

**ШЕКСПИРОВСКИЕ
ШТУДИИ XIV
ШЕКСПИР:
РАЗНОЯЗЫЧНЫЙ КОНТЕКСТ**



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

ШЕКСПИРОВСКИЕ ШТУДИИ

XIV

ШЕКСПИР: РАЗНОЯЗЫЧНЫЙ КОНТЕКСТ

Сборник научных трудов
Исследования и материалы научного семинара
27 августа 2009 года

Москва
Издательство Московского гуманитарного университета
2009

ББК 84 (4Вел)

Ш41

Ш41 Шекспировские штудии XIV: Шекспир: разноязычный контекст: Сб. науч. трудов. Исследования и материалы научного семинара 27 августа 2009 года / Отв. ред. Н. В. Захаров, 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.

Сборник научных трудов и докладов, прозвучавших на научном семинаре 27 августа 2009 года (Москва, МосГУ).

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

Ответственные редакторы:

доктор философии (PhD), кандидат филологических наук

Н. В. Захаров,

доктор филологических наук, профессор,

заслуженный деятель науки Российской Федерации

Вл. А. Луков

© Авторы статей, 2009.

© Московский гуманитарный университет, 2009.

**37-е ЕЖЕГОДНОЕ СОБРАНИЕ
ШЕКСПИРОВСКОЙ АССОЦИАЦИИ АМЕРИКИ
(THE SHAKESPEARE ASSOCIATION OF AMERICA)**

9–11 апреля 2009 г. в г. Вашингтон (США) состоялось 37-е Ежегодное собрание Шекспировской Ассоциации Америки (The Shakespeare Association of America). Совместно с Шекспировской Ассоциацией Америки со-организаторами и спонсорами конференции выступили университет Джорджтаун (Georgetown University), Фолджеровская шекспировская библиотека (The Folger Shakespeare Library), University of Maryland, George Washington University, University of Virginia, George Mason University, American University, University of Maryland Baltimore County, University of Delaware. Инфраструктурную поддержку конференции предоставил Отель Ренессанс г. Вашингтон (Renaissance Hotel in Washington, D. C.).

В работе этого крупномасштабного научного форума приняло более 1000 шекспироведов со всего мира, ученых филологов, философов и культурологов, социологов, исследователей истории, музыковедов, науковедов, библиофилов, преподавателей вузов и колледжей, работников музеев, библиотекарей, книгоиздателей, актеров, режиссеров театра и кино, руководителей вузов и организаторов фестивалей, представителей научных фондов и известных деятелей культуры, представителей научных СМИ и тележурналистов из 24 стран: Австралии, Англии, Бельгия, Германии, Гон-Конга, Израиля, Индии, Индонезии, Ирландия, Испании, Италии, Канады, Кипра, Китая, Малайзии, Мексики, Новой Зеландия, Пакистана, Польши, Пуэрто Рико, Сингапур, Франции, Чехии, Японии. Наиболее широко были представлены США (483 участника), Канада (132), Великобритания (36), Австралия и Новая Зеландия (12), Германия (8). РФ была представлена 1 участником.

На конференции обсуждался широкий круг проблем, которые были освещены в ходе пленарных и секционных сессий.

Основные новые тенденции американского и мирового шекспироведения, можно было бы сгруппировать по следующим темам

прозвучавшим на 1 пленарном и 10 секционных заседаниях: «Режиссеры мировой сцены» (пленарное); «Шекспир и современность» (секции); «Шекспировское представление о милости»; «Когда рукописи попадали в театры»; «Шекспир в цифрах»; «Мавры сквозь культурные границы»; «1594 год»; «Шекспир и жестокость»; «Шекспир: знакомый и не знакомый»; «Текстуальное и театральное пространство»; «Сон и мечта в шекспировской Англии».

Среди семинаров (их общее количество впечатляет: 31) наибольший интерес вызвали следующие: «Шекспир на сцене и вне нее: Стратфордский фестиваль»; «В стиле 1590-х гг.»; «Искусство английской поэзии: риторика и поэтика ренессанса»; «Публика и радиослушатели»; «Англия и исламский мир: переоценка»; «Генрих V: интерпретации исторического контекста»; «Интимность и духовный мир человека»; «Путешествия по Англии во времена Шекспира»; «Представление Шекспира широкой аудитории»; «Прочтение тела»; «Пересмотр религии и Шекспира»; «Шекспир и сценография»; «Шекспир и организация знания»; «Шекспир и ростовщичество»; «Последователи Шекспира»; «Контекстуальность Шекспира»; «Театральные постановки Нового времени»; «Печатающая Шекспира: Бард в книгах»; «Этика и экономика у Шекспира»; «Экспериментальный Шекспир»; «Гамлет и политическая мысль»; «Нэш вместе или порознь с Шекспиром»; «Театральное влияние труппы Людей Королевы: репертуар, драматургия, постановки»; «Путешественники и путешествия»; «Шекспир и культурные ценности»; «Шекспир и средневековая драма»; «Шекспир и ограниченное Я»; «Загадка Шекспира»; «Шекспировский плач: драматическое использование поэтической жалобы»; «Шекспировские мальчики»; «Шекспировская Европа / Европа Шекспира»; «Искалеченный Шекспир»; «Ранние драматические манускрипты»; «Шекспир в старших классах»; «Виндзорские проказницы»; «Исполняя Шекспира вчера и сегодня»; «Возвращение ранних комедий шекспироведение»; «Шекспир и постколониальное состояние»; «Шекспир и границы человека»; «Мемориалы и памятные места»; «Постановочная философия»; «Театральные законы».

Среди 3 круглых столов: «Театральное влияние труппы Людей Королевы: студийный эксперимент»; «Пересматривая рассмотренное»; «Круглый стол для учителей».

Очевидно, что проведение подобных конференций, научных форумов, семинаров и круглых столов играет центральную роль в области развития университетской науки. Американская практика проведения научно-исследовательских мероприятий существует, как правило, в форме постоянно действующей дискуссии среди высококлассных специалистов по наиболее перспективным проблемам.

Участие в конференции было достаточно полезным и плодотворным. Оно позволило самым непосредственным образом познакомиться с новейшими тенденциями в изучении творчества Шекспира зарубежными исследователями, узнать об особенностях сценических поставок его пьес, современных проблемах книгоиздания, музейно-библиотечного дела и пр. Данная информация уже сейчас может быть использована при чтении курсов по истории и теории мировой литературы в вузе, осмыслена и отражена в дальнейших исследованиях. Участие в конференции позволило завести научные контакты с коллегами со всего мира.

От ред.: В работе семинара «Представление Шекспира широкой аудитории» с презентацией по теме «Шекспир и шекспиризм в России» выступил Н. В. Захаров. Доклад Н. В. Захарова представил результаты исследования, проведенного по проекту «Идея «шекспиризма» в русской литературе XIX века: Пушкин и Достоевский» (РГНФ, 07-04-00182а)), был выслушан с глубоким интересом и вызвал оживленную дискуссию как во время заседания, так и в неформальном общении.

СКОЛЬКО ЯЗЫКОВ ЗНАЛ ШЕКСПИР? ОДИН МИФ И ТРИ АСПЕКТА РЕАЛЬНОСТИ

При обсуждении так называемого «шекспировского вопроса» одна из ключевых антистратфордских посылок — предполагаемое множество источников на иностранных языках, которые использованы в произведениях Шекспира. Логически предопределенным представляется вывод, что в эпоху, когда широкая образованность была достоянием преимущественно аристократической элиты, провинциальный мещанин вряд ли мог освоить такой широкий круг чтения. Отсюда делается уже следующий шаг: вывод о принадлежности шекспировского наследия «кому-то другому», причем в роли «кого-то другого» неизбежно оказывается фигура придворного с университетским образованием.

В этой работе мы не будем опровергать или доказывать принадлежность шекспировских текстов конкретному Мистеру X, кем бы он ни был — Рэтлендом, Бэконом или Вильямом Ш. из Стратфорда-на-Эйвоне. Наша задача — не атрибуция. Необходимо критическое осмысление самой исходной посылки, на которой строятся дальнейшие рассуждения. Для технического удобства мы будем сохранять за автором текстов наименование «Шекспир»¹.

Исходная посылка, столь очевидная и соблазнительная для нефилологов (а тем более людей, никогда не изучавших иностранных языков), на самом деле содержит в себе сложный комплекс вопросов, которые следует разделить и обозначить четко.

1) Действительно ли в произведениях Шекспира использованы данные источники на иностранных языках?

2) Каковы были возможности изучения языков у среднестатистического елизаветинца в 1570-е — 1590-е гг.?

¹ Ср. определение Фрэнка Кермода: «Под Шекспиром мы подразумеваем не некоего божественного и непогрешимого индивида, а корпус пьес, который традиция объединяет под этим именем» (Kermode F. *Shakespeare's Language*. L; N. Y.: Penguin Books, 2001. P. 129; в дальнейшем: [Kermode 2001]).

3) *Действительно ли тексты Шекспира демонстрируют глубокое знание иностранных языков?*

Вопрос №1. Уже на этом этапе выявляется крайне наивная ошибка в рассуждениях о «круге источников Шекспира»: смешение литературоведческих материй с библиографическими. Любая обнаруженная сюжетная или тематическая параллель между шекспировским текстом и каким-либо другим на итальянском (французском и др.) языке толкуется как доказательство того, что Шекспир читал именно данный текст, и притом в оригинале. Между тем такой вывод возможен лишь в том случае, когда данный источник не был переведен на английский и при этом аналогичная комбинация литературных мотивов не встречается в других источниках. Именно комбинация мотивов, а не отдельный мотив, на чем настаивали А. Н. Веселовский и Б. Н. Томашевский: набор мотивов, вообще говоря, в мировой литературе ограничен, и сами по себе они могут повторяться в разные эпохи и в разных странах.

Попробуем дать обзор литературных памятников, так или иначе зачисляемых в источники шекспировских произведений. Базовая литература, используемая нами — это «Шекспировская энциклопедия» Стэнли Уэллса² и сайт «Источники Шекспира» www.shakespeare-w.com/english/shakespeare/source.html, однако мы будем привлекать и другие работы по Шекспиру. Мы не считаем необходимым перегружать этот очерк библиографическим аппаратом, так как эти данные в английской литературе по Шекспиру являются общедоступными, и наша задача — продемонстрировать, что даже небольшой выборки шекспироведческих работ достаточно для постановки определенных вопросов.

Что касается самого Шекспира, из рассмотрения исключены «апокрифические» пьесы, то есть относящиеся к двум категориям: 1) вышедшие в кварто под именем Шекспира, но не вошедшие в Первое фолио; 2) появившиеся в 1664 г. в Третьем фолио. Таким образом, объект нашего анализа составляют 36 пьес плюс недраматические произведения Шекспира.

² Уэллс С. Шекспировская энциклопедия / Пер. с англ. М.: Радуга, 2002, в дальнейшем: [Уэллс 2002].

1. *«Виндзорские насмешницы»* выпадают сразу — это полностью самостоятельное произведение на национальном английском материале. Возможные косвенные влияния — *«Королева фей»* Эдмунда Спенсера и *«Метаморфозы»* Овидия. По *«Метаморфозам»* школьники XVI в. изучали латынь³, так что эзотерикой они не были. Впрочем, на английский *«Метаморфозы»* были переведены еще Артуром Голдингом в 1567 г. [Уэллс 2002: 53]. Так что доказать зависимость *«Насмешниц»* от каких-либо источников, кроме англоязычных, затруднительно. Правда, *«Источники Шекспира»* почему-то указывают на новеллу *«Il Resorgone»* Джованни Фиорентино, однако это, скорее всего, ошибка. Вообще сюжет о простачке, обмороженном с помощью инсценировки, является фольклорным и не может быть возведен к какому-либо прототипу.

2. *«Сон в летнюю ночь»*: действие происходит в античной Греции, но никакому реальному античному источнику сюжет не соответствует, он полностью придуман Шекспиром [Уэллс 2002: 173]. Зато активно использован английский фольклор с феями, эльфами и любовной магией⁴. В качестве второстепенных источников Уэллс называет *«Рассказ рыцаря»* Чосера (сюжет о Тесее и Ипполите) и *«Метаморфозы»* Овидия (сюжет о Пираме и Фисбе). О *«Метаморфозах»* в чтении елизаветинцев см. *«Виндзорские насмешницы»*. Кроме того, явная пародийность сюжета о Пираме и Фисбе (он появляется в сцене репетиции спектакля придурковатыми ремесленниками) указывает на его общеизвестность и на возможное наличие популярных инсценировок.

«Источники Шекспира» дают для истории Тесея и Ипполиты также *«Сравнительные жизнеописания»* Плутарха (переведены Томасом Нортон в 1579 г.). Там же указано, что имя *«Оберон»* взято из средневекового французского романа *«Гюон из Бордо»*, переведенного на английский в 1534 г.

3. *«Буря»*: сюжет единодушно считают самостоятельным, основанным на реальных событиях 1609 г. — крушении корабля

³ Duncan-Jones K. *Ungentle Shakespeare: Scenes from His Life*. L.: The Arden Shakespeare, 2001. P. 61; в дальнейшем [Duncan-Jones 2001].

⁴ Доклад о связи *«Сна в летнюю ночь»* с реальными народными поверьями и обрядами англичан был прочитан К. Шарафадиновой на VIII Лихачевских чтениях, о чем сообщается в №3 *«Вопросов литературы»* за 2009 г. (с. 453).

«Морское приключение», отплывшего в Америку и потерпевшего бедствие в Бермудском заливе. Уэллс считает, что сведения о крушении Шекспир почерпнул из письма Вильяма Стрейчи 1610 г., ходившего в рукописи [Уэллс 2002: 25], но Катерина Дункан-Джонс указывает на опубликованный источник — книгу Сильвестра Джордана «Открытие Бермуд, иначе называемых Островами Чертей», тоже 1610 г. [Duncan-Jones 2001: 236]. Кроме того, в 1610 г. в том же издательстве, что выпустило сонеты Шекспира, выходит «Доподлинный и правдивый отчет об основании плантаций в Виргинии» [там же]. Следует указать, что сведения о недавнем кораблекрушении Шекспир мог вообще получить из устных источников — непосредственно от моряков.

Таким образом, в создании основного сюжета «Бури» решающая роль принадлежит англоязычным источникам, возможно, даже устным. В качестве второстепенных источников называют «Опыты» Монтеня (главу о каннибалах) и «Неистового Роланда» Ариосто. Немедленная реакция читателя — предположение, что автор пьесы знал французский и итальянский.

Однако не все так очевидно. Обе книги на момент написания «Бури» имелись в английском переводе — «Опыты» перевел Джон Флорио (1603), а «Неистового Роланда» сэр Джон Харрингтон (1591). Что интересно, «Неистовый Роланд» вышел в издательстве Ричарда Филда, уроженца Стратфорда-на-Эйвоне и публикатора поэм Шекспира [Duncan-Jones 2001: 114]. Недавно современный комментатор Адам Робертс обратил внимание на иллюстрации этого издания: одна из них изображает кораблекрушение, вторая еще интереснее — на ней бородатый мужчина в европейском костюме, стоя на пороге пещеры, отдает какие-то распоряжения голому существу, похожему не то на дикаря, не то на беса. Не зная, что книга вышла за 20 лет до «Бури», можно подумать, что это изображение Просперо и Калибана⁵.

Если говорить о Монтене, то нам связь «Бури» даже с переводом «Опытов» представляется сомнительной. Монстр Калибан не

⁵ Roberts A. Orlando Furioso in English Heroical Verses, by John Harrington (1591). 25 April 2008 <http://punkadiddle.blogspot.com/2008/04/orlando-furioso-in-english-heroical.html>

имеет ничего общего с благородными «каннибалами» Монтеня, кроме созвучия имени. Исторически принято трактовать это как полемику против Монтеня, но, быть может, мы слишком хорошо думаем о начитанности Шекспира и его желании немедленно реагировать на прочитанное? Шекспир мог вообще не читать этого места у Монтеня (все ли мы читаем каждую книгу от корки до корки?), а рассказ о каннибалах услышать от какого-то матроса, который бы, скорее всего, представил их именно как чудовищ. Само искажение слова «каннибал — Калибан» характерно именно для восприятия на слух.

Да, кстати: имя «Просперо» Шекспиру подарил его друг Бен Джонсон, так как это имя уже имелось в его комедии 1598 г. *Every Man in His Humour* («Всяк в своем нраве») [Duncan-Jones 2001: 237].

4. *«Бесплодные усилия любви»*: не имеет явных литературных источников, представляет собой сатиру на современные нравы. Некоторые персонажи носят имена реальных деятелей современности [Уэллс, 2002: 20]. «Источники Шекспира» дают глухую ссылку на «влияние комедии дель арте», что отражает в лучшем случае гипотезу какого-то не обозначенного комментатора.

5. *«Троил и Крессида»*: сайт «Источники Шекспира» ошибочно указывает в качестве источника «Илиаду» Гомера, впрочем, в переводе Джорджа Чепмена (1598). Вне зависимости от наличия перевода, пьеса не имеет никакого отношения к «Илиаде». Сюжет о любви Троила к коварной и распутной Крессиде — средневековый апокриф (у Гомера присутствует лишь беглое упоминание о некоей пленнице Хрисеиде). Данный сюжет хорошо представлен в английской литературе начиная с поэмы Чосера «Троил и Хрисеида». Навязчивый физиологизм Шекспира, связанный с сексом и венерическими болезнями, скорее всего, вдохновлен аналогичной поэмой о Крессиде Роберта Хенрисона (XV в. [Кермод 2001: 129]), где боги карают эту героиню за разврат, насылая на нее проказу⁶. А общие сведения о троянской войне можно было почерпнуть из популяр-

⁶ Причиной проказы в Средние века считались сексуальные грехи, что отчетливо видно у Хенрисона; Шекспир заменяет средневековую тему проказы более современной темой сифилиса.

ных книг для чтения еще в Средние века (например, их часто вставляли в летописные и исторические сочинения). «Источники Шекспира» приводят две таких книги XV в. — «Историю Трои» первопечатника Вильяма Кэкстона (к 1595 г. вышла 5-м изданием) и «Книгу о Трое» Джона Лидгейта (опубликована в 1555 г.), но, скорее всего, их было намного больше: Троя была такой популярной темой Средневековья, что попала даже в литературу Древней Руси.

6. *«Как вам это понравится»*: источник сугубо английский — роман Томаса Лоджа «Розалинда» (1590). [Duncan-Jones 2001: 123–124; Уэллс 2002: 82; то же «Источники Шекспира»].

7. *«Макбет»*: единодушное мнение всех исследователей — что сюжет заимствован из «Хроник Англии, Шотландии и Ирландии» Рафаэля Холиншеда (изд. в 1577 и 1587 гг.). Основная инновация — «ведьмовские» материалы, которые, впрочем, отражают реальные массовые верования Европы XVI–XVII веков. Достоверно известно, что песенки ведьм написаны Томасом Миддлтоном, и, вероятно, он участвовал в написании сцен с ведьмами [Кермод 2001: 201; Уэллс 2002: 120]. Присутствие античной Гекаты не должно удивлять — Геката была популярным персонажем ренессансной демонологии, ее изображения встречаются на гравюрах XVI в.

«Источники Шекспира» связывают «Макбета» также с драмами Сенеки «Обезумевший Геркулес» и «Агамемнон», датируя английский перевод этих пьес 1565 г. Уэллс не называет «Макбета» в списке пьес Шекспира, отмеченных влиянием Сенеки, однако дает сведения, что все сохранившиеся до наших дней драмы Сенеки были переведены на английский к 1581 г. [Уэллс 2002: 169].

8. *«Король Лир»*: те же «Хроники» Холиншеда, но уже освоенные драматургами: Шекспир уже находился в Лондоне и писал для театра, когда на сцене шла принадлежащая неизвестному автору «Доподлинная летописная история короля Леира» [Duncan-Jones 2001: 185–187; Уэллс 2002: 97; то же «Источники Шекспира»]. Сюжетная линия Глостера восходит к «Аркадии» Филипа Сидни [Уэллс 2002: 97]. Прослежена также связь некоторых высказываний в пьесе с памфлетом англиканского священника Сэмюэла

Харснетта «Заявления о вопиющих папских мошенничествах» [там же]. «Источники Шекспира» упоминают также «Королеву фей» Э. Спенсера, хотя и без уточнения контекста. Таким образом, абсолютно все источники «Лира» англоязычные.

Мы добавим от себя, что сюжет о царе, испытывающем любовь своих дочерей и изгоняющем младшую за «неправильный» ответ (чтобы потом в этом раскаяться) — фольклорный и зафиксирован в немецкой и итальянской народной сказке⁷.

9. «*Зимняя сказка*»: единственный общепризнанный источник — роман покойного к тому времени Роберта Грина «Пандосто» (1588). Видимо, клички «ворона-высочка» и «сотрясатель сцены», которыми Грин наградил Шекспира, не помешали последнему воспользоваться материалами его романа.

«Источники Шекспира» привычно присовокупляют к этому «Метаморфозы» Овидия. Об Овидии см. выше.

10. «*Ромео и Джульетта*»: при кажущейся «итальянскости» пьесы, источник чисто английский — «Трагическая история Ромеуса и Джульетты» Артура Брука (1562). «Источники Шекспира» ошибочно именуют «переводом», в действительности Брук — английский поэт, писавший на родном языке [Уэллс 2002: 25; Kermode 2001: 52].

11. «*Генрих VIII*»: можно было бы обойтись вовсе без литературных источников — ведь Генрих VIII умер менее, чем за два десятилетия до рождения Шекспира. И конечно, Шекспир мог бы, порасспросив стариков, почерпнуть материала на десяток хроник.

Но проявим вьедливость: источниками «Генриха VIII» считаются уже упомянутые «Хроники» Холиншеда и «Книга мучеников» Джона Фокса (в 1583 г. вышла 4-м изданием).

12. «*Ричард III*»: наиболее очевидный источник (почему-то упущенный Уэллсом) — «История Ричарда III» Томаса Мора, написанная в 1510-е гг. в двух версиях — латинской и английской.

⁷ Гримм Я., Гримм В. К. Сказки / Пер. с нем. Г. Петникова. Минск: Народная асвета, 1983. С. 398–401; Итальянские сказки / Пер. с итал.; сост. Н. Котрелев. М.: Правда, 1991. С. 53–56.

Английская версия выдержала в XVI веке как минимум три издания — 1548, 1550 и 1557 гг.⁸

Другие источники: «Хроники» Холиншеда и «Союз двух благородных и сиятельных родов Ланкастеров и Йорков» Эдварда Холла. С датировкой выхода последней книги неясность: Уэллс дает 1548 г. [Уэллс 2002: 211], «Источники Шекспира» две даты — 1550 и 1587 (вторая, возможно, ошибочна). Сюжет имеется также в «Зерцале владык» (см. «Король Лир»).

13. «Генрих VI» (1): «Хроники» Холиншеда и Эдвард Холл (см. «Ричард III»). «Источники Шекспира» дают также «Новые хроники Англии и Франции» Роберта Фабиана (опубл. 1516).

14. «Генрих VI» (2): см. «Генрих VI» (1). Другие источники: исторические компиляции Ричарда Графтона («Источники Шекспира» дают явно ошибочную датировку 1516 г. и название «Общая история английских дел», которое нам не удалось обнаружить в специальных справочных статьях о Графтоне; на самом деле ему принадлежат «Краткие хроники Англии» 1563 г. и «Большая хроника» 1568 г.; он был также первым издателем «Истории Ричарда III» Мора); «Хроники Джона Хардинга» (опубл. 1543); «Книга мучеников» Фокса (см. «Генрих VIII»).

15. «Генрих VI» (3): Холиншед, Холл и «Зерцало владык». Дополнительные источники: «Королева фей» Спенсера — описание солнца в 1-й сцене 2-го акта; «Трагическая история Ромеуса и Джульетты» Артура Брука (см. *Ромео и Джульетта*) — речь королевы Маргариты в 4-й сцене 5-го акта; называют также трагедии Томаса Кида (ум. ок. 1594) «Испанская трагедия» и «Сулейман и Персида».

16. «Генрих V»: Холиншед и Фабиан (см. «Генрих VI» (1)). Кроме того, существовала анонимная пьеса «Прославленные победы Генриха V», написанная около 1586 г. [Duncan-Jones 2001: 28–29, 35, 39–40, 108]. «Источники Шекспира» также указывают на книгу Сэмюэла Дэниела «Гражданские войны между домами Ланкастеров и Йорков», однако, ввиду неясности датировки («Генрих

⁸ Факсимиле издания 1557 г., наиболее качественного из трех, доступно в Интернете по адресу www.luminarium.org/renascence-editions/r3.html

V» написан около 1599 г., а «Гражданские войны» выходили с 1595 по 1609 гг.), этим источником можно пренебречь.

17. «*Генрих IV*» (1): с источниками явная путаница, но среди них нет ни одного неанглоязычного. «Источники Шекспира» называют: Холиншеда; «Зерцало владык»; «Хроники Англии» Джона Стоу (1580); а также «Прославленные победы Генриха V» и «Гражданские войны» Дэниела (см. «*Генрих V*»). Уэллс ограничивается указанием на Холиншеда и «Прославленные победы» [Уэллс 2002: 43].

18. «*Генрих IV*» (2): см. «*Генрих IV*» (1). «Источники Шекспира» дают также ссылку на Эдварда Холла (см. «*Ричард III*», «*Генрих VI*» (1–3)).

19. «*Король Иоанн*»: Холиншед; «Книга мучеников» Фокса (см. «*Генрих VIII*», «*Генрих VI*» (2)). В драматургии — анонимная пьеса «Беспокойное правление короля Иоанна Английского», 1591 г. [Уэллс 2002: 95; Duncan-Jones 2001: 40, 51; то же «Источники Шекспира»].

20. «*Ричард II*»: Холиншед; Холл; «Зерцало владык». «Источники Шекспира» указывают также на Дэниела (см. «*Генрих V*», «*Генрих IV*» (1)), но Уэллс сомневается в этом предположении, полагая, что «*Ричард III*» написан ранее 1595 г. [Уэллс 2002: 161]. Другие данные по «Источникам Шекспира»: анонимная пьеса «Томас Вудсток» (не все считают ее связанной с «*Ричардом II*» [Уэллс 2002: 37]); «Хроники» Жана Фруассара (XV в.). О «Хрониках» Фруассара нередко говорится так, как если бы Шекспир читал их по-французски, однако они были переведены на английский еще в 1523–25 гг. Джоном Буршье.

21. «*Юлий Цезарь*»: «Сравнительные жизнеописания» Плутарха, переведены Томасом Нортон в 1579 г. Использование в «римских» пьесах Шекспира именно этого перевода надежно доказано еще в 1964 г. Т. Дж. Б. Спенсером, автором книги Shakespeare's Plutarch.

Другие источники: «Гражданские войны» Аппиана (переведены на английский в 1578 г., имя переводчика, к сожалению, нам неизвестно) и анонимная английская трагедия 1595 г. «Цезарь и Помпей, или Возмездие Цезаря».

22. *«Антоний и Клеопатра»*: Плутарх и Аппиан (см. *«Юлий Цезарь»*), а также пьеса уже упомянутого С. Дэниела *«Клеопатра»* (около 1594). Вообще же эти исторические персонажи были широко представлены в елизаветинской литературе: например, в 1590 г. графиня Пембрук — мать Вильяма Герберта Пембрука, конкурирующего с графом Саутгемптоном за право считаться адресатом шекспировских сонетов — на досуге перевела с французского *«Марка Антония»* Робера Гарнье [Duncan-Jones 2001: 114].

23. *«Кориолан»*: Плутарх (см. *«Юлий Цезарь»*, *«Антоний и Клеопатра»*). *«Источники Шекспира»* называют еще три пункта: *«История Рима»* Тита Ливия (переведена на английский язык Филемоном Холландом в 1600 г.) и две английских книги — *«Фрагменты из трактата касательно Британии»* известного антиквара Вильяма Кэмдена (1605) и *«Удивительное столкновение противоположностей»* Вильяма Аверелла, к сожалению, без даты. Последним указанием, впрочем, можно пренебречь, так как оно ничего не добавляет к нашему ключевому вопросу; мы приводим его исключительно ради полноты картины.

24. *«Тит Андроник»*: общепризнанными источниками считаются *«Метаморфозы»* Овидия (о переводе Голдинга см. *«Виндзорские насмешницы»* и др.) и *«Фиест»* Сенеки (переведен в 1560 г.). Насчет других источников имеются расхождения: сайт *«Источники Шекспира»* называет некую «лубочную книжку о Тите Андронике», Уэллс — «популярный сборник исторических сюжетов», к которому он прибавляет *«Троянок»* Сенеки, также переведенных к тому моменту (см. *«Макбет»*). Так или иначе, в списке не фигурирует ни одного источника, неизвестного на английском языке.

25. *«Укрощение строптивой»*: несмотря на итальянский колорит, основным источником является анонимная английская баллада 1550 г. *«Веселая шутка о злой жене»* (*«Источники Шекспира»* не приводят полное заглавие, которое в действительности звучит довольно садистски — *«Веселая шутка о злой жене, зашитой в кобылью шкуру ради ее добронравия»*)⁹. Сюжетная линия с Бьянкой

⁹ Краткие сведения см. Fletcher J. *The Tamer Tamed or, the Woman's Prize /Introduction by Celia R. Daileader & Gary Taylor. Manchester. N. Y.: Manchester University Press, 2006. P. 17.*

заимствована из «Подмененных» Дж. Гаскойна [Уэллс 2002: 196]. Анонимная английская пьеса «Укрощение некоей строптивой» 1594 г. вызывает споры — источник ли это шекспировской комедии или ее «плохое» кварто.

Таким образом, 25 из 36 пьес Первого Фолио — то есть более 2/3 — опираются либо на оригинальные англоязычные источники, либо на источники, заведомо доступные в английском переводе на момент написания пьесы.

Как обстоит дело с остальными двенадцатью?

26. «Цимбелин»: «Хроники» Холиншеда (историческая часть). Кроме того, «Источники Шекспира» называют также «Зерцало владык» Вильяма Болдуина (1559) — собрание драматических поэм о королях.

Сюжет заключения пари насчет соблазнения чужой жены: в качестве источника обычно называют «Декамерон» Боккаччо (9-я новелла 2-го дня, непереведенная на английский язык).

Однако ничто в «Цимбелине» не заставляет предположить, что Шекспир читал «Декамерон». Имена, эпоха, социальная среда и остальные события у Шекспира ничем не напоминают Боккаччо. Собственно с «Декамероном» пьесу объединяет только само пари, когда спорщик предъявляет мужу ложные доказательства измены его жены (добытые хитростью), и оклеветанная героиня оказывается в изгнании. Впечатляющее сходство демонстрирует всего одна деталь: родинка под левой грудью героини, служащая доказательством ее неверности. Но родинка Джиневры из «Декамерона» окружена шестью золотыми волосками, а родинка Имогены состоит из пяти красных точек. «Пять» у Шекспира обозначено итальянским словом *cinque*, что вызывает соблазн истолковать это как следы чтения Боккаччо в оригинале, но, во-первых, у Боккаччо нет числа 5, во-вторых, слово *cinque* — устойчивое заимствование в английском, обозначающее пять очков на игральной кости. Возникает ощущение, что Шекспир знал текст Боккаччо очень приблизительно и не по первоисточнику.

Наиболее правдоподобное объяснение — устный пересказ только этой части новеллы кем-то из друзей Шекспира, знавших итальянский язык (скорее всего, Беном Джонсоном или Марсто-

ном). Существует также предположение, что сюжет попал к Шекспиру через посредство памфлета «Фредерик Дженненский» 1560 г. [Уэллс 2002: 217]

Сюжетная линия с Беларием: Уэллс возводит к анонимной пьесе 1589 г. «Редкие победы любви и удачи» [Уэллс 2002: 217], но Дункан-Джонс указывает на «Филастра» Бомонта и Флетчера (1609), где появляется персонаж по имени Беларио; она также демонстрирует ряд композиционных и тематических параллелей между пьесами и показывает, что в конечном итоге обе пьесы по трактовке человеческих отношений восходят к «Аркадии» Сидни [Duncan-Jones 2001: 231–235]. В истории пропавших сыновей короля усматривают также параллель с историей «британца» Тристрама в VI книге «Королевы фей» Спенсера [Kermode 2001: 262–263].

27. «Много шума из ничего»: сайт «Источники Шекспира» просто оглушает количеством ссылок на иностранные литературные памятники. Перечисляются: «Неистовый Роланд» Ариосто, «Трагические истории» Франсуа де Бельфоре, новеллы Маттео Банделло и «Книга придворного» Бальдассаро Кастильоне. Попробуем разобраться.

а) Ариосто — как мы помним, уже был переведен Дж. Харрингтоном (см. «Буря»);

б) «Трагические истории» Франсуа де Бельфоре: на самом деле — французский перевод тех же новелл Маттео Банделло [Уэллс 2002: 17, 121]. Кроме того, этот источник — тоже «дубль»: сюжет, предположительно взятый оттуда Шекспиром, находится и у Ариосто [Уэллс 2002: 121].

в) «Книга придворного» Кастильоне: хотя «Источники Шекспира» об этом молчат, она была переведена на английский еще до рождения Шекспира сэром Томасом Хоби (не позднее 1557 г.)¹⁰.

Помимо того, «Источники Шекспира» отсылают к «Королеве фей» и к сборнику новелл Джорджа Уэтстона *The Rocke of Re-*

¹⁰ Knowles G. *A Cultural History of English Language*. L; N. Y.: Arnold, 1997. P. 70; в дальнейшем: [Knowles 1997].

gards¹¹ (1576, заранее прошу знатоков помочь с переводом заглавия ввиду его многозначности — сам текст мне недоступен). Достаточно заглянуть в Британскую энциклопедию в статью Whetstone, George, чтобы убедиться, что этот сборник состоит из переложений с итальянского.

Вот уж действительно, много шуму из ничего!

28. «Двенадцатая ночь»: снова «Источники Шекспира» дают два текста, дублирующие друг друга: одна из «Новелл» Банделло и рассказ об Аполлонии и Силле из книги Барнабе Рича «Прощай, военное дело» (1581). Обратившись к Уэллсу, находим, что второй является переводом первого через посредничество Бельфоре [Уэллс 2002: 160].

Иногда в качестве источника называют L'Inganni («Ошибки») неизвестного итальянского автора, поскольку с этой пьесой сопоставляет ее современник — Джон Маннингем. Дункан-Джонс восприняла это сравнение настолько серьезно, что выдвинула гипотезу, согласно которой итальянский текст для Шекспира читал и переводил Марстон [Duncan-Jones 2001: 155]. Марстон, конечно, мог помочь другу, но нет причин так усложнять ситуацию. Субъективное замечание зрителя о сходстве сюжета (вероятно, первое, что пришло ему в голову) — еще не текстологическое доказательство. Позволю себе поделиться своим опытом литератора: когда мне случалось читать мои собственные стихи публике, слушатели неоднократно находили в них цитаты и заимствования из произведений, о которых я ранее никогда не слышала. Во-первых, Маннингем сравнивает «Двенадцатую ночь» не только с итальянской пьесой, но также с «Близнецами» Плавта и «Комедией ошибок» самого Шекспира. Похоже, его цепочка ассоциаций связана в основном с сюжетом о перепутанных близнецах, который вообще является бродячим — нет более естественного источника комизма, чем полное внешнее сходство двух разных лиц¹². Во-вторых, сама же Дункан-Джонс указывает, что существовали две итальянские пьесы

¹¹ На сайте заглавие дано с двумя опечатками — The Roke of Regard, правильный вариант устанавливается по статье об Уэтстоне в 11-м издании Британской энциклопедии (доступна в перепечатке англоязычной Википедии).

¹² Ср. «Где тут Петя, где Сережа» С. Я. Маршака — неужели Маршак тоже опирался на итальянскую комедию XVI в.?

под таким названием, и какая именно вспомнилась Маннингему, сейчас вряд подлежит установлению.

29. «*Комедия ошибок*»: основными источниками считаются «Близнецы» (известны также под названием «Менехмы») Плавта и его же «Амфитрион». «Амфитрион» не был переведен на английский, но перевод «Близнецов» вышел в 1595 г. Вопрос, опирался ли Шекспир на английский или на латинский текст «Близнецов», решается в зависимости от датировки «Комедии ошибок», так как сценическая постановка «Близнецов» на английском языке осуществилась еще в 1592 г. Однако эти две комедии Плавта были таким же материалом из школьной программы по латыни, как и «Метаморфозы» Овидия (Плавт и Овидий — одни из тех немногих античных авторов, которых не прекращали преподавать даже в монастырских школах Средневековья).

«Источники Шекспира» указывают также на комедию Джорджа Гаскойна «Подмененные» (изд. 1573, 1587), которая является переводом старинной итальянской комедии *I Suppositi* (1509).

30. «*Гамлет*»: «Деяния датчан» Саксона Грамматика и многострадальные «Трагические истории» Бельфоре.

К сожалению, и здесь мы не получим ответа, читал ли Шекспир Бельфоре на французском. Мешает существование так называемого «Пра-Гамлета» — надежно засвидетельствовано, что эта пьеса уже шла на английской сцене в 1580-е годы и что она относилась к жанру трагедии. Поскольку текст ее утрачен, мы не можем утверждать с уверенностью, что Шекспир вообще чем-то обязан Бельфоре, а не своему англоязычному предшественнику.

В «Деяния датчан» я заглянула, благо они сейчас доступны в Интернете на www.gutenberg.org. Они написаны весьма упрощенной латынью, которую может читать любой, кто прошел хотя бы один год обучения. (Спрашивается, а на какой еще латыни мог писать житель Дании XII века, бывшей тогда в культурном отношении крайней периферией?).

Следует упомянуть также крайне интересное открытие И. И. Чекалова, сделанное не так давно. Он обнаружил, что легенда о принце Амлете сохраняла в Скандинавии устное хождение — со-

вершено независимо от текста Саксона Грамматика — по XVII век включительно.¹³ Похоже, мы все-таки недооцениваем роль устной передачи сюжетов.

31. «Тимон Афинский»: большой соблазн представляет собой «Тимон, или Мизантроп» Лукиана, ввиду того, что этот текст не был переведен на английский при жизни Шекспира и кажется «очевидным» источником. К сожалению, этот сюжет имеется у переведенного Плутарха (см. «Юлий Цезарь», «Антоний и Клеопатра», «Кориолан»), и, что еще печальнее для гипотезы о чтении Лукиана в оригинале, шекспировскому «Тимону» непосредственно предшествовал «Тимон» неизвестного автора 1600 г.

Опять-таки для полноты данных укажем, что «Источники Шекспира» ссылаются также на комедию «Кампаспе» Джона Лили (около 1584 г.), хотя контекст этой ссылки неясен.

32. «Мера за меру»: еще один соблазн в лице непереуведенной новеллы Джиральди Чинтио из сборника *Necatommithi*. Опять-таки наличествует параллельный источник: пьеса уже упомянутого Джорджа Уэтстона «Промос и Кассандра» (1578) [Уэллс 2002: 198; то же «Источники Шекспира»]. Уэллс дополняет эти сведения указанием на то, что этот же сюжет был изложен Уэтстоном в прозе, в сборнике с примечательным названием «Гептамерон учтивых рассуждений». А статья об Уэтстоне в Британской энциклопедии прямо связывает «Гептамерон» с Чинтио.

«Источники Шекспира», в свою очередь, сообщают, что сцены странствий переодетого герцога основываются на романе Барнабе Рича «Приключения Брусана, князя Венгерского».

33. «Венецианский купец»: наиболее часто называемый источник — новелла Джованни Фиорентино «Il Resogone», не переведенная на английский язык¹⁴.

¹³ Чекалов И. И. Проблема множественности источников сюжета о Гамлете и Амлет как мастеровой в «Деяниях данов» Саксона Грамматика // Слово в перспективе литературной эволюции. К 100-летию М. И. Стеблин-Каменского. М.: Языки славянской культуры, 2004. С. 447–449.

¹⁴ На другом сайте, на странице, специально посвященной источникам «Венецианского купца», выдвинуто предположение, что кто-то мог перевести для Шекспира текст новеллы и дать ему рукопись <http://www.shakespeare-online.com/sources/merchantsources.html>

«Так все-таки читал по-итальянски?» — Не будем торопиться. Есть вещи, которые простительно не знать английским и тем более американским комментаторам, но российская филология вполне способна заполнить пробел. Дело в том, что сюжет о фунте мяса широко распространен в фольклорной традиции Ближнего и Среднего Востока. Образец аварской сказки на этот сюжет опубликован в сборнике: Книга о судах и судьях / Сост., вступ. ст. и прим. М. С. Харитонов. М.: Глав. ред. восточной лит-ры изд-ва «Наука», 1975. С. 254–255. М. С. Харитонов указывает, что данный сюжет зафиксирован также в афганском, индийском и дагестанском фольклоре. Видимо, все сказители читали Фиорентино в оригинале...

Сюжет о трех шкатулках входил в состав «Римских деяний», популярнейшего средневекового сборника латинских новелл, переведенного к тому же на английский Ричардом Робинсоном в 1595 г. Косвенные драматургические источники на английском языке, включая «Мальтийского еврея» Марло, не комментируем за недостатком места.

34. *«Два веронца»*: «Источники Шекспира» указывают два иностранных образца — «Декамерон» Боккаччо (8-я новелла 10-го дня о Тите и Джизиппо) и роман испанского писателя XVI века Хорхе де Монтемайора «Влюбленная Диана». Уэллс, однако, называет только второй.

Начнем с Боккаччо. Сравнение так заинтриговало автора этих строк, что пришлось затратить некоторое время на сопоставление новеллы с «Двумя веронцами» — благо «Декамерон» оказался под рукой. Итак:

Боккаччо. Греку по имени Джизиппо (так в переводе А. Н. Веселовского; правильное «Гисипп») сватают девушку по имени Софрония, но по ходу сватовства в нее влюбляется близкий друг Джизиппо — римлянин Тит Квинций Фульв. Увидев, что друг действительно очень страдает, Джизиппо проявляет благородство и уступает невесту другу (причем невеста поначалу не знает об этом, и Тит приходит к ней по ночам как к своей жене под видом Джизиппо, что вызывает большой скандал, когда обман открывается). Тит примиряется с родственниками Софронии и с нею самой, после

чего следует не связанная с этим сюжетом история разорения и скитаний Джизиппо, которая необходима только для того, чтобы два друга могли в очередной раз продемонстрировать взаимное благородство и по очереди взять на себя вину в убийстве, которого не совершали. Рассказ завершается тем, что Тит женит Джизиппо на своей сестре.

Шекспир. Веронец по имени Протей влюблен в девушку по имени Джулия. Его друг Валентин (тоже веронец) отбывает ко двору миланского герцога. Там он знакомится с дочерью герцога — Сильвией, и между ними вспыхивает страсть. Тем временем Протей против его желания также отправляют в Милан. Несмотря на данную перед отъездом клятву Джулии, он мгновенно обращает свое внимание на Сильвию и предательски расстраивает побег влюбленных. По доносу Протей Валентин отправляется в изгнание и живет в лесу с разбойниками. Джулия, решившая последовать за Протеем в Милан в костюме пажа, узнает о неверности возлюбленного, а Сильвия с презрением отвергает Протей, догадавшись, что он виновник изгнания Валентина. Сильвия и Джулия отправляются на поиски Валентина, за ними, в попытке добиться взаимности Сильвии, следует Протей, и в лесу они сталкиваются с Валентином, где, после недолгого выяснения отношений, все четверо примиряются и обе пары воссоединяются в исходном порядке.

Как мы видим, сходства весьма мало — как в *dramatis personae*, так и в положениях. Собственно, общего между этими двумя сюжетами только — «влюбился в девушку лучшего друга». Ну, для того, чтобы представить себе такую ситуацию, не нужно читать ни Боккаччо, ни Шекспира. Думаю, каждый второй мужчина попадал в нее на практике.

Теперь о «Диане». Здесь проблему вызывает главным образом датировка «Двух веронцев», так как «Диана» была переведена на английский язык Бартоломью Йонгом в 1592 г. («Источники Шекспира» ошибочно дают 1582 г.), но перевод пролежал в столе шесть лет и вышел только в 1598 г. [Уэллс 2002: 66]. Однако, во-первых, никто не запрещал Шекспиру прочесть текст в рукописи, а представления об авторских правах тогда несколько отличались от со-

временных¹⁵. Во-вторых, сайт «Источники Шекспира» дает важное уточнение: в «Двух веронцах» был задействован не весь роман, а только сюжетная линия Феликса и Фелисмены. Английская пьеса на этот сюжет под заглавием «История Феликса и Филиомены» шла на сцене еще в 1585 г., так что, даже если принять самую раннюю из предполагаемых датировок «Двух веронцев» — 1590 г. — миграция сюжета удовлетворительно объясняется.

В добавление к этому «Источники Шекспира» указывают три английских текста, связь которых с «Двумя веронцами» не прояснена: «Эвфуэс» Джона Лили (1578; вероятно, имеет в виду стилистическое влияние на диалоги), а также «Правитель» Томаса Элиота (1531) и снова «Трагическая история Ромеуса и Джульеты» Артура Брука (см. «Ромео и Джульетта»), в очередной раз ошибочно названная переводом.

35. «Отелло»: здесь действительно не обнаружено других источников, кроме новеллы Джиральди Чинтио, не переведенной на английский язык.

Сведения об Африке, как утверждают «Источники Шекспира», почерпнуты из «Естественной истории» Плиния Старшего (перевод Филемона Холланда 1601 г.) и «Географии Африки» Льва Африканского (перевод Джона Пори 1600 г.).

36. «Конец — делу венец»: новелла о Джилетте Нарбонской из «Декамерона» Боккаччо, входившая, однако, в сборник новелл Вильяма Пейнтера «Дворец наслаждений» (1567). Этот сборник включал довольно много переводов новелл Боккаччо [Уэллс 2002: 23]. «Источники Шекспира» вообще не упоминают Боккаччо, называя только Пейнтера.

Подытожим статистику. Из 36 пьес, достоверно входящих в шекспировский канон:

25 — опираются только на английские источники либо на источники, доступные в опубликованном английском переводе, и при

¹⁵ Напомним, что самодеятельное тиражирование рукописей литературных произведений имело место еще на памяти ныне живущих людей — представители старшего поколения могут рассказать о том, как они переписывали от руки стихи Ахматовой и Есенина.

этом издание надежно датируется *более ранним* временем, чем пьеса;

1 («Комедия ошибок») — требует школьного (по елизаветинским меркам) уровня знания латыни;

в 9 случаях — имеющиеся гипотезы о французских, итальянских или греческих источниках невозможно доказать, ввиду сомнительности параллелей или наличия дублирующих источников на английском языке.

Единственный бесспорный случай шекспировской пьесы, восходящей к непереуведенному источнику — «Отелло». Доказывает ли это, что Шекспир читал по-итальянски? Вряд ли. Пропорция 1/36 — нормальный уровень статистической погрешности. Наиболее вероятно, что текст-посредник просто утрачен или пока еще не найден. Во всяком случае, объяснения требует набор имен в этой пьесе, так как у Чинтио все герои, кроме Дездемоны (Диздемоны в его версии) безымянные.

Обратимся к недраматическим произведениям Шекспира. Собственно об источниках имеет смысл говорить только применительно к двум повествовательным поэмам — «Венере и Адонисе» и «Лукреции»; говорить об «источниках» лирики не вполне корректно, так как основное, в чем сказывается влияние предшественников на лирику — это речевая манера и стиль, то есть факторы, относящиеся к родному языку. Мы прокомментируем лишь популярное утверждение о «петраркизме» или «петраркистских влияниях» в лирике Шекспира. Наткнувшись на него в учебнике или научной статье, человек, далекий от истории литературы XVI века, может действительно истолковать его превратно — в том смысле, что Шекспир читал Петрарку (и конечно, в оригинале). В действительности под термином «петраркизм» специалисты понимают англо-французское направление поэзии XVI века, имевшее довольно мало общего с реальным Петраркой — оно сложилось под влиянием переводов Петрарки галантными придворными поэтами. В Англии к моменту написания шекспировских сонетов традиция петраркизма насчитывала более 60 лет (кстати, начиналась она с переложений Петрарки, сделанных Томасом Уайеттом). Круг тем и мотивов лирики Шекспира имеет к Петрарке самое отдаленное отношение.

Цитации, которая бы надежно свидетельствовала о знании неких иноязычных образцов, в лирике Шекспира нет вообще.

«*Венера и Адонис*» — сюжет заимствован из «*Метаморфоз*» Овидия. Об английском переводе «*Метаморфоз*» см. выше. Правда, даже мужчины без университетского образования, как правило, читали в то время Овидия в оригинале (мы говорим именно о мужчинах, так как с женской образованностью дело обстояло существенно хуже)¹⁶.

«*Лукреция*»: сюжет известен по двум основным латинским источникам, непереведенным в начале 1590-х гг. на английский: «*Фасты*» Овидия и «*История Рима*» Тита Ливия. Правда, краткое изложение истории Лукреции англичане знали еще по книге Чосера «*Добродетельные женщины*».

«*Феникс и Голубь*»: каковы бы ни были источники этого сюжета, Шекспиру его явно навязали, так как поэма входит в сборник, все произведения которого объединены этим сюжетом. Рисуется картина: Честер приходит к Шекспиру и вкратце излагает ему заказ. «Понимаете, это такая аллегория: две птицы, Феникс и Голубь, и обе сгорают в пламени любви... Все уже написали на эту тему, ждем вашего вклада».

Таким образом, недраматическая поэзия Шекспира ничего существенного к предыдущим выводам не добавляет — кроме того, что Овидия он, вероятно, все-таки читал по-латыни.

Заодно приглашаю читателя подивиться демократизму елизаветинской культуры, которая, задолго до Горького и его издательства «*Всемирная литература*», на практике воплотила лозунг «*Искусство — народу!*». Подсчитайте, какое количество шедевров мировой литературы и философии было доступно простому грамотному англичанину к 1603 г. благодаря искусству переводчиков. Список, приведенный выше, далеко не полон. Можно добавить к

¹⁶ См. Лабутина Т. Л. Воспитание и образование англичанки в XVII в. СПб.: Алетейя, 2001. 247 с. Хотя эта книга содержит много фактических неточностей, поспешных обобщений и непроверенных ссылок (тексты часто цитируются не по первоисточникам), все же это единственная известная нам русская монография на данную тему и не может быть обойдена вниманием при обращении к «шекспировскому вопросу» (например, факт неграмотности жены и дочери стратфордского Шекспира).

нему, например, «Пять вопросов» Цицерона (переведены Джоном Долманом в 1561 г.) и «Похвалу Глупости» Эразма Роттердамского (переведена сэром Томасом Чалонером еще в 1549 г.) [Knowles 1997: 69–70]. Юный Миша Ломоносов не располагал такими возможностями, хоть и родился на полтора с лишним века позже.

Вопрос №2. После этого утомительного библиографического обзора вернемся к списку наших вопросов. Второй вопрос заключается в том, мог бы простой актер елизаветинского театра, сын незнатных родителей, с очень ограниченным «официальным» (formal) образованием выучить иностранные языки, если бы захотел.

Вообще ставить этот вопрос как-то неловко, ибо в истории литературы имеется столь очевидный прецедент — в лице Бена Джонсона, — что не заметить его сложно. Выросший в неблагополучной во всех отношениях семье, едва окончивший три класса грамматической школы, имевший уголовную судимость, Бен Джонсон самоучкой так блестяще освоил древние и новые языки (в его случае, сомнений в этом нет) и был настолько начитан, что получил степень бакалавра искусств, ни дня не проучившись ни в одном университете. Он мог себе позволить попрекать Шекспира слабым знанием латыни. Однако «джонсоновского» вопроса не существует. Нет ли в этом алогизма? Если смог один, то почему не смочь и другому?

Кроме того, переоценивается роль университетов в елизаветинском образовании. Во-первых, вторая половина XVI века была временем не расцвета английских университетов, а их упадка: оксфордский кружок Джона Колетта стал лебединой песнью университетской традиции. Та академическая слава, которой университеты Англии пользовались в Средние века, вернется к ним только при королеве Виктории, когда будет полностью реформирована образовательная система. Оксфорд и Кембридж второй половины XVI века были скорее клубами безалаберной светской молодежи, куда приходили приобрести некоторый лоск для дальнейшего продвижения вверх по социальной лестнице. Многие не заканчивали обучение даже на бакалавра. Кристофер Марло получил свою степень магистра искусств вовсе не за академические заслуги, а за сотрудничество с секретными службами (на университет было оказано

но прямое давление), так что о какой-то его выдающейся успеваемости данных нет. Таким образом, даже в случае с Марло трудно установить прямую зависимость между фактом пребывания в университете и литературным дарованием.

У Фрэнсиса Бэкона, одного из основных кандидатов на авторство шекспировских произведений, пребывание в университете оставило только раздражение — он считал, что университеты в современном ему виде мало что дают для образования, что там занимаются лишь схоластикой.

Действительно, университеты давали знание латыни и греческого, в них проходили классическую литературу, но с французским и итальянским они вряд ли бы помогли Шекспиру — в Англии современные языки войдут в университетские программы *только в XIX веке*. Этим языкам в шекспировскую эпоху обучались другими путями. Какими? Вот некоторые данные. В 1573 г. вышел «Тройной англо-латино-французский словарь» Джона Барета. Учебников французского языка только между 1528 и 1580 гг. вышло не менее 4. Грамматик итальянского языка — 2 (в 1550 и 1575 гг.). [Knowles 1997: 87]. И, конечно, не стоит забывать о практике — основе всякого изучения языков. В Лондоне, крупном портовом городе, было достаточно итальянцев и французов, а некоторые англичане из круга Шекспира даже состояли с ними в родстве (так, Марстон был наполовину итальянцем).

Ничуть не хуже была обеспеченность англичан пособиями по родному языку и изящной словесности (также не входившими в программы университетов): Джон Харт написал «Орфографию» (1569) и «Метод, или удобное введение для всех неграмотных, дабы они могли научиться читать по-английски в короткое время и с удовольствием» (1570); Томас Уилсон — «Искусство риторики» (издавалось в 1553 и 1567 гг.); Джордж Путтингем — «Искусство английской поэзии» (1589). Стоит упомянуть еще *Grammatica anglicana* Пола Гривза (1594) — в отличие от предыдущих пособий, это написано по-латыни и представляло бы интерес только для профессиональных филологов, если бы не помещенный в нем краткий словарь языка Чосера. [Knowles 1997: 83–85, 171].

Было бы странно, если при таком количестве учебной литературы (заметим, дело происходит в эпоху книгопечатания, а значит, она тиражируется и продается) хоть один простой парень из народа ею не воспользовался... Тем более если это выходец из зажиточной семьи, у которого было определенное количество денег и досуга.

Вопрос №3. Предыдущий вопрос был сформулирован так: мог ли в елизаветинскую эпоху среднестатистический мужчина незнатного происхождения выучить два-три иностранных языка (настолько, чтобы суметь читать художественную литературу)? Ответ на этот вопрос был дан положительный. Следующий вопрос звучит так: а выучил ли их данный человек — автор шекспировских пьес — вне зависимости от того, кем он был?

Мы уже продемонстрировали выше, что данные об источниках Шекспира не предполагают однозначно владения какими-либо языками, кроме элементарного уровня латыни. Читатель приготовился подловить автора, потирая руки: «А как же французские диалоги в «Генрихе V»?».

Упреждая этот вопрос, мы провели сравнительный статистический анализ употребления латыни и французского в пьесах Первого Фолио. Первое, что выяснилось в ходе этого рассмотрения — что «целиком написанные по-французски» диалоги принадлежат к области шекспироведческого фольклора. Диалогов с активным употреблением французского языка в «Генрихе V» три, и ни один из них нельзя считать написанным «целиком по-французски». Так, в диалоге Екатерины и Алисы (III, 4) на 35 реплик 8 не содержат французских слов или содержат только слово *madame*, и еще 15 являются смешениями английской и французской речи в разной пропорции. В диалоге между Пистолем и французским пленником при участии переводчика (IV, 4) из 13 французских реплик 7 тут же переводятся на английский или сами являются переводом с английского, не считая изначальных англоязычных реплик Пистоля. В диалоге Генриха и Екатерины в финале (при участии Алисы как переводчицы) средняя длина французских реплик составляет 15 слов при средней длине английских реплик в 50 слов.

Безусловно, это не отменяет того факта, что герои «Генриха V» обмениваются связными французскими высказываниями. Но

решать на этом основании вопрос о знании Шекспиром французского языка некорректно. Необходимо привлечь материал других пьес.

Мы провели подсчет использования французского и латыни в 36 пьесах Первого Фолио. За единицу измерения была принята 1 драматическая реплика. Подсчитывалось абсолютное количество иностранных слов в реплике (с указанием, являются ли эти слова связными). Учитывались все части речи, кроме интернациональных междометий *O!* и *ha!* Учитывались также повторы слов. Стяжения раскладывались на исходные лексемы. Французские имена учитывались только в контексте франкоязычной реплики; латинские имена — в контексте латиноязычной реплики либо в случае, когда они стояли в достоверно латинской грамматической форме (в косвенном падеже). Общеупотребительные галлицизмы типа *madame*, *adieu*, как и латинизмы *imprimis*, *item* (употреблявшиеся в англоязычных документах), не учитывались, если стояли вне иноязычного контекста.

Начнем с французского языка. Всего французский язык оказался задействован у Шекспира в 13 из 36 пьес (общим счетом 110 реплик). 43 из них чисто французские, 67 — смешанные англо-французские. Из этих 67 таких, в которых объем французских вкраплений составляет 1–3 слова (в разрозненном виде или в виде коротких фраз) — 42, причем по преимуществу это вкрапления такого рода, как *bonjour*, *diable*, «*Vive le Roy!*» и т. д., то есть галлицизмы, ничего не говорящие о знании автором французского. Следовательно, релевантными являются только 43 чисто французских реплики и 25 англо-французских. (Во всех 25 случаях французские вкрапления связные).

Реплик, содержащих более 5 связных французских слов:

— в диапазоне 6–10 слов: 13 чисто французских и 5 смешанных, итого 18;

— свыше 10 слов: 13 французских и 10 смешанных, итого 23.

Из 18 реплик, содержащих 6–10 связных французских слов, 17 приходится на «Генриха V» и 1 — на «Виндзорских насмешниц».

Из 23 реплик, содержащих свыше 10 связных французских слов, 22 приходится на «Генриха V» и 1 — на «Виндзорских насмешниц».

Таким образом, все пространные французские высказывания объемом свыше 5 слов находятся у Шекспира лишь в 2 пьесах из 36, причем 39 из 41 приходятся на «Генриха V». Это означает, что 95% активного использования французского языка сосредоточено в 1 пьесе из 36 (и еще в одной — 5%).

Посмотрим теперь на данные по латыни. Поначалу они не вселяют энтузиазма: 96 реплик против 110 французских с абсолютным максимумом в 13 слов против абсолютного максимума в 50 французских слов в «Генрихе V». Однако латынь задействована в 22 пьесах из 36, тогда как французский язык — только в 13.

Кроме того, латынь грамматически гораздо компактнее французского. В ней отсутствуют артикли и составные глагольные формы, почти не употребляются личные местоимения в номинативе, а служебные части речи встречаются гораздо реже. Как правило, латинское предложение от 4 слов и выше соответствует по развернутости французскому предложению от 6 слов: *Aquila non capit muscas* — *Un aigle ne saisit pas des mouches*¹⁷.

Поэтому для латыни мы выделяем диапазоны от 4 слов и от 7 слов.

Итак, связных латинских высказываний в 4–6 слов — 22 на 21 реплику в 11 пьесах (в 30% пьес Первого Фолио);

связных латинских высказываний от 7 слов и выше — 7 в 6 пьесах (в 17% пьес);

кроме того, реплик, содержащих 4 и более разрозненных латинских слов — 11 в 6 пьесах (также в 17%).

Напомним: пространные высказывания на французском языке обнаруживаются лишь в 2 пьесах из 36 (между 5 и 6%), причем подавляющее большинство из них приходится на 1 пьесу — «Генриха V». Хотя французские персонажи задействованы во многих других пьесах Шекспира.

¹⁷ Латинская пословица «Орел не ловит мух» и наш дословный перевод ее на французский.

Таким образом, распределение латыни в пьесах Шекспира выглядит гораздо более равномерным, чем распределение французского. Кроме того, многие пространные латинские фразы от 4 слов и выше у Шекспира являются опознаваемыми пословицами и цитатами из классиков (Горация, Овидия, Вергилия), тогда как случаев французской цитации нам обнаружить не удалось: французские реплики не отсылают ни к чему, кроме непосредственной ситуации на сцене. Еще интереснее сопоставить урок латыни в «Виндзорских насмешницах» и урок английского, который дает Алиса Екатерине в «Генрихе V». В первом случае это, хоть и пародийный, но все же лингвистически профессиональный урок: на нем повторяют склонение латинских местоимений. Во втором случае «урок» сводится к задаванию вопросов: как будет по-английски «рука», «нога», «палец» и т. д. Это различие указывает на то, что об изучении латыни автор пишет по собственному опыту ученика, а представления об изучении современных языков у него довольно гипотетичны. Можно возразить, что цель Шекспира не показать достоверно учебный процесс, а создать комическую ситуацию. Однако личный опыт — это то писательское шило, которого нельзя утаить в мешке, и он всегда проявляется, если он есть, независимо от авторской интенции (как это имеет место в «Виндзорских насмешницах»).

Перед нами: 1) среднее знание латыни, применяемое регулярно; 2) хорошее знание французского, примененное фактически однократно. Сочетание, не очень естественное даже для современного филолога (многие из нас знают современные иностранные языки заведомо лучше, чем латынь, но это означает, что и в сознании эти языки будут задействованы регулярнее) — и вовсе противоестественное для елизаветинца. Наиболее правдоподобное объяснение: латинские вкрапления принадлежат самому Шекспиру, тогда как французские реплики для «Генриха V» и несколько фраз для «Виндзорских насмешниц» написаны по его просьбе каким-то соавтором. Вероятно, работа над диалогами шла параллельно: Шекспир набрасывал английские части диалога и обозначал то, что требуется сказать на французском, а соавтор дописывал французскую часть. Есть основания полагать, что он не знал, как произносится французское слово *moi* (в современной орфографии *moi*,

«меня»), потому что Пистоль принимает его на слух за английское слово *toy* — сленговое название какой-то монеты¹⁸. На самом деле оно никак не могло быть созвучно — в современном французском оно произносится [twa], в нормативном французском времен Шекспира оно произносилось как [twe], а необразованный солдат мог произнести и [twa], как француз нашего времени, но только не [toi], как слышится Пистолю.

Относительно итальянского языка нельзя сделать вовсе никаких выводов: итальянские вкрапления у Шекспира единичны и методам статистической обработки не поддаются. Два факта позволяют предположить, что итальянский язык был от Шекспира еще дальше, чем французский. Во-первых, это фантазийная имитация итальянского (названного «флорентийским») в пьесе «Конец — делу венец»: несколько реплик, представляющих собой бессмыслицу, которая имеет «романское» звучание для уха человека, никогда не изучавшего романские языки. Во-вторых, это шекспировская ономастика. Когда итальянские имена использует, скажем, Бен Джонсон, то мы видим, что каждое имя не только является «говорящим», но и образовано по законам итальянской морфологии: например, Вольпоне — отнюдь не просто «лис» (русские комментаторы здесь вводят в заблуждение), но «большой матерый лисьяра», а Корвино — «маленький ворон», «вороненок» (ввиду его молодости)¹⁹. У Шекспира же в использовании итальянской ономастики нет никакой системы. Он часто дает «итальянизированные» имена персонажам, которые вроде бы не должны быть итальянцами (например, Горацио, Рейнальдо и Франциско в «Гамлете»²⁰, Пизанио в «Цимбелине», Орсино в «Двенадцатой ночи», Анджело и ряд других персонажей в «Мере за меру»). Напротив, персонажи, которым по сценарию полагается быть итальянцами, получают неитальянские имена: веронец Протей в «Двух веронцах», сицилийцы Леонт, Ди-

¹⁸ Толкование этого слова см. < <http://www.shakespeareswords.com/Headwords-Instance.aspx?Ref=5848>>

¹⁹ Ср. перечень имен семейства луковиц у Джанни Родари: Чиполлоне, Чиполлино, Чиполлучча и др. (обычное название лука по-итальянски — *cipollo*).

²⁰ Это привело А. Чернова к умозаключению, что соответствующие персонажи «Гамлета» — швейцарцы. Тут сразу два анахронизма: во-первых, представление о национальности «швейцарцы»; во-вторых, понимание литературы как «зеркала действительности» в самом наивном, журналистском смысле..

он, Мамиллий, Антигон и Клеомен в «Зимней сказке», падуанец Куртис (вместо ожидаемого «Курцио») в «Укрощении строптивой».

Русскому читателю будет особенно интересно узнать, что многие имена героев Шекспира, которые в переводах выглядят как итальянские, в оригинале таковыми не являются. Так, Лоренцо из «Венецианского купца» и монах Лоренцо из «Ромео и Джульетты» вовсе не тезки: первый у Шекспира называется Lorenzo, второй Lawrence. Напротив, Монтекки в «Ромео и Джульетте» и маркиз Монтегю в 3-й части «Генриха VI» в оригинале однофамильцы — Montague. (Несколько лет назад автора этой статьи развеселила одна работа, посвященная ранним переводам Шекспира в России, выполненным по французским переделкам — в числе вопиющих искажений шекспировского текста там приводилась фамилия «Монтегю» вместо «Монтекки»!). Капулетти тоже не Капулетти, а Capulet, а слугу кормилицы зовут не Пьетро, а Peter. Правда, Шекспир поправил Артура Брука, переименовав Ромеуса в Ромео, но в большинстве случаев, наоборот, поправляют его русские переводчики, «обытальянивая» имена.

Кстати, монах Lawrence чисто английский персонаж — в антикатолическом фольклоре шекспировской Англии существовал lusty Lawrence, «распутный Лаврентий». Он упоминается, в частности, в «Укрощении укротителя» Флетчера (I, 3). Шекспир переосмыслил его как сводника: этот персонаж был задуман еще в «Двух веронцах», где воображению герцога Миланского рисуется картина, как friar Lawrence тайно венчает сбежавших влюбленных (V, 2). Правда, на сцене он там не появится.

В тех же случаях, когда итальянскими именами наделены действительно итальянцы, их использование у Шекспира случайно и ничего не говорит зрителю. Нет никаких смысловых оснований для того, чтобы Антонио в «Венецианском купце» был именно Антонио (всего же у Шекспира пять разных Антонио, между которыми мало общего); неясно, почему Якимо в «Цимбелине» — Якимо и т. д. Одно и то же имя «Бьянка» получают добродетельная сестра Катарины в «Укрощении строптивой» и проститутка в «Отелло» — у Бена Джонсона такое непредставимо. Отдельные случаи наподо-

бие сознательной иронии в имени Анджело («Мера за меру») не показательны: помимо того, что это не итальянец, слово *angel* слишком хорошо знакомо английскому слуху. Наконец, имеются случаи, когда имена итальянских персонажей Шекспира имеют итальянскую форму, но отсутствуют в реальной итальянской ономастике: Отелло, Меркуцио. Их нельзя сопоставить с вымышленными именами итальянцев Бена Джонсона, так как они не несут признаков осмысленных правил образования и внятной внутренней формы. Их задача как будто бы только в том, чтобы звучать «по-итальянски» (помните русскую барышню по имени Илька у Жюль Верна?).

И последнее наблюдение: с наступлением творческой зрелости у Шекспира плотность использования иноязычных вкраплений падает. Особенно резкое снижение приходится на период с 1599 г. и позднее. В «великих трагедиях» они практически отсутствуют (имеются лишь незначительные следы латыни в «Гамлете» и «Короле Лире» — в совокупности по 5 и 2 слов соответственно). А ведь именно эти тексты составляют для нас сущность Шекспира. Так что дело не в том, на каких языках мог читать и изъясняться Шекспир, а насколько он владел родным языком.

Итак, какой же человек стоит за шекспировскими текстами?

Он явно не знал греческого и не проявлял интереса к греческим классикам: даже обращаясь к теме троянской войны, он предпочел опереться не на «Илиаду», а на средневековый английский апокриф. В его творчестве нет никаких следов чтения греческой художественной литературы, кроме «Тимона Афинского», который, впрочем, почти наверняка является переработкой уже имевшейся английской пьесы на этот сюжет (переводной Плутарх не в счет). Мимо его сознания прошел не только Гомер, но также Софокл, Еврипид, Аристофан, Менандр, Анакреонт и многие другие, без кого мы сейчас не представляем себе европейскую культуру раннего Нового времени.

Трудно доказать, что он читал что-либо по-латыни помимо Плавта, Овидия и отдельных фрагментов таких хрестоматийных авторов, как Гораций или Вергилий. Вероятно, он знал несколько слов и выражений по-французски, но то, что он мог читать на

французском художественные произведения или что французские реплики в «Генрихе V» написаны им без посторонней помощи, всего лишь гипотеза, в пользу которой нет достаточно весомой аргументации. И уж совсем недоказуемо его владение итальянским: здесь слишком многое говорит скорее «против», чем «за». Он весьма начитан, но его начитанность бессистемна: для него одинаково хороши и Овидий с Чосером, и садистская лубочная баллада об истязании «злой жены» (последнее уж точно не во вкусе Фрэнсиса Бэкона; как хотите, а мне сложно представить себе, чтобы «Укрощение строптивой» могло быть написано автором «Опытов», да еще и чуть ли не одновременно). Кем мог быть этот человек?

Кем бы он ни был, он мало похож на представителя придворной элиты. Вообще, если искать в елизаветинской эпохе тип человека, который широко начитан и оперативно знакомится с новинками переводной литературы, то надо вспомнить о такой фигуре, как... типографский корректор. Кто-то ведь готовил в печать все эти бесчисленные книги, и этим занимались явно не графы и не государственные советники. Само существование книгопечатания и типографий подрывает дихотомию «образованной элиты» vs. «неграмотных масс», которую слишком часто механически распространяют со Средневековья на елизаветинскую эпоху.

Вал. А. Луков

ГИЗО И ШЕКСПИР

Франсуа Пьер Гийом Гизо (*François Pierre Guillaume Guizot*, 4.10.1787, Ним — 12.09.1874, Валь-Рише) — французский историк, литературный критик, государственный и политический деятель²¹. С 1812 г. он был профессором Парижского университета (1812).

²¹ Некоторые работы о Гизо: Федосова Е. Н. Франсуа Гизо: историк и государственный деятель // Новая и новейшая история. 1997. №2. С. 57–68; Bardoux A. Guizot. Hachette, 1894; Pouthas Ch.-H. Guizot pendant la Révolution. Plon, 1923; Idem. La Jeunesse de Guizot. Alcan, 1936.

Его лекции по истории европейской цивилизации в Сорбонне (1828–1830) получили широкое признание в образованном парижском обществе. Среди его главных работ этого периода — «История английской революции начиная со времен Карла I» (*Histoire de la révolution d'Angleterre depuis Charles I*, 1826–1827); «История цивилизации в Европе» (*Histoire de la civilization en Europe*, 1828); «История цивилизации во Франции» (*Histoire de la civilization en France*, 1830), а также собрание документов по французской истории в 25 томах и по английской истории в 31 томе.

В политической жизни Франции активную роль Гизо стал играть после 1814 г. в период Реставрации и к 1819 г. стал одним из лидеров конституционалистов-роялистов, выступал за ограничение монархии установлениями законов. Он занимал высокие государственные посты (министр внутренних дел, просвещения, иностранных дел, с 1847 г. — премьер-министр Франции). В 1848–1849 гг., оказавшись в результате революции 1848 г. в Лондоне как эмигрант, Гизо вернулся к исследованиям по истории Англии XVII века, в частности написал шесть дополнительных томов по истории Англии XVII века. Свои взгляды на ход исторического процесса изложил также в 9-томных «Воспоминаниях» (*Mémoires*), «Истории Франции, рассказанной моим внукам» (*Histoire de France racontée à mes petits-enfants*, 1870). В теоретическом плане важнейшее достижение Гизо — обоснование классовой борьбы как основы социального развития. Эти идеи, в частности, стали одним из важнейших источников классового подхода к изучению общества, развитого К. Марксом и Ф. Энгельсом и последующим марксизмом.

В работах, посвященных проблемам литературы и искусства, Гизо обосновал и применил историко-социологический подход к художественному творчеству и его восприятию в обществе²². Такова в особенности трактовка Гизо театра Шекспира, направленность которого он связывал с неудовлетворенностью, испытывавшуюся английской буржуазией в отношении популярного в то время народного театра.

²² Среди основных филологических сочинений Ф. Гизо: *Corneille et son temps*. P., 1813; *Shakespeare et son temps*. P., 1822.

Для шекспироведения большое значение имеет выдвинутая Гизо концепция творчества Шекспира, которую он представил в предисловии к изданию полного собрания сочинений английского драматурга в переводах на французский язык²³. Позиция, изложенная Гизо, оказалась близкой многим интеллектуалам его времени, в числе которых — и А. С. Пушкин (издание шекспировских сочинений с предисловием Гизо хранилось в библиотеке Пушкина)²⁴. Это предисловие сыграло видную роль в становлении романтизма во Франции²⁵, обозначив линию на непримиримую критику корнелиевского и расиновского классицизма как воплощений художественной системы, основанной на рационализме и догматизме. В трагедиях Шекспира Гизо ценил «могущество человека в борьбе с могуществом рока». При этом особенно значимым для Гизо было представление Шекспиром человека в многообразии его природных свойств и субъективное переживание мира в его полноте и противоречивости, вне границ, устанавливаемых разумом. В этом же направлении строились концепции шекспировского творчества в рамках формировавшейся культурно-исторической школы, основанной на опытах романтической историографии, с одной стороны, и влиянии позитивизма в гуманитарном знании, с другой.

В статье о Шекспире Гизо развивает концепцию зависимости художественной литературы, и прежде всего драмы, от состояния общественных отношений, и именно в этом духе показывает, в частности, специфику французской трагедии как отражения классовой психологии. Он утверждает, что применительно к любой стране литературная история должна рассматриваться как прямое следствие истории социальной. Так и Шекспир — законное детище со-

²³ Shakespeare W. Oeuvres complètes, traduites de l'anglais par Letourneur. Nouvelle édition, revue et corrigée par F. Guizot et A. Pichot, traducteur de Lord Byron, précédée d'une notice biographique et littéraire sur Shakespeare par F. Guizot: T. 1–13. Paris, 1821–1822

²⁴ Работы Ф. Гизо о Шекспире стали переводиться на русский язык в XIX веке: Характеристика трагедий Шекспировых: единство действия // Сын отечества. 1827. Ч. CXIII, №9, отд. II. С. 45–63 (далее: [Сын отечества 1827]); О поэзии драматической и Шекспире // Атеней. 1828. Ч. I, №4. С. 1–32.; Исторические и критические замечания на главные сочинения Шекспира // Пантеон. 1854. Т. 17. Кн. 9–10; Т. 18. Кн. 11 (отд. II).

²⁵ См.: Реизов Б. Шекспир и эстетика французского романтизма: («Жизнь Шекспира» Ф. Гизо) // Шекспир в мировой литературе. Л.: Худож. лит., 1964. С. 157–197.

циальных отношений и нравов эпохи Елизаветы, а устарелость французского классицизма — результат того, что в прошлое ушло породившее его общество. Давая высокую оценку гению Шекспира, Гизо считает, что его время вновь наступает, поскольку только шекспировская художественная система способна охватить все общественные положения и все чувства, которые составляют «зрелище человеческой жизни».

Статья Гизо получила широкую популярность в России. В конце 20-х годов XIX века из ее положений особое внимание уделялось трактовке образа Гамлета: «Гамлет служит в какой-то мере прообразом современного героя». По Гизо, почва, на которой воздвигается новое искусство, указана «системой Шекспира», дающей возможность воспринимать «ту всеобщность чувствований и состояний, которая составляет ныне для нас позорище дел житейских» [Сын отечества, 1827: 61]. К 1860-м годам популярность статьи Гизо благодаря ряду переводов на русский язык способствовала становлению феномена культа Шекспира и с особым вниманием была встречена демократической прессой. Некоторые мотивы этой статьи позже оказались близки ранней марксистской литературной критике, о чем, в частности, свидетельствует разбор этого эссе Г. В. Плехановым²⁶, который сравнивал его с предисловием к «Кромвелю» Гюго и отмечал, что «в деле объяснения исторического развития драмы поэт оказывается просто ребенком перед историком... Гизо был одним из самых выдающихся политических представителей французской буржуазии XIX века. Политическая борьба рано показала ему, где находятся незаметные для глаз, закрытых поэтической завесой, тайные пружины общественных движений. Он был одним из первых, ясно осознавших ту истину, что *политические* отношения народов коренятся в их *социальных* отношениях. А от этой истины было уже недалеко до убеждения о том, что те же социальные отношения объясняют и литературную историю народов... Принимая деятельное участие в современной ему политической борьбе буржуазии с аристократией и духовенст-

²⁶ Плеханов Г. В. А. Л. Волынский «Русские критики. Литературные очерки» // Плеханов Г. В. Избранные философские произведения : в 5 т. Т. V. М.: Соцэкгиз, 1958. С. 160–190; далее: [Плеханов 1958].

вом, Гизо понял значение взаимных столкновений общественных классов в историческом движении человечества. Он в самых смелых и недвусмысленных выражениях провозгласил, что вся история Франции есть результат таких столкновений. А раз усвоив себе этот взгляд, он, естественно, должен был попытаться применить его к истории литературы. Такая попытка и была сделана им в *Étude sur Shakespeare*» (Плеханов 1958: 175–176). Далее Плеханов, кратко излагая содержание очерка Гизо, выделяет те обстоятельства, которые породили феномен Шекспира: «Драматическая поэзия родилась в среде народа и для народа. Но мало-помалу она везде стала любимой забавой *высших классов*, влияние которых непременно должно было изменить весь ее характер... Простота и естественность уступают место изысканности и искусственности, нравы становятся изнеженными. Все это отражается и на драме; ее область суживается, в нее вторгается монотонность. Вот почему у народов нового времени драматическая поэзия расцветает пышным цветом только там, где благодаря счастливому стечению обстоятельств искусственность, всегда господствующая в высших классах, еще не успела оказать на нее своего вредного влияния и где высшие классы еще не совсем разорвали связь свою с народом, сохранив общий с ним запас вкусов и эстетических потребностей. Именно такое стечение обстоятельств замечается в царствование Елизаветы в Англии, где сверх того прекращение недавних смут и повышение уровня народного благосостояния дали сильнейший толчок нравственным и умственным силам нации. Уже тогда накопилась та колоссальная энергия, которая сказалась впоследствии в революционном движении; но эта энергия пока еще сказывалась главным образом на мирном поприще. Шекспир выразил ее в своих драмах. Его отечество, однако, не всегда умело ценить его гениальные произведения. Со времен реставрации аристократия, стремясь перенести к себе на родину вкусы и привычки блестящего французского дворянства, забывает Шекспира. Драйден находит его язык устарелым, а в начале XVIII века лорд Шефтсбюри горько жалуется на его варварский слог и старомодный дух. Наконец, Поп сожалел, что Шекспир творил для народа, не стараясь понравиться зрителям “лучшего сорта”. Только со времени Гаррика Шекспира

снова полностью (без подчисток и переделок) играли на английской сцене» (там же: 176). Плеханов подчеркивает, что Гизо в своем исследовании творчества Шекспира шел по совершенно верному пути и придавал точке зрения на литературный процесс, изложенный Гизо в «Жизни Шекспира», «колоссальную научную важность» (там же: 178).

Поэтому в ряде аспектов идеи Гизо о Шекспире, рассмотренном французским ученым в контексте проблем литературного процесса, актуальны и в наше время.

Вл. А. Луков

БАЛЬЗАК И ШЕКСПИР

Проблема «Бальзак и Шекспир», поставленная во французской критике еще в 1830-е годы, впервые обрела настоящий масштаб в дни празднования 300-летия со дня рождения Шекспира в статье, опубликованной в газете «Le Pays» французским писателем и литературным критиком Ф. Барбе д'Оревилли²⁷, который восклицал: «Меня не обвинят в желании принизить достоинства Шекспира... Я в достаточной степени засвидетельствовал свое почтение этому громадному гению... Но и у нас,... есть тоже свой Шекспир... И мы назовем его смело — Бальзак!». Как видим, в этой статье произведен переход от поисков прямых аналогий, непосредственного влияния Шекспира на Бальзака к типологическому сопоставлению двух центральных фигур национальных литератур (и это при том, что типологическое изучение литературы не было еще развито, идеи типологического метода в литературоведении были сформулированы столетие спустя).

Полтора века эта тема продолжает интересовать литературоведов. Среди работ, появившихся уже в XXI веке, следует назвать кандидатскую диссертацию Е. А. Варламовой, которая провела сопоставление «Отца Горио» О. Бальзака и «Короля Лира» У. Шек-

²⁷ Barbey d'Aurevilly F. Shakespeare et... Balzac // Le Pays. 1864. 10 mai.

спира²⁸. В автореферате этой диссертации²⁹ отмечается, что пик культа Шекспира во Франции приходится на 1820-е годы. Именно в начале 1820-х свою писательскую карьеру и начинает Бальзак. Иначе говоря, казавшаяся непреодолимой более чем двухвековая дистанция времени, отделявшая Бальзака от Шекспира, чудодейственным образом сокращается. Более того, «годы ученья» Бальзака хронологически точно совпадают с моментом, когда внимание мира искусства максимально приковано к Шекспиру и его театру. Атмосфера романтического культа английского драматурга, в которой оказывается молодой Бальзак, естественным образом становится для будущего творца «Человеческой комедии» существенным фактором его литературного воспитания и формирования³⁰.

В период повсеместного культа Шекспира Бальзак вникает в произведения английского драматурга. Начинаящий писатель в курсе передовой научной и эстетической мысли своего времени, в курсе новаторской теоретической литературы, где «широкая шекспировская драма» выступает в качестве основополагающего элемента новой эстетики. Проблема создания универсального жанра Нового времени, способного полномасштабно и полнокровно отразить картину изменившейся действительности, особенно остро ощущается романтиками. Та же проблема заботит и Бальзака, собирающегося стать «секретарем французского Общества». Органично вобрав в себя столь актуальную для своего времени традицию шекспировской драмы, Бальзак существенно преобразовывает жанровую структуру романа.

Далее Е. А. Варламова отмечает, что сразу по выходе в свет романа «Отец Горио» (1835) в газетных и журнальных статьях, посвященных новому роману Бальзака, рядом с именем его автора появляется имя английского драматурга³¹. Однако эти первые сопоставления Бальзака и Шекспира были довольно поверхностными

²⁸ Варламова Е. А. Преломление шекспировской традиции в творчестве Бальзака («Отец Горио» и «Король Лир»): Дис... канд. филол. н. Саратов, 2003. 171 с.

²⁹ Варламова Е. А. Преломление шекспировской традиции в творчестве Бальзака («Отец Горио» и «Король Лир»): Автореф. дис... канд. филол. н. М., 2003.

³⁰ Там же. С. 5–6.

³¹ См.: L'Impartial, 8 mars 1835; Le Courrier français, 15 avril 1835; La Chronique de Paris, 19 avril 1835; La Revue de théâtre, avril 1835.

и в большинстве своем некорректными по отношению к Бальзаку, упрекая его в откровенном плагиате. Так, анонимный автор статьи в «L'Impartial» в весьма ироничной манере сообщал читателям, что Бальзак «теперь получает удовольствие от того, что вступает в дерзкую борьбу с высокими и могущественными гениями», Филарет Шаль (Chales F.) на страницах «La Chronique de Paris» в своей статье, посвященной «Отцу Горио», также выступает с критикой Бальзака, упрекая его в отсутствии воображения и сводя образ главного героя романа к «буржуазной контрафакции Лира». Наконец, в апреле того же 1835 г. появляются еще две статьи об «Отце Горио» и его авторе, где при сопоставлении бальзаковского романа с шекспировской трагедией о короле Лире была дана весьма низкая оценка «Отцу Горио» в смысле художественных, а также и нравственных качеств.

Но уже два года спустя едва обозначившаяся тема «Бальзак и Шекспир» зазвучала по-новому. Одним из первых, в феврале 1837 г., критик Андре Маффе отметил, что Оноре де Бальзак является писателем, «который, после английского трагика глубже всех проник в секреты человеческого сердца»³². Слова А. Маффе, включенные в контекст литературной ситуации той поры (т. е. всеобщего культа английского драматурга), означали, во-первых, что Бальзак — гений, чей талант не уступает таланту Шекспира, ибо это логично вытекало из такого сравнения, а во-вторых, предполагали определенную общность в эстетике обоих писателей, стремившихся в своем творчестве к раскрытию «глубин человеческого сердца»³³.

Е. А. Варламова называет труды, появившиеся во второй половине XIX века во Франции, как обобщающие, так и специально посвященные Бальзаку, в которых проводится сопоставление французского романиста с Шекспиром (таких авторов как Ш. О. Сент-Бев, И. Тэн, Г. Лансон, Ф. Брюнетьер, Ш. Ловенжуль, П. Фля, Р. Бернье). Так, И. Тэн в своем известном этюде 1858 г. причисляет гений Бальзака к высотам мировой изящной словесности и, сравнивая его с Шекспиром, указывает на правду, глубину и

³²Цит. по: Prior H. Balzac à Milan // Revue de Paris, 15 juillet 1925.

³³ Варламова Е. А. Указ. соч. (автореф.). С. 6–7.

сложность созданных ими образов, на масштабность художественного мира обоих³⁴. В 90-х годах XIX века подобного рода сближения были осуществлены Полем Фля (P. Flat) в его «Эссе о Бальзаке»³⁵.

Из работ первых десятилетий XX века Е. А. Варламова выделяет монографию «Зарубежные ориентации у Оноре де Бальзака» профессора Сорбонского университета Фернана Бальдансперже³⁶. В конце 1920-х годов для Ф. Бальдансперже само сопоставление имен Бальзака и Шекспира уже выглядит «банальным» (прежде всего, из-за «Отца Горио» и «Короля Лира»). Однако, по мнению исследователя, между Бальзаком и Шекспиром и их творениями нет ничего общего, даже если сам Бальзак сравнивает своих героев с шекспировскими. Так, упоминая в «Кухине Бетте» Яго и Ричарда III, говоря о Джине как о «переврожденном Отелло» и называя тетку Сибо «ужасной леди Макбет», «Бальзак, — по мнению критика, — совершает ту же ошибку, что и наши драматурги XVIII-го века, все эти Дидро и Мерсье, которые пренебрегали аристократической или королевской сутью шекспировских героев ради сохранения в них только сути “человеческой”». По мысли ученого, величие и масштаб шекспировских образов обусловлены принадлежностью героев к роду сеньоров. Их внутренний мир значительно сложнее, чем «неумолимая физиология», которой Бальзак наделил создания, вышедшие из его головы». Ф. Бальдансперже однозначно возражает против каких-либо точек соприкосновения Бальзака и Шекспира.

В своеобразную полемику с Бальдансперже вступает его современница и коллега Элена Альтзилер, чья монография «Генезис и план характеров в творчестве Бальзака»³⁷ представляет противоположную точку зрения на данную проблему.

Шекспир, по утверждению исследовательницы, — «душа», эмоция; Бальзак — «разум», факт. Шекспир переживает конфликты своей эпохи, Бальзак констатирует их. Отсюда основное различие в

³⁴ Taine H. Balzac. Essais de critique et d'histoire. P., 1858.

³⁵ Flat P. Essais sur Balzac. P., 1893.

³⁶ Baldensperger F. Orientations étrangères chez Honoré de Balzac. P., 1927.

³⁷ Altszyler H. La genèse et le plan des caractères dans l'oeuvre de Balzac. P., 1928. Перизд.: Genève; P.: Slatkine Reprints, 1984.

художественных средствах: английский драматург вскрывает изъяны человеческой души, утрируя их при создании образов, французский романист делает то же самое, изображая их во множестве. Однако, обозначив четкие различия между двумя мастерами слова, Э. Альтзилер пишет и о том, что их роднит: «Драма Шекспира и драма Бальзака одинаково будят в нас стремление к истине; они различаются только внешними средствами, но достигают одних и тех же моральных и интеллектуальных результатов».

Таким образом, если в XIX веке полемика вокруг проблемы «Бальзак и Шекспир» происходила, прежде всего, с точки зрения утверждения гения Бальзака, который в своем величии, по мнению одних (Оревилли, Тэн, Фля, Брюнетьер и др.), достойно сопоставим с Шекспиром, тогда как другие (Шаль, Сент-Бев и др.), видели в создателе «Человеческой комедии» жалкого подражателя английского драматурга, то XX век, бесспорно признав саму гениальность французского романиста, смещает акценты в споре о Бальзаке и Шекспире. Теперь дискуссия сводится, собственно, к ответу на вопрос: «Было ли влияние со стороны Шекспира на творчество Бальзака?»³⁸. Нетрудно заметить, что обсуждение проблемы во Франции вернулось к своим истокам, от типологического взгляда на заочный диалог Бальзака и Шекспира исследователи возвращаются к компаративистскому исследованию прямых контактов, непосредственных влияний. Начинается скрупулезный подсчет количества упоминаний Бальзаком Шекспира³⁹.

Е. А. Варламова особенно выделяет из этих работ исследование Тримуэна. Собственно влияние Шекспира Тримуэн видит, во-первых, в «имитации» («imitation») Бальзаком шекспировских персонажей, которые Бальзак, по его мнению, воспринимает как символы, типы (например, Яго — злодей, Лир — отец, Отелло — ревнивец, Ариель — ангел-хранитель, и т. д.), и, во-вторых, в «имитации» Бальзаком шекспировской «романтической» эстетики, что проявляется, по мнению Тримуэна, в стремлении французского пи-

³⁸ Варламова Е. А. Указ. соч. (автореф.). С. 9–10.

³⁹ См.: Dellatre G. Les opinions littéraires de Balzac. P., 1961. Tremewan P.-J. Balzac et Shakespeare // L'Année balzacienne, 1967. P., 1967; Amblard M.-C. L'oeuvre fantastique de Balzac: Sources et philosophie. P., 1972).

сателя к красноречию, всеохватности, к изображению буйства страстей и в слабости к большим эффектам. Тримуэн, в отличие от Делятр и Амбляр, признает между Бальзаком и Шекспиром литературно-преемственную связь, полагая, что сознательные ссылки на Шекспира дали возможность Бальзаку указать на природу и эволюцию многих явлений, описанных в «Человеческой комедии»⁴⁰.

Мы воспользовались некоторыми материалами диссертации Е. А. Варламовой, отмечая продуманность и известную полноту выполненного ею обзора французских источников, посвященных теме «Бальзак и Шекспир». Следует хотя бы кратко представить и саму эту диссертацию, в которой рассматриваемая тема представлена монографически. Особую актуальность работе придает обращение к творчеству Бальзака, детально изученному в отечественном литературоведении в 1930–1960-х годах⁴¹ и затем оставленному вниманием филологов. Тем не менее, Бальзак по-прежнему признается одним из самых великих французских писателей.

В первой главе диссертации Е. А. Варламовой — «Становление творческой индивидуальности Бальзака в контексте историко-литературного процесса Франции первой трети XIX века»⁴² подробно охарактеризована степень и глубина знакомства Бальзака с творчеством Шекспира. Собрать соответствующий материал было непросто. И здесь подспорьем стали многочисленные исследования, с которыми хорошо знакома диссертантка и которые, ссылаясь на данную работу, мы охарактеризовали выше.

Обращение Бальзака к модели Шекспира оказалось принципиальным для Бальзака в период разработки романа нового типа, что хорошо раскрыто во второй главе диссертации — «Новый тип романа Бальзака. Шекспировские реминисценции в «Человеческой комедии»⁴³. Весьма ценны рассуждения Е. А. Варламовой о баль-

⁴⁰ Варламова Е. А. Указ. соч. (автореф.). С. 15.

⁴¹ См.: Обломиевский Д. Д. Бальзак // Ранний буржуазный реализм. Л., 1936. С. 599–601; Гербстман А. Театр Бальзака. Л. М., 1938. С. 23–37; Елизарова М. Е. Бальзак: Очерк творчества. М., 1951; Реизов Б. Г. Бальзак. Л., 1960. С. 124–131; и др. См. также диссертации: Обломиевский Д. Д. Основные этапы творческого пути Бальзака: Дис... доктора филол. н. М., 1957; Таманцев Н. А. Творческий путь Бальзака до июльской революции 1830 г.: Дис... канд. филол. н. Л., 1953; и др.

⁴² Варламова Е. А. Указ. соч. (дис.). С. 22–69.

⁴³ Там же. С. 70–103.

заковской поэтике «романа-драмы», жанра, который она удачно определяет как своеобразную «драму для чтения»⁴⁴. На большом материале показано, что «с расширением эпического плана “роман-драма” все более уступает место “драме в романе”». Отмечены важные следствия такого жанрового развития: «Структура романа-трагедии была основана на драматизме характеров. Однако, по мере того как личная драма героя теряет статус трагедии, становясь заурядным явлением, все большее пространство романа занимает изображение комедии»⁴⁵; «Драмы бесконечны, трагедии обыденны. Эмоция уступает место факту — драма превращается в роман»⁴⁶; «Драматизм характеров утрачивает свое первостепенное значение, уступая место драматизму обстоятельств»; «Если в “драме-романе” действенной драматической энергией обладали герои-маньяки, то “драма в романе” обусловлена драматической энергией “режиссеров действия”»⁴⁷. Самым ярким бальзаковским «режиссером» исследовательница справедливо считает Вотрена.

В третьей главе — «Отец Горио» и «Король Лир»⁴⁸ содержится материал, разработанный наиболее тонко и детально. Анализ использования шекспировских аллюзий в романе Бальзака выполнен очень квалифицированно. Особенно замечательно, что Е. А. Варламова не начинает его с совершенно очевидной параллели в сюжетах обоих произведений — истории отца и неблагодарных дочерей. Вообще этой теме, ставшей общим местом, уделено весьма скромное место, а основное внимание обращено на менее изученные аспекты. В частности, интересно рассмотрена проблема романного времени. События в «Отце Горио» охватывают год и три месяца — с конца ноября 1819 по 21 февраля 1821 г, но на неделю с 14 по 21 февраля 1821 г. «приходится наивысший ритм и концентрация действия», что подтверждает положение исследовательницы: «Единства времени и места в романе Бальзака тяготеют к их шекспировскому варианту»⁴⁹ (в автореферате эти соображения

⁴⁴ Там же. С. 81.

⁴⁵ Там же. С. 90–91.

⁴⁶ Там же. С. 91.

⁴⁷ Варламова Е. А. Указ. соч. (автореф.). С. 13.

⁴⁸ Варламова Е. А. Указ. соч. (дис.). С. 194–144.

⁴⁹ Варламова Е. А. Указ. соч. (автореф.). С. 15.

изложены точнее, чем в соответствующем месте диссертации⁵⁰). При изучении таких форм драматизации (наш термин — *В. Л.*), как монологи — диалоги — полилоги, удачно выделены три главных монолога в романе — виконтессы де Босеан, Вотрена и Горио. Вообще в этой главе много удачных примеров анализа столь сложного и вместе с тем изученного произведения, как «Отец Горио».

Но исследовательницей не понято, что у Шекспира не одна, а три драматургические модели (что было убедительно показано Л. Е. Пинским⁵¹; четвертую, относящуюся к поздним пьесам Шекспира, ученый не анализировал). В частности, Пинский подчеркнул, что возвращающиеся персонажи, скрепляющие исторические хроники Шекспира в единый цикл, невозможны в его трагедиях (Пинский при этом сравнивал Ричарда III в хрониках «Генрих VI» и «Ричард III», Генриха V в хрониках «Генрих IV» и «Генрих V» — с одной стороны, и Антония как героя трагедий «Юлий Цезарь» и «Антоний и Клеопатра», показывая, что в последнем случае Шекспир создал двух совершенно разных героев, а не одного «возвращающегося героя»). Это было бы важно для исследовательницы в том разделе, где она говорит о шекспировской традиции у Бальзака в использовании возвращающихся персонажей.

Можно сделать и другие замечания. Но при этом нельзя не отметить, что, в сущности, Е. А. Варламова — одна из немногих, кто не остановился на внешнем сближении Шекспира и Бальзака (сюжеты, характеры, прямые цитаты и т. д.), а сделал попытку выявить более глубокую структурную, концептуальную связь их творчества. И эта попытка оказалась успешной.

В результате исследований, проведенных во Франции и других странах, в том числе и в России, складывается история контакта Бальзака с творчеством Шекспира начиная с юности и постепенного его освоения в форме культа Шекспира, затем шекспиризации, наконец, в некоторых аспектах и шекспиризма в той форме, которая была актуальна для французской литературы. Такая дифференциация пока не встречалась в литературоведении, она вытекает из новой — тезаурусной — концепции вхождения Шекспира в

⁵⁰ Варламова Е. А. Указ. соч. (дис.). С. 111–115.

⁵¹ Пинский Л. Е. Шекспир: Основные начала драматургии. М., 1971.

русскую культуру, развитую в монографии Н. В. Захарова «Шекспиризм в русской классической литературе»⁵². В этой работе содержится модель исследования форм шекспировского влияния, которая плодотворно использована для русской культуры, но дает и очень ценные результаты в применении к западному материалу.

В этом ключе может быть рассмотрен и О. Бальзак.

Бальзак рано познакомился с творчеством У. Шекспира, хотя, как было доказано исследователями, не мог читать Шекспира в подлиннике. Оно произвело на него большое впечатление и впоследствии сказалось на его произведениях. Бальзак 174 раза ссылался в своем творчестве и переписке на английского драматурга⁵³. Возможно, шекспировские хроники подсказали ему идею возвращающихся персонажей и мысль о создании единого художественного мира из большой группы различных самостоятельных произведений.

Первое свое произведение — трактат «О воле» — Бальзак написал в 13-летнем возрасте, учась в иезуитском Вандомском коллеже монахов-ораторианцев, славившемся крайне жестким режимом. Наставники, найдя рукопись, сожгли ее, юный автор был примерно наказан.

Отразилось ли в первом произведении О. Бальзака воздействие шекспировских «волевых» героев? Как отмечает по французским источникам Е. А. Варламова⁵⁴, знакомство Бальзака с творчеством Шекспира могло произойти именно в Вандомском коллеже по переложению Пьера-Антуана де Лапласа (1745–1749) или в переводе Пьера Летурнера (1776–1781). По данным каталога библиотеки коллежа, здесь в то время был восьмитомник «Le Théâtre anglais» («Английский театр»), пять томов которого содержали пьесы Шекспира в переложении Лапласа. В сборнике Лапласа Бальзак, который «буквально глотал всякую печатную страницу» (А. Моруа), мог прочесть следующие переводные произведения: «Отел-

⁵² Захаров Н. В. Шекспиризм в русской классической литературе: Тезаурусный анализ. М., 2008.

⁵³ См.: Tremewan P.-J. Op. cit.

⁵⁴ Варламова Е. А. Преломление шекспировской традиции в творчестве Бальзака («Отец Горио» и «Король Лир»): Автореф. дис... канд. филол. н. Саратов, 2003, далее излагается по с. 24–25.

ло», «Генрих VI», «Ричард III», «Гамлет», «Макбет», «Юлий Цезарь», «Антоний и Клеопатра», «Тимон», «Цимбелин», «Женщины хорошего настроения» и др. Французская версия всех этих пьес была прозаической. Более того, местами перевод шекспировского текста заменялся его изложением, порой очень сжатым. Иногда Лаплас даже опускал некоторые эпизоды. Поступая подобным образом, Лаплас стремился «избежать упреков обоих народов и воздать Шекспиру именно то, чего он вправе ожидать от французского переводчика»⁵⁵, иначе говоря, вольное обращение с шекспировским текстом не являлось прихотью Лапласа и объяснялось чувством Шекспира нормам французского классицизма. Тем не менее, свою задачу — донести до соотечественников творчество Шекспира — Лаплас в определенной мере выполнил. Об этом свидетельствует и сам Бальзак: Лапласа, он называет его «составителем сборников XVIII века», у которого нашел «том интересных пьес»⁵⁶.

Гораздо более позднее издание Летурнера, также имевшееся в библиотеке Вандомского коллежа, содержало почти все произведения Шекспира в сравнительно точном (хотя также прозаическом) переводе.

Став студентом парижской Школы права, Бальзак слушает одновременно и лекции профессоров Сорбонны, в том числе Франсуа Гизо. Этот знаменитый политик (с 1847 г. на короткий срок даже премьер-министр Франции), историк, философ был почитателем творчества Шекспира и вместе с Амадеем Пишо, известным своими переводами Байрона, заново отредактировал переводы Летурнера. В результате в 1821–1822 гг. вышло 13-томное Полное собрание сочинений Шекспира, первый том которого открывался большой статьей Гизо⁵⁷.

⁵⁵ Le théâtre anglois. T. I. Londres, 1745. P. CX–CXI, пер. Б. Г. Реизова.

⁵⁶ Balzac H. La Comedie Humaine: 12 vol. / Sous la réd. de P.-G. Castex. P. : Gallimard, 1986–1981. T. X. P. 216.

⁵⁷ Shakespeare W. Oeuvres complètes, traduites de l'anglais par Letourneur. Nouvelle édition, revue et corrigée par F. Guizot et A. Pichot, traducteur de Lord Byron, précédée d'une notice biographique et littéraire sur Shakespeare par F. Guizot. P., 1821. Vol. 1). См. статью в данном выпуске «Шекспировских штудий»: Луков Вал. А. Гизо и Шекспир.

Пережив неудачу с юношеской трагедией «Кромвель» (1819–1820), написанной в духе позднего классицизма, Бальзак под влиянием «готических» черт творчества Байрона и Мэтьюрина пробует писать роман «Фальтюрн» о вампирической женщине, затем становится помощником бульварного писателя А. Вьелергле (псевдоним Лепуэнта де л'Эгревилля, сына известного актера, чья сценическая судьба пересекалась с шекспировским материалом) в создании низкопробных романов «Два Гектора, ли Две бретонские семьи» и «Шарль Пуантель, или Незаконорожденный кузен» (оба романа опубликованы в 1821 г. без указания на сотрудничество Бальзака)⁵⁸.

Бальзак очень много работал (по подсчетам ученых, он писал до 60 страниц текста ежедневно). Однако он не заблуждался относительно невысокого качества своих произведений этого периода. Так, после выхода «Бирагской наследницы» он с гордостью сообщал в письме к сестре о том, что роман впервые принес ему литературный заработок, но просил сестру, чтобы она ни в коем случае не читала это «настоящее литературное свинство».

Однако и в этой литературной продукции можно найти следы бальзаковского увлечения Шекспиром. Так, в романе «Фальтюрн» (1820) Бальзак упоминает «Цимбелина» Шекспира, в романе «Клотильда де Лузиньян» (1822) — «Короля Лира», в романе «Последняя фея» (1823) — «Бурю» и т. д. В «Бирагской наследнице» (1822) Бальзак и его соавтор цитируют Шекспира (две строки из «Гамлета», V, 4) дважды, по переложению Дюси и в собственном «переводе». Нередко в ранних романах Бальзак прибегал к псевдоцитатам из Шекспира, сам их сочиняя, в чем отражались характерные черты формирования культа Шекспира в Париже 1820-х годов.

Следует предположить, что Бальзак не пропустил возможности познакомиться с Шекспиром на сцене, причем не только в переделках Дюси, которые пользовались популярностью и шли на сцене главного театра страны — Комеди Франсез, но и в английской интерпретации. В 1823 г. в Париж посетила английская труппа, и, несмотря на провал спектаклей, скандалы (что нашло отра-

⁵⁸ Материалы о раннем творчестве Бальзака приведены в кн.: Billy A. Vie de Balzac. P., 1944.

жение в «Расине и Шекспире» Стендаля), она еще дважды приезжала в Париж, в 1827 и 1828 г., когда ее принимали уже восторженно. В составе труппы блистали Эдмунд Кин и Уильям Чарльз Макреди. В Париже англичане исполняли «Кориолана», «Гамлета», «Короля Лира», «Макбета», «Отелло», «Ричарда III», «Ромео и Джульетту», «Венецианского купца». Спектакли давались на языке подлинника, а Бальзак не знал английского (по крайней мере, в том объеме, который был необходим для понимания текста Шекспира), но он был не одинок в этом, что учитывали антерпренеры, снабжая зрителей французскими переводами пьес.

В конце 1820-х годов Бальзак проявил необыкновенный интерес к переделкам пьес Шекспира по французским канонам, осуществленным в конце XVIII века Франсуа Дюси. Бальзак издал 8 томов сочинений «достопочтенного Дюси» («vénérable Ducis», как его называет Бальзак в предисловии к «Шагреновой коже»). Примечательно, что цитаты из Шекспира в «Человеческой комедии», а также в более ранних романах и повестях, в нее не вошедших, не обязательно даны в переводе Летурнера. Приводя строки из «Гамлета», «Отелло», «Короля Лира», а также «Ромео и Джульетты» и «Макбета», Бальзак обращается и к «шекспировским» текстам Дюси, сочинения которого он имел под рукой⁵⁹. Приведенные факты свидетельствуют о том, что Бальзак воспринимал Шекспира в основном сквозь призму его предромантической интерпретации, что представляется существенным для раскрытия темы «Бальзак и Шекспир»⁶⁰.

Но одновременно Бальзак, очевидно, хотел понять Шекспира как такового, вне шлейфа интерпретаций, переделок и применений. Он хочет иметь у себя наиболее точный из существующих переводов Шекспира, а это перевод Летурнера. 25 декабря 1826 г. Бальзак пишет письмо книготорговцу Фремо с просьбой продать ему переизданный перевод всего Шекспира, выполненный Летурнером⁶¹. 29 марта 1827 г. был заключен договор между Бальзаком и сыном Фремо, по которому Бальзак должен получить один экземпляр соб-

⁵⁹ См.: Варламова Е. А. Указ. соч. С. 26.

⁶⁰ См.: Луков Вл. А. Предромантизм. М., 2006. С. 596.

⁶¹ Balzac H. de. Correspondance. P., 1960. T. I. P. 293.

рания сочинений Шекспира в коллекции «Зарубежные театры». Причем (как следует из письма Фремо от 4 ноября 1827 г.), торговец, бывший должником писателя, выразил желание погасить долг книгами, в списке которых фигурирует один экземпляр Шекспира в 13 томах. Считается, что эта сделка состоялась. Таким образом, Бальзак получил наиболее полное издание Шекспира в лучшем переводе, с обширным предисловием Ф. Гизо (это предисловие стало одним из важных эстетических документов романтического движения во Франции⁶²). Более того, Бальзак, как издатель серии полных собраний сочинений классиков (вышли сочинения Мольера и Лафонтена), решил издать и Шекспира, даже начал эту работу, о чем свидетельствуют типографские отпечатки титульного листа издания, к сожалению, не осуществленного.

В 1829 г. вышел первый роман, который Бальзак подписал своим именем, — «Шуаны, или Бретань в 1799 году». В нем произошел поворот писателя от предромантизма к реализму. Движение от романтизма к реализму определяет место другого романа — «Шагреновой кожи» (1831) — в творчестве О. Бальзака.

Уже в период завершения «Шагреновой кожи» Бальзак задумал создать грандиозный цикл, в который войдут лучшие из уже написанных и все новые произведения. Через 10 лет, в 1841 г. цикл обрел свою законченную структуру и название «Человеческая комедия» — как своего рода параллель и одновременно оппозиция «Божественной комедии» Данте с точки зрения современного (реалистического) понимания действительности. Пытаясь соединить в «Человеческой комедии» достижения современной науки с мистическими взглядами Сведенборга, исследовать все уровни жизни от быта до философии и религии, Бальзак демонстрирует удивительную масштабность художественного мышления. Бальзак задумал «Человеческую комедию» как единое произведение. На основе разработанных им принципов реалистической типизации он сознательно ставил перед собой задачу создать грандиозный аналог современной ему Франции. В «Предисловии к «Человеческой комедии» (1842) он писал: «Мой труд имеет свою географию, так же как

⁶² См.: Реизов Б. Шекспир и эстетика французского романтизма: («Жизнь Шекспира» Ф. Гизо) // Шекспир в мировой литературе. Л. : Худож. лит., 1964. С. 157–197.

и свою генеалогию, свои семьи, свои местности, обстановку, действующих лиц и факты; также он имеет свой гербовник, свое дворянство и буржуазию, своих ремесленников и крестьян, политиков и денди, свою армию — словом, весь мир»⁶³.

Создание своего мира — в решении этой задачи можно увидеть неизбежное сближение представлений Бальзака с мировидением Шекспира и, таким образом, выявить элементы шекспиризма во французской литературе.

Однако здесь нужно быть осторожными с выводами. Понимание мира у Бальзака заметно отличается от шекспировского мировидения. Не случайно, разделив «Человеческую комедию» на три части, подобно «Божественной комедии» Данте, писатель, тем не менее, не сделал их равными. Это своего рода пирамида, основанием которой служит непосредственное описание общества — «Этюды о нравах», над этим уровнем располагаются немногочисленные «Философские этюды», а вершину пирамиды составляют «Аналитические этюды». В «Аналитических этюдах» он написал только 2 из 5 задуманных произведений («Физиология брака», 1829; «Мелкие невзгоды супружеской жизни», 1845–1846), раздел, требовавший какого-то сверхобобщения, остался неразработанным (очевидно, сама задача этого раздела не была близка индивидуальности Бальзака-писателя). В «Философских этюдах» написано 22 из 27 задуманных произведений (в том числе «Шагреновая кожа»; «Эликсир долголетия», 1830; «Красная гостиница», 1831; «Неведомый шедевр», 1831, новая редакция 1837; «Поиски абсолюта», 1834; «Серафита», 1835). Зато в «Этюдах нравов» написано 71 из 111 произведений. Это единственный раздел, который включает в себя подразделы («сцены», как их обозначил Бальзак, что указывает на связь его романного творчества с драматургией). Их шесть: «Сцены частной жизни» («Дом кошки, играющей в мяч», 1830; «Гобсек» (1830–1835); «Тридцатилетняя женщина», 1831–1834); «Полковник Шабер», 1832; «Отец Горио», 1834–1835; «Дело об опеке», 1836; и др.); «Сцены провинциальной жизни» («Евгения Гранде», 1833; «Музей древностей», 1837; «Утраченные иллюзии», ч. 1 и 3, 1837–1843; и др.); «Сцены парижской жизни» («История

⁶³ Бальзак О. Собр. соч.: В 24 т. Т. 1. С. 36.

тринадцати», 1834; «Фачино Кане», 1836; «Величие и падение Цезаря Бирото», 1837; «Банкирский дом Нусингена», 1838; «Утраченные иллюзии», ч. 2; «Блеск и нищета куртизанок», 1838–1847; «Тайны княгини де Кадиньян», 1839; «Кузина Бетта», 1846; «Кузен Понс», 1846–1847; и др.); «Сцены военной жизни» («Шуаны», 1829; «Страсть в пустыне», 1830); «Сцены политической жизни» («Эпизод эпохи террора», 1831; «Темное дело», 1841; и др.); «Сцены деревенской жизни» («Сельский врач», 1833; «Сельский священник», 1841; «Крестьяне», 1844, законченный Э. Ганской вариант романа опубликован в пяти томах в 1855 г.).

Таким образом, Бальзак стремится создать портрет современного общества. В этом аспекте концентрируется его понимание мира и истории. «Величайшим историком современной Франции, которая вся целиком живет в его грандиозном творчестве», называл Бальзака Анатоль Франс⁶⁴.

В то же время некоторые ведущие французские критики рубежа XIX–XX веков видели главную особенность мира, созданного Бальзаком, не в историзме, а в полноте при пропорциональности (сохранении реальных пропорций), поэтому обнаруживали изъяны, с их точки зрения, в бальзаковской картине действительности. Так, Э. Фаге сетовал на отсутствие в «Человеческой комедии» образов детей⁶⁵, Ле Бретон, анализируя художественный мир Бальзака, писал: «Все, что есть поэтического в жизни, все идеальное, встречающееся в реальном мире, не находит отражения в его творчестве»⁶⁶. Ф. Брюнетьер одним из первых использовал количественный подход, из которого сделал вывод, что «изображение жизни явно неполно»⁶⁷: лишь три произведения посвящены сельской жизни, что не соответствует месту крестьянства и структуре французского общества; мы почти не видим рабочих крупной промышленности («число которых, по правде говоря, в эпоху Бальзака было невелико», — делает оговорку Брюнетьер); мало показана роль адвокатов и профессоров; зато слишком много места занимают нотариусы,

⁶⁴ France A. La vie littéraire: 4-ème série. Paris, 1892. P. 320.

⁶⁵ Fagnet E. Balzac. Paris, s. a. P. 54–55.

⁶⁶ Le Breton A. Balzac. L'homme et l'oeuvre. Paris, 1905. P. 131.

⁶⁷ Brunetière F. Honoré de Balzac. 1799–1850. Paris, s. a. P. 283.

стряпчие, банкиры, ростовщики, а также девицы легкого поведения и отъявленные уголовники, которые «слишком уж многочисленны в бальзаковском мире»⁶⁸. Позже исследователи Серфберр и Кристоф составили список⁶⁹, согласно которому в «Человеческой комедии» Бальзака: аристократов — около 425 человек; буржуазии — 1225 (из них 788 относятся к крупной и средней, 437 — к мелкой буржуазии); домашних слуг — 72; крестьян — 13; мелких ремесленников — 75. Однако попытки на основе этих подсчетов усомниться в верности отражения действительности в художественном мире «Человеческой комедии» беспочвенны и довольно наивны.

Литературоведы продолжают углубленное изучение бальзаковского мира как цельного аналога современному писателю общества. Все сильнее обозначается тенденция выйти за рамки чистой фактографичности, понять мир «Человеческой комедии» более обобщенно, философски. Одним из ярких выразителей такой позиции стал датский бальзаковед П. Ньюкрог. «Бальзаковский мир, который считается очень конкретным и определенным, задуман как нечто весьма абстрактное», — считает ученый⁷⁰. Вопрос о художественном мире Бальзака стал в центр исследований бальзаковедов. В создании этого мира на базе ясно осознанных принципов реалистической типизации заключается основное новаторство писателя. В качестве подтверждения этого приведем слова о Бальзаке одного из наиболее авторитетных ученых Франции Филиппа Ван Тигема: «Собрание его романов составляет одно целое в том смысле, что они описывают различные стороны одного и того же общества (французского общества с 1810 примерно по 1835 год и, в частности, общества периода Реставрации), и что одни и те же лица зачастую действуют в разных романах. В этом как раз и заключалось оказавшееся плодотворным новаторство, которое сообщает читателю чувство, будто он, как это часто бывает в действительности, сталкивается со своей, хорошо знакомой ему, средой»⁷¹.

⁶⁸ Ibid. P. 285.

⁶⁹ Извлечения из списка приводятся по кн.: Forest H. U. L'esthétique du roman balzacien. Paris, 1950. P. 213, 215.

⁷⁰ Nyergo P. La pensée de Balzac dans la Comédie humaine. Copenhague, 1965. P. 177.

⁷¹ Van Tieghem P. Le romantisme français / 10-ème éd. Paris, 1972. P. 87.

Обобщая сказанное, отметим: при сходстве масштабов картины мира у двух великих писателей, сравниваемых нами, вести речь о шекспиризме Бальзака в полной мере невозможно: у него другое мировидение, чем у великого английского драматурга. Причину этого мы видим в реалистическом методе О. Бальзака, установившем не символическую (как у Шекспира), а социальную связь человека и окружающего его мира и общества, разрабатывавшем не поэтический историзм, а реалистический историзм современности.

Однако если на уровне концепции мира, человека и искусства расхождения Бальзака и Шекспира велики, ибо Бальзак решал другие задачи, которые были актуальны для французской литературы XIX века, то на уровне формы взаимосвязь более тесная. Помимо прямой шекспиризации, сказавшейся, как отмечалось выше, в сюжетах (например, романа «Отец Горио»), цитатах, ложных цитатах и т. д., Бальзак использовал конструктивные модели Шекспира в области создания системы образов: в «Человеческой комедии» единство художественного мира осуществляется в первую очередь за счет персонажей, переходящих из произведения в произведение, подобно тому как у Шекспира для соединения его исторических хроник в единый цикл использовались возвращающиеся персонажи: Генрих VI, герцог Глостер — Ричард III, Генрих IV, Фальстаф, принц Гарри — Генрих V.

Шекспировская модель возвращающихся персонажей заметно усовершенствована Бальзаком. Еще в 1927 г. французская исследовательница Э. Престон проанализировала способы, использованные писателем для повторного введения своих персонажей в повествование: «Упоминания мимоходом, перенесение персонажей из Парижа в провинцию и наоборот, салоны, перечни персонажей, принадлежащих к одной и той же социальной категории, использование одного характера для того, чтобы написать с него другой, прямая ссылка на другие романы»⁷². Даже из этого далеко не полного перечня ясно, что Бальзак в «Человеческой комедии» разработал сложную систему возвращающихся персонажей. Следует отметить, что возвращающиеся персонажи встречались и во французской литературе — у руссоиста Ретифа де ля Бретонна, у Бомарше

⁷² Preston E. Recherches sur la technique de Balzac. P., 1927. P. 226.

с его трилогией о Фигаро и др. Но для времени создания «Человеческой комедии» шекспировский пример был, по-видимому, более актуальным.

Естественно, подход Бальзака отличается от подхода Шекспира к таким персонажам — прежде всего, степенью осознанности приема. У Шекспира нет теоретического обоснования подобной конструкции. Напротив, Бальзак на примере Растиньяка продемонстрировал, как возвращающийся персонаж функционирует в его «Человеческой комедии». Представление о его подходе к характеру может дать биография Растиньяка, первый пример составления которой сделан самим Бальзаком в 1839 г.: «Растиньяк (Эжен Луи де) — старший сын барона и баронессы де Растиньяк — родился в замке Растиньяк, в департаменте Шаранта, в 1799 году; приехав в Париж в 1819 году изучать право, поселился в доме Воке, познакомился там с Жаком Колленом, скрывавшимся под именем Вотрена, и подружился со знаменитым медиком Орасом Бьяншоном. Растиньяк полюбил г-жу Дельфину де Нусинген как раз в ту пору, когда ее покинул де Марсе; Дельфина — дочь некоего г-на Горио, бывшего вермишельщика, которого Растиньяк похоронил за свой счет. Растиньяк — один из львов высшего света — сближается со многими молодыми людьми своего времени [следует перечень имен ряда персонажей «Человеческой комедии»]. История его обогащения рассказана в «Банкирском доме Нусинген»; он появляется почти во всех «Сценах» — в частности в «Музее древностей», в «Деле об опеке». Он выдает замуж обеих своих сестер: одну — за Марсиаля де ла Рош-Югона, денди времен Империи, одного из действующих лиц «Супружеского счастья», другую — за министра. Его младший брат Габриэль де Растиньяк, секретарь епископа Лиможского в романе «Сельский священник», действие которого относится к 1828 году, назначается епископом в 1832 году (смотри «Дочь Евы»). Отпрыск старинного дворянского рода, Растиньяк все же принимает после 1830 года пост помощника статс-секретаря в министерстве де Марсе (смотри «Сцены политической жизни») и т. д.»⁷³. Ученые достраивают эту биографию: Растиньяк делает быструю карьеру, в 1832 г. он занимает видный государственный пост («Тайны княгини де Кадиньян»); в

⁷³ Бальзак О. Предисловие к изданию соч. 1839 г. Цит. по: Гербстман А. И. Оноре Бальзак. Биография писателя. Л., 1972. С. 42–43.

1836 г. после банкротства банкирского дома Нусинген («Банкирский дом Нусинген»), которое обогатило Растиньяка, он имеет уже 40000 франков годового дохода; в 1838 г. он женится на Августе Нусинген, дочери своей бывшей возлюбленной Дельфины, которую он бессовестно обобрал; в 1839 г. Растиньяк становится министром финансов, получает титул графа; в 1845 г. он — пэр Франции, его ежегодный доход — 300000 франков («Кузина Бетта», «Депутат от Арси»).

Возвращение персонажей в бальзаковской эпопее играет не только связующую роль, но и позволяет автору достичь основной его цели: реалистически многосторонне раскрыть характеры и судьбы людей XIX столетия.

Сопоставление творчества таких великих писателей, как Шекспир и Бальзак, начатое еще Ф. Барбе д'Оревилли почти полтора столетия назад, а еще за три десятилетия до этого обозначенная в рецензиях на роман «Отец Горио» во французской прессе, дает новый материал для фундаментальных выводов компаративистики о глубоких взаимосвязях, существующих в мировой литературе и, в конечном счете, приводящих к возникновению всемирной литературы как единого целого.

В. З. Ананьин (Петрозаводск)

**ПЕРЕВОДИТЬ — НЕВОЗМОЖНО. ПЕРЕВОДИ, БРАТ!
(из опыта работы над переводом «Гамлета»)**

«Гамлет» — у Шекспира мое любимое. А влюбленность в Шекспира — раньше всего именно в драматурга — неискоренима со школьных лет. В то же время и в пьесах он для меня изначально — поэт. Как и наш Пушкин.

С огромным и любящим уважением отношусь к сделанному за два века в «русском Шекспире» — и в русском «Гамлете». Считаю долгом заявить о том сразу — именно потому, что за последние полтора десятка лет в новейшей российской «шекспириане» выявился, утвердился, стал как бы «культурным стереотипом», да и метой моды иной взгляд. Я же расписываюсь в ретроградстве: бла-

годарен переводчикам былых времен, от первопроходца Вронченко до Полевого, Кронеберга и Романова, от Лозинского до Радловой, Пастернака, Морозова. Их труд, их преданность Шекспиру, их любовное вчитывание в его слово, их удачи (да и то, что можно и нужно у них оспорить) — для тех, кто рискнул на свое прочтение самого знаменитого из трагических поэтов, — такой же ориентир и «комментарий», как и необъятные закрома шекспиристики.

Но, значит, и планка тут установлена высокая. И делать дело «ниже» по результату («текстологическому», «поэтическому» ли) — бессмысленно. Потому любая новая попытка требует отваги — и, конечно же, веры в себя, что со стороны не может не глянуться самоуверенностью и «претензией». Приступая к работе, ты должен быть готов встретить законный скепсис и пристрастие не только специалистов-знатоков, но и всех твоих возможных читателей, для кого русский Шекспир стал как бы частью «менталитета» — в слове, сказанном до тебя мастерами. Так что трезво отдаю себе отчет: судьбу своего опыта не могу предугадать, а оправдывать свою безрассудную смелость — если ее и можно оправдать, — смею лишь одним: «Гамлет» со мной и во мне — всю мою, уже такую долгую, жизнь.

Рубеж нового века родил в России новый шекспировский — и «гамлетовский» — бум. С 1999 г. вышли в свет, кажется, десять (если не больше) новейших переводов «Гамлета». А вариантов сцен, монологов, фраз!.. Шекспиром набит Интернет. Версий «Быть или не быть» не счесть: серьезные, добросовестно-старательные, «вольные», «модерн», стиб... Множество перекладов сонетов (в том числе и полные своды). Уж не говорю о неслыханных шекспироведческих исканиях. Сегодня от многих изошренно-«научных» интерпретаций разного рода «тайн» в «Гамлете», как правило, заходит ум за разум. Как и от гипотез нафталиновой давности: о пресловутой «проблеме авторства», ныне российскими изыскателями с энтузиазмом реанимированной — и утверждаемой заново как абсолют, все с теми же, для новейших поколений, видимо, суперновыми доводами. Воистину, правы и Экклезиаст, и Шекспир одного из сонетов, сказавшие: все уже «было»... Что ж, исполать. Бурная пена когда-нибудь да уйдет, Шекспир и «Гамлет» останут-

ся. Главное — они, выходит, нужны нам в наше смутное время позарез. В конце концов, нынешние «страсти по Шекспиру» и нам, и тем, кто уже дышит в затылок, и потомкам, и мастеру Виллю, жителю и сеятелю нашего «культурного поля», — на пользу. Глядь, до нового-толкового и достучимся... Толците, и дастся нам.

Почти всех нынешних переводчиков и истолкователей поэта-драматурга Шекспира (и его «Гамлета»), пусть и спорящих друг с другом, отличает, похоже, одна общая черта: весьма критическое, а то и резко «нигилистическое» отношение к тому, что накоплено «до них» в русском переводном Шекспире. В общем, это даже закономерно, но сам я взгляд сей никак не могу разделить, может быть — просто по возрасту, научению и воспитанию. Прочитывать заново, предлагать новое, свое ли, «ближе» ли к автору, — да. С порога прежнее отбрасывать, лихо ниспровергать, «свое» бульдозерно «продвигая» (а ныне переводчиками и «ведами», порой в одном лице, такое нет-нет, да «озвучивается», вплоть до отказа Маршаку в даре поэта, Пастернаку — в понимании шекспировского (да и вообще английского) языка, — это уже нечто иное, у меня ни симпатии, ни доверия как-то не вызывающее. Если кому-то из нас и дано выговорить некое новое слово, двинуться чуть дальше или «выше», — так только потому, что мы, как на все века было сказано, «стояли на плечах гигантов». Еще Пушкин говаривал азартным хулителям «устарелого» Жуковского: не кусайте груди матери своей... А всерьез ставить задачу: своим переводом как бы «отменить» прежние, — несерьезно.

Для всех нас есть два русских «Гамлета» XX века, наша — навсегда уже — классика: Лозинский и Пастернак. Каждый, по сути, для многих «обычных читателей» — едва ли не «на правах оригинала» (как называл Пастернак «Лиру» в переводе Дружинина). Даже (уникальность русского «Гамлета»!) — именно «двух оригиналов». Ведь оба переводчика «читали» Шекспира не схожими методами и дали результаты разительно не схожие.

М. Л. Лозинский хотел как можно бережнее, скрупулезнее передать и «содержание», и «рисунок мысли» (выражение М. М. Морозова) Шекспира, вплоть до строчечной формы и син-

таксиса. В идеале бы: на одно (каждое!) значащее слово Шекспира — одно русское.

Б. Л. Пастернак считал необходимым условием приближения к автору внутреннюю свободу переводчика, а ее обеспечивает цельное постижение подлинника, и главное — его «духа». Переводы не слова и метафоры, строки и монологи, а мысли и сцены.

Оба метода обоснованы — и оба рискованны, каждый по-своему.

«Лексическим» методом Лозинского трудно преодолевать «генетическое» отличие языков: тут и иные законы синтаксиса, и, говоря огрубленно, «короткость» английских слов и «длиннота» русских. И главное: полисемия, «синкретика» английской лексики (где Шекспир был виртуозом) — и русский синонимизм (смысловую «множественность», нюансировку, а то и одновременную (!) резкую разность значений **одного** английского слова — надо передавать **разными** способами). А еще — и сам принцип уважительного следования «за автором». Это вызовет и речевую усложненность (или «спрессованность»), и невольное, если не искажение, то порой обеднение смыслового наполнения, и «странности» словаря; даст ощущение языковой и временной дистанции, затруднит понимание. В итоге — может, конечно, дать «запах почерка» автора, но — и дух «остраненности» (и «отстраненности») автора, уже никак не «нашего современника» (Г. Козинцев), а «литпамятника» иной культуры.

«Поэтический» же метод Пастернака, по сути, — сугубо «разовый», индивидуальный; слишком уж многое (если не все) зависит от творческой личности переводчика, говоря прямо: от масштаба способностей его, и как «читателя», и как «поэта». И парадокс: чем «зримей» видится переводчику автор (а Б. Л. ощущал себя с Ш. на равных), тем ближе соблазн не перевода, а вариации, «пересказа» ли, «изложения» (простите «школьные» термины). Не зря сам Б. Л. предлагал судить его «Гамлета» как факт русской поэзии, по тем же законам, что и собственное творчество. Не случайно тут и другое следствие: для Б. Л. из его переводов Шекспира именно этот стал делом всей жизни, его правил он десятки лет, упорно стремясь обуздать, устрожить заявленный ме-

тод, сознательно (а то и «давлению извне» уступая) менял «личный почерк», приближая к чужому «рисунку мысли». Но одно «свое» не тронул — и правильно: почти строгое чередование «мужских» и «женских» строк. Зря это ставим ему в вину: «Гамлет» не «Горе от ума», Шекспир — поэт по «первому дару», и «равновесный» русский ямб помогает это донести, если ты не автор «Годунова». В своем опыте — почти везде следовал тому же ритму. Да и оказалось: стих так ложится «сам собой»! Очевидно, ему так естественнее дышится... Вдруг у Б. Л. было то же: не «прием», а — «так легло»?

Какую же задачу ставил переводчик, как определял свой «метод»?

Рискну ответить максимально честно: видимо, задачу утопическую, невозможную. Дать опыт некоего «синтеза» двух методов, попытку реализовать «золотую середину» (или хоть к ней приблизиться). На пределе своих способностей и разумения быть верным Шекспиру, и в смысловых, и даже в речевых «подробностях» (когда они, по-твоему, не только необходимы, но и достаточно характерны, любопытны), что опять же требует максимального, по твоим силам, «прорыва внутрь» текста. И одновременно — попытаться дать русское поэтическое произведение (т. е. написанное как бы «русским поэтом Шекспиром», да еще поэтом нашего времени, современного стихоязыка, как и «мастер Виль» был «своим» для своего читателя-зрителя). При том произведение, рассчитанное на сцену, театральное. Короче: «современная» пьеса, воспроизводящая возможно точнее всемирно известный источник, и не прозой, а стихом («дьявольская разница», как сказал бы Александр Сергеевич). Стихи же, в русле поэтики нынешнего — но «традиционного», без «архаики», «постмодерна», сленга ли, — русского стиха (всегда за плечом ощущая тень другого своего бога, сократовского ли «даймона»: Пушкина), стараться ориентировать на оригинал, в том числе на эквилинеарность. И это — когда уже есть театральный стихотекст от одного из мэтров-мастеров русской поэзии!

Словом, задача по плечу едва ли не гению, кем переводчик заведомо не является, что, поверьте, сознает лучше любого читателя и критика.

Зачем же браться за неисполнимое? На что тут можно надеяться?

Опять скажу честно: не знаю. Нет у меня самоутешительного ответа. Знаю одно: не пойти на это безумие я почему-то не мог.

Рождался перевод в два этапа. Первый, после 7–8 лет труда (редко, урывками, ощупью), прервался на середине работы, больше четверти века назад. еще в начале 1980-х годов, думалось: навсегда.

И вот, на финишной жизненной прямой, вдруг задергало, заболело — как некий неисполненный долг, неясная, но явственная вина. Перед кем? Перед своим Гамлетом? Шекспиром ли? Перед теми (уже немногими) близкими и «дальними», кто еще помнит, как декларировал я любовь и верность автору «Гамлета»? Перед памятью о незабвенном А. А. Аниксте? Кто еще в 70-х годах былого века архивежливо, но нещадно разгромил первую мою, щенячью «гамлетовскую» примерку (вот они, редкие уже и тогда, российские интеллигенты старой высокой пробы: не счел зазорным главный шекспировед страны откликнуться с Олимпа на немощный лепет неопита-полуграфомана из провинции, недоросля в тридцать с гаком лет). А через годы — щедро приветил первые мои страдания над сонетами барда, не узнав в них (напомнить я не посмел) забытого им былого неуча. Выпало то счастье, когда «Гамлет» неумехи покрылся было пылью, и до сих пор зудит рубец: с уходом А. А. остановились и сонеты, рано, на трети дороги. Но это отдельная тема, и теплится надежда, что не фатален финал.

«Гамлет», нахально обещанный Александру Абрамовичу в кулуарах ИМЛИ, на давних шекспировских конференциях, закончен. И каким бы он ни вышел, какая бы незавидная участь ни ждала его, груз странного тревожащего долга стал все же поменьше, полегче. И знаю: новый век, как бывало, опять обновит (уже обновляет) «Гамлета». Нужны переводы. Они уже явились. Будут еще. Вот и мой, вслед иным, — рискнул себя явить. В остальном, как говорил Гамлет, что будет — тому и быть.

...В параллель с переводом рождалось бесформенное нечто: «Записи на полях». И выросли разнополые, но неразделимые сиамские близнецы — из заметок, возникавших по ходу работы: при

вчитывании в Шекспира, в наши переводы, в доступные мне комментарии и ученые труды; при дословном перекладе, лепке подстрочника; наконец — в ходе создания и бесконечной шлифовки стихотворного текста. И, выпав переводу дойти до читателя, он и «Записи» — одна «книга»: без них в нем кое-что может показаться весьма непривычным, а то и сугубой «отсебятиной». Жанр «Записей» определить не могу, там смешалось многое: от примечаний в обычном понимании до экскурсов в переводческую «кухню», а порой — и что-то вроде «эссе» неопита на иные из «вечных тем» гамлетоведения.

На некоторых темах из обилия «Записей» здесь и остановимся.

* * *

Недолговечность, — Женщиной зовись! В наших переводах мы чаще всего словно соревнуемся, как бы устами принца похлеще «выдать» женщине — от «ничтожества» Полевого и «ничтожности» Кронеберга до «вероломства» Пастернака (смягчит Цветков: «неверность») и «дряни» Поплавского в его остроумно осовремененном «Гамлете».

Что же это такое — знаменитая шекспировская «Frailty»?

И тогда, и сегодня значение тут: «слабость», в смысле — «хрупкость, непрочность, ненадежность; временность, тленность, недолговечность». Да, включает и «моральную изменчивость, непостоянство», но именно как слабость человеческой природы, а не коварную злонамеренность. Из всех переводчиков ближе подошел Лозинский, но его высокопарная «книжная» «бренность» явно не в ладах с сиюминутными эмоциями принца, как и с общим стилем языка Гамлета в подлиннике. Повышение лексики — один из упреков Михаилу Леонидовичу, высказанных еще К. Чуковским.

Но вроде бы и у Шекспира пресловутая «слабость» — в «ладах» ли? Для нас-то в ней слышится: слабый, мол, пол, что с них возьмешь; чуть ли не снисходительность «всепрощения» (потому и «буквалить» слово — не кажется лучшим выходом). А в монологе только что звучали яростные инвективы в адрес матери-женщины.

На них и основана формула-итог. И логичнее было бы сказать, как Пастернак... Логичней ли?

Слово Шекспира и явно другого стилевого ряда слово Пастернака наталкивают на одну догадку. Чтобы ее проверить, стоит, пожалуй, присмотреться — и внимательно — к общему методу мышления Гамлета.

Но сначала отдадим должное Пастернаку. Мне кажется, я понимаю, почему тут у него именно это слово. В самом деле, переводчик как бы «наращивает» гнев и горечь принца. Вот Гамлет в смятении: двух месяцев не прошло, а отец уже забыт. Предпочтение отдано человеку, кого и сравнить нельзя с отцом. Тут же возникают острые воспоминания: как нежно и верно любил тот супругу, как не менее страстно она влеклась к мужу, как их отношения были — или казались — близкими к идеалу. И — изменить! И с кем! Идеальная страсть обернулась ложью, отныне Гамлет не может верить тому, что «кажется», «выглядит» (тут и причина его разрыва с Офелией). И вырывается отчаянный вопль: значит, женщина — любая, всегда! — олицетворение самого черного предательства!

Обобщение поднято на высоту гнева и презрения, и дальше на той вершине бьется, не спадая, в конвульсиях, голос монолога — голос кричащего горя и плевков кровью и желчью в лицо изменщицы.

Логика, по-своему оправданная и диктующая последовательный «сдвиг стиля»: от воспоминаний о «взаимности» родителей до крика боли.

Но дело в том, что это стилевая логика Пастернака, «наращивание» — его прием. У Шекспира — логика как раз «обратная». Точнее, если брать монолог в целом, — «по ломаной»: вот речь взлетает на вершину эмоций, вдруг — как щелчок переключателя: слово стиля сентенций («слабость»). Дальше — опять моментальный взлет, судороги на пределе, и — щелк! — «сентенция»: «В этом нет добра, и привести к добру это не может».

О матери же сын с самого начала говорит, захлебываясь в гнев, истекая жгушим его самого ядом. Докатиться до такого! Изменить через два месяца — и с «сатиром»! Воспоминания о любви матери к отцу — не гармонически «дополняют» панегирик отцов-

скому чувству (как чаще всего в наших переводах), нет, они резко контрастны, и по существу, и по стилю: «висеть» на нем, вешаться на шею, так злоупотреблять его любовью — «пасть» на ее лугах, «объедаться» ею, «жиреть» (именно таковы тут значения глаголов), словно «кормежка возбуждала аппетит»!

И вдруг — совсем не «отсюда», какое-то «философическое», без энергии словцо: недолговечность, нестойкость, нечто быстро преходящее. Почему? Да сколько угодно в английском языке слов, уж не мягче «вероломства»! Откуда у рыдающего, корчащегося от мук юноши вдруг на мгновение — сухое, бескровное «морализаторство»?

То, что принц склонен к масштабным обобщениям: от жизненных реалий, конкретных наблюдений — к «формулам», — это замечено давно.

Не успел узнать, что близкие — дядя, мать — преступники, как готова «глобальность»: значит, времена «вывихнуты».

Заговорил о конкретных пороках конкретной нации (пьянство датчан), — включается аппарат исследователя, в ход идут иные (но опять конкретные) примеры, и «на выходе» — сентенция: какая-нибудь малость способна даже достойного человека погубить в глазах окружающих.

Только что клеймил век, в каком сам живет, перечислял «зримые», наблюдаемые его пороки, отсюда перешел к анализу духовных категорий (тоже реальных, всем знакомых: сомнения, боязнь неизвестного; даже заметная «еретичность» рассуждений о «стране за гробом» — тоже реальность сознания «просвещенных умов» эпохи), — и вывод об извечном свойстве разума: сверхсовестливая рефлексия, стремление все додумать до конца делают человека безвольным, равным трусу.

Примеры можно множить и множить.

Но почему все-таки в нашем монологе после стиля открытых эмоций — стиль сентенции? Почему, узнав тайну призрака, Гамлет, начав с рыданий и проклятий, готовый кататься по земле и разрывать себе грудь от боли, вдруг достает карандаш и записывает — записывает, словно он за учеными занятиями в своем кабинете! — «общее место»: оказывается, убийцы могут быть с виду милы и

улыбчивы? В «Быть или не быть» его иск к «веку» опять дышит живой мукой, — и опять строй и внешний тон последующих рассуждений скорее «философичный».

Да, человек не может быть одинаков в своих проявлениях: или все время биться в судорогах, или всегда быть «философом».

Но мы и не сравниваем Гамлета разных ситуаций и речений. Речь идет о противоречиях «стиля» в пределах одной реакции на события, отдельных «частных» тем его размышлений и высказываний.

Эти «переключения», эта «ломаная» — не случайны же, тут явная закономерность «стиля мышления». Какой закономерностью существа мышления она вызвана?

Вернемся к «Слабости»: почему не «Предательство, Вероломство»?

Смысл, помним, как бы двойной: «морально-физический». Слабый пол. Слабость как «текучесть», «зыбкость», «непостоянство» женской натуры. Качество, извечно присущее, как считает теперь принц, существу, имя которому — Женщина. Природное свойство... Природное! В этом все дело. Вольная луна — кто место в небе ей укажет? Кто сердцу юной девы скажет: люби одно, не изменись? Ветру и орлу и сердцу девы нет закона. Напомню, автор этих строк называл английского собрата «отцом нашим», не уставал призывать: «Читайте Шекспира!». Правда, Старый Цыган мудро смирился...

Здесь, по Гамлету, как, скажем, любая физическая сущность, «тело», обладает весом, размером и т. п. — характеристиками «натуральными», природными, — так Женщина как природное явление, как некое «тело», несет природный, «физический» признак: слабость, «временность» своей натуры. В природе есть свойство вещей: «изменчивость», так сказать, «скоротечность», «преходящность» (не войдешь дважды в одну реку). Его «физическое» воплощение — некий объект «Женщина».

Это логика вовсе не «моралиста», а — естествоиспытателя!

«Вероломство» — категория моральная, да и термин в нашей речи может слишком зависеть от эмоций, переживаний, от состояния минуты. Для Гамлета «непостоянство» женщины, «недолго-

вечность» ее чувств, — по ведомству «физики». А значит, — уже ВНЕ морали, как вся природа, нечто глубже, основательнее, неизбывней, чем любая нравственная (т. е. установленная общественным разумом) категория. Материя первична, а не сознание, скажут позже материалисты.

Но это значит, что на деле-то «Недолговечность», «Непостоянность» — любого «Вероломства» побезнадежней, тут большая безысходность и мрачность вывода: имеем дело с законом природы.

Обратите внимание! Гамлет (Шекспир) именно природный закон предлагает именовать по гендерному признаку, а не женщину новой кличкой наградить, как в наших переводах (кроме «педанта»-Лозинского). Любопытно: какая же особинка русского «менталитета» заставляет нас «переворачивать до наоборот» ход мысли Шекспира? А М. М. Морозов считал, что нет у Гамлета никакого «обобщения», — обвинение он адресуется исключительно матери. [1] Но тут как раз «вероломство» бы и к месту.

Проверьте наш анализ, примеряя его к остальным «формулам» принца: всюду — тот же путь мысли. В якобы «морализаторских» выводах — логика и инструментовка мышления эмпирика-естествоиспытателя.

Это же одна из черт мировосприятия, истоки которого — в жизненной, «природной» практике: признак мышления, «материализма» людей Возрождения (что, в свою очередь, шло от «номиналистов» Средневековья). И ведь не только взгляды, идеи, идеалы гуманистов (уже в трагедии крушения), или фразеологию (скажем, пристрастие к терминам из сферы медицины или техники), но и «методологию» гуманистического — шире: ренессансного — сознания, оказывается, передал Шекспир! (Лаэрт не Гамлет, но и он человек своего века, и он не чужд «культурным стереотипам», тоже ссылается на природу, биологию, ботанику, военную тактику, поучая сестру. И их родитель не чужд той же «парадигме»: «так ведется под луной: все страсти — злы, от них и терпим», или: «одежда выражает человека», или: «как вечер следует за днем, ты, следственно...». Найдутся схожие «ходы мысли» и у Клавдия с Гертрудой, и у Офелии.)

Гамлет придает мышлению на нравственные, моральные темы вид естествознания. Он обращается с элементами и категориями «духа», как врачи и химики времен Ф. Бэкона — со своими химическими веществами и органами человеческого тела. Он — «физик» в исследовании «души». И обобщает по методу тогдашнего передового сознания. Вот откуда кажущееся морализаторство вывода о «капле дегтя в бочке меда»: от конкретных частных пороков — к заключению, диагнозу ученого-практика. Вот почему он записывает об «улыбчивых мерзавцах»: открыт новый — и страшный — закон природы. Вот почему после хирургического вскрытия пороков века он без усилий переходит к общим заключениям о «болезнях» человеческого духа. Весь этот монолог, кстати, — взрезывание скальпелем свойств сознания, на наших глазах производится эксперимент вивисектора над глубинными «органами» души. Да и «философский» стиль его тут пронизан самой что ни на есть «земной» — даже низменной порой — инструментовкой. «Пращи и стрелы» судьбы (не «удары и щелчки» Пастернака); «ноша» жизни, под которой «потеют»; не «препятствие» (или «трудность» Лозинского), а термин из распространенной тогда игры, означающий неровность почвы (или любую «физическую» помеху), из-за чего катящийся шар отклонялся от цели. Не «униженья времен» — «кнуты», термин кучеров и палачей. Не «покров земного чувства» — «петля (удавка) житейской суеты». «Решимость» не просто слабеет: «бледнеет», теряет природный цвет. Загробный мир — «неоткрытая страна» (термин, логичный в эпоху мореплавателей и географических открытий, отмечал еще М. Морозов [2]). Не «презрение заслуг» — словцо со смыслом: «презрительный пинок» заслуге... Вот такой «теоретик».

Органическое свойство его мышления — эмпиричность исследования — вот природа его «стилевых переключений». Он может, в процессе острого размышления над «реалиями» конкретного наблюдения, плакать, кричать, исходить скорбью, отчаянием, ненавистью, и вот — щелк! — «количественные накопления» практика перешли в новое качество: им открыта для себя новая закономерность природы. На секунду он «выключается» из предыдущего (или окружающего) «стиля», ибо сейчас он — ученый, он форму-

лирует. Не «выключаясь», разумеется, из состояния души, наоборот: тем основательней и глубже его эмоции, если для них уже найдена непреложная «база» — «физический» закон.

Ренессанс, как и Средневековье, не противопоставлял природе человеку, тот был ее естественной частью, на «своем (пусть теперь и выдвинутом на авансцену жизни) месте»; «природа» включала и все общество, все связи, государственные, моральные, словесные и семейные, — и означала мировой порядок как благо (на что указывал еще А. Аникст [3]). Гамлеты осознали иллюзорность порядка, увидели знаки «вывиха», распада. Им было суждено столкнуться с призраком пострашней «духов» — с видением мирового хаоса на месте природы-идеала. А человек, подобие Божье, обернулся легионами клавдиев, крупных и мелких, для кого «благо», «порядок», «природа» мира — нечто иное: следование зову «эго», аппетитам индивида; «связи» же, «кодексы чести», «совесть» — ветхое тряпье. Вот чем обернулась ренессансная «свобода», с ее упором на «протагоровского» человека как меру вещей.

Похоже, нам сегодня, в своей несчастной, пост-«гулаговской» и недо-«развитой» стране, пожелавшей вырваться из варварского эльсинора и приобщиться к мировому «порядку», войти в лоно «цивилизации», — суждено открыть для себя заново, как Гамлету некогда, вовсе не такой уж человечный лик «природы» мира — позднего, но «генетического» потомка Ренессанса. Но станет ли это трагедией духа для поколений наших юных «виттенбержцев», или то уже поколения «озриков», готовых обустроиться в «цивилизованном эльсиноре», — вот он, вопрос.

Вот на сколь длинные и кардинальные размышления может порой натолкнуть одно слово чужих переводов. Я благодарен «вероломству» Пастернака, вызвавшему цепную реакцию анализа, хотя в результате и оказалось, что никаких «противоречий стиля» у Шекспира нет, что у него все органично. Не привели «расследования» и к открытию: кто бы спорил, что Гамлет — «гуманист»... Значит, все, что так долго раскапывал для себя, — зряшная работа? Не думаю. Стал понятнее Гамлет размышляющий. Я лишний раз убедился: Шекспир последователен, точен, глубок.

И еще. Чтобы показать в действии сам метод, ПРОЦЕСС мысли, надо самому быть мыслителем. Что Шекспир — гуманист «по принадлежности» к своему веку, я знал. Что он и его герой прекрасно владели «механикой» ренессансного «думанья», — увидел.

Скрепить свой дух и выстоять без стога под бешенством пращей и стрел судьбы. Поговорим о вопросе вопросов, знаменитейшей дилемме.

...Когда-то, еще студентом, раскрывая первый раз английского «Гамлета», и в мыслях я не держал: рискнуть когда-нибудь перевести его — самому. Мне просто не терпелось хоть одним глазком заглянуть в него — «настоящего». С чего начать? Конечно же, с «Гамлета». А в нем — с «монологов монологов», с самых известных в мировой поэзии строк! И, конечно, под руку (хоть и знаю наизусть) — наше, знаменитое: Лозинский, Пастернак. Скорее — сравнить!

И — в первой же строке! — наткнулся на ошеломившее открытие.

Издавна у нас звучащее «высоко» и красиво: «Достойно ль души?» (Пастернак), «Что благородней духом?» (Лозинский), — просто неверно!

Оборот “in the mind” («в душе», или «в уме») переводчики относят к “whether ’tis nobler” (благороднее ли), но он явно относится к инфинитиву “to suffer” (страдать, сносить, терпеть)! Типичная же, для английского стиха обыкновенная, инверсия! Но ведь тогда — это просто идиома, старая, привычная языку еще до Шекспира: «молча», «про себя»! И первая же фраза — не возвышенно-велеречива, а ясна и проста, тут же голая суть мысли: «что благородней: молча ли терпеть...».

Я не поверил себе. Чудес не бывает. Твои мэтры были слепы, а ты, провинциал, неуч, нахал, только книгу открыл — и сразу «понял лучше»?

Не знал я тогда, что традиция — сила могучая, властная над эпохами, поколениями, поэтами и даже над гениями. А толкование

этой строки было в русском «Гамлете» как бы священной традицией. «Что благородней для души?» — первый переводчик Вронченко, через семь десятилетий то же — Аверкиев, потом Радлова; «Что доблестней для души?» — Н. Полевой. Правда, другие — Кетчер, Соколовский и пр., даже А. Кронеберг — ухитрились вообще обойтись без «души», спрашивая просто: «что благородней», «достойней», «честнее»... Но с «душой» — звучит так красиво и горне! «Красивее», возвышеннее всех спросил, похоже, Загуляев (парадокс: переводчик-то «сухой», без полета): «Должна ли великая душа сносить удары рока...!» Разве что К. Р. — царский родич и поэт — ощутил это «молча», «про себя»: «Что выше — сносить *в душе* с терпением (выделено мной — *В. А.*)...».

Сомневался я долго, пока — через годы — не прочел в трудах Михаила Михайловича Морозова (из самых уважаемых мной имен в российской научной шекспиристике: Л. Пинский, А. Аникст; XIX век — Н. Стороженко) то самое простое и ясное толкование [4], что виделось мне то ли ошибкой моего языкового полужнания, то ли почти «открытием»...

Кто знает, не начнись все — случайно! — с той истории, когда бы решился я «тронуть» Шекспира сам, да и решился ли бы. Но вот же — случилось; и пришло понимание, что и боги могут ошибаться или видеть сугубо «по-своему». И верблюжий горб пиетета треснул, сменившись уважительным и любовным — но и трезвым, рабочим — вниманием к сделанному мастерами.

Но оказалось, что история-то на этом не закончилась! Наоборот — только началась!

Это «молча» («в душе») заставило внимательней пройтись по всему знаменитому вопросу — и ощутить, осознать нечто, опять-таки совсем для меня неожиданное...

Итак, дилемма — что благороднее?

А перечтем-ка со вниманием наши переводы: в чем, собственно, она, дилемма? Не пригрезилась ли?

Выбор-то — в чем? Сражаться — и покорно терпеть?

Да разве для человека чести это — дилемма! Разве ответ тут же не очевиден: что достойней для доблестной души? Над чем голову ломаешь, благородный принц? Сгибнуть не хочется, что в

бою неминуемо, да еще без толку (еще бы: со шпажкой на «море»!), — так и скажи, а чего темнить, тень на плетень наводить: благородней там, неблагородней... По-человечески — и знакомо всем, не только доблестным принцам, и понятно, и простительно даже, только «благородство»-то тут при чем? Обставлять «философией», психологией, «мистикой» обычный страх смерти? Неужто великий монолог — про это, а «вопрос вопросов» — камуфляж, ибо стыдновато вроде, в лоб-то, без «высоких материей», признаться: да боюсь просто, помирать не хочется, тем более зря. Не потому ли стал позже, во времена Реставрации, на год-другой монолог этот для лондонской «публики», тогдашних «образованцев», расхожим романсом под гитару?

Не кидайте в меня камни: что, мол, за ерничанье, дураку понятно, не мог Шекспир — «про это». Еще раз прошу: прочтите трезвым глазом в наших переводах «формулу вопроса», заданного первыми строками, — и вы согласитесь: выбор дутый, одно — явно «благородней» другого. Собственно, и сказать-то: «достойно души», «благородно» (а то еще и «доблестно»!) применительно к «покоряться», «терпеть-сносить», — как-то не очень поворачивается русский язык. А тут — «повернулся». Не замечаем. Почти два века — не замечаем, что ж мы такое немислимое (для самих же себя) выговорили. Пожалуй, лишь один Л. Пинский отметил, что «быть» тут — «неблагородно», и потому счел сам вопрос «в известной мере риторическим». [5]

Ну, ладно, это ж не мы сказали: «благородно», это Шекспир сказал (почему? — Бог его знает, иностранца, но не выкидывать же слово, уважаем все-таки великого поэта, да и чем заменить, у него ж на слове вопрос держится). Но мы и внимания-то не обращаем, что словцо — вроде бы к двум сторонам вопроса приложено, нам-то ясно, что следует выбирать «благородному», а «терпят» — робкие души, рабские души, трусливые души; вот он, кстати, и пытается трусость-то в нас объяснить... Хотя ведь тогда получается (опять не замечаем?): уж и не оправдать ли, да еще «красиво»?...

Вот он где и сказался, нашенский родимый «менталитет», да еще и знаменитой нашей, «разумной, доброй, вечной» литературой упроченный.

Что такое «терпеть» для русского интеллигентского сознания?

О, загадочная, смиренно-терпеливая русская душа! О, поговорочное «терпение и труд»! О, великий Платон Каратаев! О, непротивление злу! О, наш народнейший Некрасов: «вынесет все, и широкую, ясную грудью...». О, хрестоматийное про нас: «долго запрягают...!»! И т. д., и т. п., и несть конца ряду, где веками о нас, для нас, в ту же дуду — еще и чужие рты, в те же окуляры — еще и чужие глаза из-за кордонов...

Насколько вечна-неизменна, в «генах» нации эта полу-истина, полу-миф — пресловутое терпение, — другой вопрос. Как и то, насколько эта «добродетель рабская» за те же века нам самим обрыдла и глядится «неблагородной», «недостойной»...

А с Шекспиром-то тут как быть?

А если глянуть не оком «российского интеллигента», кто от века честь-то воздавал — ретивым борцам с «веком»? Шекспир не обладал той специфической лупой.

Есть наше «менталитетное» — до рефлекса — восприятие этих понятий: «терпеть», «сносить». Недаром иные перекладчики (Россов, Соколовский) даже «разъясняли», добавляя «безропотно» (а потом — и Морозов в своем комментарии 1939 года! [6]). Вот и Лозинский — великий умница, знаток-профессионал! — а, не раздумывая, с ходу сказал четко, однозначно: «покоряться». И чтимый высоко мной М. М. Морозов, шекспирист искушеннейший, подтвердил (критикуя — вообще-то говоря, справедливо — монолог в переводе Пастернака): «Прекрасно перевел этот монолог Лозинский» [7] — цитируя как раз эти строчки. Точку ставит мой другой мэтр, любимый А. А. Аникст: «дилемма выражена совершенно ясно: «быть» — значит восстать на море смут и сразить их, «не быть» — покоряться «пращам и стрелам яростной судьбы». [8] И ни они, ни все мы не заметили, как сразу становится фальшивой дилемма: ничего себе — что благородней духом! (А. А. даже уверенно — и так объяснимо! — меняет местами и смыслом тезисы Гамлета, у того порядок обратный: «быть» — терпеть, «не быть» — поднять оружие и найти конец).

И есть Шекспир — человек, «интеллигент» иных краев и времен иных, между прочим, времен выхода на авансцену истории — Личности.

Вот в этом, не «нашем», сжато и грубо, начерно сформулированном, контексте: что могло значить для него — «молча, про себя, терпеть»?

А вот что. Есть иные — «рыцарские», что ли? — представления о человеческом достоинстве и внутренней личной чести.

Когда нет возможности — не то, что «победить», — защититься от разящих «пращей и стрел» остервеневшей «судьбы» (мира, «века», где «силы зла властвуют безраздельно»), когда и схватка не может кончиться ничем, кроме твоей гибели (но зло-то — останется! Как там у Гамзатова? С Неправдою при жизни в спор вступал джигит. Неправда ходит до сих пор, а он — лежит), когда приходится «дышать в суровом мире», — что еще может противопоставить черной силе Человек-Личность?

Только силу души, силу духа.

Молча, без жалоб-стенаний, скрепив дух («душу»), стиснув зубы, — выдержать, не согнуться, не изменить себе, выстоять, не сдаться под немилосердным градом ударов.

В конце концов, “suffer” — далеко не в первую очередь значит «терпеть, сносить». «Претерпевать» («претерпевати»: так прочел — первым у нас! — еще А. Сумароков). «Страдать». «Испытывать» (вот те удары «кнута Времени», из этого же монолога). «Подвергаться наказанию» и даже «быть казненным»! А если уж «нести», — так «несут» и потери, «терпеть» — так и поражения «терпят», что тоже надо уметь выдерживать с достоинством.

Вот только «покоряться»... Разве что в бескровном, свистящем, тягучем существительном “sufferance” поминают большие англо-русские словари, из массы значений, «покорность» (как синоним терпеливости).

Но глагол — «часть речи, обозначающая действие». Или — состояние. Со-стояние. Стояние. Выстоять. Выдержать. Не покориться! Молча!

Как просто. Как понятно. Как трудно — не менее, чем пойти на отважный «штурм неба» (обмолвился — штурм «моря»).

И как — РАВНОДОСТОЙНО! По меньшей мере.

Потому что это не менее достойная Человека позиция, чем схватка.

Потому что еще неизвестно, где потребуются большая сила духа, воля и мужество.

Вот он, выбор.

Порыв, подвиг, диктуемый гневом, уязвленностью многоликим злом мира, непримиримостью. И чреватый трагедией — не только для тебя, но и для близких, и для всех, кто попадет, даже ненароком, в круговерть, «под руку», между молотом и наковальней. И «безрезультатный», ибо ты один, а ОДИН — не переделает МИРА, как не осушит моря. И, значит, лично тебе, одиночке-герою, суждено — перестать в мире «быть». И скорее всего, уйти — еще и виновным, перед кем-то — и своей же совестью: ты ответишь ударом на удар, на зло — злом, значит, рискуешь уподобиться темной силе, сравняться с немилосердным «миром». И ты признаешь все это. Но — та же совесть зовет, звучит голос чести: «если не я, то кто же?»...

Вот — один жребий.

Но есть и другой.

Железная, стоическая негибаемость перед «бешеной судьбой». Смоги. Не пади под ударами. Не поддайся. Стисни зубы. Не издай звука боли. Не дай торжествовать злу, показав ему, как горячи и жгучи раны души. «Быть». «Дышать в суровом мире». Не стоит прогибаться под изменчивый мир: не о том ли сказано «на языке родных осин» нынешним бардом-песенником, хоть и отнюдь не шекспиром? Может быть, тогда неласковому этому «миру» действительно придется «однажды прогнуться под нас», не сдавшихся ему, не согнувшихся, неуступчивых? Не этим ли стоицизмом восхищался Гамлет в своем друге Горацио, который «все вынес — и себя не износил»?

Дороги, которые мы выбираем.... Как там умудрялись мы два столетия спрашивать витязей на распутье?

«Что **достойней** — сопротивление злой враждебной силе, или сдача, покорность? Отважный боец — или послушный раб, непротивленец безвольный, «дудка под пальцами судьбы»: в ком из двух

благородней дух?» И это неразрешимый выбор? Это — вопрос на все времена?

Нет, не школьную задачку для первоклассников «на тему морали» предлагал нам Шекспир. И ответ на настоящий его вопрос — не очевиден.

И решать тут действительно каждому за себя. Каждому — из тех, в ком есть честь и достоинство. Гамлет — свой жребий выбрал.

И стал тем, чем стал.

И ад следовал за ним. О том — все сказано дальше в апокалипсисе Шекспира: кем можешь стать сам, начав сражаться с «Эльсинором» — на его «поле» и по его «правилам»...

Как старался я, чтобы, вопреки «букве», передать МЫСЛЬ Шекспира, не разбудив ненароком нашего «менталитета», чтобы тут же, «со старта», не воскресить и намеком эти пресловутые «терпеть-сносить-покоряться»! Но и отбросить, как Кронеберг, «дух», «душу» не мог: к ней апеллирует Гамлет, о ее муках и сомнениях — весь монолог. Как «свести» уязвленную «душу» и «нести молча», как дать единые русло и вектор?..

Вариантов перевода монолога в старых бумажных кипах — несчетно.

(Был и такой: почти все окончания строк — ударные, «мужские»: в подлиннике — оно так и есть, в этом ритме — «офизичен» напор мысли героя. Но для нашего уха двадцать-пятнадцать, даже десять строк подряд РУССКОГО «мужского» нерифмованного ямба, да еще с анжамбеманами-переносами фраз из строки в строку чаще, чем у Шекспира: без этого никак тут не обойдешься, при «укороченном» метре, пришпоренном ритме... Вы попробуйте на досуге, хотя бы любопытства для... Абсурд, искусственность вопиющая, скороговорка спотыкливая.)

Порой что-то казалось «окончательным». И опять не удовлетворяло. А то старое, «архивное» — вдруг всплывало: вот же оно, нужное, верное...

Сегодня, кроме варианта, включенного в перевод трагедии, остается еще два, разных лет, — всего два из десятка, но для меня, в общем, равноценных, имеющих, кажется, право на жизнь. Но, по-

хоже, когда сам затрудняешься в выборе, — не значит ли это, что до «окончательного» еще не дошло дело, самого «верного» своего слова еще не найдено?

Так что не могу пока исключить появления новых редакций...

Так труса будит в нас дотошность мысли. Морозов: «Что значит здесь слово “conscience”? Ответ на этот вопрос во многом разъясняет концепцию всей трагедии... Пожалуй, всех ближе к истине подошел Лозинский: «Так трусами нас делает раздумье». Пастернак чрезвычайно упростил это место: «так всех нас в трусов превращает мысль». Остается нерешенным вопрос, о каком мышлении здесь идет речь. Новейшие комментаторы толкуют здесь слово “conscience” или как «созерцание себя и своих поступков как бы со стороны», или же (и это, на наш взгляд, правильное решение вопроса) как «стремление додумать до конца». [9]

Каюсь, я как-то не могу ощутить «чрезвычайной», принципиальной разности решений Лозинского и Пастернака, разве что некий «оттенок»: процесс «думанья», работа сознания — у одного, и, похоже, сам факт наличия у человека сознания, способности мыслить — у другого. Правда, если так, тогда Б. Л. не «упростил», скорее — «укрупнил» проблему, как раз до «базиса», природного «закона», вполне по «методу Гамлета». Вот только имел ли тут-то принц в виду такую «глобальность»? Скорее, речь все же о более конкретном: не о мышлении вообще, а — о мысли, дошедшей до некоего предела, рубежа, за которым неизвестность... Но это — частность. Главное: одно из самых «темных» мест переводчики толкуют, в общем, в едином русле: настойчивая поисковая работа мысли, анализаторство. Бесконечный анализ, обращенный внутрь, на самого себя, и есть пресловутая рефлексия. Самодотошность самокопанья.

Остаюсь на сходной точке зрения, не склонен возвращаться к традиции XIX века, когда это слово, причина, по Гамлету, бездействия, нерешительности, многими у нас передавалось буквально — «совесть». Исхожу из своего представления (см. выше) о характере ума Гамлета-естествоиспытателя, не «моралиста». К тому же, хотя

«совесть» — понятие для Шекспира (Гамлета) из ключевых, мировоззренческих (Г. Козинцев и Л. Пинский даже формулировали: «Гамлет» — «трагедия духовного сознания» [10]), — но именно тут она для меня не вытекает из предыдущих рассуждений принца, не ложится в «частный контекст» монолога. Даже если рассматривать фразу-афоризм «отдельно», получается: человек обречен «труситься», если он... совестлив? Это мысль иных героев Шекспира, «макиавелля» Яго, оборотня Эдмунда из «Лира», те подписались бы под афоризмами злодея-Глостера: «совесть — слово, созданное трусом», «кулак нам совесть» (пер. Пастернака). Или заговорщика-интригана из «Бури», с его издевкой: что такое совесть? «Мозоль? Так я хромал бы...» (пер. М. Донского).

Впрочем, сторонников буквального прочтения *conscience*, тут — понятия «базисного» и «итогового», всегда было достаточно, и сегодня в мировом шекспироведении их меньше не стало. Ведь Яго, Эдмунд, Антонио — тоже типичные лики Ренессанса (как и всех времен, «наших» особенно), и неожиданное «перекрестье» рассуждения Гамлета с их кредо (если все-таки выбрать «совесть») — так ли неожиданно? Если даже горбун Ричард мог бы, на миг, подумать словами пушкинского героя: «когтистый зверь, скребущий сердце, совесть, незваный гость, докучный собеседник, заимодавец грубый, эта ведьма...» [11]. Да и Клавдий поминает о «совести» (как раз этим словом), еще и «раскаяние» вспомнит...

Есть нынче признаки воскрешения прямого, вопреки выводу Морозова, понимания загадочного слова и у нас, среди специалистов по Шекспиру, у иных образованных читателей, у пристрастно и любовно вникающих в него людей искусства. Так, о *conscience*-«совести» в своих эссе говорил известный мастер театра, создатель и исполнитель некогда знаменитого моноспектакля по «Гамлету», В. Рецеттер (публиковались в журнале «Знание — сила», помнится, в 1960-х или 70-х). А Г. Козинцев к месту (о морали «клавдиев») поминал Ивана Карамазова: «Что совесть? Я сам ее делаю. Зачем же я мучаюсь?.. По всемирной человеческой привычке за семь тысяч лет. Так отвыкнем и будем боги» [12]... (Поймал себя: и сам поминаю «совесть»: об альтернативе «Быть или...», выбор «схватки». Правда, там — контекст личной отваги, не «трусости».)

Наконец, А. Горбунов еще в 1985-м констатировал: оба толкования, «совесть»—«размышление», равно возможны и присутствуют у Шекспира, по его обыкновению, видно, на равных. [13] Замечу еще, что английские слова «совесть» и «сознающий, мыслящий» и сегодня по написанию кое-чем близки, а на слух — едва ли не «двойня», разница-то всего в одном звучке к концу, почти «тень звука»!..

Вообще, «conscience» — понятие, идущее от Средневековья. Когда-то Э. Брэдли, анализируя «историю вопроса», доказал, что в средние века слово было, по сути, равно «consequence» («последствие») [14]; т.е., «совесть» — то, что будит в нас чувство ответственности за земные поступки: как их оценят потом «там», «наверху», на «очной ставке с собственной виной» (с ней, так сказал Клавдий; «грехом», перевел до меня Морозов; не с неким обобщенно-неясным «прошлым» Пастернака). Чтобы задаваться таким вопросом, нам опять же нужна «дотошность мысли».

А в переводах, давних и новейших, тут часто: «сознание» (Аверкиев, Радлова, Морозов, Набоков, Пешков); сегодня: и «рассудок» (Цветков), и «разум» (Дуров). Даже «абстрактное мышление» (Поплавский)... По Анатолию Эфросу, «сквозное действие» Гамлета — «познание мира». [15] А если уж, выбирая перевод в русле «анализа», попробовать найти в контексте гамлетовских размышлений место «совести», — приходит на ум, пожалуй, «добро-совестность», то есть та же дотошность мыслительной работы. Так и было в иных из вариантов (хотя и сверхнеуклюжих: попробуйте-ка «озвучить»):

«Вот так сверхдоброесовестностью мысли

Рожден в нас трус...»,

«Так слишком добросовестный анализ

В нас будит труса...»

Как были и еще варианты, в разных редакциях монолога:

«Так обращает

Стремление все додумать до конца

Нас в трусов...»,

«Так въедливая мысль родит в нас труса...»,

«Так в трусов превращает нас анализ...»

Наконец, были попытки «объединения», «синтеза» двух толкований

«Так совестная мысль родит в нас труса...»,

«Так мысль в нас будит совестного труса...»,

«Так, совесть, в нас умник будит — труса...»,

«Так от ума мы — совестные трусы...»

Три последних — самому нравились, особенно: «совестного труса»...

Так, блеклой думой наживив крючок, хворь бледную подцепит наша твердость. Сколько комментаторов трудились и трудятся над этой сентенцией принца. Сколько сломано копий переводчиками. Трудиться, перья тупить нам — и впредь. Вот и самому пришлось поломать голову. Есть традиция «русла образа» — искать в сфере «цвета лица»: здоровый, румяный — и бескровный, бледный. Начал с этого и я, возникло несколько вариантов. Но уж больно исхоженным стал казаться путь. В конце концов, именно о «румянце» у Шекспира речи нет. А что насчет «мысли»?

«The pale cast of thought». «Pale» — «тусклый, слабый, бледный», с этим ясно. А «cast»? Что тут придано этой самой *thought*, мысли-то? Вот он, камешек на дороге. Слишком бурный вихрь значений и ассоциаций вызывает слово. Пробовал и я нырять в эти омуты: форма, слепок, образец; склад (ума), тип (мышления); доля, судьба; «выход продукции»; метание игральные кости, счет игровых очков; список ролей... Вплоть до «сброшенной кожи» (как у змеи) и «блевотины», «экскрементов». А в качестве глагола *cast* еще и «рожать недоносков, выкидывать плод». Так что был среди вариантов даже такой жуткий:

Так блеклой мысли выкидыш бледнит

Злой немочью решительность натуры...

И когда совсем вскипели мозги, решил: баста. Вернемся к самому первому, самому употребительному, главному, по словарям, значению. Слова свои Шекспир писал не для многомудрых текстологов — для «широкой» публики «Глобуса». Вот оно, это значение: «швырок, бросок», «заброс, закидывание (лески)». Именно! Гамлет

«онаглядел» и процесс «забрасывания» мысли, так сказать, «за смертные пределы», — и результат, не внушающий оптимизма. Что мы закинули, то и словили. Болезненная мысль «бледнит», заражает бледной немочью врожденную решительность (синоним: твердость). В масть «медицинскому» диагнозу решительности-твердости: «is sickles over» («становится болезненно бледной, слабеет»).

А что мне этот — выжми суть, — прах праха? Решиться посягнуть на одну из знаменитейших формул Гамлета было просто. Все же — решаюсь. Попробую объяснить, что подвигло на «революцию».

«А что для меня эта квинтэссенция праха» — редкий случай, когда запротоколирована в нашей «идиоматике» абсолютная калька сказанного.

Между тем в академическом шекспироведении давно есть точка зрения: традиционное буквальное прочтение искажает смысл фразы, более того — нелепо: у «праха» «квинтэссенции» не может быть, он сам — конечная стадия сущего в природе. А у Шекспира здесь — анаколупф и эллипс (приемы у него нередкие), то есть фраза, согласованная «не так» и как бы сжатая в пружинку, с пропущенными синтаксическими звеньями. «А ЧТО МНЕ ЭТА /тварь Господа ли, природы ли, словом, сотворенная физическая сущность,/ КВИНТЭССЕНЦИЕЙ /которой является/ ПРАХ?», — так надлежит расшифровывать, считают сторонники этого толкования, синтаксис и смысл фразы. [16] Квинтэссенция (истинная суть) — термин алхимиков. То есть тогда — термин научный. Все в природе сводится к четырем «элементам»-стихиям (земля, вода, воздух, огонь), а проникни «за них», разложи, — останется еще не открытая «пятая субстанция», «пятый элемент», глубинная, начальная и конечная основа материи. И Гамлет, разочарованный в книжных идеалах юности, но «университетский ум», впитавший подход к миру по тогдашней науке, ныне склонен считать этой последней, истинной сутью человека — «прах».

Взгляд, достаточно обоснованный. Смущает разве что одно: выходит, для принца «квинтэссенция» — вовсе не новая, «пятая», а та же одна из четырех субстанций: прах, земля, «глина», из чего и Господь человека творил, куда и вернется каждый, сходя с круга земного? Из праха взят — в прах и отыдешь. То есть — открытия нового (и не внушающего оптимизма) «закона природы» (что Гамлету свойственно) не произошло?

Вообще эта фраза — несомненно, самое сложное, самое «туманное» по загадочной и мрачной глубине содержания место во всем тексте пьесы. Действительно, если тебе ясна «квинтэссенция» человека-праха, так назови ее: что она такое? Буквальное прочтение фразы ответа, вроде бы, не дает. С другой стороны, если «звенья пропущены», и всем известный «прах» — это и есть конечная сущность человека, так какая же это «квинтэссенция» алхимиков, это — и «натурфилософское», и религиозное «общее место». Нет призракам нужды бросать могилы для этих откровений. А если — чуть иначе расшифровать «звенья»? На что я и рискнул, в меру своего разумения. Представляется, что «анаколуфное» прочтение фразы можно вполне увязать с традицией «буквального», тут нет противоречия. Зато новое «открытие» как раз налицо...

Острейшее разочарование в человеческой природе приводит гамлетовскую мысль, работающую по методу научного, так сказать, материалистического мышления передовых умов эпохи, к выводу: «квинтэссенцией», истинной, глубинной, «последней» своей сущностью человек как порождение «праха», того самого природного «элемента» из четырех, являет собой — «прах следующий, истиннейший, конечный». Он, так сказать, «прах в квадрате», «сверхпрах», «прах праха».

Возникает и такое соображение. Помните, Гамлет считал Женщину воплощением одной из реалий природы — Непостоянности, Изменчивости, Недолговечности? А если и тут — прочесть «по аналогии»? Ведь там — не о моральном пороке, «изменничестве» как сущности женщины хотел сказать Гамлет, он давал имя Женщины — природному явлению.

Тогда и здесь: не библейский «прах» — «квинтэссенция» человека (как получается у сторонников «эллипсной» расшифровки),

а сам человек — та самая «квинтэссенция», конечное сущностное воплощение «праха», мертвого «ничто»! То есть — истиннейший, «совершенный» прах, прах в своей «праховой» сути. То есть, опять-таки, приходим к «сверхпраху». (Похоже, еще Полевой понимал фразу именно так, вектор не от «человека» к «праху» акцентировал, а — как раз обратно, на человека: «эта эссенция глины».) При таком толковании — буквальная передача фразы в наших переводах отнюдь не «нелепа», она как раз дает голую суть мысли Гамлета. Но именно — «голую», и чтобы суть эту понять полнее и точнее, требуется хотя бы обращение к комментарию. А хотелось попытаться дать в самом тексте и ощущение «дотошности мысли» Гамлета, и поострее — итоговую безнадежность его мнения о человеческой природе. В том числе и для тех, кто не знаком с теориями и терминологией алхимиков.

Вот откуда попытка как бы «синтеза» — традиционной (уточненной) передачи смысла и точки зрения шекспирологов-«эллипсистов». Отсюда и «перевод в переводе» (квинтэссенция = суть). Впрочем, последнее едва ли не в равной степени диктовалось и ритмическим объемом фразы, а этот афоризм принца, как и другие, ключевые, опорные в его рассуждениях, видится мне в оригинале ритмизованным.

Кстати, «прах праха» употребил и В. Рапопорт в своем переводе (1999; прочел перевод в Сети). Не знаю его резонов, но в этом прочтении я уже не одинок, а теперь и не первый.

Еще несколько «мелочей» из «Записей» — без выбора, навскидку.

Глянь дружелюбней на державу нашу. Из первой реплики королевы. Шекспир дает в первых репликах персонажей, как правило, «зерно» образа и роли. Мы привыкли воспринимать Гертруду (во многом — «с подачи» Гамлета) в первую очередь как женщину (эгоизм страсти и т. п.). Конечно, оно так и есть. Но — только ли? Для театра — есть и у меня вариант этой строки в духе упрочившейся «традиции»:

Пора на короля теплее глянуть.

Но королева у Шекспира говорит тут вот что: «And let thine eye look like a friend on Denmark». Букв.: «И дай своему глазу посмотреть как другу на... короля Дании»? Да, такое державное «олицетворение» для Шекспира и его читателя-зрителя привычно. Но прямой смысл никуда не исчез: «на Датское королевство»! Во-первых, сразу напомним фразу: «Друзья этой земле». О том, какой смысл мне там слышится, поговорить бы отдельно. Тут — приведу лишь свою передачу первой реплики Горацио: «Кто друг земных основ». Так что же, здесь — почти «дубль» мысли Горацио, а Гертруда — сомысленник гуманистов а ля Томас Мор, к чему призывает и сына? Как посмотреть... Горацио вспомнился не зря: тут разные точки отсчета! Вот королева-то, в отличие от «друга земле», говорит именно об «этой стране». Смотрите: она «объединила» трон (нынешнюю власть — нового мужа и себя, то есть поворот и в «семейной истории», и в политической ситуации) — со всей страной, ее судьбами, интересами, даже чувствами. И советует наследнику трона не противопоставлять себя — не только новому королю-отчиму, а — всей своей (его, будущего короля) державе, смотреть на вещи, мыслить и чувствовать — сообразуясь не только с госинтересами, но «заодно со всеми». Научись отождествлять себя со страной, нацией (или — «их с собой», что для властителей одно и то же), как хотя бы в этой ситуации: все и вся — скорбит, но принимает «данность», разделяет позицию, одобряет шаги власти. Это — очень серьезная постановка вопроса, из «науки власти», «намек» на возможные последствия, не столько «внутрисемейные» сейчас, сколько чреватые «стратегически» (при игнорировании совета). Не эмоции женщины, матери, новоиспеченной жены, а — точка зрения королевы! Другое дело, что Гамлет к такому «внеличному срезу» сейчас глух, эмоции потрясенного молодого сердца заслонили все, он отнюдь не «зрел» и не «мудр», не «государственник» — человек, «душой и плотью». А Клавдий далее, по многим позициям, расшифрует и откомментирует короткую фразу супруги, та как бы «подказала» ему, запнувшись на миг (от скандальной мальчишеской фронды пасынка), главный ход.

Жизнь я не ставлю в цену и булавки, но не подставляю под наемный нож. Принц рвется к духу, друзья удерживают. В тексте: «I do not set my life at a pin's fee» (я не ставлю свою жизнь в цену /даже/ иголки=булавки). Но в ясной, казалось бы, фразе нет ли намека и на второй смысл? «Fee» — не столько «стоимость, цена», сколько — «вознаграждение», «плата», и даже «расплата»; а «pin» ведь можно толковать и как «острие» или «укол», да и обязательно придет на память глагол «pin», одно из значений которого — «ударять», «прокалывать» (как у глагола «fee» — тот ведь тоже вспомнится по ассоциации, — есть значение: «нанимать»). Так что не скрыт ли тут и слой: «Я не подставляю жизнь под расплату ударом (уколом — скажем, наемной шпаги)»? Гамлет уже высказал (в конце 2-й картины) опасение: нет ли тут «нечистой игры».

Рискую добавить фразу (сохраняя общий объем: четыре с половиной строки), где возможность второго смысла (в комментариях не встречал) раскрыта. Хотя, может, это едва ли не самое спорное место в переводе.

Чем вы так захвачены...Словцами-с-ловцами-с-ловцами. Да, в корне отлично от привычной, знаменитейшей «идиомы»: «Что вы читаете? — Слова, слова, слова». Конечно, так и сказал Гамлет: «Words, words, words». Но одновременно — сказал и нечто, что прямо бросается в глаза: «word, sword, swords»! «Слово, клинок, клинки»! А «read» — не только «читать», но и «вычитывать, толковать, разгадывать» и даже «предсказывать». Пройти мимо такого дива не мог. Но не мог и придумать что-то иное, что, пусть и в «ином наряде» — «словоерсы», непривычное множественное число от «словцо», — но могло бы дать некое подобие заложенной «мины» (неладно в «Дании», угрозно, опасно).

— Чем вы так захвачены (что с таким интересом читаете)?

А ответ — с «подтекстом», с игрой на другом значении глагола:

— Словцами-с, ловцами-с, ловцами.

...Надо лишь добавить, что «открытия» не получилось: до меня этот фокус Шекспира, с указания лингвиста А. Иваницкого, уже обнародовал (не в своем переводе, правда, — в комментариях

к нему) А. Чернов. Ну, главное: теперь об этом знают читатели «Гамлета».

Замял наш иск, но был красноречив в своей защитной речи. Слова Розенкранца издавна прочитываем так: «Был скуп на вопросы, но сам отвечал очень свободно». Что в корне противоречит и ходу встречи «друзей», и отчету о «неподатливости» Гамлета. В чем же дело? Ответ: неверно читаем фразу подлинника. «Niggard of question, but of our demands most free in his replay». Внешне это: «Скупой на расспрос, но на наши вопросы более чем свободен в ответ». Казалось бы, дает все основания для «традиции». Но! Принц-то «в ответ» ничего не сказал по существу, а сам — «расспросами» как раз и забросал! Что же, Розенкранц лукавит с королем, выдает черное за белое? При свидетеле? Который уже разок «поправил» его (ответы на вопрос, как их принял принц)? А теперь внимание: *question* — в ед. числе. И означает здесь, конечно же: «суть, существо дела, предмет обсуждения». А *demands* — «запросы, требования»! А *replay* — не просто «ответ», а такой же юридический термин: «ответная речь адвоката»! Вот о чем говорит Розенкранц, при этом «судебной» терминологией! «Обходил существо запроса, хоть много наболтал в ответном слове». Именно так и вел себя принц: ничего не сказал по главному «предмету», зато был весьма «красноречив»! Так что «друг» не искажает истину, добросовестно излагает — и на доходчивом для короля языке. Возможно, невольная причина прежнего прочтения — то, что мы не можем забыть знаменитый (и вправду «свободный», словообильный) монолог «о мире и человеке»? Но ведь ничего внятного (с точки зрения задачи, поставленной приятелям) там не сказано, ответа на главный вопрос, о причине расстройства, нет, наоборот, принц просто отмахнулся: «сам не знает, почему» выбит из колеи. А вот едко «поиграть словами» действительно не постеснялся.

А умный видывал бодливых чудищ, каких из нас вы лепите. Это пятистопный ямб, почти двустипише! Неожиданно обнаружилось — фраза принца, хотя записана в строчку, ритмизованна и четко ложится в форму:

For wisemen know well enough what monsters
You make of them,

где первая строка — «женская», вторая — двустопная (четырёх-
стопная у меня). «Ибо мудрые люди (мужчины) хорошо знают, ка-
ких чудищ (рогоносцев) / Вы делаете из них». Не цитата ли это из
какой-нибудь популярной тогда пьесы или стишка? То же подозре-
ние рождает и скабрёзная фраза принца в сцене «мышеловки», к
Офелии (в подлиннике анапест, три и две стопы): «Постонали б,
тупи вы мое / на конце острие»...

**А знай человеческую природу, — узнаешь все и о нем, как
о себе.** Гамлет — Озрику, в пикировке вокруг Лаэрта. «To know a
man well, were to know himself» — непростое место. От античного:
«познай самого себя», но выражено многосмысленно, загадочно
даже. По Морозову, тут перифраз двух популярных сентенций:
«Только тот может оценить достоинства человека, кто равен ему по
достоинствам»; «никто не знает другого, кто не знает самого себя».
[17] Но ведь еще сквозит: знай вполне «человека вообще» (*a man*),
— узнаешь и его (*himself* — т. е. Лаэрта!).

«Здравствуй, брат. Писать очень трудно». Таким «паро-
лем», вспоминал В. Каверин, обменивались при встрече молодые
«серапионы».

«Переводить невозможно. Переводи, брат!», — не предло-
жить ли такой пароль собратьям по ремеслу? Пока человечество не
обретет заново — если выживет, — единый «довавилонский» язык,
безумное это занятие, перевод Слова на слова, внятные Другому,
остаётся необходимым Делом.

С. Лем в «Сумме технологии» писал: слово значимо лишь для
тех, кто смог его понять. «Фраза, высказывание, предложение оз-
начает что-либо, если она порождает мысль, выражением которой
является. Значение не «спрятано» во фразе: оно возникает в уме,
когда эту фразу слушают или читают... Значения находятся в пси-
хических процессах, вне фраз, как мышцы — вне скелета или рука
скульптора — вне глины. Они — оркестр, а фраза — только парти-

тура. Партитура симфонии это еще не симфония, хотя, конечно, и оркестр не сыграет симфонии без партитуры». [18]

О том же — короче и «объемней» — говорил А. Лосев: «Она (поэзия. — В. А.) всегда есть *слово* и *слова*. Слово — всегда *выразительно*. Оно всегда есть *выражение, понимание*, а не просто вещь или смысл сами по себе. Слово всегда глубинно-перспективно, а не плоско (выделено А. Л. — В. А.)». [19] Тут ведь сказано все и о переводе, этой невозможно-реальной вещи. Поэзия — непереводаема. Ибо ее *слова* для Другого немы, ему нужны — *другие*, на его языке, а, значит, и поэзия — уже не «она», не «та»: Другая. Поэзия — может быть переведена. Ибо может быть постигнуто — и передано Другому, то есть *понятно выражено*, — ее Слово. Но и каждый раз это — чудо, исключение из Невозможного (ведь *выраженное* поэтом — всегда *единственно*). Если ты достаточно верно прочел *выраженное* им, Другим, *понял перспективу* его *слова*. И если тебе свое «выражение» хоть немного удалось (то есть может вызвать мысли — и чувства, эмоции! — близкие к тем, что задумал и испытал автор, — или хотя бы к тем, что он вызвал у тебя). Ради этих «если», этого грана счастья, стоит пытаться.

...Шекспир дал нам свое исследование пути гамлетов. И он же, этот трагический гений «дотошной мысли», задал беспощадный вопрос-отраву — на который, может быть, и нет ответов. Или есть — и неотвратимые?

«Лично» стоически, негибаемо выдерживать зло мира — или «поднять оружие». Как сказал бы Александр Сергеевич — «дьявольская разница». Именно. Дьявольская. Первый путь высок и титанически тяжел. Но... «вещь в себе», в «мире» бесследен. А приняв вызов судьбы, вступив в смертный бой со злом — значит, поневоле, на его «поле», оружием, способным его разить, значит, «его» оружием, — кем станешь сам?

С волками — по-волчьи?

Клавдий убил отца Гамлета — «за кадром», до начала действия. В конце перед нами — гора тел. И убийца их всех — один. Гамлет. На счету его, умирающего, семь трупов. Восемь — считая его самого, избравшего самоубийственный жребий «бича Господ-

ня». Все главные персонажи трагедии. И что уж тут вымерять: чаянно-нечаянно, вольно-невольно!

Цель у Гамлета одна — Клавдий. Но на пути к цели принц, нещадней терминатора, сметает всех, кто попал в его орбиту. А вместо исполнения суровой миссии, урока миру и человеку-праху, возмездия-выправления «вывихнутых Времен»? Отчаянная судорога, «случайный» торопливый рывок «под занавес», наперегонки со смертью: успеть бы... А «Время клавдиев» — оно что, исчезло или хотя бы проиграло сражение, отступило зализывать рану? Ну, изменило вид, «доросло» до времени «утонченных», но железнобоких фортинбрасов и «новодатских» озриков...

Добро должно быть с кулаками? Трудно быть богом? И надо ли им становиться? И — можно ли «богом» стать? И — каким? Бывают и жестокие — нечеловечески — боги. Как и люди — пожесточе, чем библейский Иегова... Попробуйте теперь ответить.

Андрей Тарковский в своем давнем спектакле ответа на жестокий вопрос не давал, — он, как и Шекспир, вопрос ставил.

Известный театровед Инна Вишневская считала, что Гамлет и высок, и мудр, и силен духом — именно и только, пока «сомневается», пока не решил, что на зло должен ответить, т. с., «адекватно»: «Гамлет герой именно тогда, когда он медлит, Гамлет перестает быть высокой духовной организацией именно в тот момент, когда он решается на убийство Клавдия. Здесь кроется диалектический пафос, мрачное зерно ужасного, трагического». [20]

Гамлет и Дон Кихот? Тургенев — тот предпочел донкихотов. А мудрый Леонид Пинский сказал: «Гамлет начал донкихотом, Дон Кихот кончил Гамлетом». [21]

О, насколько принц трезвее, проницательней, «реалистичней» великого рыцаря! И насколько трагедия его, преступившего самую грозную заповедь, страшнее, кровавей, грубее донкихотовой. Насколько путь его гибельней и безумней. Безумство храбрых — вот мудрость жизни? Да, в максиме охаянного и полузабытого ныне классика есть правда. Одна сторона правды. Только одна. Насколько же счастливей Гамлета бедняга-идальго!

И все-таки...

...Человек увидел пожар — и кинулся спасать людей из огня. Не потому, что — герой, а — «бездумно», «рефлекторно», по органическому импульсу. Он достоин всяческой славы. Но если он успел осознать, что крыша-то рухнет раньше, чем успеешь кого-то вытащить, что обреченные все равно погибнут — и он вместе с ними. Да когда они и не думают звать на помощь, не замечают, что горят, — им «тепло и хорошо»? И — бросился в огонь: люди же! «Бесполезный подвиг», все-таки, — героика «высшая». Потому что — никак не «бесполезен». В нем — самая главная победа: победа в человеке — Человека. Способен на то далеко не каждый — из благородных и честных, и кто бросит в них за это камень? Но потому-то «настоящих людей» — тысячи, и лишь один из них — Гамлет. И потому, что есть среди них Гамлет, в нем и оправдание остальных, и надежда на то, что зло, рождающееся снова и снова, неистребимое, мутирующее, — может и должно быть истребляемо и истребимо.

Наше «знакомство» с Шекспиром есть процесс непрерывный.

И тут переводчики, люди счастливого и каторжного, завидного и неблагодарного труда, — многожилые «почтовые лошади» этого дела, как сказал еще один классик.

Удачи вам всем, собратья! Переводить очень трудно.

Август, 2009.

Примечания

Цитаты из пьесы приводятся по изданию: Shakespeare W. Hamlet Hamlet, prince of Denmark. M., 1939 (редакция, словарь и комментарий М. Морозова). Сверка по публикациям: «канона» — А. Горбуновым (1985, см. ниже) и в изд.: The Complete Works of W. Shakespeare. Wordsworth Ed. Ltd, 1994 (reprinted: Oxford, 1999); первопечатных текстов — И. Пешковым (М., 2003) и Дж. Макдональдом (G. McDonald, 1884; Интернет-проект www.Gramotey.com, 2004).

Цитаты из «Быть или не быть» в русских переводах XIX–XX веков приводятся, для удобства, по одному изданию-билингве:

Шекспир У. Гамлет. Избранные переводы. М., 1985 (комм. А. Горбунова).

[1] Shakespeare W. Hamlet, prince of Denmark. М., 1939. С. 125.

[2] Морозов М. М. Избранные статьи и переводы. М., 1954. С. 199.

[3] Шекспир У. Полн. собр. соч.: В 8 т. М., 1960. Т. 6. С. 664.

[4] Морозов М. Указ. соч. С. 375, 457.

[5] Пинский Л. Шекспир. Основные начала драматургии. М., 1971. С. 146.

[6] Shakespeare W. Hamlet, prince of Denmark. М., 1939. С. 146.

[7] Морозов М. Шекспир, Бернс, Шоу. М., 1967. С. 229.

[8] Аникст А. Трагедия Шекспира «Гамлет». М., 1986. С. 102.

[9] Морозов М. Шекспир, Бернс, Шоу. М., 1967. С. 230.

[10] Козинцев Г. Наш современник Шекспир. Л.; М., 1967. С. 298; Пинский Л. Указ. соч. С. 188.

[11] Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 10 т. / 2-е изд. М., 1956–58. Т. V. С. 345.

[12] Козинцев Г. Указ. соч. С. 276.

[13] Шекспир У. «Гамлет». Избранные переводы. М., 1985. С. 611.

[14] Изложение вывода Э. Брэдли, со ссылкой на источник, дано в книге: Урнов М., Урнов Д. Шекспир. Движение во времени. М, 1968. С. 133.

[15] Современная драматургия. 1989. № 4. С. 203.

[16] Морозов М. Избранные статьи и переводы. М., 1954. С. 336, 455. О том же: Shakespeare W. Hamlet Hamlet, prince of Denmark. М., 1939. С. 139.

[17] Shakespeare W. Hamlet Hamlet, prince of Denmark. М., 1939. С. 175.

[18] Лем С. Сумма технологии. М., 1968. С. 217–218.

[19] Лосев А. Философия. Мифология. Культура. М., 1991. С. 62.

[20] Современная драматургия. 1990. № 3. С. 146.

[21] Пинский Л. Реализм эпохи Возрождения. М., 1961. С. 334. В его кн. «Шекспир» (см. прим. [5]): «трагический Дон-Кихот» — о Кориолане (С. 444).

СОДЕРЖАНИЕ

<i>Захаров Н. В.</i> 37-е ежегодное собрание Шекспировской ассоциации Америки (the Shakespeare association of America).....	3
<i>Елиферова М. В.</i> Сколько языков знал Шекспир? Один миф и три аспекта реальности.....	6
<i>Луков Вал. А.</i> Гизо и Шекспир.....	35
<i>Луков Вл. А.</i> Бальзак и Шекспир.....	40
<i>Ананьин В. З.</i> Переводить — невозможно. Переводи, брат! (из опыта работы над переводом «Гамлета»).....	58

Сведения об авторах

Ананьин Валерий Зосимович — поэт, журналист, переводчик с английского, художественный руководитель студенческого театра «ГИС» (Театр Имени Сунгурова), ведет спецкурс на отделении журналистики филологического факультета Петрозаводского государственного университета.

Елиферова Мария Витальевна — кандидат филологических наук, преподаватель кафедры сравнительной истории литератур Российского государственного гуманитарного университета.

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

Луков Валерий Андреевич — доктор философских наук, профессор, проректор Московского гуманитарного университета по научной и издательской работе — директор Института фундаментальных и прикладных исследований МосГУ, заслуженный деятель науки РФ, академик-секретарь Отделения гуманитарных наук РС МАН (IAS, Инсбрук), академик МАНПО, почетный профессор МосГУ.

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

Научное издание

ШЕКСПИРОВСКИЕ ШТУДИИ XIV

**ШЕКСПИР:
РАЗНОЯЗЫЧНЫЙ КОНТЕКСТ**

**Сборник научных трудов
Исследования и материалы научного семинара
27 августа 2009 года**

Ответственные редакторы:

*доктор философии (PhD), кандидат филологических наук
Н. В. Захаров,
доктор филологических наук, профессор,
заслуженный деятель науки Российской Федерации
Вл. А. Луков*

Художник — Алексей Захаров

Издательство Московского гуманитарного университета
Печатно-множительное бюро
Подписано в печать 31.08.2009 г. Формат 60X84 1/16
Усл. печ. л. 6,0
Тираж 100 заказ №
Адрес: 111395, Москва, ул. Юности, 5/1