была статья «Карамзин как переводчик и ценитель Шекспира», опубликованная под псевдонимом Р. Р. Статья была напечатана в «Северном обозрении» (1849. Т. 1. С. 464–469). В своем труде «Жизнь и труды П. С. Савельева преимущественно по воспоминаниям и переписке с ним» (1861) его автор В. В. Григорьев ошибочно приписал перевод известному русскому археологу, востоковеду-арабисту П. С. Савельеву (1814–1859), прославившемуся своими открытиями в области ордынской нумизматики (Григорьев 1861: 196; ср.: Шекспир и русская культура 1965: 75). На самом деле это была первая публикация успешного журналиста и автора литературно-критических статей Г. Е. Благодетель (1824–1880), впоследствии редактора журналов «Русское слово» и «Дело» (Благодетель 1849: Т. 1: Кн. 2: 464–469)<sup>16</sup>.

В начале 20-х годов XIX века Пушкин поставил проблему тираноубийства в стихотворении «Кинжал» (1821) (Немировский 1991: 195–204). Нет оснований отрицать, что замысел Пушкина восходит к «Жизнеописаниям» Плутарха, но, вполне возможно, и к трагедии Шекспира. Образ Брута в пушкинскую эпоху был широко распространен как в мировой, так и в русской литературе

---

<sup>16</sup> В 1857 г. Благодетель уехал в Англию, где учил детей Герцена, жил в его доме. Именно Благодетель раскрыл публицистический талант Писарева, стал его старшим наставником и товарищем.

(см. именной указатель: Нигет 1949). Был ли перевод «Юлия Цезаря» Карамзина одним из источников, вдохновивших Пушкина, нельзя сказать определенно, однако можно предположить, что поэт все-таки был знаком с малодоступным и неперездававшимся переводом Карамзина. В любом случае обращение Карамзина и Пушкина к шекспировскому герою симптоматично.

Отклики на работу Карамзина в отечественной критике все-таки появились, но значительно позже публикации перевода. Признание заслуг переводчика пришло только после того, когда Шекспир утвердился в русской культуре (см.: Белинский 1836).

Интересно, что в свое время, когда перевод Карамзина и предисловие к нему стали известны В. Г. Белинскому, то глубокий критик, прекрасный знаток «русской старины» XVIII века не просто обрадовался редкой находке, но посвятил ее разбору отдельную статью. В «Русской литературной старине» (1836) Белинский противопоставил предисловие к «Юлию Цезарю» Карамзина предисловию к «Дмитрию Самозванцу» Сумарокова (Белинский 1836: 378–386). Белинский не знал, что «безвестным переводчиком» был Карамзин: его имя не было указано в книге, перевод не переиздавался и не включался в собрания сочинений писателя. Наблюдательный критик сразу отметил значение «перевода Шекспирова “Юлия Цезаря”, сделанного прозой в 1789 году, то есть почти за пятьдесят лет назад, когда на Руси о Шекспире знали меньше, чем теперь о китайских и индийских поэтах, и когда в самой Европе этот венчанный царь поэтов почитался за пьяного дикаря и варвара» (Белинский 1953–1959. Т. 2: 200). Оригинальность суждений переводчика вызвала у Белинского чувство гордости за соотечественника: «в старину были головы светлые, самостоятельные, которые не почитали за пустой призраком своего ума и чувства, данного им Богом, которые своему уму и чувству верили более, нежели всем авторитетам на свете, любили мыслить по-своему, идти наперекор общим мнениям и верованиям, вопреки всем господам Вольтерам, Буало, Баттё и Лагарпам, этим грозным и могущим божествам своего времени. Такие факты драгоценны для души мыслящей и сердца чувствующего, и их должно откапывать в пыли прошедшего и показывать настоящему» (Там же).



Белинский ставит неизвестного ему автора значительно выше именитого Сумарокова, «плохого литератора, бездарного и самохвального стихотворца, бессильного и ничтожного мыслителя в деле искусства, хотя, в то же время, человека с здравым смыслом и благородным образом суждения в обыкновенных предметах человеческой мысли» (Там же: 201). В авторе предисловия Белинский увидел «человека, который, своими понятиями об искусстве, далеко обогнал свое время и поэтому заслуживает не только наше внимание, но и удивление» (Там же: 201). Такова беспристрастная оценка заслуг Карамзина — ценителя и знатока творчества Шекспира.

Не все критики XIX века так же высоко оценивали значение самобытности наблюдений Карамзина относительно Шекспира. Так, А. Н. Пыпин полемизировал с Белинским, Погодиным и другими литераторами, которые удивлялись «необыкновенной оценке» Карамзиным Шекспира. М. П. Погодин писал, что Карамзин «выразил верное мнение о великом английском трагике, о котором не только в России, но и вообще в Европе господствовали смутные понятия» (Погодин 1866. Ч. I: 57). Не соглашаясь с их мнениями, Пыпин возражал: «“Литературные Письма”, где Лессинг начал свою знаменитую литературную борьбу против классицизма, вышла в свет, когда Карамзина еще не было на свете, а “Гамбургская драматургия”, где уже был вполне развит его взгляд на Шекспира, вышла, когда Карамзину было два года. Карамзинская оценка Шекспира была только отголоском идей Лессинга — не более» (Пыпин 2006: 505).

Сколь ни справедливы были нападки Пыпина, они не отменяют значения суждений Карамзина в отечественной культуре.

Перевод Карамзина интересен и как его подготовительная работа к оригинальному творчеству. Автор «Истории государства Российского» сыграл значительную роль в формировании шекспировского взгляда на русскую историю, и в этом смысле сделал больше, чем своим переводом, повлияв и на шекспиризацию русской литературы, и на становление шекспиризма Пушкина.

Несомненно, выбор исторического сюжета не был случайным у Карамзина, как не случайным был выбор переводимого автора.

Уже после перевода «Юлия Цезаря» и во время своего путешествия за границей (1789–1790), где он, кстати, встречался с И. Кантом, И. Г. Гердером, Ш. Бонне, И. К. Лафатером, Карамзин пробовал свои силы в написании стихов, однако рифма давалась ему с большим трудом, стихи не держали «парения» мысли, тогда как слог прозы был ясен и прост.

В год издания перевода «Юлия Цезаря» Карамзин опубликовал свое «программное» стихотворение «Поэзия». В нем можно видеть ту точку, в которой русский интерес к Шекспиру превращается в подлинный культ Шекспира:

Шекспир, Натуры друг! кто лучше твоего  
Познал сердца людей? Чья кисть с таким искусством  
Живописала их? Во глубине души  
Нашел ты ключ ко всем великим тайнам рока  
И светом своего бессмертного ума,  
Как солнцем, озарил пути ночные в жизни!  
«Все башни, коих верх скрывается от глаз  
В тумане облаков; Огромные чертоги  
И всякий гордый храм исчезнут, как мечта, —  
В течение веков и места их не сыщем», —  
Но ты, великий муж, пребудешь незабвен!<sup>17</sup>

Любопытно, что позже ту же цитату из «Бури» Шекспира, но в другом переводе Карамзин приводит в «Письмах русского путешественника»:

Колоссы гордые, веков произведенье,  
И храмы славные, и самый шар земной,  
Со всем, что есть на нем, исчезнет как творенье  
Воздушные мечты, развалин за собой  
В пространствах не оставив!

---

<sup>17</sup> Карамзин Н. М. Поэзия (отрывок) // Детское чтение для сердца и разума 1789. Ч. 17. С. 200; Московский журнал 1792. Ч. 7. С. 260, без подписи. Авторский комментарий таков: «Сам Шекспир сказал, «The cloud cap'd towers, the gorgeous palaces, / The solemn temples, the great globe itselfe, / Yea, all which it inherits, shall dissolve, / And, like the baseless fabric of a vision, / Leave not a wreck behind». Какая священная меланхолия вдохнула в него сии стихи?».

В комментарии к стихотворению «Поэзия» Ю. М. Лотман высказал мысль, что Карамзин не случайно «включил в текст стихи Шекспира, на которые он обратил внимание в бытность в Лондоне», и предположил, что стихотворение дорабатывалось им после 1787 года, а именно в 1791 г. (Лотман 1966: 377–378). Если это так, то возникает вопрос, почему же тогда Карамзин дает разные переводы этого отрывка из «Бури», какой из них принадлежит к 1787 г., а какой к 1791 г.?

Ссылки на Шекспира и цитирование его произведений были отличительной чертой стиля Карамзина. Они постоянно встречаются в его письмах, критических статьях, эпиграфах к собственным сочинениям. Более того, цитируя свой перевод «Юлия Цезаря» в переводе повести г-жи Жанлис «Пустынник» (предположение о принадлежности авторства Карамзина сделал Э. Г. Кросс), Карамзин не ограничился цитированием соответствующего фрагмента своего раннего перевода трагедии, а дал его новую версию (см.: Детское чтение для сердца и разума 1788. Ч. XV. № 27: 85).

В стихотворении «Поэзия» (1778) Карамзин включает Шекспира в круг мировых гениев, чем продолжает традицию, которой в свое время следовал во второй «Эпистоле» Сумароков. Перечисляя великих поэтов и открывая их список библейским Давидом, называя Орфея, Гомера, Софокла, Еврипида, Биона, Феокрита и Мосха, Горация и Овидия, Карамзин исключает из своего перечисления Вергилия, французских поэтов, но утверждает: «Британия есть мать поэтов величайших...». Их имена — Оссиан, Шекспир, Милтон, Юнг, Томсон. Наряду с англичанами Карамзин упоминает немца Клопштока, «альпийского Теокрита» — швейцарского поэта Геснера, но, как и французов, игнорирует русских поэтов. Возможно, это свидетельствует о разочаровании Карамзина в современной ему отечественной поэзии. Карамзин не называет поэтов ломоносовской школы, Державина, Хераскова, но не назван и Сумароков. Подобную пропаганду древних и новых авторов, немецкой и английской литератур можно обнаружить в стихотворениях Ленца «О немецкой поэзии» («Über deutsche Dichtkunst»)<sup>18</sup> и у Ф. В. Цаха-

<sup>18</sup> Ср. перечисления гениальных авторов в стихотворении Ленца:

Hasch ihn, Muse, den erhabenen Gedanken —

рия в «Поэзии и Германии» («Die Poesie, und Germanien») (Lenz 1891: 163–165; Zacharia 1850–1855; см.: Леманн-Карли 1996: 149).

Самостоятельность литературной концепции Карамзина проявилась достаточно рано и сформировалась уже к началу 90-х годов XIX века. Так, в рецензии на подражательную постановку в Московском театре трагедии П. Корнеля «Сида» (1791)<sup>19</sup> Карамзин писал: «Французские трагедии можно уподобить хорошему регулярному саду, где много прекрасных аллей, прекрасной зелени, прекрасных цветников, прекрасных беседок; с приятностью ходим мы по сему саду и хвалим его; только все чего-то ищем и не находим, и душа наша холодною остается; выходим и все забываем. Напротив того, Шекспировы произведения уподоблю я произведениям Натуры, которые прельщают нас в самой своей нерегулярности; которые с неописанною силою действуют на душу нашу и оставляют в ней незагладимое впечатление» (Карамзин 1791. Ч. III: 95). Противопоставляя «нерегулярного» британского драматурга «правильным» французским писателям, Карамзин обозначил одну из важных тем отечественной критики и литературы первой половины XIX века.

---

Es sind ihrer nicht mehr,  
Ihre Schwestern haben die Griechen und Römer  
Und die Hetrurier weggehascht,  
Und die meisten ergriffen die kühnen Britten,  
Und Shakespeare an ihrer Spitze,  
Und trugen sie alle fort wie der Sabiner sein Mädchen.  
Mancher brauchte sie zum andernmal,  
Aber sie waren nicht mehr Jungfraun.

<...>

O Homer, o Ossian, o Shakespeare,  
O Dante, o Ariosto, o Petrarcha,  
O Sophokles, o Milton, o ihr untern Geister —  
O ihr Pope, ihr Horaz, ihr Polizian, ihr Prior, ihr Waller!  
Gebt mir tausend Zungen für die tausend Namen,  
Und jeder Name ist ein kühner Gedanke —  
Ein Gedanke — tausend Gedanken  
Unsrer heutigen Dichter werth. (Lenz 1891: 163–165).

<sup>19</sup> Я. Б. Княжнин перевел трагедию Корнеля белыми стихами, перевод издан в Петербурге в 1779 г.

Подчас Карамзин упоминал Шекспира и его персонажей в ироническом контексте. Например, в «Вариантах» стихотворения «Филлиде» (1790) есть строки: «С кинжалом Мельпомена / Шекспира декламируй». Стихотворение «Странность любви, или бессонница» (1793) вообще относится к разряду легких, малосерьезных произведений: «Счастлив, кто не знает страсти! / Счастлив хладный человек, / Не любивший весь свой век!.. / Я завидую сей части / И с Титанией люблю / Всем насмешникам в забаву!.. / По небесному уставу / Днем зеваю, ночь не сплю»<sup>20</sup>.

Ю. М. Лотман дал такой комментарий последнему стихотворению: «Поэт любит свою героиню за ее недостатки и не пытается сам рационалистически объяснить своего чувства: “Странно!.. я люблю ее!” Образ своей любви он находит в шекспировской Титании (“Сон в летнюю ночь”), любившей ничтожного ткача Основу, наделенного вдобавок ослиной головой. Мир, в который вводит поэт читателя, с точки зрения рациональных норм, — “жалкий Бедлам”. Поэт не приглашает отбросить старое объяснение для того, чтобы принять новое: он убежден в тщетности любых логических объяснений» (Лотман Ю. М. 1966: 32). Но это ли имеет в виду автор, произнося следующее: «Очарован я тобою, / Бог, играющий судьбою, / Бог коварный — Купидон! / Ядовитую стрелою / Ты лишил меня покою. / Как ужасен твой закон, / Мудрых мудрости лишая / И ученых кабинет / В жалкий Бедлам превращая, / Где безумие живет!». Упомянув мифическое божество, вводя в образную систему стихотворения королеву фей и эльфов, жену Оберона Титанию, Карамзин ставит под сомнение возможность рационалистического или реалистического объяснения такого стихийного чувства, как «странная» любовь, к тому же вызывающего бессонницу. «Милая», по словам ироничного лирического героя, «для сердца всех страшнее», но при этом «на свете всех милее». Возлюбленный «стыдится» ее, ему «больно» открыть «странность» своих чувств воображаемому собеседнику, он боится стать «предметом шуток», ведь «сердце в выборе не вольно!»: «Что сказать? Она... она. / Ах!

---

<sup>20</sup> Подстрочный комментарий самого автора: «Любопытные могут прочитать третье действие, вторую сцену Шекспировой пьесы «Midsummer-night's dream» <Сон в летнюю ночь>».

нимало не важна / И талантов за собою / Не имеет никаких; / Не блистает острою, И движеньем глаз своих / Не умеет изъясняться; / Не умеет восхищаться / Аполлоновым огнем; / Философов не читает / И в невежестве своем / Всю ученость презирает. / Знайте также, что она / Не Венера красотою — / Так худа, бледна собою, / Так эфирна и томна, / Что без жалости не можно / Бросить взора на нее...». (Здесь явно возникает переключка со стихотворением Пушкина «К калмычке», 1829). Карамзин драматизирует ситуацию, вводя в стихотворение мотив неразделенной любви. «...Нет!.. К чему теперь скрываться? / Лучше искренно признаться / Вам, любезные друзья, / Что жестокая моя / Нежной, страстной не бывала / И с любовью на меня / Глаз своих не устремляла. / Нет в ее душе огня! / Тщетно пламенем пылаю — / В милом сердце лед, не кровь! / Так, как Эхо, иссыхаю — / Нет ответа на любовь!...» (Карамзин 1966: 123–124).

Возможно, мотив неисключительной привлекательности дамы сердца восходит к поэтической традиции, мастерски увековеченной в 130-м сонете Шекспира («My mistress' eyes are nothing like the sun»). Любопытно, что спустя несколько десятилетий Кюхельбекер использует образ Титании в комической «шутке» «Шекспировы духи» (1824–1825).

Развернутую трактовку образов Отелло и Дездемоны дает Карамзин в стихотворении «Послание к Дмитриеву в ответ на его стихи, в которых он жалуется на скоротечность счастливой молодости» (1794):

Отелло в старости своей  
Пленил младую Дездемону  
И вкрался тихо в сердце к ней  
Любозных муз прелестным даром.  
Он с нежным, трогательным жаром  
В картинах ей изображал,  
Как случай в жизни им играл;  
Как он за дальними морями,  
Необозримыми степями,  
Между ревуших, пенных рек,  
Среди лесов густых, дремучих,  
Песков горящих и сыпучих,

Где люди не бывали век,  
Бесстрашно в юности скитался,  
Со львами, тиграми сражался,  
Терпел жестокий зной и хлад,  
Терпел усталость, жажду, глад.  
Она внимала, удивлялась;  
Брала участие во всем;  
В опасность вместе с ним вдавалась  
И в нежном пламени своем,  
С блестящею в очах слезою,  
Сказала: я люблю тебя!  
(Карамзин 1964: Т. 1: 38).

Схожее понимание ситуации Отелло и Дездемоны можно обнаружить у Пушкина<sup>21</sup>. Здесь уместно вспомнить пушкинский ответ на критические замечания по поводу поэмы «Полтава», когда поэт, возражая возмущенному критику, заявлявшему, «что отроду не видано, чтоб женщина влюбилась в старика», писал, что «любовь есть самая своенравная страсть», и наряду с примерами из жизни и преданий приводит чисто литературный аргумент: «А Отелло, старый негр, пленивший Дездемону рассказами о своих странствиях и битвах?» (Пушкин 1937–1959: Т. XI: 158). Интересно, что шекспировская трактовка непредсказуемой природы любовных отношений стала для Пушкина своеобразным аргументом в полемических спорах и образцом при создании его собственных сочинений. «Тот же пример из Шекспира, подтверждающий на этот раз “своенравие” или, скорее, “своеволие” поэта при выборе им поэтической темы, находим мы во второй главе “Египетских

---

<sup>21</sup> В середине 30-х годов XIX века трагедия «Отелло» приобрела особую популярность. В качестве примера М. П. Алексеев приводит стихотворения И. И. Козлова «Романс Дездемоны» и «К тени Дездемоны» («Северные цветы», 1830–1831). Сюжет из шекспировского «Отелло» пересказан в стихотворении Э. Легуве «Последний день Помпеи», которое в 1836–1837 гг. перевел А. И. Полежаев (Алексеев 1972: 266). Любовь стареющего шекспировского мавра к молодой белой женщине не могла не отразиться в сюжете другого пушкинского произведения, имевшего личное отношение к поэту, который и сам был на четверть африканских корней. Сходные муки страсти испытал дед Пушкина Ганнибал Ибрагим, стоявший на службе у Петра I. Ему благодарный потомок посвятил своего «Арапа Петра Великого» (1827–1829).

ночей” (1835) в импровизации итальянца, стихах, “сохранившихся в памяти Чарского”» (Алексеев 1972: 268):

Зачем арапа своего  
Младая любит Дездемона,  
Как месяц любит ночи мглу?  
Затем, что ветру и орлу  
И сердцу девы нет закона.  
Таков поэт: как Аквилон,  
Что хочет, то и носит он —  
Орлу подобно, он летает  
И, не спросясь ни у кого,  
Как Дездемона избирает  
Кумир для сердца своего.  
(Пушкин 1937–1959: Т. VIII: 269)

Впрочем, еще за два года до написания «Послания к Дмитриеву», Карамзин рассматривал превратности судьбы и парадоксы людских пристрастий в «старинной сказке или новой карикатуре» «Прекрасная царевна и счастливый карла» (1792). В поиске ответа на гипотетический вопрос предполагаемого читателя «...как могла прекрасная Царевна полюбить горбатого карлу?», Карамзин ссылается на пример «великого Шекспира», который «говорит, что причина любви бывает без причины». Тут же Карамзин дает оценку этой идеи драматурга: «хорошо сказано для поэта!» (см.: Карамзин 1986). Считается, что в этом месте Карамзин воспользовался идеей, высказанной Фальстафом в начальной фразе письма к миссис Пейдж (дубликат этого письма шекспировский персонаж также отправляет миссис Форд): «Не спрашивайте, почему люблю вас» «Ask me no reason why I love you» («Виндзорские проказницы», сцена 1-я II действия) (см.: Заборов 1965: 76).

Еще один пример шутливого прославления Шекспира обнаруживаем в ироничном обращении русского писателя «К Шекспирову подражателю» (1797):

Ты хочешь быть, Глупон, Шекспиров подражатель;  
Выводишь для того на сцену мясников,  
Башмачников, портных, чудовищ и духов.



Великий Александр, земли завоеватель,  
Для современников был также образцом;  
Но в чем они ему искусно подражали?  
В геройстве ли души? в делах? ах, нет! не в том;  
Но шею к левому плечу, как он, склоняли.  
Что делали они, то делаешь и ты:  
Уродство видим мы; но где же красоты?

Глупон у Карамзина — условное имя, и его совсем не обязательно связывать с кем-либо из отечественных литераторов. В «Путеводителе по Пушкину» М. А. Цявловский полагал, что так назван стихотворец и метроман гр. Дм. Ив. Хвостов (1757–1835) (Цявловский 1931: 364). В комментариях к стихотворению А. С. Пушкина «Городок (\*\*\*)» (1815) Т. Г. Цявловская атрибутировала это прозвище Н. М. Шатрову (1765–1841), автору подражаний псалмам, приверженцу школы Шишкова, литературному оппоненту Карамзина. Имя Глупона встречаем и в других сатирических произведениях старших современников Пушкина. (Ср.: А. Е. Измайлов — «Разговор матери с дочерью»: «О ужас! О досада! / Гомера перевел безграмотный Глупон!»; К. Н. Батюшков — «Послание к стихам моим»: «Глупон за деньги рад нам всякого бранить / И даже он готов поэмой уморить»). Высмеивая слепое и бездумное подражание Шекспиру, Карамзин ввел в русскую сатирическую поэзию условную фигуру бездарного и глупого поэта.

### § 3. «Письма русского путешественника»: от шекспиризации к шекспиризму

Интересны отзывы Карамзина о Шекспире в «Письмах русского путешественника» (по заметкам с 1789 г., 1791–1795, первое отд. изд. 1801), которые автор, описывая свое паломничество по Европе, назвал «зеркалом души моей в течение осьмнадцати месяцев» (Карамзин 1964: 600). Именно в «Письмах» Карамзин наиболее полно выразил то отношение, которое мы определили термином «культ Шекспира», и особое отношение к английской литературе.

Имя Шекспира в «Письмах» встречается как минимум 36 раз, оно встречается уже в первом письме, которое Карамзин написал из Твери (18 мая 1789 г.). Переживая расставание с близкими, Карамзин описывает свои чувства, вводя в повествование шекспировский контекст: «...Всю дорогу не приходило мне в голову ни одной радостной мысли; а на последней станции к Твери грусть моя так усилилась, что я в деревенском трактире, стоя перед карикатурами королевы французской и римского императора, хотел бы, как говорит Шекспир, выплакать сердце свое. Там-то все оставленное мною явилось мне в таком трогательном виде» (Карамзин 1964. Т. 1: 82). Как отмечают поздние комментаторы, слов «как говорит Шекспир» не было в журнальной публикации. Они появились в отдельном издании «Писем». Скорее всего, Карамзин намекает на сцену из трагедии «Юлий Цезарь», в которой Кассий говорит Бруту: «О если бы я мог / Всю душу выплакать» (д. IV, сц. 3) (Макогоненко; Берков 1964. Т. 1: 787).

В своих странствиях Карамзин был впечатлен успехами немецкой драматургии, к которым он приобщился во время пребывания в Берлине.

В отзыве на драму А. Коцебу (1761–1819) «Человеконенавистничество и раскаяние» (1789) Карамзин особо выделяет исполнительскую манеру немецких актеров: «Господин Флек играет ролю мужа с таким чувством, что каждое слово его доходит до сердца. По крайней мере, я еще не видывал такого актера. В нем соединены великие природные дарования с великим искусством. Г-жа Ун-

цельман представляет жену очень трогательно. В игре ее обнаруживается какая-то нежная томность, которая делает ее любезною для зрителя» (Карамзин 1964. Т. 1: 128–129).

Оригинальность исполнительского стиля актеров Карамзин напрямую связывает с утверждением на немецкой сцене «Лессинга, Гете, Шиллера и других драматических авторов, которые с такою живостию представляют в драмах своих человека каков он есть, отвергая все излишние украшения, или французские румяна, которые человеку с естественным вкусом не могут быть приятны» (Карамзин 1964. Т. 1: 129). В суждениях Карамзина по поводу эволюции немецкой драмы вновь возникает тень британского гения, которому противопоставлен французский театр: «Читая Шекспира, читая лучшие немецкие драмы, я живо воображаю себе, как надобно играть актеру и как что произнести; но при чтении французских трагедий редко могу представить себе, как можно в них играть актеру хорошо или так, чтобы меня тронуть» (Карамзин 1964. Т. 1: 129).

Впрочем, Карамзин был не только позитивен, но и критичен в анализе шекспиризации немецкой драмы. Так, русский писатель замечает, что немецкие авторы наряду с сильными чертами поэтики Шекспира наследуют и некоторые ее недостатки. 30 июня 1789 г. в Берлине Карамзин побывал на постановке трагедии Шиллера «Дон Карлос», о которой он отозвался следующим образом: «Сия трагедия есть одна из лучших немецких драматических пьес и вообще прекрасна. Автор пишет в Шекспировом духе. Есть только слишком фигурные выражения (так, как и у самого Шекспира), которые хотя и показывают остроумие автора, однако ж в драме не у места» (Карамзин 1964. Т. 1: 136). Под «слишком фигурными выражениями» Карамзин скорее всего имеет в виду чрезмерную перегруженность стиля Шекспира поэтическими фигурами, иносказаниями, игрой слов. Очевидно, что «Шекспиров дух» Шиллера прежде всего выражается в силе изображения характеров и страстей персонажей: «короля Филиппа II, о котором история говорит столько худого и доброго; который, для истребления ереси, проливал кровь человеческую, но, услышав о погибели флота своего, рассеянного ветром и разбитого англичанами, равнодушно сказал:

“Я послал его против англичан, а не против ветров: буди воля Божия!” и сие несчастье перенес с твердостью героя»; в «благородных и пылких» страстях принца Дон Карлоса; в «великодушии» «истинно великого мужа» — друга принца маркиза Поза, пробуждающего «в нем ревность к добродетели и к героическим делам, которую усыпила несчастная страсть» (Карамзин 1964. Т. 1: 135). Внимание Карамзина не обошло наличие в пьесе «Дон Карлос» как «трогательных», так и «ужасных» сцен, роднящих поэтику драмы Шекспира и Шиллера. Примечательно, что писатель снова отметил артистическую игру Флека, который в «Дон Карлосе» исполнял роль короля.

В «Письмах русского путешественника» есть рассказ Карамзина о представлении «Венецианского купца» в театре Франкфурта-на-Майне: «Здесь актеры недавно представляли Шекспирову драму, «Венецианского купца». На другой день франкфуртские жида прислали сказать директору комедии, что ни один из них не будет ходить в театр, если сия драма, в которой обругана их нация, будет представлена в другой раз. Директор не захотел лишиться части своего сбора и отвечал, что она будет выключена из списка пьес, играемых на франкфуртском театре» (Карамзин 1964. Т. 1: 135).

Повествуя о неудачной поездке в Дармштадт, где он планировал, но не смог встретиться с проповедником Штарком, Карамзин в очередной раз задумывается о парадоксах человеческой природы, о «доброй славе», которой так дорожит человек: «Дорога человеку добрая слава — и с каким легкомыслием похищаем мы друг у друга сие сокровище! О Шекспир, Шекспир! Кто знал так хорошо сердце человеческое, как ты? Кто убедительнее твоего представил все безумства злословия?» (Карамзин 1964. Т. 1: 196). Большую часть размышлений Карамзина составляет цитата из трагедии «Отелло» (д. III, сц. 3), которая приведена в оригинале и в прозаическом переводе под строкой:

<p>Good name in man and woman, dear my Lord,          Is the immediate jewel of their souls.          Who steals my purse, steals trash; 'tis something, nothing;          'Twas mine, 'tis his, and has been slave to thousands;          But he, that filches from me my good name,          Robs me of that, which not enriches him,          And makes me poor indeed.</p>	<p>Доброе имя есть первая драгоценность души нашей.          Кто крадет у меня кошелек — крадет безделку;          он был мой, теперь стал его и прежде служил тысяче других людей.          Но кто похищает у меня доброе имя, тот сам не обогащается,          а меня делает беднейшим человеком в свете.</p>
--	---

Карамзин утверждает, что Шекспир настолько достоверно представил «все безумство злословия», что «златые Пифагоровы стихи кажутся медными после сих строк, которые всякому человеку, христианину и турку, индейцу и африканцу, надлежало бы вписать незагладимыми буквами в свое сердце» (Карамзин 1964. Т. 1: 196).

Вышеуказанные отзывы Карамзина о немецком театре резко контрастируют с его впечатлениями от посещения французского театра. Очевидно, что русский писатель не может принять доминирование классического репертуара на французской сцене: «Я и теперь не переменяю мнения своего о французской Мельпомене — признается Карамзин. — Она благородна, величественна, прекрасна, но никогда не тронет, не потрясет сердца моего так, как муза Шекспирова и некоторых (правда, немногих) немцев. Французские поэты имеют тонкий, нежный вкус и *в искусстве писать* могут служить образцами. Только в рассуждении изобретения, жара и глубокого *чувства природы* — простите мне священные тени Корнелей, Расинов и Вольтеров! — должны они уступить преимущество англичанам и немцам» (Карамзин 1964. Т. 1: 339).

Вместе с тем, нельзя сказать, что Карамзин находится под шекспировским гипнозом и, пребывая в сомнамбулическом состоянии, не способен критически оценивать текущую ситуацию в современном ему литературном процессе: «Трагедии их наполнены изящными картинами, в которых весьма искусно подобраны краски к краскам, тени к теням, но я удивляюсь им по большей части с хо-

лодным сердцем» (Карамзин 1964. Т. 1: 339). Он отдает должное классической трагедии и даже признает ее более доступной, чем театр Шекспира, вместе с тем он не может скрыть иронии, когда говорит о напыщенных условностях: «езде смесь естественного с романическим; везде *mes feux, ma foi* (*франц.* — Пылаю страстью! Клянусь честью!); везде греки и римляне *à la Française*, которые тают в любовных восторгах, иногда философствуют, выражают одну мысль разными отборными словами и, теряясь в лабиринте красноречия, забывают действовать» (Карамзин 1964. Т. 1: 389–390).

Достается от Карамзина и французской публике, идущей на поводу у слащавых стихотворцев: «Здесь публика требует от автора прекрасных стихов, *des vers à retenir* (*франц.* — стихов, которые запоминаются); они прославляют пиесу, и для того стихотворцы стараются всячески умножать их число, занимаясь тем более, нежели важностью приключений, нежели новыми, чрезвычайными, но естественными *положениями* (*situations*) и забывая, что характер всего более обнаруживается в сих необыкновенных случаях, от которых и слова заимствуют силу свою» (Карамзин 1964. Т. 1: 390). В примечании к этому суждению Карамзин обращается к условному читателю: «Я прошу знатоков Французского театра найти мне в Корнеле или в Расине что-нибудь подобное — например, сим Шекспировым стихам, в устах старца Леара, изгнанного собственными детьми его, которым отдал он свое царство, свою корону, свое величие, — скитающегося в бурную ночь по лесам и пустыням:

Blow winds... rage, blow!  
 You sulph'rous and thought-executing  
 fires,  
 Vount couriers oak-cleaving thunder-  
 bolts,  
 Singe my white head! And thou allshaking  
 thunder,  
 Strike flat the thick rotundity o'th' world;  
 Crack nature's mould, all germins spill at  
 once,  
 That make ungrateful man!!!

Шумите, ветры, свирепствуй, буря!  
 Серные быстрые огни, предтечи  
 разрушительных ударов!  
 Лейте пламя на белую главу мою!..  
 Громы, громы! Сокрушите здание  
 мира; сокрушите образ природы и  
 человека, неблагодарного человека!..  
 Но жалуюсь на вашу свирепость,  
 разъяренные стихии! Я не отдавал  
 вам царства, не именовал

I tax not you, you elements, with unkindness!  
I never gave you kingdom, call'd you children;  
...Then let fall  
Your horrible pleasure!.. Here I stand,  
your slave,  
A poor, infirm, weak and despis'd old man!

вас милыми детьми своими! Итак, свирепствуйте по воле! Разите — се я, раб ваш, бедный, слабый, изнуренный старец, отверженный от человечества!

Они раздирают душу; они гремят, подобно тому грому, который в них описывается, и потрясают сердце читателя. Но что же дает им сию ужасную силу? Чрезвычайное положение царственного изгнанника, живая картина бедственной судьбы его. И кто после того спросит еще: «Какой характер, какую душу имел Леар?» (Карамзин 1964. Т. 1: 390–391).

Несмотря на их достоинства, Корнелю, Расину и вообще французскому театру недостает шекспировского «чувства природы». Карамзин находит, что жанр трагедии мало подходит французской сцене, уроки Шекспира не усвоили самые крупные писатели: «творения французской Мельпомены славны — и будут всегда славны — красотой слога и блестящими стихами, но если трагедия должна глубоко трогать наше сердце или ужасать душу, то соотечественники Вольтеровы не имеют, может быть, ни двух истинных трагедий, и д'Аланберт сказал весьма справедливо, что все их пьесы сочинены более для чтения, нежели для театра» (Карамзин 1964. Т. 1: 390).

Приведем обширный отзыв о Шекспире, в котором Карамзин дает подробную характеристику его творчеству и ставит его выше всех остальных английских драматургов:

«В драматической поэзии англичане не имеют ничего превосходного, кроме творений одного автора; но этот автор есть Шекспир, и англичане богаты.

Легко смеяться над ним не только с Вольтеровым, но и самым обыкновенным умом; кто же не чувствует великих красот его, с тем я не хочу и спорить! Забавные Шекспировы критики похожи на дерзких мальчиков, которые окружают на улице странно одетого человека и кричат: “Какой смешной! Какой чудак!”.

Всякий автор ознаменован печатью своего века. Шекспир хотел нравиться современникам, знал их вкус и угождал ему; что казалось тогда остроумием, то ныне скучно и противно: следствие успехов разума и вкуса, на которые и самый великий гений *не может взять мер своих* (от франц. *prendre ses mesures* — “бессилен противодействовать!”). Но всякий истинный талант, платя дань веку, творит и для вечности; современные красоты исчезают, а общие, основанные на сердце человеческом и на природе вещей, сохраняют силу свою как в Гомере, так и в Шекспире. Величие, истина характеров, занимательность приключений, *откровение* человеческого сердца и великие мысли, рассеянные в драмах британского гения, будут всегда их магиею для людей с чувством. Я не знаю другого поэта, который имел бы такое всеобъемлющее, плодотворное, неистощимое воображение, и вы найдете все роды поэзии в Шекспировых сочинениях. Он есть любимый сын богини Фантазии, которая отдала ему волшебный жезл свой, а он, гуляя в диких садах воображения, на каждом шагу творит чудеса!

Еще повторяю: у англичан один Шекспир! Все их новейшие трагики только что *хотят* быть сильными, а в самом деле слабы духом. В них есть шекспировский *бомбаст* (напыщенность), а нет Шекспирова гения. В изображении страстей всегда почти заходят они за предел истины и природы, может быть, оттого, что обыкновенное, то есть истинное, мало трогает сонные и флегматические сердца британцев: им надобны ужасы и громы, резанье и погребения, исступление и бешенство. Нежная черта души не была бы здесь примечена; тихие звуки сердца без всякого действия исчезли бы в лондонском партере. — Славная Аддисонова трагедия («Катон») хороша там, где Катон говорит и действует, но любовные сцены несносны. Нынешние любимые драмы англичан: «Grecian daughter», «Fair penitent», «Jean Shore» и проч. («Дочь Греции», «Кающаяся красавица», «Джин Шор», *англ. — Н.З.*), трогают более содержанием и картинами, нежели чувством и силою авторского таланта. — Комедии их держатся запутанными интригами и карикатурами; в них мало истинного остроумия, а много *буфонства*, здесь Талия не смеется, а хохочет.



Примечания достойно то, что одна земля произвела и лучших романистов и лучших историков. Ричардсон и Фильдинг выучили французов и немцев писать романы как *историю жизни*, а Робертсон, Юм, Гиббон влили в историю привлекательность любопытнейшего романа умным расположением действий, живописью приключений и характеров, мыслями и слогом. После Фукидида и Тацита ничто не может сравняться с историческим триумвиратом Британии (то есть с Робертсоном, Юмом и Гиббоном).

Новейшая английская литература совсем недостойна внимания: теперь пишут здесь только самые посредственные романы, а стихотворца нет ни одного хорошего. Йонг, гроза счастливых и утешитель несчастных, и Стерн, оригинальный живописец чувствительности, заключили фалангу бессмертных британских авторов» (Карамзин 1964: Т. 2: 572–574).

В «Письмах» Карамзин делает тонкие наблюдения о природе английского языка, простого по грамматике и словарю для обучения чтению «Робертсона и Фильдинга, даже Томсона и Шекспира», но почти невозможного для восприятия на слух неприятным выговором (Карамзин 1964: Т. 2: 574–575).

В «Речи, произнесенной на торжественном собрании Императорской российской академии» (5 декабря 1818 г.) Карамзин упоминает Шекспира в связи с размышлениями о национальных особенностях литературных вкусов, эстетических пристрастиях разных народов: «Никто не предпишет законов публике: она властна судить и книги и сочинителей; но ее мнение всегда ли ясно, всегда ли определительно? Сие мнение ищет опоры: если Академия посвятит часть досугов своих критическому обозрению российской словесности, то удовлетворит, без сомнения, и желанию общему и желанию писателей, следуя правилу, внушаемому нам, и любвию к добру и самую любовь к изящному: более хвалить достойное хвалы, нежели осуждать, что осудить можно. Иногда чувствительность бывает без дарования, но дарование не бывает без чувствительности: должно щадить ее. Употребим сравнение не новое, но выразительное: что дыхание хлада для цветущих растений, то излишне строгая критика для юных способностей души: мертвит, уничтожает; а мы должны оживлять и питать — приветствовать

славолюбие, не устрашать его: ибо оно ведет ко славе, а слава автора принадлежит отечеству. Пусть низкое самолюбие утешает себя нескромным осуждением, в надежде возвыситься унижением других: но вам известно, что самый легкий ум находит несовершенства; что только ум превосходный открывает бессмертные красоты в сочинениях. Где нет предмета для хвалы, там скажем все — молчанием. Когда увидим важные злоупотребления, новости неблагоприятные в языке, заметим, предостережем без язвительной укоризны. Судя о произведениях чувства и воображения, не забудем, что приговоры наши основываются единственно на вкусе, неизъяснимом для ума; что они не могут быть всегда решительны; что вкус изменяется и в людях и в народах; что удовольствие читателей рождается от их тайной симпатии с автором и не подлежит закону рассудка; что мы никогда не согласимся с англичанами или немцами во мнении о Шекспире или Шиллере; что пример изящного сильнее всякой критики действует на успехи литературы; что мы не столько хотим учить писателей, сколько ободрять их нашим к ним вниманием, нашим суждением, исполненным доброжелательства. Как ни приятна для автора хвала публики и самое одобрение академии, но будет еще приятнее, если соединится с благонамеренным разбором книги его, с показанием ее красот особенных; когда опытный любитель искусства углубится взором, так сказать, в сокровенность души писателя, чтобы вместе с ним чувствовать, искать выражений и стремиться к какому-то образцу мысленному, который бывает целию, более или менее ясною, для всякого дарования. Самолюбие грубое довольствуется и немою хвалою: она нема, когда не изъясняет своего предмета; но самолюбие нежное требует хвалы красноречивой: она красноречива, когда изображает хвалимое» (Карамзин 1964: Т. 2: 235–236).

В период издания «Московского журнала» (1791–1792, по возвращении в Москву после путешествия по Германии, Швейцарии, Франции и Англии) молодой Карамзин наряду с повестями «Бедная Лиза», «Наталья, боярская дочь», «Лиодор» публикует драматический отрывок «София», «написанный совершенно в духе драматургов “Бури и натиска” и отчасти Шекспира (ср. последний монолог Софии “Бурные ветры! разорвите черные облака неба”

и монолог короля Лира “Ревите, ветры!”). Но, одновременно со «штюрмерскими» тенденциями, в драматическом отрывке Карамзина чувствуется органическая связь со старой драматургической традицией русского XVIII века: положительные персонажи пьесы носят стандартные «говорящие» имена, например, Добров; героиня же, подобно женским персонажам комедий Фонвизина, Капниста и других русских драматургов последней трети XVIII века, зовется Софией» (Берков 1964. Т. 1: 30). В романе «Искунитель» М. Н. Загоскин обратил внимание, что финальные слова героини напоминают безумные возгласы леди Макбет (Загоскин 1898: 190).

Но все же ярче всего влияние Шекспира проявилось не в переводах, стихах, экспериментах с драмой или критических наблюдениях, а в самом монументальном создании Н. М. Карамзина — «Истории государства Российского». Традиционно «История» рассматривается как научное сочинение, тогда как это прежде всего художественное произведение, написанное на историческом материале. На основе летописных преданий он создавал исторические события и характеры исторических лиц, сопоставимые с шекспировскими образами. Пожалуй, Карамзин первым выразил шекспировский взгляд на русскую историю. Отечественная история и шекспировский колорит вдохновляли многих, но в отличие от Карамзина Сумарокову или Екатерине Великой не хватило мастерства, мешало следование условностям литературной моды.

Примечательно и то, что при написании «Истории государства Российского»<sup>22</sup> Карамзин воспользовался мемуарами британца Джерома Горсея (Jerome Horsey, 1550–1627). Современник Шекспира, Горсей 18 лет находился в России: сначала в 1572 г. он вступил в должность приказчика-практиканта Московской кампании, а затем доставлял в Россию порох, медь и другие припасы, необходимые для ведения Ливонской войны, освоил дипломатическую службу. Уехав из России вскоре после смерти Ивана Грозного, Горсей написал мемуары «Записки о Московии сэра Джерома

---

<sup>22</sup> С 1804 г. ее создание стало основной работой писателя, в 1816–1817 гг. были изданы первые 8 томов, в 1821 г. — 9-й, в 1824 г. — 10-й и 11-й том, повествующие о времени Федора Иоанновича и Бориса Годунова, смерть застала писателя за работой над 12-м томом, опубл. 1829 (посм.).

Горсея» (Горсей 1909), которые были опубликованы при жизни автора в популярном историко-географическом сборнике Пергаса. Историки литературы отмечали внешнее сходство Горсея с известным героем Шекспира Джоном Фальстафом и сходство его фамилии с фамилией одного из персонажей пьесы «Бесплодные усилия любви» Шекспира (Алексеев 1989).

Опередив соотечественников в оценке значения Шекспира, автор «Истории государства Российского» был не только одним из первых почитателей Шекспира и подлинным знатоком его творчества, но и сыграл огромную роль в становлении и развитии русского шекспиризма, создав «шекспировскую» концепцию русской истории. Не случайно именно его «драгоценной для россиян памяти» Пушкин посвятил «с благоговением и благодарностию» свой «труд, гением его вдохновенный», — «Комедию о настоящей беде Московскому государству, о царе Борисе и о Гришке Отрепьеве» (Бориса Годунова», 1825).

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В ходе тезаурусного анализа удалось выявить опорные знаки (концепты, константы) в русском национальном культурном тезаурусе, связанные с творчеством Шекспира, вхождением его вечных образов, тем, сюжетов, крылатых слов в русскую культуру. Проанализирована деятельность выдающихся представителей русской литературы XVIII века, внесших свой вклад в освоение шекспировского наследия, которых по праву можно назвать первыми русскими «шекспиристами». Это А. П. Сумароков, М. Н. Муравьев, Я. М. Р. Ленц, А. А. Петров, Н. М. Карамзин. К ним можно отнести менее заметных, но не менее важных для утверждения шекспиромании на Руси литературных критиков, переводчиков, издателей, преподавателей литературы, актеров, постановщиков и т. д. — целый слой носителей русской культуры, внесший свой посильный вклад в популяризацию творчества Шекспира в нашем Отечестве. Они заняли достойное место рядом с Вольтером и Летуэрнером, Гердером и Гёте, Кольриджем и Тиком, Гюго и Виньи, заново открывшими шекспировские шедевры читающей Европе, а затем и всему миру.

Волей судьбы А. П. Сумароков стал для русской читающей публикой первооткрывателем Шекспира; М. Н. Муравьев нашел свое место в череде шекспиристов-любителей активно занимавшихся пропагандой его творчества на русской почве; русский-немец Я. М. Р. Ленц, возможно, был инициатором интереса к драматургу, лидером условного шекспировского кружка, куда также входили переводчики Шекспира А. А. Петров и Н. М. Карамзин.

Тем не менее, наиболее значительным среди русских «шекспиристов» допушкинской поры стал Карамзин. *Шекспиризм* писателя стал чем-то большим, нежели следование литературной моде на английского драматурга, которая уже была к тому времени сформирована движением «штюрмеров». Он отличался от «культы Шекспира» и «шекспиризации» творчества большинства современных западноевропейских и отечественных писателей. Проанализировав всю совокупность высказываний русского историка о Шекспире (главным образом в переписке и «Письмах русского пу-

тешественника»), наличие аллюзий на него в оригинальных сочинениях и переводческие опыты Карамзина, можно с уверенностью говорить о том, что его творчество стало предтечей русского *шекспиризма*, сыграло важную роль в утверждении культа Шекспира и шекспиризации отечественной литературы.

Шекспиризм Карамзина полностью проявился в «Истории государства Российского», он наметил зарождение русского шекспиризма, который получил свое развитие у Пушкина и романтиков, писателей пушкинской плеяды. И пусть шекспиризм слабо отразился в оригинальных литературных сочинениях Карамзина, именно он утвердил в отечественной словесности культ Шекспира, который заключался в преклонении перед авторитетом британского драматурга, одним из первых активно участвовал в процессе шекспиризации русской культуры.

«Шекспировский текст» русского историка является одним из самых значительных примеров шекспиризации и шекспиризма в русской словесности XVIII века.

Шекспир оставил глубокий след в творческом наследии Карамзина. Следы шекспировских «штудий» обнаруживаются во многих произведениях Карамзина: они проявляются в цитатах и аллюзиях, в реминисценциях и мотивах, в идеях и образах, в драматическом накале страстей, титанизме героев и других шекспировских отражениях. Все это помогло Карамзину усвоить «антропологические принципы» Шекспира в изображении исторических событий, добиться гениальных художественных открытий в исторической прозе.

Влияние Шекспира на историческое сознание Карамзина было плодотворно. Оно выходит за рамки литературных ассоциаций и реминисценций. Карамзину стал понятен и близок исторический «взгляд Шекспира». Это особенно полно выразилось в «Истории государства Российского».

Усвоение русской классической литературой XVIII века художественных открытий Шекспира проявилось в двух основных тенденциях — «шекспиризации» и «культе Шекспира». Для большинства русских писателей шекспиризация выразилась в подражании образцам, освоении тем, образов, мотивов, сюжетов — одним

словом, поэтики гениального британца, прочно освоенной в русском литературном тезаурусе; для некоторых писателей увлечение Шекспиром («культ Шекспира») выразилось в переходе от шекспиризации к шекспиризму — конгениальному развитию шекспировского мировидения. Именно идея шекспиризма придала особое значение русской литературе в общем процессе освоения художественных открытий Шекспира мировой культурой. Русский шекспиризм стал самобытным явлением, характеризующим освоение творческого наследия Шекспира иной национальной традицией. И у истока шекспиризма в русской классической литературе, как показало исследование, стоял Н. М. Карамзин, опиравшийся на плеяду писателей XVIII века.

## Список литературы

- Алехина, Л. А. (1990) Архивные материалы М. Н. Муравьева в фондах отдела рукописей // Гос. библиотека СССР им. В. И. Ленина. Зап. отд. рукописей. М. Вып. 49. № 128.
- Белинский, В. Г. (1836) Русская литературная старина // Телескоп. Ч. 29. № 17/20. (Подпись: анонимно).
- Белинский, В. Г. (1953–1959). Полн. собр. соч.: В 13 т. М.: Изд-во АН СССР.
- Благой, Д. Д. (1975) Пушкин в развитии мировой литературы. Статья 3 // Изв. АН СССР. Сер. Лит. и яз. Т. 34. №3.
- Булгаков, А. С. (1934) Раннее знакомство с Шекспиром в России // Театральное наследие. Сб. 1. Л.
- Веревкин, М. (1789) «Король Генрих VIII». Падение Кардинала Волзея при Генрихе VIII. Отрывок из III действ., сц. 2 / пер. М. Веревкина // Наставник, или Всеобщая система воспитания... Ч. I. СПб.: Тип. Горного училища.
- Веревкин, М. (1789) Монолог Генриха четвертого Английского короля, узнающего среди ночи о мятежничестве Графа Нортумберландского / пер. с нем. М. Веревкина // Наставник, или всеобщая система воспитания... Ч. I. СПб.: Тип. Горного училища.
- Веревкин, М. (1789) Отрывок из «Короля Генриха V» / пер. М. Веревкина // Наставник, или Всеобщая система воспитания... Ч. I. СПб.: Тип. Горного училища.
- Веревкин, М. (1789) Пря между Брутусом и Касиусом в трагедии, названной Июлий Цесарь. Отрывок. Дейст. IV, сц. 3 / пер. М. Веревкина // Наставник, или Всеобщая система воспитания... Ч. I. СПб.: Тип. Горного училища.
- Веревкин, М. (1789) Степени жизни. «Как вам это понравится», дейст. II, сц. 6 / пер. с нем. М. Веревкина // Наставник, или всеобщая система воспитания... Ч. I. СПб.: Тип. Горного училища.
- Глинка, С. Н. (1841) Очерки жизни и избранных сочинений Сумарокова. М.
- Горбунов, А. Н. (1998) Предисловие // Шекспир У. Юлий Цезарь / пер. Н. М. Карамзина, А. А. Фета, М. А. Зенкевича, А. Величанского; [сост., предисл. и коммент. А. Н. Горбунова]. М.: Радуга.



- Григорьев, В. В. (1861) Жизнь и труды П. С. Савельева преимущественно по воспоминаниям и переписке с ним. СПб.
- Десницкий, А. В. (1936) Этюды о творчестве Крылова // Ученые записки Ленинградского гос. педагогического института им. А. И. Герцена.
- Дмитриев, И. И. (1892) Соч. СПб.
- Драматический словарь. (1787). М.
- Екатерина II. (1786) «Виндзорские кумушки» — Вот какво иметь корзину и белье. Вольное переложение из Шакеспира. В 5 действиях. СПб.
- Жизнь и смерть Ричарда III, короля аглинского, трагедия. (1787) / пер. прозою с франц. в Нижнем-Новегороде 1783 года. СПб.
- Заборов, П. Р. (1963) «Литература-посредник» в истории русско-западных литературных связей XVIII–XIX вв. // Международные связи русской литературы: сб. ст. / под ред. акад. М. П. Алексеева. М.; Л.
- Загорский, М. Б. (1947) Шекспир в России // Шекспировский сборник 1947 / ред. Г. Н. Бояджиев, М. Б. Загорский, М. М. Морозов. М.: Всероссийское театральное общество.
- Захаров, Н. В. (2008) Шекспиризм русской классической литературы. М.
- Захаров, Н. В. (2009) Процесс шекспиризации в русской литературе рубежа XVIII–XIX вв.: пример М. Н. Муравьева // Знание. Понимание. Умение. № 2.
- Карабанов, П. (1786) Гамлет. Отрывок. (Вольное подражание монологу Гамлета) / пер. Л... [П. Карабанов] // Лекарство от скуки и забот. Ч. 1. №17.
- Карабанов, П. (1812) Стихотворения. М.
- Карамзин, Н. М. (1984) Письма русского путешественника. Л.
- Карамзин, Н. М. (1814) Монолог Лира. Прозаич. перев. [Дейст. III, сц. 2] // Карамзин, Н. М. Соч. 2-е изд.. СПб.: Тип. Селивановского. Т. 4.
- Карамзин, Н. М. (1834) Сочинения Карамзина. СПб. Т. 7.
- Карамзин, Н. М. (1884) Избр. соч. М. Ч. I.
- Карамзин, Н. М. (1964) «О Шекспире и его трагедии «Юлий Цезарь»» // Карамзин, Н. М. Избр. соч.: в 2 т. М.; Л. Т. 2.

- Карамзин, Н. М. (1986) Записки старого московского жителя. М.
- Кафанова, О. Б. (1983) «Юлий Цезарь» Шекспира в переводе Н. М. Карамзина // Русская литература.
- Кулакова, Л. (1967) Поэзия М. Н. Муравьева // Муравьев М. Н. Стихотворения. Л.
- Лазарчук, Р. М., Левин, Ю. Д. (1999) «Гамлетов Монолог» в переводе М. Н. Муравьева // XVIII век. Сб. 21. Памяти Павла Наумовича Беркова (1896–1969). СПб.: Наука.
- Лебедев, В. А. (1875) Знакомство с Шекспиром в России до 1812 г. // Русский вестник. Т. 120. С. 755–798.
- Левин, Ю. Д. (1963). Об исторической эволюции принципов перевода (К истории переводческой мысли в России) // Международные связи русской литературы. М.; Л.
- Левин, Ю. Д. (1988) Шекспир и русская литература XIX века. Л.
- Леманн-Карли, Г. (1996) Я. М. Р. Ленц и Н. М. Карамзин // XVIII век. Сб. 20 / отв. ред. Н. Д. Кочеткова; пер. Н. Ю. Алексеевой. СПб.: Наука. С 144–156. (Институт русской литературы (Пушкинский Дом) РАН).
- Лотман, Ю. М. (1966) Примечания // Карамзин, Н. М. Стихотворения. Л. (Библиотека поэта; Большая серия).
- Луков, Вал. А., Луков, Вл. А. (2008) Тезаурусы: Субъектная организация гуманитарного знания. М.: НИБ.
- Луков, Вл. А. (2005) Шекспиризация (к теории и истории принципов-процессов) // Шекспировские штудии: Трагедия «Гамлет»: материалы науч. семинара, 23 апреля 2005 г. / Моск. гуманит. ун-т, Ин-т гуманит. исследований. М.
- Луков, Вл. А. (2006) Предромантизм. М.: Наука.
- Луков, Вл. А. (2009) Ле Турнер Пьер («Мир Шекспира») // shworld.box.interso.ru/ru/ (дата обращения 29.07.2009).
- Мартынов, И. Ф. (1981) Библиотека и читательские дневники М. Н. Муравьева // Памятники культуры. Новые открытия: ежегодник. Л.
- Мерсье, Л.-С. (1936) Картины Парижа. М.; Л.
- Минерва. (1806) Ч. I. № 11.
- Муравьев, М. Н. (1819) Полн. собр. соч. Ч. 1. СПб.
- Муравьев, М. Н. (1967) Стихотворения. Л.

Немировский, И. В. (1991) Идеальная проблематика стихотворения Пушкина «Кинжал» // Пушкин: Исследования и материалы / АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкинский Дом). Л.: Наука. Ленингр. отделение. Т. 14.

Петров, А. А. (1789) «Король Генрих VIII». Падение Кардинала Волзея при Генрихе VIII. Отрывок из III действ., сц. 2 / прозаич. пер. с нем. А. Петрова // Учитель, или Всеобщая система воспитания. М.: Унив. тип. Н. Новикова. Ч. 1.

Петров, А. А. (1789) Гамлетово размышление о смерти / прозаич. пер. [А. Петров] // Учитель, или Всеобщая система воспитания. М.: Унив. тип. Н. Новикова. Ч. 1.

Петров, А. А. (1789) Король Генрих IV. Отрывок из 2-й части, действ. IV, сц. 4 / прозаич. пер. с нем. А. Петрова // Учитель, или Всеобщая система воспитания. М.: Унив. тип. Н. Новикова. Ч. 1.

Петров, А. А. (1789) Монолог Генриха IV, когда он ночью получил известие о возмущении графа Нортумберландского / пер. с нем. А. Петрова // Учитель, или Всеобщая система воспитания. М.: Унив. тип. Н. Новикова. Ч. 1.

Петров, А. А. (1789) Отрывок из «Короля Генриха V». Действ. IV, сц. 3 / прозаич. пер. с нем. А. Петрова // Учитель, или Всеобщая система воспитания. М.: Унив. тип. Н. Новикова. Ч. 1.

Петров, А. А. (1789) Пря между Брутусом и Касиусом в трагедии, названной Июлий Цесарь. Отрывок. Действ. IV, сц. 3 / прозаич. пер. с нем. А. Петрова // Учитель, или Всеобщая система воспитания. М.: Унив. тип. Н. Новикова. Ч. 1.

Петров, А. А. (1863) Письма Александра Андреевича Петрова к Карамзину / сообщ. Я. К. Грота, коммент. М. Лонгинова // Русский архив. Вып. 5/6.

Петрова, З. М. (1958) Эпитеты М. Н. Муравьева // Язык русских писателей XVIII века. Л. С. 151–166.

Плещеев, М. И. (1775) Иль жить, или не жить, теперь решиться должно / Перев. [М. И. Плещеева] // Опыт трудов Вольного Российского собрания. М. Ч. 2.

Розанов, М. Н. (1901) Поэт периода «буйных стремлений»: Якоб Ленц, его жизнь и произведения. URL:

<http://www.knigafund.ru/books/8584/read#page1> (дата обращения 19.08.2008).

Солнцев, В. (2002) Екатерина II // Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона [Электронный ресурс]. М.: Изд-во «Адепт».

Сумароков, А. П. (1787) Гамлет. Трагедия. (Переделал с франц. прозаического перевода Делапласа) // Сумароков, А. П. Полн. собр. всех соч. М. Т. 3.

Сушкова, М. (1772) Монолог Ромео из дейст. V, сц. 3 // Вечера. Ч. I, вечер 2-й.

Тимофеев, С. (1887) Влияние Шекспира на русскую драму. Историко-критический этюд. М.: изд. Карцева. VII.

Тихонравов, Н. С. (1898) Четыре года из жизни Карамзина (1785–1788) // Соч. М.

Топоров, В. Н. (1992) Пушкин и Голдсмит в контексте русской Goldsmithian'ы: (к постановке вопроса). Wien. (Wiener Slawistischer Almanach, Sonderb. 29).

Третьяковский, В. К. (1752) Сочинения и переводы как стихами, так и прозою Василья Третьяковского. СПб.

Фоменко, И. Ю. (1984) М. Н. Муравьев и проблемы индивидуального стиля // На путях к романтизму: сб. науч. тр. Л.

Шаховской, А. А. (1842) Обзорение русской драматической словесности // Репертуар и Пантеон. Т. I. Кн. 3, отд. II.

Шекспир и русская культура. (1965) / под ред. М. П. Алексеева. М.; Л.

Cross, A. G. (1971) N. M. Karamzin. A Study of His Literary Career 1783–1803. London and Amsterdam.

Highet, G. (1949) The classical tradition. Oxford.

Keller, M. (2000) Verfehlt Wahlheimat: Lenz in Rußland // Russen und Rußland aus deutscher Sicht (под общ. ред. Л. Копелева): in 5 Bdn. / M. Keller. München.

Lenz, J. M. R. (1891) Gedichte. Berlin.

Lenz, J. M. R. (1965–1966) Anmerkungen über Theater // Lenz, J. M. R. Werke und Schriften. Band 1. Stuttgart.

Lirondelle, A. (1912) Shakespeare en Russie. 1748–1840. (Étude de littérature comparée). Paris.

Rauch, H. (1892) Lenz und Shakespeare. Berlin.

- Rothe, H. (1968) N. M. Karamzins europäische Reise Der Beginn des russischen Romans. Berlin, Zürich.
- Schwarz, H-G. (1985) Dasein und Realität. Theorie und Praxis des Realismus bei J. M. R. Lenz // Studien zur Germanistik, Anglistik und Komparatistik / Hrsg. von A. Arnold und A. M. Haas. Bd. 116. Bonn.
- Shakespeare, W. (1776–1782) Oeuvres complètes, traduites de l'anglais par Letourneur. P. V. 1–20.
- Shakespeare, W. (1776) Traduit de l'Anglois, dédié au Roi. Paris. T. 2.
- Winter, H. G. (1987) J. M. R. Lenz. Stuttgart.
- Zachariä, J. F. W. (1850–1855) Anthologie aus den Gedichten von J. F. Wilh. Zachariä. New York: Hildburghausen.

**Abstract:**

Assimilation and adoption of the Shakespeare's heritage had undertaken diverse course in a different non-English speaking cultures. For instance, Shakespeare first emerged in Russia as an aftermath of Peter the Great's political, economical and cultural reforms. Shakespeare's plays were among other Western novelties (along with Old Greek, Latin, French, German, Italian and English literatures) that served as a background for the newly reformized Russian culture. It has to be pointed out, that unlikely it has happened in any other European countries, almost all of Western novelties related to the literature were not only anew to the Old Russian culture, but mostly had no any traditional continuation at all. With no connection to any literary tradition at all they were planted in the wild soil of the Russian culture and often by the use of administrative and political force. As a result of this rather compulsive Europization, Russia has managed to build an enlightening model (entirely new to itself) that combined both traditional and innovative approaches to be applied on the cruise of the 19<sup>th</sup> century.

The influence of Shakespeare on A. P. Sumarokov, M. N. Muravyov is a striking example of formation of the "cult of Shakespeare" and Shakespearization at that time when the English playwright's powerful influence on the Russian literary process began. N. M. Karamzin, A. A. Petrov and J. M. R. Lenz became significant connoisseurs, translators and popularizers of Shakespeare's oeuvre in the Russian literature of the "pre-Pushkin" era. Moreover, N. M. Karamzin even started the process of formation of phenomenon identified as the Shakespearism of Russian literature.

*Keywords:* Shakespeare, Karamzin, Shakespearism, Shakespearization, cult of Shakespeare, Shakespeare in Russia.

## СОДЕРЖАНИЕ

СОДЕРЖАНИЕ	
Введение.....	3
Глава 1. Вхождение Шекспира в русский культурный тезаурус: А. П. Сумароков и М. Н. Муравьев.....	8
§ 1. А. П. Сумароков — первооткрыватель творчества Шекспира для России.....	8
§ 2. М. Н. Муравьев как пропагандист Шекспира в среде русского дворянства.....	25
Глава 2. Н. М. Карамзин: от культа Шекспира к шекспиризму.....	40
§ 1. Первый шекспировский кружок в России: Я. М. Р. Ленц, А. А. Петров, Н. М. Карамзин.....	40
§ 2. Шекспиризация у Н. М. Карамзина: перевод «Юлия Цезаря» и другие произведения.....	50
§ 3. «Письма русского путешественника»: от шекспиризации к шекспиризму.....	73
Заключение.....	84
Список литературы.....	87
Abstract.....	93

## Сведения об авторе

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



*Научное издание*

**ШЕКСПИРОВСКИЕ ШТУДИИ XIII**

**ЗАХАРОВ Николай Владимирович**

**У ИСТОКОВ РУССКОГО ШЕКСПИРИЗМА:**

**А. П. СУМАРОКОВ, М. Н. МУРАВЬЕВ,**

**Н. М. КАРАМЗИН**

**(К 445-летию со дня рождения У. Шекспира)**

**Монография**

**Для обсуждения на научном семинаре**

**29 августа 2009 года**

*Ответственный редактор:*

*доктор филологических наук, профессор,  
заслуженный деятель науки Российской Федерации*

*Вл. А. Луков*

Художник — Алексей Захаров

Издательство Московского гуманитарного университета

Печатно-множительное бюро

Подписано в печать 28.08.2009 г. Формат 60X84 1/16

Усл. печ. л. 6,0

Тираж 100 заказ №

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