



Н. В. ЗАХАРОВ

**ШЕКСПИРИЗМ
РУССКОЙ КЛАССИЧЕСКОЙ
ЛИТЕРАТУРЫ:
тезаурусный анализ**

МОСКОВСКИЙ ГУМАНИТАРНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
Институт фундаментальных и прикладных исследований
МЕЖДУНАРОДНАЯ АКАДЕМИЯ НАУК (IAS)

Н. В. Захаров

ШЕКСПИРИЗМ
РУССКОЙ КЛАССИЧЕСКОЙ
ЛИТЕРАТУРЫ:
ТЕЗАУРУСНЫЙ АНАЛИЗ

Издательство Московского гуманитарного университета
2008

338 Захаров, Н. В.

Шекспиризм русской классической литературы: тезаурусный анализ : монография [Текст] / Н. В. Захаров ; отв. ред. Вл. А. Луков ; Моск. гуманитар. ун-т. Ин-т фундамент. и прикл. исследований ; Межд. акад. наук (IAS). — М. : Изд-во Моск. гуманитар. ун-та, 2008. — 320 с.

ISBN 978–5–98079–486–6

В монографии рассмотрены формирование и развитие шекспиризации европейских и русской литератур, принципа шекспиризма в русской литературе, раскрыто значение Шекспира для выдающихся писателей XVIII–XIX веков. Особое внимание уделяется теме «Шекспир и Пушкин».

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

Исследование выполнено в рамках проекта «Шекспиризм русской классической литературы XIX века» (**Роснаука** МК-2495.2007.6).

Ответственный редактор:

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

Рецензенты:

*доктор филологических наук, профессор Т. Г. Мальчукова
доктор филологических наук, профессор В. П. Трыков*

ISBN 978–5–98079–486–6

© Захаров Н. В., 2008.

ВВЕДЕНИЕ

Исследования, посвященные изучению влияния британского драматурга на русскую культуру, и особенно на творчество Пушкина и других писателей, давно приобрели характер целого направления в отечественном литературоведении. Их объем превысил то, что было написано самим Шекспиром и всеми его последователями в области русской драмы. Нередко сами исследования становятся некоей самоценностью культуры: в них возникает своего рода избранный текст Шекспира, Пушкина, других авторов, который начинает жить по своим законам, в котором неизбежны повторы, общие места, свод одних и тех же отобранных традицией цитат. Исследование об исследованиях становится неминимой необходимостью любой работы об этих авторах, но счастлив тот, кому удастся обнаружить «белые пятна» на карте мировой поэзии.

Данная работа посвящена изучению взаимодействия русской и английской культуры, которое проявилось в отечественной литературе XIX века в таком характерном художественно-эстетическом явлении, как «шекспиризм». Свое наивысшее воплощение это явление получило именно в пушкинскую эпоху. Изучение Шекспира сыграло важную роль в творческой эволюции Пушкина, повлияло на развитие теории перевода, формирование особенностей отечественной драматургии и дальнейшую реформу русского театра.

Пушкин давно признан родоначальником новой русской литературы. Поэзия Пушкина стала «путеводной звездой» не только для его современников, но и потомков, не только для поэтов и писателей, но и его читателей.

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

пишет о «гениях-прародителях» (*génies-mères*) национальных традиций. В его литературно-критическом эссе «Опыт об английской литературе» имеется содержательная характеристика значения этих великих творцов для последующих писателей. Эта характеристика подходит и к Пушкину, поэтому приведем ее целиком: «Эти гении-прародители произвели на свет и вскормили всех остальных. Гомер оплодотворил античность: Эсхил, Софокл, Еврипид, Аристофан, Гораций, Вергилий — его сыновья. Данте стал отцом Новой Италии, от Петрарки до Торквато Тассо. Рабле положил начало французской словесности, среди его потомков — Монтень, Лафонтен, Мольер. Вся Англия — это Шекспир; и по сей день его языком говорит Байрон, а мастерство диалога унаследовал от него Вальтер Скотт. Часто от этих величайших учителей отрекаются, восстают против них; перечисляют их недостатки, обвиняют их в скупости, длиннотах, странностях, дурном вкусе, при этом обкрадывая их и украшая себя похищенными у них трофеями; но попытки свергнуть их иго тщетны. Все окрашено в их цвета, повсюду заметно их влияние: изобретенные ими слова и имена обогащают словарь всех народов, их высказывания становятся пословицами, вымышленные ими персонажи обретают жизнь, обзаводятся наследниками и потомством. Они открывают новые горизонты, и лучи света брызжут из тьмы; из посеянных ими идей вырастают тысячи других; они даруют образы, сюжеты, стили всем искусствам; их произведения — неисчерпаемый источник, самые недра разума человеческого. Это гении первой величины; именно они благодаря своей силе, разнообразию, плодотворности, своеобразности становятся нормой, примером, образцом для всех остальных талантов...» (Шатобриан 1982: 236–237)¹.

Шатобриановскую концепцию мировой литературы Пушкин безусловно знал. Он читал и высоко ценил «Опыт об английской литературе». В статье «О Мильтоне и Шатобриановом переводе “Потерянного

¹ Здесь и далее, кроме специально оговоренных случаев, цитаты и ссылки с указанием *фамилии автора, года издания, тома* (римской цифрой), *страницы* (арабской цифрой) даются по списку цитируемой литературы. В необходимых случаях по прижизненным изданиям и рукописям восстановлена заглавная буква в цитируемых текстах. Тексты Шекспира на английском языке с указанием года (1863), акта, сцены, страницы цитируются по *тексту*, стереотипному с изданием 1824 г., которым пользовался Пушкин (Shakspeare 1863). Русские переводы комедии «Мера за меру» цитируются с указанием условного обозначения и страницы по следующим изданиям: Т. Щепкина-Куперник (*Щ.-К.*) по 6 тому полного собрания сочинений — Шекспир 1960: 159–279, М. Зенкевич (*М. З.*) — Шекспир 2000: 351–474, О. Сорока (*О. С.*) — Шекспир 2001: 275–347.

рая»» Пушкин приводит обширные цитаты из этого критического эссе и дает ему в целом следующую дифференцированную и аргументированную оценку: «Английские критики строго осудили *Опыт об английской литературе*. Они нашли его слишком поверхностным, слишком недостаточным; поверив заглавию, они от Шатобриана требовали ученой критики и совершенного знания предметов, близко знакомых им самим; но совсем не того должно было искать в сем блестящем обозрении. В ученой критике Шатобриан не тверд, робок, и сам не свой; он говорит о писателях, которых не читал; судит о них вскользь и понаслышке, и кое-как отделяется от скучной должности библиографа; но поминутно из-под пера его вылетают вдохновенные страницы; он поминутно забывает критические изыскания, и на свободе развивает свои мысли о великих исторических эпохах, которые сближает с теми, коим сам он был свидетель. Много искренности, много сердечного красноречия, много простодушия (иногда детского, но всегда привлекательного) в сих отрывках, чуждых истории английской литературы, но которые и составляют истинное достоинство *Опыта*» (Пушкин 1937–1959: Т. XII: 145). К истинным достоинствам критического анализа Шатобриана Пушкин, по-видимому, причислял и определение гениев мировой литературы: во всяком случае, в своих статьях он пользовался тем же различием истинно великих писателей и литературных талантов, использовал выражение «величайшие гении» в своих литературно-критических текстах (Пушкин 1937–1959: Т. XI: 37; Т. XII: 71), возможно, и себя самого он видел в этом великом ряду, в то время как недальновидная современная критика считала его подражателем Парни или Байрона. Известны его автопортреты — один 1829–1830 г. и другой 1835–1836 — в лавровом венке, подобные портрету Данте (см.: Пушкин 1996а: Т. 18: 48 и 54).

Пушкин высоко ценил как оригинальные, так и подражательные произведения и переводы. По этому поводу он писал: «В наше время молодому человеку, который готовится посетить великолепный Восток, мудрено, садясь на корабль, не вспомнить лорда Байрона, и невольным соучастием не сблизить судьбы своей с судьбою Чильд-Гарольда. Ежели, паче чаяния, молодой человек еще и поэт и захочет выразить свои чувствования, то как избежать ему подражания? Можно ли за то его укорять? Талант неволен, и его подражание не есть постыдное похищение — признак умственной скудости, но благородная надежда на свои собственные силы, надежда открыть новые миры, стремясь по следам

гения, — или чувство, в смирении своем еще более возвышенное: желание изучить свой образец и дать ему вторичную жизнь» (Пушкин 1937–1959: Т. XII: 82). Эти слова объясняют не только «Фракийские элегии» В. Теплякова, но и творчество самого Пушкина, совмещение им творческих и переводческих принципов не только в творчестве в целом, но и в одном произведении, они объясняют то огромное значение, которое поэт придавал таким различным типам переводов, как поэтическое воссоздание Н. И. Гнедичем «Илиады» Гомера или перевыражение князем П. А. Вяземским французского романа Б. Констана «Адольф». Они открывают еще один путь русской литературе, которая, по мнению Пушкина, должна повторить и претворить в русской речи, в русском образе мыслей и чувств не только «последнее слово» европейской литературы, но и ее «начальное» слово. Но самое главное: еще задолго до чтения «Опытов» Шатобриана русский поэт уже поставил и воплощал в своем творчестве эту грандиозную историко-литературную задачу, создав фундамент национальной литературы и русского литературного языка. Осуществлять эту задачу он начал раньше, чем поставил ее и сформулировал теоретически.

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

которого Гёте назвал величайшим писателем в статьях «Ко дню Шекспира» (1771) и «Шекспир, и несть ему конца» (1813–1816).

Имя Шекспира возникает в переписке Пушкина в начале 20-х годов, тогда же оно зазвучало и в разговорах с современниками. В художественных произведениях присутствие Шекспира впервые обозначено цитатой из «Гамлета» («Poor Yorick!») во второй главе «Евгения Онегина» (1823 г.). Создание «Бориса Годунова» шло в непрерывных шекспировских «штудиях». Результатом благотворных уроков английского гения стало появление в русской литературе не только самой русской драмы, но и самого шекспировского произведения Пушкина — пьесы «Борис Годунов». Он пародирует «довольно слабую», по его мнению, поэму Шекспира «Лукреция»: получилась изящная шутливая поэма «Граф Нулин», в которой современный исследователь обнаруживает не одни лишь поэтические открытия, но и глубокий религиозно-философский план (См.: Гаспаров Б. 1999: 256–271).

Воздействие Шекспира на творчество Пушкина проявляется во многих произведениях Пушкина. Образ Брута в стихотворении «Кинжал» (1821) связывают с героем драмы Шекспира «Юлий Цезарь». Муки ревности мавра Отелло испытал предок Пушкина Ганнибал Ибрагим («Арап Петра Великого», 1827–1829). Шекспировские аллюзии возникают в финале стихотворения «Воспоминание» (1828). В стихотворении «Калмычке» (1929) Шекспир иронично представлен атрибутом современной цивилизации. «Творец Макбета», создатель книги сонетов, упоминается в пушкинском «Сонете» (1830), а в позднем стихотворении «Не дорого ценю я громкие права» (1836) поэт цитирует другое знаменитое восклицание Гамлета: «Слова, слова, слова». Шекспировские реминисценции обнаружены в выборе темы поэтической импровизации в «Египетских ночах» (1835), в «Скупом рыцаре», в поэтике чудесного и в использовании Пушкиным тавтологических рифм в «Каменном госте», в разработке некоторых тем, мотивов и характеров в «Станционном смотрителе», в «Моцарте и Сальери», в «Русалке», «Египетских ночах», в поэтике драмы и стиха. В черновиках незаконченной пьесы «Сцены из рыцарских времен» (1835) вместо имени купца Мартына стояло имя Калибана — героя шекспировской пьесы «Буря», воплощавшего дикое невежество и антиинтеллектуализм.

И, наконец, вместо перевода пьесы Шекспира «Мера за меру» Пушкин неожиданно создает драматическую поэму «Анджело». Высказывались суждения, что в этом поэтическом состязании он превзошел

величайшего драматурга. Возникают вопросы: чем и в чем превзошел, как и почему это произошло.

Оригинальный взгляд Пушкина на Шекспира повлиял на восприятие драматурга другими русскими писателями, особенно Достоевским. Можно сказать, что развитие русского шекспиризма достигло своего апогея в творчестве великого романиста. В данной работе мы лишь наметили пунктиры заочного полилога Пушкина, Достоевского и Шекспира, но и в этом можно увидеть масштабы влияния британского драматурга на русскую культуру.

В XIX веке творчество Пушкина и Достоевского во многом выразило *шекспиризм* русской культуры. Шекспир обрусел, растворился в общем котле русской литературы, стал ее неотъемлемым признаком, вошел в дух и плоть русского эстетического сознания.

Методология исследования совмещает традиционные сравнительно-исторический и типологический методы с тезаурусным анализом мировой культуры².

² Наиболее детально тезаурусная теория изложена в труде «Тезаурусы: субъектная организация гуманитарного знания», см.: Луков Вал. А., Луков Вл. А. 2008. В гуманитарных науках тезаурусный анализ получил развитие в работах многих исследователей, прежде всего — участников постоянно действующего семинара «Тезаурусный анализ мировой культуры» (МосГУ, 2005–2008, прдолжается, руководители Вал. А. и Вл. А. Луковы). Принципы и методика тезаурусного анализа раскрыты в работах Вал. А. и Вл. А. Луковых на рубеже 1980–1990-х годов: Луков Вал. А., Луков Вл. А. (1990: 24–31); Луков Вал. А., Луков Вл. А. (1992а, 8–14); Луков Вал. А., Луков Вл. А. (1992b). Результаты применения тезаурусного анализа в филологии отражены в докторских и кандидатских диссертациях И. В. Вершинина (Вершинин 2003); Н. В. Соломатиной (Соломатина 2003); С. Н. Есина (Есин 2006); А. Б. Тарасова (Тарасов 2006); и мн. др.

Глава 1

ТЕЗАУРУСНОЕ ПОЛЕ ШЕКСПИРОВЕДЕНИЯ: ОСНОВНЫЕ ПОНЯТИЯ³

Тезаурусный подход в современном гуманитарном знании. Мы говорим о тезаурусном поле шекспироведения, стремясь применить к этой достаточно давно сложившейся области знания в рамках литературоведения и театроведения недавно оформившийся и интенсивно развивающийся тезаурусный подход, выступающий как «новая парадигма гуманитарного знания» (Костина 2008: 234–247). Тезаурусный подход является логическим ответом на современные тенденции в гуманитарном знании, которое ищет пути преодоления кризиса, спровоцированного представлениями о науке как об объективном знании (например, взглядами позитивистов, функционалистов, структуралистов). Сегодня, учитывая процессы, произошедшие в мировосприятии ученых под влиянием критики представителей субъективно-ориентированных концепций, можно говорить об определенной субъективизации гуманитарной науки.

Несмотря на то, что первичная реакция научного сообщества на возникшую тенденцию в гуманитарном знании несла скорее негативный характер и была сопряжена с переживаниями, связанными с ожиданиями существенного урона для качества научного анализа, субъективизация гуманитарной науки не была отвергнута или проигнорирована. Теоретиками данного направления в нашей стране стали исследователи в области гуманитарного знания (философии, социологии, филологии и культурологии) Вал. А. и Вл. А. Луковы.

Исследователи изложили свою концепцию субъективизации современной науки как естественного следствия развития культуры. Новые глобальные вызовы в социальной среде породили новые формы существования человека — «информационное общество», где информация становится не только доступной, но зачастую несет не всегда корректный, достоверный и объективный характер, что только провоцирует сомнение в возможности проведения объективного исследования, носящего важный научный характер.

Ответ на вопрос, как же работать с этой субъективной составляющей, сохраняя при этом требования, присущие научно-ориентированному знанию, Вал. А. и Вл. А. Луковы находят в учении Л. Витгенштейна, «поставившего в качестве ограничителя полноты знания лин-

³ Глава написана в соавторстве с Вл. А. Луковым.

гвистический барьер: человек может знать лишь то, что позволяют ему сформулировать средства используемого им языка. Критика этой позиции (в том числе и со стороны лингвистов, например, А. Вежбицкой) во все не отменяет самого принципа: активности осмысления действительности субъектом. Культура не может быть осознана и вовлечена в человеческую деятельность в полном объеме, идет ли речь об индивидууме или об обществе (можно говорить о поле ассоциаций, семантическом поле, понятийном ядре и т. д.). И не может пассивно воспроизводить объективные соотношения, неизбежно их переструктурирует» (Луков Вал. А., Луков Вл. А. 2008: 7–8).

Обращение к изучению всех перечисленных выше процессов и вытекающих из них следствий привело к разработке тезаурусного подхода. Благодаря своей эвристичности, тезаурусный подход быстро нашел своих сторонников среди теоретиков современного гуманитарного знания в отечественной науке. Например, особое распространение он приобрел в культурологии, где в рамках тезаурусной концепции, можно говорить о возникновении *субъективной культурологии* — тезаурология. Первые результаты применения тезаурусного подхода как целостной концепции теоретико-методологического характера в других областях гуманитарного знания, прежде всего социологии и филологии публикуются уже более 15 лет. За несколько последних лет, тезаурусный анализ нашел свое применение в фундаментальных научных монографиях: «Гуманитарное знание: тенденции развития в XXI веке» (Гуманитарное знание. 2006); «Предромантизм» (Луков Вл. А. М. 2006е); «Тезаурусы: Субъектная организация гуманитарного знания» (Луков Вал. А., Луков Вл. А., 2008). На основе применения тезаурусного подхода строятся учебные пособия «Культурология: История мировой культуры» (Культурология. 2003), «Социальное проектирование» (Луков Вал. А. 2007) и практикумы «Литература: Практикум: Зарубежная литература» (Луков Вл. А., Захаров Н. В., Каблуков В. В. 2006; Литература. Практикум: в 2 ч. Ч. 2: Русская литература 2007) и др.

Тезаурус — в переводе с древнегреческого языка под словом тезаурус (*thésaurós*) понимали то, что носило особую ценность: сокровище, сокровищницу, запас. В научной терминологии новейшего времени — «в лингвистике, семиотике, информатике, теории искусственного интеллекта и других областях знания — тезаурус обозначает некоторое особым образом оформленное *накопление*. В информатике и теории искусственного интеллекта обращается внимание на *систематизацию* дан-

ных, составляющих тезаурус, и на их *ориентирующий* характер. Именно такая характеристика тезауруса легла в основу содержания этого понятия в общегуманитарном тезаурусном подходе: тезаурус — это структурированное представление и общий образ той части мировой культуры, которую может освоить субъект» (Гуманитарное знание. 2006: 559).

Авторы концепции выделили для тезауруса ряд очень важных, характеризующих черт, среди которых наиболее близкими для нас оказывается идея того, что любой тезаурус не полон по сравнению с действительным содержанием культуры, он фрагментарен и сравнительно непоследователен; парадоксально, но несмотря на фрагментарность составляющих его элементов, можно говорить о целостности тезауруса, которая обеспечивается единством личности субъекта познания.

Следует предположить, что глубокое изучение тезаурусов позволяет понять особенности переходных эпох (например, шекспировскую эпоху перехода ренессансного мышления к барочному) как сложных социокультурных процессов, которые смешивают устойчивые слои тезаурусов.

Концепты. Опорными точками тезаурусов являются концепты, выявление и анализ которых становятся в рамках тезаурусного подхода особо значимыми. При этом нельзя не учитывать, что в большом числе случаев в гуманитарных науках слова «концепт» и «понятие» используются как синонимы, особенно в текстах, представляющих собой перевод из иностранных источников. Чаще всего применение в русском тексте одного или другого слова определяется лишь выбором переводчика, поскольку и латинский источник, и современное словоупотребление в английском и французском языках допускают синонимическую замену этих слов в довольно широком диапазоне контекстов.

В то же время в лингвистике, семиотике, культурологии относительно недавно возникло и дифференцированное употребление слов «понятие» и «концепт». Большой вклад в осмысление этих понятий внес академик Ю. С. Степанов (Степанов 2004).

Концепт, с его точки зрения, — «это как бы сгусток культуры в сознании человека; то, в виде чего культура входит в ментальный мир человека. И, с другой стороны, концепт — это то, посредством чего человек — рядовой, обычный человек, не «творец культурных ценностей» — сам входит в культуру, а в некоторых случаях и влияет на нее... В отличие от понятий в собственном смысле термина, концепты не

только мыслятся, они переживаются. Они — предмет эмоций, симпатий и антипатий, а иногда и столкновений. Концепт — основная ячейка культуры в ментальном мире человека» (Там же: 43). И далее — важное разъяснение: «В понятии, как оно изучается в логике и философии, различают объем — класс предметов, который подходит под данное понятие, и содержание — совокупность общих и существенных признаков понятия, соответствующих этому классу. В математической логике ... термином *концепт* называют лишь содержание понятия, таким образом термин *концепт* становится синонимичным термину *смысл*. В то время как термин *значение* становится синонимичным термину *объем* понятия. Говоря проще — *значение* слова это тот предмет или те предметы, к которым это слово правильно, в соответствии с нормами данного языка применимо, а *концепт* это *смысл* слова. В науке о культуре термин *концепт* употребляется, когда абстрагируются от культурного содержания, а говорят только о структуре, — в общем, так же, как в математической логике. Так же понимается структура содержания слова и в современном языкознании» (Там же: 44).

Существенным для Ю. С. Степанова является положение, вынесенное им в название одного из разделов статьи «Концепт»: *«Концепты могут “парить” над концептуализированными областями, выражаясь как в слове, так и в образе или материальном предмете»* (Там же: 75). Эта мысль оказывается принципиальной для формулирования общего определения культуры, предложенного ученым: «Культура — это совокупность концептов и отношений между ними, выражающихся в различных “рядах” (прежде всего в “эволюционных семиотических рядах”, а также в “парадигмах”, “стилях”, “изоглоссах”, “рангах”, “константах” и т. д.); надо только помнить, что нет ни “чисто духовных”, ни “чисто материальных” рядов: храм связан с концептом “священного”; ремесла — с целыми рядами различных концептов; социальные институты общества, не будучи “духовными концептами” в узком смысле слова, образуют свои собственные ряды, и т. д., — “концептуализированные области”, где соединяются, синонимизируются “слова” и “вещи” — одно из самых специфических проявлений этого свойства в духовной культуре» (Там же: 40).

Итак, концепт представляет собой выражаемое в знаке сращение смысла и чувственного восприятия, внутреннего образа. Его связывает с другими концептами не логическое, а ценностное отношение.

Эта трактовка концепта размывает его определенность: что же такое концепт — понятие или образ? И в какой мере это структура сознания? Видимо, балансировать на грани между понятием и образом — одно из свойств концепта как особой структурной формы сознания. В аналитических целях, разумеется, можно дифференцировать концепты-понятия и концепты-образы, но этим скорее затемняется, чем проясняется суть вопроса. В одних концептах может быть ярче представлена логическая основа, идущая от понятия, в других — больше обнаруживается образ как таковой, но во всех случаях можно видеть их сращение, наподобие *кентавра*. Как кентавр — не человек и не конь, а человеко-конь, так и концепт — не понятие и образ, а «образо-понятие», сплав, в котором граница не видна и не важна. Собственно, соединение в концепте образа и понятия позволяет ему встроиться как в интеллектуальную, так и в чувственную жизнь человека, в жизнь как целостность, без чего ориентация в социокультурном пространстве была бы невозможна.

Может показаться, что концепт при такой трактовке близок к *стереотипу*, но детальный анализ не позволяет поставить между ними знак равенства. Социальный стереотип представляет собой устойчивый образ (своего рода картинку, клише) социальной реальности, возникающий при недостатке информации об объекте оценки и довольствующийся этой априорной оценкой, эмоциональным отношением к объекту. Впервые в этой трактовке стереотип был представлен У. Липпманом (Lippmann 1922; русский перевод: Липпман 2004). Назначение стереотипов то же, что и у тезауруса: ориентация в социальном мире. Стереотип по своей гносеологической природе — инструмент минимизации познавательных усилий, «брита Оккама». Его истинность или ложность несущественна, важна лишь ориентационная достаточность.

Стереотип — своего рода штамп, клише, это упрощение, устраняющее индивидуальность, неповторимость социальной реальности, это полюсный маркер, действующий по принципу «черное — белое», и в этом специфика стереотипа как ментального средства ориентации. Концепт, подобно стереотипу, может быть и полюсным (если это предопределено тезаурусом), но крайности эмоциональной оценки — не его сущностная характеристика. Главное же — концепт не упрощает, напротив, он наращивает смыслы, порождает многозначность, увеличивает вариативность применения.

Константы. Из относительно большого числа концептов, освоенных субъектом, некоторая их часть выполняет в тезаурусе особую роль, состоящую в замедлении перемен в тезаурусном строе. Консервация в этом случае оказывается выражением противостояния культурных форм жизненному потоку. Такие концепты мы, пользуясь терминологией Ю. С. Степанова, называем константами.

Константа в культуре — это, по Ю. С. Степанову, концепт, существующий постоянно или, по крайней мере, очень долгое время. В известной мере константной становится классика в художественном творчестве, архитектуре, науке и т. д. — везде, где можно сказать о классическом исполнении, классических формах, классическом наследии. Разумеется, этот принцип классичности выходит за пределы художественной культуры и характеризует формы социальных связей (классическая дружба), статусов-ролей (классический бюрократ), идеологии (классический либерализм) и т. п. Собственно, сфера применения, да и само слово «классика» не важны, имеет значение то, что некое явление или некий процесс могут быть оценены в исторической цепи событий таким образом, чтобы из этой вереницы событий была получена существенная ориентирующая информация. Но, поскольку мы говорим не о следственном деле и не о рациональном познании, то константа, выросшая в недрах культуры, оказывается простым и богатым смыслами средством ориентации — своего рода эталоном для оценки, а также для выстраивания культурной картины мира.

Константе может быть придано и другое значение — «некий постоянный принцип культуры». «Принцип создания алфавитов — “алфавитный принцип”, проецирующийся далее в различных культурах на представления об устройстве мира, может быть отнесен как раз к константам-принципам» (Степанов 2004: 82).

Шекспиризм, таким образом, может быть рассмотрен как одна из важных констант русской классической литературы. В меньшей степени такое понимание констант подходит для характеристики шекспиризации, так как это не просто принцип, а принцип-процесс. Но константами выступают также образ самого Шекспира, его персонажи, сюжеты, жанры и т. д. Здесь потребуется еще один термин, существующий давно, но лишь недавно встроенный в систему категорий тезаурусного анализа, — речь идет о так называемых *вечных образах*.

Вечные образы. К константам в структуре тезаурусов могут быть отнесены *вечные образы*. Вечные образы — термин литературоведения,

искусствознания, истории культуры (Нусинов 1937; Нусинов 1958; Watt 1996; Шпенглер 1998; Зиновьева 2001 и др.), охватывающий переходящие из произведения в произведение художественные образы — инвариантный арсенал литературного (шире — всего художественного) дискурса. Можно выделить ряд свойств вечных образов (свойств, обычно встречающихся вместе):

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

Вечные образы включены в многочисленные социальные практики, в том числе далекие от художественного творчества. Обычно вечные образы выступают как знак, символ, мифологема (т. е. свернутый сюжет, миф). В их качестве могут выступать образы-вещи, образы-символы (крест как символ страдания и веры, якорь как символ надежды, сердце как символ любви, символы из сказаний о короле Артуре: круглый стол, чаша святого Грааля), образы хронотопа — пространства и времени (всемирный потоп, Страшный суд, Содом и Гоморра, Иерусалим, Олимп, Парнас, Рим, Атлантида, платоновская пещера и мн. др.). Но основными остаются образы-персонажи. Источниками вечных образов стали исторические лица, персонажи Библии, других священных книг, античных мифов, сказаний многих народов, литературных сказок, романов, новелл, поэм и стихотворений, драматических произведений и др. Примеры использования вечных образов разными авторами пронизывают всю мировую литературу и другие искусства.

Вечные образы становятся особо актуальными в условиях бурного развития постмодернистской интертекстуальности, расширившей использование текстов и персонажей писателей прошлых эпох в современной литературе, но теория вечных образов в науке систематически не разработана. С позиций тезаурусного подхода создаются перспективы решения проблем теории вечных образов, с которой смыкают-

ся столь же мало разработанные области вечных тем, идей, сюжетов, жанров в литературе.

Существенно то, что вечные образы могут рассматриваться в том же контексте, что и тезаурус как ориентирующая конструкция. Очевидно, что вечный образ — лишь некоторый фрагмент тезауруса, но фрагмент, во-первых, с высокой степенью целостности и, во-вторых, с мощным импульсом культурной и социальной идентификации. Его ориентирующая роль, по крайней мере, не меньше, чем у образов великих людей, выступающих примером для подражания и конструирования своих жизненных перспектив. Собственно, в тезаурусном аспекте здесь нет решительно никакой разницы между реальной исторической фигурой и вымышленным литературным или фольклорным героем.

Вообще, представляется перспективным воссоединить мир художественной культуры с миром повседневности в рамках одних и тех же теоретико-методологических идей и интерпретационных схем. Нельзя сказать, что в этом направлении не идет поиска, важно, что тезаурусный подход может в этот поиск эффективно включиться (см.: Луков М. В. 2006).

«Свой–чужой–чуждый». Выше мы отметили, что в тезаурусе отношения между элементами строятся не на формальнологической связи, а на связи ценностной. Теперь предстоит охарактеризовать структурную связь, основанную на ценностях (используем изложение из книги Вал. А. и Вл. А. Луковых «Тезаурусы»).

Определим ценности, вслед за Н. Смелзером, как разделяемые в обществе (сообществе) убеждения относительно целей, к которым люди должны стремиться (терминальные ценности), и основных средств их достижения (инструментальные ценности) (Смелзер 1994: 660). Ценность — то, что позволяет нам ориентироваться в социальной и культурной среде, реализуя наши стратегические интересы. Ценности императивны, они образуют основу социокультурных позитивных установок и запретов (социокультурных кодов) и базируются на противопоставлении «добра» и «зла», «своего» и «чужого». Именно это разделяет ценности и антиценности. В роли ценностей могут выступить цели (в технологии управления проектами неслучайно часто используется понятие «цели-ценности») и социальные проекты, и в этом случае они также приобретают императивное значение. Эти императивы регулируют нередко обширные зоны человеческой жизнедеятельности.

Роль ценностных факторов в социальной жизни во многом определяющая. И главное — ценности обладают принудительным действием, которое вытекает из их нормативного содержания. Иначе говоря, при помощи ценностей поведение людей вводится в рамки определенных социальных устоев, подчиняется общим правилам коллективной жизни.

В социологии принято изучать ценности, выстраивая их рейтинги. В массовых опросах предлагается в таком случае расположить по значимости для респондента ряд слов, обозначающих ценности, например «любовь», «Родина», «дружба», «вера», «семья», «деньги» и т. д. Такой подход примитивизирует и проблематику ценностей, и характеристику ценностных пирамид. Собственно, измеряются не ценности, а маркеры, знаки ценностей, которые при этом могут сопровождаться разными интерпретациями, поскольку в качестве таких маркеров берутся не понятия, а концепты (а из сказанного выше следует, что концепты дают простор для вариативных интерпретаций).

Специфика ценностного отношения состоит в том, что концепт (ядро ценности) подобно магниту *притягивает* одни смыслы и *отталкивает* другие, образуя смысловое гнездо. Связь знаний в тезаурусе строится на взаимопритяжении и взаимоотталкивании смысловых гнезд, образовавшихся вокруг ценностей, а сам тип связи в этом случае в основном полевой, и лишь в актуальных фрагментах знания он приобретает ясные очертания иерархических и/или сетевых связей.

Как же строится эта иерархия знаний (или знаниевые сети в других обстоятельствах) с учетом того, что ее строение основывается на принципе ценностного отношения? Тезаурусная концепция утверждает, что, во-первых, структурирующим принципом здесь выступает дихотомическое различие *своего* и *чужого*; во-вторых, и *свое*, и *чужое* обладают протяженностью и разной интенсивностью: это определенные зоны, концентрические круги вокруг субъекта, одни из которых ближе, другие дальше от центра и в этом отношении — «более» *свои* и «менее» *свои* (соответственно «менее» *чужие* и «более» *чужие*); в-третьих, в тезаурус встроен защитный механизм от информации, основанной на антиценностях (для субъекта): она воспринимается субъектом как *чуждая* и если и пересекает границу тезауруса, то только в форме ее критики.

Таким образом, внутри тезауруса действует дифференцирующий принцип *свое* — *чужое*, если же рассматривать тезаурус в его взаимодействии с другими тезаурусами, то дифференцирующей становится

триада *свое* — *чужое* — *чуждое*. Так что, можно сказать, *чужое* все-таки до некоторой степени *свое*, т. е. может стать *своим* при определенных условиях, в отличие от *чуждого*, которому в данном тезаурусе (тезаурусной генерализации) места нет.

Свое — *чужое* (свой — чужой и т. п.) — наиболее определенное ценностное отношение, выполняющее функцию социальной ориентации. Оно изначально социально: «свой» — тот, кто принадлежит мне, «свое» — то, что принадлежит мне, но в то же время и в такой же мере «свой» — из того круга, которому принадлежу я, «свое» — из тех вещей, свойств или отношений, от которых завишу я (зависят моя безопасность, удовольствие, счастье и т. д.). В логическом плане антоним «своего» — «не-свой», а в ценностном плане — «чужой».

«Чужой», «чужое» — знаки не только находящегося за пределами *своего*, но и противопоставленного *своему*, а возможно — и враждебного ему. Именно в парадигме *свое* — *чужое* воспринимают действительность человек, группа, сообщество. *Свое* — *чужое* образуют стержень тезауруса и придают ему социальную значимость. На этом строятся «картины мира», которые постепенно, по мере социализации и обретения социальной идентичности людей формируются в их сознании.

Тезаурусный анализ в шекспироведении. В отечественном шекспироведении тезаурусный анализ получил свое распространение сравнительно недавно. Тем не менее, за сравнительно небольшой срок, всего последние пять лет, было написано и опубликовано более ста научных работ, посвященных творчеству Шекспира, где в качестве центрального метода исследования используется тезаурусная теория.

Во многом, распространению тезаурусного анализа способствовало создание на базе Московского гуманитарного университета Института гуманитарных исследований (ныне Институт фундаментальных исследований МосГУ), среди сотрудников которого оказались главные теоретики тезаурусного анализа Вал. А. и Вл. А. Луковы и последовавшие за ними коллеги: автор данной работы, Б. Н. Гайдин, А. Б. Тарасов и др.

В основном, разработка теории тезаурусного анализа ведется в рамках постоянно действующих семинаров, результаты которых освещены в одноименных сборниках научных материалов: «Шекспировские штудии» (10 выпусков) и «Тезаурусный анализ мировой культуры» (17 выпусков). Изучение шекспировского наследия с применением те-

заурусного анализа отразилось в ряде фундаментальных монографий: в коллективном исследовании «Гуманитарное знание: тенденции развития в XXI веке» (М.: Изд-во НИБ, 2006); в монографии Вл. А. Лукова «Предромантизм» (М.: Наука, 2006); в совместной монографии Вал. А. и Вл. А. Луковых «Тезаурусы: субъектная организация гуманитарного знания» (М.: Изд-во НИБ, 2008).

Тезаурусный анализ в шекспироведении также был представлен в докладах и материалах участников международных научных конференций «Шекспировские чтения» 2006, 2008, в ходе работы пяти международных конференций «Высшее образование для XXI века» (2004–2008), на Международных съездах англистов, на Пуришевских чтениях, на международной конференции в Самаре «Предромантизм и романтизм» и других научных форумах. Так, на международной конференции «Шекспировские чтения»–2008 были представлены три доклада, содержавшие результаты тезаурусных исследований. Вл. А. Луков обосновал необходимость введения в культурологический анализ концепта «культ Шекспира», поставил проблему разграничения понятий «культ Шекспира» и «шекспировский вопрос», уточнил значение таких «размытых» понятий, как «шекспиризация» и «шекспиризм». Б. Н. Гайдин в докладе «“Анти-Гамлет” у И. С. Тургенева и Т. Стоппарда» предпринял попытку тезаурусного анализа «антигамлетовской» критики в речи И. С. Тургенева «Гамлет и Дон Кихот» и в пьесе Т. Стоппарда «Розенкранц и Гильденстерн мертвы». Перспективы применения тезаурусного анализа обозначены в моем докладе, посвященном презентации такого важного в современной культуре концепта, как «Мир Шекспира». Данный концепт стал названием электронного энциклопедического словаря-справочника, создание которого поддержано грантом Российского гуманитарного научного фонда (РГНФ, проект № 08–04–12128 в). Методологической основой реализации проекта является тезаурусный анализ, который позволяет предельно полно и всесторонне представить значение Шекспира и его творчество в культуре России и современного мира.

Таковы основные предпосылки и результаты применения тезаурусного анализа в современном отечественном шекспироведении.

Культ Шекспира. Под «культом Шекспира» понимается социокультурный феномен, возникший в ряде стран Европы в XVIII веке и постепенно разросшийся до мировых масштабов. Его суть состоит в преклонении перед Шекспиром и в его почитании как одного из величайших гениев человечества. Культ Шекспира проявляется в публика-

циях, переводах, постановках на сцене и экране его произведений, детальном исследовании его жизни, творчества, ближайшего окружения и всей эпохи, определяемой как «шекспировская» (шекспироведение); в использовании его образов, сюжетов, текстов в художественном творчестве и дизайне, во внехудожественной деятельности, например, в политике, в повседневной жизни (шекспиризация); в отражении в культурном тезаурусе его концепции человека, мира и искусства, его философии истории (шекспиризм). Иногда почитание Шекспира приобретает черты сакрализации, обставляется ритуальными формами и становится маркером «своих» от «чужих» в определенных сообществах, однако культ Шекспира не сводится к проявлениям своеобразного идолопоклонства.

Словосочетание «культ Шекспира», с одной стороны, весьма обычно и на слух, и «на глаз», с другой — как все, что связано с именем великого английского драматурга и поэта, — загадочно. Второе слово — ключевое в обсуждении «шекспировского вопроса», но и первое не просто.

Для французов слово «культ» имеет явно положительную эмоциональную окраску (См.: Robert 1967: 393). Для англичан, заимствовавших это слово у французов, наоборот, имеет скорее отрицательное, а не положительное значение (Webster 1993: 552). В русских словарях оно нейтрально (Словарь русского языка 1958: 106; Словарь иностранных слов 1964: 348; Краткий словарь современных понятий и терминов 2000: 284; Современный толковый словарь русского языка 2004: 306 и др.). В словарных статьях на одно и то же значение не случайно рядом стоят примеры — культ личности и культ разума. Они явно принадлежат к противоположным полюсам культуры. Однако есть и нейтральное словоупотребление. Очевидно, к ним относится и словосочетание «культ Шекспира».

Оно приобретает эмоциональную окраску (и положительную, и отрицательную) в определенной профессиональной среде: филологической, искусствovedческой. Из термина оно превращается в концепт. И хотя многие литературоведы, и зарубежные, и отечественные, употребляют его в своих трудах (см., например, работы Р. Davidhazi 1998), оно, в сущности, еще не приобрело терминологический статус. Его можно отнести к сфере «обыденного» профессионального языка филологов и искусствovedов, но не к системе терминов (Луков Вл. А. 2006a: 3–11; Луков Вл. А. 2006b: 81–82; Луков Вл. А. 2006c: 70–72; Луков Вл. А. 2006d: 172–177; Луков, Захаров 2008: 132–141).

Таким образом, «культ Шекспира» следует признать «филологическим концептом». В этом словосочетании каждое понятие (в сущности, слитое понятие-образ) является концептом (и даже константой) русской и мировой (по крайней мере, западной) культуры (и, следовательно, должно быть подвергнуто предложенной Ю. С. Степановым процедуре вскрытия исторических слоев, которую мы на основании ряда высказываний ученого определяем понятием «масштаб актуальности»). В относительно узкой среде ученых-гуманитариев и деятелей искусства оно может обрести и другой смысл: стать термином. Слово «концепт» терминологически обозначает некий общий аспект в таких словах, как «любовь», «вера», «дом», «родина» и т. д., в которых сочетание звуков вызывает в сознании некие образы, неясно и по-разному представляемые и при этом переживаемые эмоционально. Если сами концепты трудноопределимы, то термин «концепт» вполне можно подвергнуть системно-логическим операциям, что позволяет преодолеть порог неопределимости явления. То же должно быть отнесено и к понятию «культ Шекспира»: если сам этот исторический феномен достаточно аморфен, «многоформен», трудноуловим, то термин «культ Шекспира», будучи встроенным в понятийный аппарат, может способствовать пониманию обозначаемого им явления.

Задачей тезаурусного анализа мировой культуры является осознание образа национальной культуры, в котором происходит процесс расширения тезауруса, освоение «чужого», превращение «чужого» в «свое».

«Культ Шекспира» должен быть отделен от таких терминов, как «шекспироведение» и «шекспировский вопрос», за которыми стоят две относительно самостоятельные области филологической науки, безусловно, связанные с этим культом, но представляющие собой тот этап, когда от поклонения Шекспиру европейцы перешли к его научному изучению, хотя (особенно в ситуации «шекспировского вопроса») и не утратившему эмоционального накала в восприятии концептов. «Слоям» рассматриваемой культурной константы необходимо дать не только историческую (от зарождения до расцвета и последующего преобразования), но и пространственную характеристику (восприятие Шекспира в разных странах), придать им иерархию, различая «шекспиризацию» и «шекспиризм» в европейской и русской традициях.

Таковы исходные посылки тезаурусного анализа культа Шекспира.

Сегодня Шекспир — один из самых изучаемых и изученных писателей мира. Ежегодно в мире появляются сотни театральных постановок и экранизаций пьес Шекспира, выходят тысячи книг, статей, биографий драматурга. Принято говорить о существовании «шекспировской индустрии», которая культивирует и пропагандирует все то, что связано с именем гениального британца у него на родине и за ее пределами. Возникла область филологии — шекспироведение. Нередко отправной точкой его формирования считается поэма Бена Джонсона (1573–1637), друга Шекспира, выдающегося драматурга Елизаветинской эпохи, предпосланная первому собранию сочинений Шекспира — знаменитому фолио 1623 г. (Shakespeare 1623).

Первая биография Шекспира Николаса Роу появилась в 1709 г. и была предпослана им к изданию первого в XVIII веке собрания сочинений драматурга (Shakespeare 1709). Она содержала скрупулезно собранные сведения о великом писателе, впрочем, многие из них оказались недостоверными. Вольтер, находясь в Англии, познакомился с творчеством Шекспира и стал первым его пропагандистом во Франции. Сам того не подозревая, он заложил фундамент культа Шекспира, охватившего во второй половине века сначала Европу, а затем и другие регионы мира. Как ни боролся потом Вольтер с этим культом, называя Шекспира «варваром», ничего не понимавшим в правилах искусства, поколебать всеобщее увлечение английским драматургом ему не удалось. В «Предположениях об оригинальных произведениях» Э. Юнга (1759), в предисловии Сэмюэля Джонсона к собранию сочинений Шекспира (1765) как бы содержался ответ на будущие нападки Вольтера: Шекспир — гений, который сам устанавливает законы искусства, правдивость драм Шекспира искупает нарушение им «правил». Первой попыткой психологического истолкования характеров Шекспира стал «Опыт о драматическом характере сэра Джона Фальстафа» Мориса Моргана (1777).

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

Для большинства великих европейских культур, прежде всего Германии и Франции, характерный процесс увлечения драмами Шекспира проявился в постепенной «шекспиризации» национальных литератур. Культ Шекспира стал важной отличительной чертой культуры Германии.

В немецкой предромантической драматургии, у «штюрмеров», провозгласивших культ Шекспира, к изучению творчества Шекспира обращались Г. Э. Лессинг, Г. В. Герстенберг, И. Г. Гаманн, И. Г. Гердер, И. В. Гёте, Я. М. Р. Ленц, И. А. Лейзевиц, Ф. М. Клингер, И. Ф. Шиллер, братья А. В. и Ф. Шлегели, Л. Тик и др.

Значительными работами в переоценке творчества Шекспира стали статья И. В. Гёте «Ко дню Шекспира» (1771) и трактат И. Г. Гердера «Шекспир» (1771, опубл. 1773). И Гердер, открывший для Гёте Шекспира, и Гёте прежде всего отказываются при оценке гения Шекспира исходить из классической эстетической системы, взвешивать и мерить «его красоты только степенью отклонения от правил» (Гердер 1959: 3). «Не колеблясь ни минуты, я отрекся от театра, подчиненного правилам», — пишет Гёте (Гёте 1950: 673), формируя суть своего отношения к Шекспиру: чтобы объективно оценить его гений, нужно исходить из новой системы эстетических ценностей. Гердер и Гёте первыми заговорили о «мире Шекспира», уподобили великого драматурга творцу целой Вселенной. Аналитизму французской трагедии они противопоставили шекспировский синтетизм, говоря о том, что произведение искусства превращается под его руками в подлинную жизнь: «Это не поэт! Это творец! Это история вселенной!» (Гердер 1959: 15). «Что может быть больше природой, чем люди Шекспира!» (Гёте 1950: 675).

В трактовке шекспировского философизма, диалектики его мысли Гёте зачастую отходит от просветительской концепции добра и зла: «То, что благородные философы говорили о вселенной, относится и к Шекспиру: все, что мы зовем злом, есть лишь обратная сторона добра, которая... необходима для его существования...» (Гёте 1950: 675). Гердер же стремится раскрыть историзм Шекспира. Время и место, внешние обстоятельства, согласно Гердеру, придают всей истории «устойчивость, длительность, реальное существование» (Гердер 1959: 15). И величайшее мастерство Шекспира заключается в том, что «когда он обдумывал события своей драмы, когда он ворочал их в своем уме, то вместе с ними всплывали каждый раз обстоятельства места и времени» (Там же).

Идеи Гердера были развиты в романе Гёте «Ученические годы Вильгельма Мейстера» (1795–1796), где автор изложил одну из самых глубоких трактовок трагедии «Гамлет» и ее главного героя. Работы Гердера и Гёте знаменовали утверждение культа Шекспира как международного явление.

Подобные примеры освоения шекспировского наследия другими неанглоязычными литературами, хотя и с меньшим размахом, чем в Германии, встречаются у поздних французских классицистов и романтиков: Вольтера, Ж. Ф. Эно, П.-Л. Дюбеллуа, Л.-С. Мерсье, В. Гюго, А. де Виньи, А. Дюма (Bate 1992; Davidhazi 1998).

Романтический культ Шекспира в России начала XIX века был целиком подготовлен предромантическим влиянием европейской литературы XVIII века. Такие русские писатели, как А. С. Пушкин, В. К. Кюхельбекер, А. С. Грибоедов, О. М. Сомов, опирались на пример Шекспира и создавали самобытную национальную литературу, пропитанную духом народности. Так, кавказские впечатления А. С. Грибоедова воплотились в форме романтической трагедии в шекспировском вкусе. К сожалению, до нас дошли только две сцены и краткий очерк содержания «Грузинской ночи», но и по ним можно судить о глубоком понимании механизма интеграции чужого творческого наследия в свою национальную традицию.

Сюжет трагедии навеян историей из хорошо известной писателю-дипломату грузинской жизни, а в качестве художественного приема, усиливающего воздействие на публику, была избрана фантастика шекспировского толка. Так, обиженная наместником кормилица шлет проклятие своему хозяину и вызывает в горном ущелье злых духов Али. Она умоляет их свершить жестокое отмщение. Подобно ведьмам из трагедии «Макбет» Шекспира, духи Али «плавают в тумане у подошвы гор», ступают «хороводом в парах вечерних, перед восходом печальной, девственной луны». Влюбленный в княжну молодой русский похищает ее, и отец-наместник преследует их. Его пуля по воле злых духов и прихоти кормилицы попадает не в похитителя, а в сердце его дочери.

Несомненно, наиболее значительным русским шекспиристом был А. С. Пушкин (Богословский: 1950). Вслед за декабристами Пушкин ставит задачу создания русской национальной литературы, в чем преуспел больше всех остальных.

Шекспир и его герои постоянно упоминаются в рукописях русских писателей (Карамзина, Кюхельбекера, Пушкина, Достоевского, Тургене-

ва, Чехова, Блока и мн. др.). Одно описание присутствия Шекспира и его персонажей в рукописном наследии перечисленных выше авторов — работа воистину титаническая. И здесь рукописи Пушкина представляют особую ценность, по ним можно проследить не только развитие интереса к творчеству британского драматурга, но и саму творческую эволюцию русского поэта (см. рукописи за 1826–1836 гг. «О народности в литературе», 1826; материалы к «Отрывкам из писем, мыслям и замечаниям», 1827; «В зрелой словесности приходит время», 1828; набросок «О романах В. Скотта», 1829–1830; набросок плана статьи «О народной драме и драме “Марфа Посадница”», 1830; заметку Пушкина, опубликованную без его подписи в «Литературной газете» за 25 февраля 1830 г.), заметку к «Сцене из трагедии Шекспира «Ромео и Юлия» в переводе П. А. Плетнева», многочисленные письма к друзьям, полемику с критиками по поводу поэмы «Полтава», отрывок о Шейлоке, Анджело и Фальстафе, относящийся к серии заметок, объединенных заглавием «Table-talk»). Их литературно-критический уровень настолько значителен и самоценен, что исследователи предполагали, что поэт собирался написать «трактат о Шекспире».

Увлеченность Шекспиром во многом способствовала популяризации английского языка в России. Начиная с середины 1820-х годов помимо Пушкина за его изучение принимаются Кюхельбекер, Вяземский, Грибоедов, Бестужев-Марлинский и многие другие. Английская литература входит в моду, становится одним из важнейших источников художественного вдохновения русских писателей. Значительным фактором в становлении культа Шекспира на русской почве было совпадение возросшего интереса к творчеству британского драматурга с разработкой отечественной теории перевода. Так, кроме учителей Пушкина — Жуковского и Карамзина (первый, очевидно, планировал перевести «Макбета»⁴ и «Отелло» Шекспира, второй осуществил прозаический перевод «Юлия Цезаря» по подлиннику еще в 1787 г.), ближайшие друзья поэта лицеисты Дельвиг и Кюхельбекер, князь Вяземский занимались переводческой деятельностью. Похожие явления происходили и в других национальных литературах, культ Шекспира стал катализатором для осуществления многих прогрессивных идей и начинаний. Пушкинская модель шекспиризма становится существенной чертой русской культуры первой половины XIX века. Среди ее особенностей следует отметить отличие пушкинского шекспиризма от западноевропейской шекспириза-

⁴ Кюхельбекер предлагал Жуковскому перевести эту пьесу в 1825 г.

ции, отсюда прямое обращение к переводам из Шекспира, к его образам и сюжетам с отсылкой к первоисточнику.

Во второй половине XIX века русская культура продолжала развивать пушкинскую модель шекспиризма.

Значительными оказались музыкальные произведения: это прежде всего вдохновленная Пушкиным опера М. П. Мусоргского «Борис Годунов», симфоническая увертюра М. А. Балакирева «Король Лир», сочинения П. И. Чайковского — увертюра-фантазия «Ромео и Джульетта», фантазия «Буря» и увертюра-фантазия «Гамлет», музыка к спектаклю «Гамлет».

И. С. Тургенев, отдавший дань шекспиризации (см. «Гамлет Щигровского уезда», «Степной король Лир» и др.), в статье «Гамлет и Дон Кихот» (1859) предложил свою модель исторического развития русского общества. Он отождествил образ Гамлета с русской интеллигенцией, но уже без всепоглощающего восторга, возникает отторжение центрального персонажа Шекспира, оценка его рефлексии как помехи современному развитию интеллигенции России.

Вершиной этого отхода от культа Шекспира позже станет знаменитая статья Л. Н. Толстого «О Шекспире и о драме» (1903–1904) (Толстой 1983: 258–314), в которой великий русский писатель буквально ниспровергает английского драматурга с пьедестала, тем самым отстаивая собственные воззрения на задачи реалистического отображения действительности, создания реалистического характера в литературе.

Однако и во второй половине XIX века шекспиризм (как отечественная форма культа Шекспира) в русской культуре продолжал развиваться. Это была уже в основном не пушкинская модель, а новая, после-пушкинская, к которой можно отнести драматургию А. Н. Островского, музыку композиторов «Могучей кучки», П. И. Чайковского, А. Г. Рубинштейна, живопись передвижников и другие явления.

Наиболее отчетливо послепушкинская модель шекспиризма, сохранявшая черты культа Шекспира, была представлена в творчестве Ф. М. Достоевского.

Культ Шекспира сохраняется и в XX веке, прежде всего в культуре Европы. Образы Шекспира получают определенную трактовку (нередко сопоставимую с достижениями литературоведческого анализа) в произведениях современной художественной литературы; такова, например, трактовка Гамлета в романе А. Мердок «Черный принц»

(1973) (Мердок 1990). Но все это происходит на фоне уже сложившегося шекспироведения.

Обратной стороной «культа Шекспира» можно считать критику и даже неприятие творческих открытий британского драматурга. Так, молодой Дж. Б. Шоу выступил как критик Шекспира, но это скорее один из его многочисленных парадоксов (см: Соколянский 1964).

Среди результатов формирования «культа Шекспира» следует упомянуть создание множества музыкальных произведений по пьесам и стихотворениям Шекспира, что было с особой тщательностью раскрыто в исследовании Уинтона Дина (Winton Dean) (см. сборник «Шекспир в музыке», который вышел под редакцией Филлис Хартнолл. — *Shakespeare in Music* 1964). Жанровое разнообразие музыкальных произведений, в основу которых легло творчество великого Барда, необычайно широко: баллады, кантаты, оперы, балеты, музыка к спектаклям, концертные увертюры, симфонические поэмы, хоровые произведения, оркестровые пьесы, мюзиклы и т. д.

Создателями музыкальных произведений по произведениям Шекспира в разное время были англичане Генри Перселл (1659–1695)⁵; Томас Арн (1710–1778); сэр Г. Р. Бишоп (1786–1855)⁶; австрийцы Йозеф Гайдн (1732–1809)⁷; Франц Шуберт (1797–1828)⁸; французы Гектор Берлиоз (1803–1869)⁹; Шарль Гуно (1818–1893)¹⁰; немцы Людвиг ван Бетховен (1770–1827)¹¹; Феликс Мендельсон (1809–1847)¹²; Рихард Вагнер

⁵ Среди произведений Перселла выделяют ряд связанных с творчеством Шекспира: партитура «Королевы фей» и музыка к спектаклю «История Тимона Афинского, человеконенавистника» Шедуэлла. Фрагменты оперы Перселла «Дидона и Эней» вошли в спектакль Чарльза Гилдона (1700) по пьесе «Мера за меру». Перселлу приписывают музыкальное оформление «Бури» в постановке Томаса Шедуэлла (1695).

⁶ Совместно с Фредериком Рейнольдсом работал над музыкальными версиями некоторых пьес Шекспира в театре «Ковент Гарден» и музыкальным сопровождением к ряду драматических спектаклей («Комедия ошибок», 1819).

⁷ Й. Гайдн написал пьесу для голоса и фортепиано на строки «She never told her love» («Она никогда не говорила о своей любви») из «Двенадцатой ночи».

⁸ Ф. Шуберт написал музыку к немецким переводам трех поэтических фрагментов из произведений Шекспира: одного из «Антония и Клеопатры» и двух из «Цимбелина».

⁹ Шекспировское влияние прослеживается в его «Фантастической симфонии» для хора с оркестром (1830), концертной увертюре «Король Лир» (1831), драматической симфонии «Ромео и Джульетта» (1839), балладе для хора и оркестра «Смерть Офелии», «Похоронном марше» из последней сцены «Гамлета» для хора и оркестра (1848) и комической опере «Беатриче и Бенедикт» (1862).

¹⁰ В 1865 г. Гуно создал оперу «Ромео и Джульетта» («*Romeo et Juliette*»), а в 1888 г. для постановки в Парижской опере добавил в нее ряд балетных номеров.

¹¹ Увертюра «Кориолан» (1807) и медленная часть первого струнного квартета (Opus 18 No. 1) созданы под впечатлением «Кориолана» и «Ромео и Джульетты»,

(1813–1883)¹³; Рихард Штраус (1864–1949)¹⁴; Карл Орф (1895–1982)¹⁵; итальянец Джузеппе Верди (1813–1901)¹⁶; чешский композитор А. Дворжак (1841–1904)¹⁷; финн Ян Сибелиус (1865–1957)¹⁸; швейцарец Эрнест Блох (1880–1959)¹⁹; русские композиторы А. А. Алябьев (1787–1851)²⁰, М. А. Балакирев (1837–1910)²¹; П. И. Чайковский (1840–1893)²²; С. Прокофьев (1891–1953)²³ и Д. Д. Шостакович (1906–1975)²⁴, Д. Б. Кабалевский (1904–1983)²⁵ и многие другие.

Г. Берлиоз в «Мемуарах» (1870) так писал о впечатлении, которое в молодости произвел на него Шекспир: «Шекспир обрушился внезапно, поразив меня подобно молнии. Вспышка этого откровения в один миг открыла передо мной целое небо искусства, озаряя самые отдаленные его уголки. Я постиг истинный смысл величия, красоты, драматической правды. В то же время я понял крайнюю нелепость представлений о Шекспире, распространенных во Франции Вольтером...

первая часть фортепианной сонаты ре-минор (Opus 31 No. 2) и соната «Аппассионата» (Opus 57) — под впечатлением «Бури» Шекспира.

¹² В 17 лет Ф. Мендельсон сочинил одно из самых знаменитых своих произведений — увертюру к комедии Шекспира «Сон в летнюю ночь» (1826), позже написал музыку к спектаклю «Сон в летнюю ночь» (1843).

¹³ «Мера за меру» Шекспира легла в основу ранней оперы великого немецкого композитора «Запрет любви» («Das Liebesverbot», 1836).

¹⁴ Р. Штраус написал симфоническую поэму «Макбет» (1888) и музыку к трем песням Офелии.

¹⁵ К. Орф — автор музыки к «Сну в летнюю ночь» (1939).

¹⁶ На шекспировские сюжеты Д. Верди написал три оперы: «Макбет» (1847), «Отелло» (1887) и поздний шедевр по мотивам «Виндзорских насмешниц» — «Фальстаф» (1893).

¹⁷ А. Дворжак является автором концертной увертюры «Отелло» (1891).

¹⁸ Я. Сибелиус создал музыкальное сопровождение к «Буре» (1926) и музыку на слова «Come away, death» («Уходи, смерть» из «Двенадцатой ночи»).

¹⁹ По мотивам пьесы Шекспира Э. Блох написал оперу «Макбет» (1910).

²⁰ А. А. Алябьев написал музыку к драматическим спектаклям по «Буре» и «Виндзорским проказницам» Шекспира.

²¹ М. А. Балакирев — автор увертюры (1859) и большой сюиты (1904) по мотивам трагедии «Король Лир».

²² По произведениям Шекспира П. И. Чайковский создал симфоническую фантазию «Буря» (1873), симфоническую фантазию-увертюру и музыку к трагедии «Гамлет» (1891), симфоническую фантазию-увертюру «Ромео и Джульетта» (1869–1880).

²³ С. С. Прокофьев — автор музыки к «Гамлету» (1937, не опубл.), балета «Ромео и Джульетта» (1938).

²⁴ Д. Д. Шостакович — автор музыки к фильмам Григория Козинцева «Гамлет» (1964) и «Король Лир» (1971). Шекспировские аллюзии слышны в опере «Катерина Измайлова» (1934), также известной как «Леди Макбет Мценского уезда».

²⁵ Среди вокальных музыкальных произведений Д. Б. Кабалевского выделяются часто исполнявшиеся в свое время «Десять сонетов Шекспира» (1955).

Выйдя после представления “Гамлета”, глубоко потрясенный только что пережитым, я поклялся не предавать себя вновь пламени шекспировского гения.

На следующий день объявили “Ромео и Джульетту”. У меня был пропуск в оркестр. Однако, боясь, что швейцар театра “Одеон” мог, в силу дополнительных указаний, ужесточить порядок прохода, я решил подстраховаться и, едва увидев афишу, побежал в кассу театра покупать место в партере. Тем бесповоротней решилась моя судьба» (цит. по: Уэллс: 2002, 19).

«Культ Шекспира» нашел свое отражение в изобразительном искусстве. Иллюстрации к пьесам Шекспира, как и собственные портретные изображения драматурга и созданных им персонажей, продолжают появляться и по сей день (см. об этом Piper 1964; Н. Н. 1858: 386–390; Шекспир и его изображения 1894: 872–885; Абашидзе 1935; Воронова 1970: 247–254; Березкин 1973: 12; Дмитриев В. 1973: 122–123; Азаркович 1974: 323–341; Шифрина 1975). Новый стимул для развития культа Шекспира дал кинематограф, а позже телевидение. Экранизации произведений Шекспира многочисленны и привлекают внимание миллионов зрителей.

Сохранение культа Шекспира в XXI веке будет, несомненно, связано и с Интернетом, где размещены тексты ряда изданий Шекспира, переводов его произведений на многие языки, что обеспечивает простоту поиска и доступ к ним широкой аудитории.

В итоге, Шекспир вошел в вузовские и школьные программы, чего не было в XVII–XIX веках. Его произведения с удовольствием изучают на курсах повышения квалификации и тренингах межличностного общения менеджеры высшего звена, политики, дипломаты, специалисты по рекламе, публичным рилейшнз, социологи, психологи и т. д. Это совершенно новые качества культа Шекспира, которым предстоит проявиться в настоящем и ближайшем будущем.

Шекспиризация — процесс в русской и мировой культуре, который характеризует, с одной стороны, интерес к наследию Шекспира, с особой силой возникший во второй половине XVIII века, с другой — то влияние, которое творчество драматурга оказало на литературу, музыку, изобразительное искусство, театр и кинематограф в дальнейшем. В современном литературоведении термин *шекспиризация* используется наряду с термином *шекспиризм*.

Историко-теоретический подход в литературоведении и общенаучный тезаурусный подход позволили по-новому осветить переходные эстетические явления, для описания которых в других системах не было соответствующих терминов и стоящих за ними представлений, перейти от характеристики сформировавшихся литературных феноменов к анализу процессов их становления. Шекспиризация относится к такого рода процессам, а точнее — к принципам-процессам. Принципы-процессы — категории, которые передают представление о становлении, формировании, развитии принципов литературы, усилении некой тенденции. Их названия выстраиваются по сходному лингвистическому основанию, подчеркивающему момент становления или нарастания некоего отличительного качества художественного текста на фоне литературной парадигмы (господствующей системы соотношений и акцентов в литературных дискурсах): «психологизация», «историзация», «героизация», «документализация» и т. д. И. В. Вершинин обосновал термин «поэтизация» применительно к специфике проявления предромантических тенденций в английской культуре XVIII века (Вершинин 2003).

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

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

Особую группу среди принципов-процессов составляют те из них, которые отмечают персональные влияния на литературу. Одно из первых мест в этом отношении занимает понятие *шекспиризация*. Соответствующий принцип-процесс в русской литературе проявился несколько иначе, нежели в западноевропейских литературах.

Что же такое шекспиризация? Прежде всего, это освобождение литературы от пут нормативной поэтики, осуществляемое с прямой отсыл-

кой к Шекспиру, его образам, сюжетам, фразам, композиционным приемам, жанрам и т. д., за которым проступает шекспировское мировидение, представленное в его поэтике смешения трагического и комического, высокого и низкого, ощущения образа мира как единства человека и истории, жизни и природы.

Истоки шекспиризации видятся в предромантизме. В самом деле, при всем значении Шекспира, например, для Бена Джонсона, давшего ему высокую оценку в предисловии к фолио 1623 г., его концепция мира, человека и искусства, поэтика, даже испытывая, может быть, непосредственное влияние Шекспира, вряд ли связывалась с его именем. Скорее она воспринималась как нечто общее для той эпохи, которая еще не определялась как шекспировская. Должно было пройти определенное время, чтобы Шекспир был воспринят как образец, подобный античным авторам. Только в XVIII веке в литературном процессе началось широкомасштабное осмысление значимости писателей-современников (тогда станет возможным, например, «руссоизация» при еще живом Руссо).

Предромантическая шекспиризация приобрела широкий масштаб воздействия на литературный процесс, она отразилась в выборе сюжетов (из средневековой истории, народных легенд, «готических» фантазий в искусстве), в титанизме образов, в раскрытии истории через образ всемогущего времени, роковой судьбы (дидактическое понимание истории отходит на второй план), в стремлении от единства к многообразию (прежде всего в изображении характера), от гармоничности и статики к дисгармонии, контрастам, движению, развитию, от приоритета логического высказывания к эмоциональной непоследовательности, к живописности, к возрождению композиционных и жанровых принципов шекспировской драматургии, в метафоричности поэтического языка. В более же широком смысле шекспиризация выразилась в новой концепции поэта как «гения», переоценке роли поэта, который наделяется чертами демиурга, творящего свою природу, которая сопоставляется с природой рождающей, а не с упорядоченной природой классицистов.

В этом смысле шекспиризацию можно обнаружить и в поэзии Д. Макферсона (1736–1796), Т. Чаттертона (1752–1770), У. Блейка (1757–1827). Не случайно Э. Юнг (1683–1765) видел в Шекспире прежде всего поэта: «Шекспир — звезда первой величины среди новейших поэтов» (Young 1854, V. 2: 557). Ее можно найти и в прозе Х. Уолпола (1717–1797), и в музыке А. Э. М. Гретри (1741–1813), М. Арна (ок. 1740–1786, английский актер, певец, исполнитель-импровизатор на

клавесине, дирижер, см.: Langley 1938), в чьем творчестве представляют особый интерес оригинальные песни к постановкам произведений Шекспира), и в живописи и графике Д. Рейнолдса (1723–1792), И. Г. Фюссли (1741–1825, автор картин для «Шекспировской галереи», 1786–1790), Х. Гойи (1746–1828). Но, несомненно, шекспиризация наиболее заметна в области драматургии.

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

Напротив, в драматургии Франции последствия шекспиризации весьма велики. Они заметны уже в драматургии Вольтера (1694–1778). Он был первым, кто утвердил имя Шекспира в сознании французов. «Я первый познакомил с ним французов» (цит. по кн.: Мокульский 1955: 300), — писал Вольтер основоположнику жанра «готического романа» Х. Уолполу 15 июля 1768 г. Не без влияния Шекспира создает Вольтер трагедию «Брут» (1731) в стиле классицизма, в которой, по мнению А. Веселовского, отражено «республиканское настроение, охватившее *Брута*, внушенные английскими художественными примерами (особенно Шекспиром, поразившим молодого Вольтера своею гениальностью и свободой от всяких правил)» (Веселовский 2002), трагедию «Аделаида Дюгеклен» (1734), в которой «во всех ее вариантах изображались «готические» нравы и рыцарские идеалы позднего средневековья» (Рейзов 1962: 7). Эта трагедия Вольтера положила начало новому жанру во французской драматургии — «исторической трагедии» (см. Breitholz 1959) — и одновременно особому течению в рамках просветительского классицизма. Это течение, поначалу очень скромное, развивалось в двух направлениях: поиски новых форм при сохранении свойственной классицистам концепции мира и человека и раскрытие нового, созвучного предромантизму содержания в типично классицистических формах. Обе эти линии идут от вольтеровской «Аделаиды Дюгеклен» и других его произведений 1730-х годов.

В дальнейшем Вольтер отойдет от этого течения, в котором классицистическая основа подвергалась воздействию предромантических идей, хотя и позже в строгие контуры трагедий Вольтера проникали чу-

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

Широко использует Вольтер экзотическую обстановку действия (Перу в «Альзире», Мекка в «Магомете», Пекин в «Китайской сироте»). Высшим выражением предромантических тенденций было создание Вольтером трагедии «Танкред» (1760–1761), «содержащей в себе черты предромантической зрелищно-действенной драмы» (История западноевропейского театра 1957: 151). Изучение драматургии Вольтера показывает, что крупнейший классицист XVIII века многими нитями был связан с зарождавшимся романтизмом (Billar 1974. Т. 1–2).

Вольтеровские идеи развивал Жан Франсуа Эно (1685–1770). Его трагедия в прозе «Франциск II, исторические сцены» (1747) «положила начало новому жанру, обоснованному в интересном предисловии, где он намечает теорию театра, который вдохновляется национальными сюжетами» (Grand Larousse encyclopédique 1962. Т. 5: 842–843). Создавая историческую трагедию в прозе «Франциск II, исторические сцены» (1747), Эно, подобно Вольтеру, испытал влияние Шекспира (Jusserand 1898: 215–217). В предисловии Эно дает высокую оценку исторической хронике Шекспира «Генрих VI». По его мнению, недостаток истории заключается в холодности повествования, а недостаток трагедии — в сведении ее к одному моменту. Соединение истории и трагедии позволит создать «нечто полезное и приятное». На это предисловие позже будет ссылаться один из представителей романтического движения 1820-х годов Луи Вите, объявивший Эно создателем жанра «исторических сцен», который разрабатывался школой Стендаля ([Vitet L.] 1833: 5–7).

Во второй половине XVIII века из «исторических трагедий» особую славу приобрела «Осада Кале» (1765) П.-Л. Дюбеллуа. «После стольких греческих и римских героев он вывел французских...» (Реизов 1962: 30) — подчеркивал критик Жоффруа в 1806 г. Положительно оценивала «Осаду Кале» и Жермена де Сталь (1766–1817) (Staël 1958, Т. 2: 242). В трактате «О Германии» писательница противопоставляет «историческую трагедию» трагедии на античные сюжеты, с одной стороны, и драме — с другой. Если классицистическая трагедия слишком скована правилами, то драма излишне близка к действительности, изображая при этом незнакомых персонажей и тем самым лишая зрителя одного из величайших наслаждений — исторических воспоминаний.

«“Исторические воспоминания” — это основная конститутивная особенность исторической трагедии» (Реизов 1962: 105). Противопоставление указанного жанра, разрабатывавшегося в XVIII веке Бакюларом, Дюкудре, Малербом, Мерсье, Совиньи, Сорелем и другими драматургами, жанру драмы, утверждению которого отдали свои силы просветители во главе с Дидро и Лессингом, показывает, что для Ж. де Сталь, как и для других романтиков, жанр «исторической трагедии» ближе, что он предваряет собственно романтическую историческую драму.

В творчестве и эстетике последователя Руссо Луи-Себастьяна Мерсье (1740–1814) впервые соединяются две ветви предромантической драматургии и театрального искусства, одна из которых связана с руссоизмом, другая — с шекспиризацией. По свидетельству Мерсье, сам Руссо никогда не читал Шекспира (Mercier 1791: Т. 1: 15). Мерсье, напротив, стал пропагандистом Шекспира. Он призывает молодых писателей: «...Читайте Шекспира — это для того, чтобы проникнуться его величественной, свободной, простой, естественной и сильной, выразительной манерой; изучайте в нем верного истолкователя природы, и вскоре все наши ничтожные трагедии — однообразные, скучные, лишённые замысла и движения, предстанут перед вами во всей своей сухости и отталкивающем худосочии» (Мерсье 1936, Т 2: 362–363).

Мерсье был среди авторов, работавших в жанре исторической драмы, восходящем к историческим хроникам Шекспира. В исторических драмах Мерсье первые проблески историзма сочетались с выбором кровавых сюжетов, с разработкой эстетики ужасного, с концепцией дисгармонии, вносимой в природу людьми. Кошмары Варфоломеевской ночи — предмет драмы «Жан Анньюе, епископ Лизье» (1772), о феодальных смутах и религиозных войнах XVI века повествуется в драме «Разрушение Лиги, или Сдача Парижа» (1782). Еще более характерен предромантический колорит в описании испанского двора XVI века, над которым нависла атмосфера преступлений, в исторической драме «Портрет Филиппа II, короля Испании» (1785). Просветительские пристрастия своеобразно сочетались в творчестве Мерсье с предромантическим увлечением Мильтоном, «Песнями Оссиана» и особенно Шекспиром. «Портрет Филиппа II» — «свободная» (книжная) драма, которая выдержана в традициях шекспировских хроник. В 1782 г. Мерсье написал драму «Веронские гробницы», представляющую собой переделку «Ромео и Джульетты», в 1792 г. — драму «Старик и его три дочери», в которой создал предромантический вариант шек-

спировского «Короля Лира». В основе драмы лежит принцип «мелодраматизации» (младшая дочь обеспечивает отцу спокойную старость, старшие дочери раскаиваются в своих злодействах, и отец дарует им прощение). В 1795 г. Мерсье создает своего «Тимона Афинского» по шекспировской трагедии.

В целом во французской трагедии XVIII века под влиянием возникающего интереса к Шекспиру отмечается широкое использование прямого показа действия, трагедия становится философской. Шекспиризация в Германии будет рассмотрена ниже.

Шекспиризм — идейно-эстетическое направление, характеризующее диалог культур России и Европы и проходящее через призму изучения и освоения творческого наследия Шекспира. Впервые термин *шекспиризм* в русской критической мысли ввел П. В. Анненков (глава «Шекспиризм» в книге «Александр Сергеевич Пушкин в Александровскую эпоху», 1874). Во многом именно потому, что своим возникновением этот термин обязан изучению заочного диалога Пушкина и Шекспира, отчасти потому, что именно за Пушкиным в русской культуре закрепились репутация первого серьезного шекспиролога, понятие *шекспиризм* чаще всего применялось к его творчеству. Тем не менее, в осмыслении пушкинского шекспиризма до сих пор нет достаточной ясности. В основном выявлены следы внешнего проявления Шекспира в пушкинских текстах. В меньшей степени шекспиризм осмыслен как особый творческий взгляд на мир и человека, художественное понимание и видение мира и человека.

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

О пушкинском увлечении великим английским драматургом начали писать современники русского поэта, для которых этот вопрос уже тогда представлял огромный интерес. Публикация рукописного наследия Пушкина позволила определить, в каком объеме поэт был знаком

с Шекспиром и с критической литературой о нем. Уже в прижизненной критике Пушкина подчас сравнивали с Шекспиром, который был критерием эстетического совершенства и художественного мастерства.

Шекспиризм поэта не был следованием литературной моде. Из чисто литературной установки шекспиризм стал мировоззренческой идеей Пушкина. Именно под влиянием Шекспира поэт вырабатывал зрелый взгляд на историю и народ.

Пушкин считал Шекспира романтиком, понимая под «истинным романтизмом» искусство, соответствующее «духу века» и связанное с народом. Пушкин стремился развить художественную систему Шекспира применительно к задачам своей эпохи, главной чертой шекспировской манеры он считал объективность, жизненную правду характеров и «верное изображение времени». «По системе отца нашего Шекспира» Пушкин строил свою трагедию «Борис Годунов» (1825), чью объективность в изображении эпохи и характеров того времени он позаимствовал из Шекспира.

Использование открытий Шекспира в «Борисе Годунове» было в дальнейшем усвоено русской драматургией, особенно исторической, в частности писателями-любомудрами М. П. Погодиным («Марфа, посадница новгородская», 1830) и А. С. Хомяковым («Дмитрий Самозванец», 1833).

В «Анджело» шекспиризм Пушкина достиг наивысшей точки своего эволюционного развития.

Понятие *шекспиризм* позволяет объяснить ряд феноменов в русской литературе периода ее наивысшего расцвета. Оно проясняет и известный факт появления статьи Л. Н. Толстого «О Шекспире» (Толстой 1983: 258–314), в которой выразилось пренебрежительное отношение и, казалось бы, полное непонимание английского гения гением русской литературы. Критике Толстого подверглась внешняя сторона шекспировского наследия — образы, сюжеты, поэтика шекспировских произведений, все то, что можно отнести к сфере шекспиризации как к процессу. Но, сам того не замечая, своим творчеством Толстой явил пример одного из высших воплощений русского шекспиризма, который отразился в масштабности мировидения, концепции истории, стратегии шекспировского художественного мышления — всего того, что необходимо отнести к шекспиризму как комплексу мировоззренческих идей. Такое понимание отвергает досужее мнение о том, что Толстой, со всей основательностью помногу и подолгу читавший Шекспира, в силу каких-то непостижимых причин так и не смог воспринять его уроков.

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

Это позволяет говорить о таком феномене диалога культур, как «Русский Шекспир», включающем целый комплекс явлений в процессе освоения творчества Шекспира русской культурой: совокупность переводов Шекспира на русский язык, своеобразного национального взгляда на жизнь и творчество драматурга, творческой интерпретации его наследия в литературе, музыке, изобразительном искусстве, театре и кино России.

В XXI веке русская литература продолжает осваивать шекспировские мотивы и образы, о чем свидетельствует, например, объем шекспировских реминисценций в работах, представленных на конкурс литературной Бунинской премии (2005–2008 гг.) И по сей день Шекспир остается самым востребованным иностранным драматургом на русской сцене. Пьесы Шекспира ставятся на театральных подмостках России с завидной регулярностью. Многочисленные факты активного присутствия Шекспира в русской культуре позволили знатоку его творчества сэру Энтони Брентону в бытность его послом Великобритании в России говорить о России как о шекспировской стране (Брентон 2007).

Глава 2

ПРОЦЕСС ШЕКСПИРИЗАЦИИ В ЕВРОПЕЙСКОЙ КУЛЬТУРЕ XVIII — НАЧАЛА XIX ВЕКА

Формирование культа Шекспира в европейской культуре XVIII века. После длительного забвения Шекспира англичане вновь обращаются к его творчеству в конце XVII века. Один из заметных следов этого возвращения к Шекспиру, оставшийся в истории культуры, — музыка великого английского композитора Генри Перселла (ок. 1659–1695) к музыкально-драматическим спектаклям по мотивам трагедий и комедий Шекспира «Королева фей» (по комедии «Сон в летнюю ночь», 1692; 2-я ред. 1693), «Тимон Афинский» (по одноименной трагедии, 1694), «Буря» (по переделке Д. Драйдена и У. Давенанта одноименной пьесы Шекспира, 1695), предваряющие предромантическую шекспиризацию (см.: Commings 1969; Конен 1978; Уэстреп Д. 1980).

В начале XVIII века к Шекспиру возвращается широкая популярность. Собственно, в Англии началось осмысление Шекспира как символа нового искусства. Большой вклад в возрождение интереса к английскому драматургу внес Николас Роу (1674–1718), написавший первую биографию Шекспира (1709). Пьесы Шекспира (обычно в переделках) все шире входят в репертуар английских театров. О драматурге ведется эстетический спор вокруг Шекспира в английской прессе начала XVIII века (Поляков 1993: 213–226; Поляков 1999: 18–21; Поляков 2001: 63–76). Различные факты культурной жизни Англии позволяют проследить формирование культа Шекспира, который наиболее полно воплощал предромантическую теорию «гения» как творца литературных шедевров.

Любопытно, что в том же 1741 г., когда актеру Чарлзу Маклину (1699–1797) удалось добиться исполнения «Венецианского купца» по шекспировскому тексту, а не по переработке Лендсдауна, появляется работа Питера Уолнея «Об учености Шекспира». Вслед за ней появились несколько работ («О красотах Шекспира» У. Додда, 1752; «Опыт о произведениях и гении Шекспира» Э. Монтега, 1769; и др.), в которых авторы, подобно Уолнею, доказывали гениальность Шекспира, утверждали, что отступления Шекспира от правил, установленных классицистами, черты «готики» отражают самобытность английского искусства. Э. Юнг (1683–1765) ставил Шекспира выше античных поэтов. Интерес

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

Работа по переводу произведений Шекспира на европейские языки началась еще в первой половине века. В 1741 г. вокруг стихотворного перевода на немецкий язык отрывка из «Юлия Цезаря», выполненного Вильгельмом фон Борком, разгорелась полемика между вождем классицистов Готшедом и «швейцарцами» (Бодмером, Брейтингером). Француз Лаплас в 1745–1748 гг. выпустил восьмитомное издание под названием «Английский театр». Первые четыре тома были отведены переводам пьес Шекспира (об этом первом переводе произведений Шекспира на французский язык см.: Jusserand 1898: 170–176). В 1762–1766 гг. в Цюрихе появился немецкий перевод произведений Шекспира, выпущенный Борком и Виландом в восьми томах (22 драмы). В 1775–1777 гг. появился немецкий перевод всех шекспировских произведений, сделанный Эшенбургом, о чем ниже. Но особенное значение приобрел перевод Шекспира на французский язык, выполненный выдающимся переводчиком-предромантиком Пьером Летурнером (см. о нем: Cushing 1908; Baldensperger F. 1907: 55–90).

Важными работами для осмысления творчества Шекспира стали статья И.–В. Гёте (1749–1832) «Ко дню Шекспира» (1771) и трактат И.–Г. Гердера (1744–1803) «Шекспир» (1771, опубл. 1773). Эти произведения ознаменовали возникновение культа Шекспира как мирового явления.

Шекспиризация в эстетике и драматургии Германии. «Буря и натиск». В отличие от предвзятой французской критики эпохи Просвещения, в которую доминировал классицизм, культ Шекспира, сформировавшийся в Германии к концу XVIII века, дал миру целую плеяду шекспиристов, чьи глубоко философские суждения о природе драматического таланта Шекспира легли в основу мирового шекспироведения и продолжают оставаться актуальными до сих пор.

Огромную роль в деле «шекспиризации» культуры Германии сыграл первый прозаический перевод на немецкий язык, выполненный К. М. Виландом (1733–1813). Его перевод (1762–1766) был лишен поэтичности Шекспира и даже содержал пропуски особенно значимых для композиции пьес лирических песен, но пробудил целую волну интереса

и подражаний английскому гению, в целом живительно подействовал на немецкую литературу внесением в нее нового духа.

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

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

В 1759 г. вышла критическая работа английского поэта-предромантика Эдуарда Юнга (1683–1765) «Мысли об оригинальном творчестве» («On original composition»), которая довольно скоро стала известна в Германии. Юнг раскритиковал французский классицизм и выдвинул фигуру Шекспира на первый план. Взгляды Юнга, для которого Шекспир, хотя и был человеком «неученым», но являлся самобытным гением, который руководствуется природными законами, а не искусственными правилами («Правила — это клюка, которая необходима для поддержки хромоте, но мешает здоровому». — Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона 2002), оказали серьезное влияние на взгляды немецких шекспироведов. Юнг решает шекспировский вопрос с позиции понимания самой природы гениальности, для него гений подобен волшебнику и творит невидимыми средствами, тогда как хороший строитель вынужден использовать обыкновенные инструменты. Гениальный Шекспир нарушает правила, чтобы достигнуть самого высокого, изобразить саму природу человеческую. В этом смысле, при всех своих ошибках, Шекспир не потомок и ученик древних художников, а равный им, их брат. Юнг не видит смысла в слепом подражании древним, поскольку тогда мы получаем от них природу только из вторых рук. Для того чтобы писать свои пьесы, Шекспиру не обязательно было становиться ученым: «Еще не решено, не меньше ли стал бы думать Шекспир, если бы он больше читал? Если ему не доставало всякой другой учености, он владел, однако, двумя книгами, которых не знают многие глубокие ученые, книгами, которые может уничтожить только последний пожар, — книгой природы и книгой человека. Он знал их наизусть и в сво-

их произведениях списал превосходнейшие их страницы» (Там же). Ведь был ученый Бен Джонсон, который, несмотря на всю свою ученость, так и остался подражателем древним, а неуч Шекспир перерос в оригинального драматурга.

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

Другой немецкий критик, поэт и трагик Г. В. Герстенберг (1737–1823), следуя за Юнгом в понимании оригинальности гения Шекспира, в своем «Опыте о произведениях Шекспира и его гении» выступает против традиции критиковать Шекспира, сравнивая его пьесы с греческой драматургией. Драма Шекспира самобытна, следовательно, не может быть оценена с точки зрения древних образцов и правил. Ведь если исходить из древнегреческой системы жанров, трагедии и комедии Шекспира не могут быть отнесены ни к одному из них. В его трагедиях присутствуют комические элементы, в комедиях есть ощущение трагического. Гораздо важнее жанровой чистоты драмы для Герстенберга оказывается универсализм Шекспира, который в картинах духовной и физической жизни людей охватывает «человека, вселенную, все на свете»; реализм в изображении жизни, нравов и природы «истинных и вымышленных характеров».

У истоков шекспиризации в немецкой драматургии стоит Готхольд Эфраим Лессинг (1729–1781). В своем труде «Гамбургская драматургия» (2 т., 1767–1769), создавая теорию немецкой национальной драмы, он рассматривает театр как трибуну для просветительской деятельности, как «добавление к законам», служащее средством общественного воспитания. Естественность и правдивость, которые Лессинг хочет видеть на немецкой сцене, противопоставляются им неестественности, холодности французской классицистической драматургии. В «Письмах о новейшей немецкой литературе» (1759–1765, письмо 17-ое) Лессинг доказывает, что Шекспир лучше, чем французские трагики, достигает главной цели трагедии, которую определяет для нее в «Поэтике» Аристотель. Великий древнегреческий философ видел важнейшую цель театральной трагедии не столько в воспроизведении отображенного дей-

ствием свершившегося события в противовес простому рассказу о нем, сколько в очищении человеческого духа — в катарсисе, вызываемом посредством сострадания и страха. Шекспиру, по мнению Лессинга, удавалось манипулировать категориями сострадания и страха, как никому другому, хотя он использовал при этом иные, нежели классицистическая драматургия, художественные средства. Несмотря на оправдание Лессингом шекспировских нарушений классических «правил», можно отметить, что сам он в понимании трагедии еще находится в пределах классицистической эстетики, руководствуется общим для всех времен и народов законом трагического искусства Аристотеля. Важной идеей Лессинга является возможность осмысления творчества Шекспира через призму национального менталитета, присущего немцам того времени. Так, Лессинг приходит к выводу, что для немецкого эстетического вкуса смелый дух шекспировских трагедий ближе «боязливого» французского театра. Немецкая сцена, и трагедия в частности, может строиться по драматическим принципам, которые имеются в драматургии Шекспира. По признанию Лессинга, «великое, страшное, меланхолическое» действует на немцев гораздо сильнее, нежели «изящное, нежное, влюбленное» утонченных, но полных условностей французских трагедий. В национальных трагедиях, по Лессингу, немцы хотят «больше видеть и думать», их не пугает «чрезмерная сложность», они скорее утомятся от «большой простоты». К традиционной для искусства XVIII века ориентации на античные образцы Лессинг добавляет в качестве образца произведения Шекспира — так закладываются основы шекспиризации немецкой литературы рубежа XVIII–XIX веков.

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

В статье И. Г. Гердера (1744–1803) «Шекспир», изначально написанной в форме письма к Герстенбергу в 1771 г. и опубликованной в сборнике «О немецком характере и поэзии» («Von deutscher Art und Kunst», 1773), автор дает величайшую оценку народного гения Шекспира: «Если порой в моем воображении встает потрясающая картина: «Человек сидит на вершине скалы; у ног его бушует буря, непогода, разбиваются волны; но голова его озарена небесным сиянием!» — то это Шекспир!» (Гердер 1959: 3; Ман Н. 1939, №3–4: 271–283; Вильям-Вильмонт 1939: 284–289).

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

Проблема перевода затрагивается в «Переписке об Оссиане и песнях древних народов» (1771), там же в качестве примера И. Г. Гердер сам дает перевод песенки готовящегося оставить этот мир, изнемогающего от любовных страданий герцога из «Двенадцатой ночи», (акт II, сцена 4). И. Г. Гердер создает оригинальную концепцию перевода Шекспира на немецкий язык, исключая применение буквального перевода (и в этом он созвучен А. С. Пушкину) слово в слово, искажающего «свойственные лирической песне благозвучие, рифму, порядок слов, таинственное движение мелодии» в пользу «одного только содержания, которое будет переведено на другой язык...» (Гердер 1959: 25).

Разработку проблем художественного перевода Шекспира И. Г. Гердер осуществил в статье «Можно ли переводить Шекспира?». Но И. Г. Гердер не ограничивался одними теоретическими размышлениями на этот счет, для первой редакции «Народных песен» (1773) он сам выполнил стихотворные переводы самых красивых и труднопереводимых мест из Шекспира. По своему характеру это были не только лирические фрагменты (песни Офелии, Дездемоны, Ариэля), но и трагические монологи из «Гамлета», «Отелло», «Лира». К литературному авторитету своего любимейшего поэта и шекспировским героям, цитатам из его пьес И. Г. Гердер неоднократно обращался всю свою творческую жизнь: в «Трактате о происхождении языка» (1770, опубл. 1772), в статьях «О сходстве средневековой английской поэзии и о прочем, отсюда следующем» (1774, опубл. 1777), «Сравнении поэзии различных народов древних и новых времен» (1796), «О новейшей немецкой литературе» обнаруживается устойчивое присутствие гениального англичанина. В более позднем сочинении, критиковавшем эстетику Канта (в юности Гердер был его студентом), «Каллигона» (1799, опубл. 1980), содержится перевод речей Тезея и Ипполиты

из комедии Шекспира «Сон в летнюю ночь» (д. V, явл. 1). Тем не менее, главным трудом Гердера по изучению творчества Шекспира остается его первая статья, ставшая программной.

В статье «Шекспир» Гердер решает вопрос о возможности сравнения драматургии Шекспира и античной трагедии с точки зрения генетической и историко-сравнительной. Он указывает, что поскольку трагедии Софокла и Шекспира, возникли при разных исторических условиях и в разные исторические эпохи, то они представляют разные типы художественного осмысления мира: «В Греции драма возникла таким путем, какого не могло быть на Севере. В Греции она была тем, чем не может быть на Севере. Значит, и на Севере она не то и не может быть тем, чем была в Греции. Значит, драма Софокла и драма Шекспира в каком-то смысле не имеют ничего общего, кроме названия» (Гердер 1959: 5). Гердер указывает на разную природу происхождения шекспировской и древнегреческой трагедии. Последняя произошла из «импровизированного дифирамба, мимической пляски, *хора*. Затем она разрослась и преобразовалась» (Там же), но сохранила первоначально присущую ей простоту фабулы и формы. С другой стороны, «перед Шекспиром, вокруг него были отечественные обычаи, деяния, склонности, исторические традиции, которым менее всего была присуща простота, составляющая основу греческой драмы» (Там же: 11).

Древнегреческое «единство места действительно было единством места» (Гердер 1959: 6), ибо действие совершалось только в одном месте с неподвижным фоном — храма или дворца. Единство времени определялось наличием хора — «хор был связующим звеном, где по самой природе вещей сцена ни на минуту не могла оставаться пустой» (Там же). Простота и единство действия были обусловлены простотой мифологической фабулы. В общем, для греческой драматургии: «Искусственный характер их правил совсем не был искусством, был самой природой» (Там же: 5).

Поскольку изменилась «природа, которая, собственно, создала греческую драму» (Там же: 7), изменились «государственный строй, нравы, состояние республик, традиции героического века, верования, даже музыка, выразительность, мера иллюзии» (Там же) — сами условия развития искусства, то копирование греческих образцов неизбежно превращается в бездушное подражание. Даже если «заимствованное у других народов, облечь в привычный наряд», это не произведет впечатления, будет лишено души, будет нечто совсем иное, нежели оригинал.

нал: «кукла, манекен, обезьяна, статуя, в которой только самые фанатические умы могли усмотреть демона, вдохнувшего в нее жизнь!» Гердер не видит внешнего сходства французской классической формы с драмой Софокла, «потому что по своей внутренней сущности она не имеет ничего общего с той, другой, — ни в действии, ни в нравах, ни в языке, ни в цели, ни в чем вообще» (Там же: 8).

Шекспир создал новую трагедию, следуя новым, более сложным социальным условиям, «согласно своей истории, духу времени, нравам, мнениям, языку, национальным предрассудкам, традициям и пристрастиям, он *создаст ее* хотя бы даже из масленичных представлений и кукольного театра» (Там же: 10). Из окружающей его лишенной простоты действительности Шекспир создал «...одно великолепное целое из всех этих людей и сословий, народов и наречий, королей и шутов, шутов и королей!» (Там же: 11), которое при этом живет и дышит.

Шекспир взял историю такой, как она предстала перед ним: простое «единство действия» в греческом смысле слова заменяется «*действом*, как это называли в средние века, или же, на языке нового времени, *происшествием* (événement), великим *событием*» (Там же: 12) (курсив Гердера. — Н. З.).

Шекспир для Гердера ближе, чем греческий драматург: «Если у последнего господствует единство какого-либо действия, то первый воссоздает событие, происшествие как целое. Если у одного господствует общий тон в обрисовке характеров, то у другого — столько характеров, сословий, различий в образе жизни, сколько возможно и необходимо, чтобы составить главное звучание его оркестра. Если певучая, плавная речь грека доносится как бы из небесного эфира, то Шекспир говорит на языке всех возрастов, людей и характеров, он переводит со всех языков, на которых изъясняется природа» (Там же: 12).

В Шекспире Гердер видит диалектическое понимание художественного единства, не знакомое эстетическим принципам французского классицизма с их формально-рационалистическим единством места, действия и времени. Драма Шекспира представляет сложное, вместе с тем противоречивое художественное целое, отражающее многообразие объективной исторической реальности: «Он, способный охватить рукой сотню сцен одного мирового события, взглядом своим внести в них порядок, наполнить их единым живительным дыханием души и приковать к себе наше внимание, — нет, не внимание, а сердце, все наши страсти, всю душу, с начала до конца... Целый мир драматической истории, величественный и глубокий, как сама природа» (Там же: 14).

С точки зрения Гердера, время и место тесно связаны с действием, и Шекспир вместил «в одно событие целый мир разнороднейших явлений», «именно правдивость его событий требовала от него каждый раз идеального воспроизведения времени и места, необходимых для полноты иллюзии» (Там же: 14). В этом, по словам Гердера, «и заключается как раз величайшее мастерство Шекспира» — «слуги природы», который «из всех возможных мест и эпох каждый раз, как будто повинуюсь железному закону необходимости, выступает именно такое время и то место, которые наиболее сильным и идеальным образом отвечают чувству, наполняющему действие; именно такие обстоятельства, которые, при всей своей смелости и необычности, более всего способны поддерживать иллюзию истинности» (Там же: 15).

Гердер заканчивает статью обращением к анониму — неназванному немецкому поэту — создать по примеру Шекспира национальную трагедию из «*наших рыцарских времен*, на нашем языке, в нашем несчастном, выродившемся отечестве» (Там же: 22).

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

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

Единство места показалось мне устрашающим, как подземелье, единство действия и времени — тяжкими цепями, сковывающими воображение. Я вырвался на свежий воздух и впервые почувствовал, что у меня есть руки и ноги» (Гёте 1980: 261–264).

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

Защищая самобытное величие гения Шекспира, Гёте обрушивается с критикой на Вольтера, «сделавшего своей профессией чернить великих мира сего», и «зараженных» французами немцев и даже Виланда (ему Гёте не смог простить искажение Шекспира в угоду французским аристократическим вкусам и даже в 1774 г. написал сатиру на Виланда «Боги, герои и Виланд»).

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

Для Гёте Шекспир — его характеры, их, вслед за Гердером, он оценивает по критериям естественности и соответствия природе: «Что может быть больше природой, чем люди Шекспира!»

Воплощением идеи шекспиризации в его драматургии стала трагедия «Гец фон Берлихинген с железной рукой» (1773) — первое значительное художественное произведение Гёте, задуманное в Страсбурге и завершенное во Франкфурте, куда он вернулся после окончания университета. В духе шекспировских хроник Гёте воссоздает историю крестьянской войны XVI века через движение Времени.

Гете изобразил Геца фон Берлихингена идеальным патриотом, открытым, бесстрашным, свободолюбивым героем, который был воспри-

нят соотечественниками как своеобразный эталон «благородного немца», современники стремились подражать ему, а сама пьеса признана манифестом «Бури и натиска».

Но в то же время, как показал Вл. А. Луков (см.: Луков Вл. А. 2006е: 333), выбор сюжета и героя, сделанный Гёте, носит «руссоистский», а не шекспировский характер. Действительно, уравнивательные тенденции, противоречащие шекспировской концепции истории, культ свободы — это выражение руссоистских устремлений Гёте.

Шекспиризация не возрождала в полной мере шекспировское мировидение, она отвечала исканиям писателей последней трети XVIII века с их специфическими задачами и намерениями. В середине XIX века шекспиризации будет противопоставлена «шиллеризация». Но в конце XVIII — начале XIX века (даже в 1820-е годы) противоположность шекспировской и шиллеровской систем не была еще осознана. Важнейшая причина такого позднего осознания заключалась в том, что ранняя драматургия Фридриха Шиллера (периода «Бури и натиска») была высшим выражением шекспиризации, насколько это могло быть осуществлено в XVIII веке в рамках предромантического движения. Обстоятельно процесс шекспиризации в драматургии «Бури и натиска» рассмотрен в исследовании Стеллмахера (Stellmacher 1964: 323–345).

Нечто подобное можно сказать и относительно руссоизации, в частности применительно к драматургии немецких писателей — представителей движения «Буря и натиск». Так, несомненно воздействие творчества последователя Руссо Л. С. Мерсье на судьбы штюмерской драматургии и теории драмы (см. об этом: Pusey 1939). В частности, драматургический манифест «Бури и натиска» — «Заметки о театре» (1774) Якоба Ленца (1751–1792) носит явный отпечаток влияния вышедшего на год раньше трактата Мерсье «О театре...». Тем не менее, поводом для «Заметок» стала работа над Шекспиром. В 1771 г. Ленц отправился в Страсбург, где вошел в литературный кружок Зальцмана, куда так же входили Гердер и Гёте. Их общество повлияло на литературные вкусы Ленца, он становится страстным почитателем творчества Шекспира. Свой перевод шекспировской комедии «Бесплодные усилия любви» он снабдил «Заметками о театре» (опубл. 1774). Если сам по себе перевод Ленца считается сокращенным и грубоватым, хотя он мастерски воспроизвел остроты и вообще все комическое, его «Заметки» стали воплощением «бурных» идей автора о новой эстетике драматургии. Так, анализируя учение Аристотеля о трех единствах, Ленц разгра-

ничивает древнюю «трагедию судьбы» и новую «трагедию характеров» (о шекспировском влиянии на Ленца и движение «Бури и натиска» см.: Rauch 1892; Schwarz 1971; Schwarz 1977; Brunkhorst 1973; Inbar 1979, Inbar 1982; Hilton 1981; Schäfer 1986).

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

Шекспиризация и немецкий романтизм. Почетный иностранный член Петербургской Академии Наук (1824), немецкий романтик А. В. Шлегель (1767–1845) выступил в статье «Нечто о Вильяме Шекспире по поводу Вильгельма Мейстера» (журн. «Horen», 1796) с критикой прозаических переводов английского драматурга на немецкий язык (см.: Bernay 1872; Génée 1881; Welti 1884). Шлегель указал на недостатки прозаических и вольных переводов, обосновал непозволительность такого непочтительного обхождения с творческим наследием великого поэта, доказал необходимость создания не только точного и полного, но прежде всего поэтического перевода пьес Шекспира. Ведь, по мнению Шлегеля, именно размеренная речь создает в поэтическом тексте ощущение наибольшего правдоподобия. Талантливый переводчик Шекспира, Шлегель попытался передать все художественное своеобразие стиля пьес, сохранить поэтическую форму драматических диалогов героев. В основу комментариев Шлегеля к «Гамлету» лег разбор С. Т. Кольриджа из его лекции об У. Шекспире (изд. 1849). В ней Кольридж разрушает распространенный в XVIII века миф о шекспировской экстравагантности и разнузданности, творчество писателя рассматривается как выражение чистого гения.

В 1795–1796 гг. Шлегель переводит трагедию «Ромео и Джульетта», а в 1797 г. дополняет свой перевод статьей с глубоким анализом эстетики пьесы. Творческая удача вдохновила на еще более усердную переводческую деятельность. В период с 1797 по 1801 г. Шлегель переводит и издает 17 драм Шекспира, позже он снова возвращался к переводам. Переводы Шлегеля имели большой успех среди читающей немецкой публики и оказали влияние на последующую поэзию Германии,

творческий стиль позднего Шиллера. Переводческая деятельность Шлегеля была высоко оценена Йенским университетом, и его пригласили на кафедру истории литературы и эстетики. В 1796 г. он переезжает в Йену, где в это время жил Шиллер.

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

Работы немецких исследователей творчества Шекспира быстро приобрели мировое признание. Основные идеи немецких штюрмеров развивались и их последователями — соотечественниками. Немецкий писатель–романтик Л. Тик (1773–1853) стал проявлять интерес к Шекспиру еще в раннюю пору написания небольших рассказов и довольно мрачных драматических произведений: «Abdallah» (1792), «Karl von Berneck» (1793), «Расставание» («Der Abschied»). Осознание истинной народности творчества Шекспира помогло Тикуну великолепно воплотить народный дух в сказках, которые появились в 1797 г. под заглавием «Народные сказки» («Volksmaerchen») и получили широкое признание. После отхода от романтических идеалов молодости Л. Тик создает ряд повестей и рассказов, проникнутых новым духом созерцательной реальности. Наиболее интересное для нас произведение этого периода творчества Тика, взятое из жизни Шекспира, — «Жизнь поэта» («Dichterleben»). Личность Шекспира становится объектом художественного изображения. Наиболее важным в связи с изучением творчества Шекспира является его труд «Шекспир и его современники», французский перевод которого имелся в библиотеке А. С. Пушкина. Тик завершил стихотворный перевод всех пьес Шекспира, который ранее предпринял его близкий друг А. В. Шлегель (1797–1833), редактировал переводы пьес Шекспира, выполненные графом В. Баудиссином (1784–1878) и дочерью Тика Доротеей.

Основываясь на теоретических выводах штюрмеровской эстетической мысли и теории перевода А. В. Шлегеля, новое поколение немецких переводчиков Шекспира второй половины XIX века создает превос-

ходящий своих учителей классический перевод пьес английского драматурга. Полное брокгаузовское собрание сочинений Шекспира в 9 томах, выполненное при участии Ф. Боденштедта, Ф. Фрейлиграта и П. Гейзе в 1866–1872 гг., практически вытеснило предыдущие переводы текстов Шекспира на немецкий язык, и это не случайно. Поэты, выполнившие этот перевод, сами являлись прекрасными знатоками творчества Шекспира. Так, Фридрих Боденштедт (1819–1892) был серьезным шекспирологом, автором работы «Женские характеры Шекспира» («Shakspears Frauencharaktere», 1875), переводчиком произведений Шекспира и его современников Д. Вебстера, Д. Форда, К. Марло, изданных под общим заглавием «Современники Шекспира» («Shakspears Zeitgenossen», Берлин, 1858–1860: 3 т.), перевел «Сонеты Шекспира» (4 изд., 1873), написал «Дневник Шекспира» (1866–1867: 2 т.), создал исторические трагедии «Дмитрий» (Берлин, 1866), «Император Павел». Любопытно, что в 1840 г. В. Ф. Боденштедт поехал в Москву, где воспитывал молодого князя Голицына и рьяно изучал русский язык и литературу. Впоследствии он стал пропагандистом русской культуры, переводил на немецкий стихи А. С. Пушкина, А. В. Кольцова, А. А. Фета, повести Тургенева, написал книги: «Koslow, Puschkin und Lermontow» (Лейпциг, 1843) и «Poetische Ukraine» (Штутгарт, 1845), опубликовал 2-томное издание переводов стихов М. Ю. Лермонтова (1852). Другой переводчик этого издания — поэт П. Гейзе (впоследствии стал первым немецким писателем, который был награжден Нобелевской премией).

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

Мы проследили некоторые явления шекспиризации немецкого романтизма. Иной была эта судьба во французском романтизме (изучено в работе: Луков Вл. А. 2006е: 518–527), как и в других странах. Однако в романтизме стран Европы и США ощущаются общие тенденции: несомненно присутствует культ Шекспира; его творчество дает романтическому искусству ряд культурных констант, выраженных в максимально концентрированном, свернутом виде в шекспировских персонажах — этих вечных образах (каковыми они стали воспринимать-

ся именно после романтиков), сюжетах, композиционных ходах и т. д. Характерно, что романтики, в отличие от их предшественников и, как покажет будущее, от тех, кто пришел позже, на самые первые места поставили не «великие трагедии» Шекспира, а «Бурю», сонеты. Следовательно, тезаурус романтиков имел конфигурацию, резко отличную от тезауруса предромантиков. Можно утверждать, что шекспиризация имела в европейской культуре не одно, а несколько облиций. Очевидно, что некоторые особенности шекспиризации немецкой культуры проявились и в русском тезаурусе, учитывая, что немецкое искусство было посредником в этом процессе.

Глава 3

ПРОБЛЕМЫ ШЕКСПИРИЗАЦИИ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ XVIII — ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА

Шекспир и русская литература XVIII — начала XIX века. Освоение творческого наследия Шекспира в русской литературе было длительным и противоречивым процессом. Дело даже не в том, что процесс укоренения шекспировской драматургии был отягощен языковым барьером, ведь такие национальные литературы, как французская и немецкая, смогли воспринять уроки Шекспира гораздо раньше и большинство первых переводов на русский язык были сделаны с французского и немецкого языков в прозе (т. е. шли к нам опосредованно, не с оригинала, а с перевода, к тому же не отражавшего не только мелодику и фонетику английского стиха, но и особенности шекспировского стиха). Затянувшийся процесс «обрусения» Шекспира можно и должно объяснять тем фактом, что русской литературе было необходимо пройти достаточно долгий путь преодоления своей, в какой-то степени нелитературной сути. Известно, что с возникновения письменности на Руси, после ее крещения в X веке, русская словесность не только была христианской по сути, но в основном несла на себе печать церковного, а не развлекательного смысла. Русские летописи — наш вариант исторических хроник — хоть и относились к роду светской, нецерковной литературы, но были по существу не литературными, а историческими текстами, хотя и пропитанными глубоким поэтическим содержанием, фольклорными аллюзиями и несомненно богатым образным языком. По-настоящему светская литература на Руси появляется уже после Никоновского раскола, она прошла сложный процесс становления, который продолжался вплоть до конца XVIII века и был завершён появлением романтиков в начале XIX века. Русская светская литература, современная эпохе Шекспира, не была готова освоить шекспировские уроки. При сравнении русской и европейской литератур конца XVI столетия можно прийти к выводу, что или отечественная литература «безнадёжно отстала» (например, в результате трехсотлетнего татаро-монгольского ига), или имело место совершенно самобытное, не подчиняющееся общим правилам развитие собственно русской линии литературного процесса. Принимаем во внимание последнее предположение и получаем, что 1-е послание Ивана Грозного Курбскому написано в год рождения Шекспира, то есть в 1564 г., и, несмотря на все достоинства и силу воздействия витиеватого плетения словес, ясную систему аргументации, употребление библейских цитат, выписок из священных авторов, проведение ана-

логий между русской и мировой историей, яркие личные впечатления авторов и язвительные языковые инвективы, многообразные иронические, поучительные и обличительные интонации, просто не могут не казаться архаичными в сравнении с первыми произведениями Шекспира. Справедливости ради заметим, что усвоение шекспировского наследия другими европейскими народами также не прошло синхронно появлению его пьес. Даже если переводы текстов Шекспира появились во Франции и Германии раньше российских²⁶, шекспиризации неанглоязычной литературы Европы предшествовали несправедливые упреки сторонников классицизма, клеймивших шекспировскую драматургию эпитетом «варварская». Так или иначе, но светская литература России восприняла творчество Шекспира лишь в постпетровскую эпоху, когда произошло постепенное выравнивание, ее синхронизация с основными европейскими литературами.

Рецепция творчества Шекспира в творчестве Сумарокова.

В этом году исполнится 260 лет с момента первого упоминания имени Шекспира в русской культуре. В «Эпистоле II (о стихотворстве)» (1748), перечисляя великих писателей, А. П. Сумароков писал: «Мильтон и Шекеспир, хотя непросвещенный». Его упрек Шекспиру характерен для классицистов. В примечаниях к Эпистоле Сумароков сообщал русскому читателю: «Шекеспир, аглинский трагик и комик, в котором и очень худого, и чрезвычайно хорошего очень много. Умер 23 дня апреля, в 1616 г., на 53 века своего» (Сумароков 1972: 663).

²⁶ Полные собрания сочинений Шекспира на других европейских языках появились в следующем хронологическом порядке: на немецком (прозаические переводы К. М. Виланда, 1762–66, и И. И. Эшенбурга (Цюрих, 1775–82 гг.); классический стихотворный перевод Шлегеля-тика, 1797–1833; вытесняющий его превосходный перевод при участии Ф. Боденштедта, Фрейлиграта и П. Гейзе, 1867–71; И. Ф. Фосса, 1818–29; Бенды, 1825–26; Кернера, 1836; Бетгера, 1836–37; Ортлеппа, 1838–39; Келлера и Раппа, 1843–46; Мольтке, 1865; Кауфмана, 1830–36); на французском (все прозаические: Летурнера, 1776–82; его же в исправлении Гизо, 1821 и 1860–62; Мишеля, 1839; Лароша, 1839–43; Монтегю, 1867–72; лучший — сына Виктора Гюго, Франсуа-Виктора Гюго, 1859–66, и др.); на датском (1807–18, и лучший Лембке, 1845–50); на итальянском (Микеле Леони, 1819–22; прозаический Карло Рускони, 1831; Каркано, 1875–82); на венгерском (1824: 1889–92); на шведском (Гагберга, 1848–51); на чешском (1856–73); на голландском (прозаический Кока, 1873–80; стихотворный Бургердика, 1884–88); на польском (превосходный перевод под ред. Крашевского, 1875); на финском (Каяндера, 1879 и позднее); на испанском (1885). По хронологии издания полных собраний сочинений можно с некоторой долей условности судить о приблизительном времени вхождения Шекспира в национальную культуру той или иной страны (см. Венгеров 2002). Статья С. Венгерева. «Шекспир» впервые опубликована в «Энциклопедическом словаре Брокгауза и Ефрона» (1890 – 1907).

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

Первое косвенное упоминание Шекспира встречается в переводе «LXI разговора из I части Спектатора» (1731), в котором названы «преизрядные Гамлетовы и Отелоновы комедии» (Левин 1965: 196–198). В данном случае мы имеем дело с курьезом: авторами неких «преизрядных» комедий ошибочно названы Гамлет и Отелон (Перевод LXI разговора из I части Спектатора 1731: 318). Упоминание героев Шекспира в качестве драматических авторов скорее свидетельствует не только о сложностях перевода, но и о том, насколько малоизвестным в те далекие времена был британский гений для посвященной русской публики и переводчика, перепутавшего названия шекспировских пьес с их автором. Понадобилось совсем немного времени, чтобы в русской культуре Шекспир утвердился как один из «своих» авторов.

Французский исследователь Андре Лирондель, автор книги «Шекспир в России» (1913), высказал предположение, что английские и немецкие бродячие театральные группы могли занести переработки пьес Шекспира в Ригу еще в XVII веке (Lirondelle 1913), но в состав Российской империи Рига вошла только в 1711 году. Вполне возможно, что среди русских читателей были те, кто мог читать Шекспира на французском, немецком и английском языках в XVII веке, но фактом культуры знакомство с Шекспиром в России стало лишь в середине XVIII века.

Первое литературное произведение, уже своим названием отсылающее к Шекспиру, — «Гамлет» Александра Сумарокова²⁷. Опубликованный в том же 1748 г., что и «Эпистола о стихотворстве II», его «Гамлет» является скорее оригинальным произведением по мотивам пьесы Шекспира, нежели ее переводом (Сумароков 1748).

Среди исследователей распространено мнение, что Сумароков воспользовался прозаическим переводом — пересказом французского классициста П.–А. де Лапласа (2-я книга «Английского театра», вышедшая в 1746 г.). Перевод де Лапласа грешит всеми характерными особенностями «украшательных» переводов эпохи классицизма, являясь не

²⁷ См. о «Гамлете» в переложении Сумарокова: Сиповский 1906. Ч. 1: 65–67; Бардовский 1923: 138–144; Бескин 1924: 7–9; Lang 1948: 67–72; Всеволодский-Гернгросс 1957: 204–205, 231; Фитерман 1963: 12–19; Алексеев 1965: 19–31; История русского драматического театра 1977. Т. 1: 121–122; Стенник 1981: 35–37.

столько переводом, сколько переделкой. Уверенность в том, что Сумароков следовал французскому источнику, исходит из общего убеждения в том, что русский писатель не владел английским языком: «Sumarokov probably used Pierre–Antoine de La Place’s French Translation (Theatre Anglois, 1745–1748) of Shakespeare; there is no evidence that he knew any English» (A Shakespeare Encyclopaedia 1966: 728).

Последнее утверждение нуждается в уточнении: совсем недавно был найден список взятых поэтом в Академической библиотеке произведений за 1746–1748 гг., из которого явствует, что Сумароков брал Шекспира на английском языке. Как и в случае с Пушкиным, вопрос о степени владения им английским языком остается открытым и требует специального исследования. Можно предположить, что поэт, знавший латынь, немецкий (его жена была немкой) и французский, мог читать оригинальный текст, пользуясь словарем.

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

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

оригинала, гипотеза о владении им английским языком звучит не так уж баснословно.

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

| ГАМЛЕТЪ одинъ. ЯВЛЕНИЕ VII. | Hamlet | Подстрочник М. М. Морозова: |
|--|--|---|
| Что дѣлать мнѣ теперь? не знаю, что зачать. Легколь Офелію на вѣки потерять! Отецъ! любовница! о имени драгія! Вы были щастьемъ мнѣ во времена другія. Днесъ вы мучительны, днесъ вы несносны мнѣ; Предъ кѣмъ нибудь изъ васъ мнѣ должно быть въ винѣ. Предъ кѣмъ я преступлю? вы мнѣ равно любезны: Здержитесь въ очахъ моихъ потоки слезны! Не зрюсь способенъ быть я къ долгу своему, И нѣтъ пристанища блудящему уму (Хватается за шпагу.) Въ тебѣ единомъ, мечъ, надежду ощущаю, А праведную месть я небу поручаю. Постой — великое днесъ дѣло предлежитъ: Мое сей тѣло часть съ душою раздѣлить. Отверсть ли гроба дверь, и бѣдствы окончати? | To be, or not to be: that is the question: Whether 'tis nobler in the mind to suffer The slings and arrows of outrageous fortune, Or to take arms against a sea of troubles, And by opposing end them? To die: to sleep; No more; and by a sleep to say we end The heart-ache and the thousand natural shocks That flesh is heir to, 'tis a consummation Devoutly to be wish'd. To die, to sleep; To sleep: perchance to dream: ay, there's the rub; For in that sleep of death what dreams may come When we have shuffled off this mortal coil, Must give us pause: there's the respect That makes calamity of so long life; For who would bear the whips and scorns of time, The oppressor's wrong, the proud man's contumely, The pangs of despised love, the law's delay, The insolence of office and the spurns That patient merit of the unworthy takes, | «Быть или не быть, вот в чем вопрос. Благороднее ли молча терпеть пращи и стрелы яростной судьбы, или поднять оружие против моря бедствий и в борьбе покончить с ними? Умереть — уснуть — не более того. И подумать только, что этим сном закончится боль сердца и тысяча жизненных ударов, являющихся уделом плоти, — ведь это конец, которого можно от всей души пожелать! Умереть. Уснуть. Уснуть, может быть, видеть сны; да, вот в чем препятствие. Ибо в этом смертном сне какие нам могут присниться сны, когда мы сбросим мертвый узел суеты земной? Мысль об этом заставляет нас остановиться. Вот причина, которая вынуждает нас переносить бедствия столь долгой жизни, несправедливости угнетателя, презрение гордеца, боль отвергнутой любви, проволочку в судах, наглость чиновников и удары, которые терпеливое достоинство получает от недостойных, если бы можно было самому произвести расчет |

Или во свѣтъ семъ еще
 претерпѣвати?
 Когда умру; засну, — за-
 сну и буду спать?
 Но что за сны сія ночь бу-
 деть представлять!
 Умереть — и внити въ
 гробъ — спокойствіе пре-
 лестно;
 Но что послѣдуетъ сну
 сладку? — неизвѣстно.
 Мы знаемъ, что судить
 намъ щедро Божество:
 Надежда есть, духъ бодръ;
 но слабо естество.
 О смерть! противный
 часъ! минута вселютѣйша!
 Послѣдняя напасть, но
 всѣхъ напастей злѣйша!
 Воображеніе мучительное
 намъ!
 Неизреченный страхъ
 отважнѣйшимъ сердцамъ!
 Единымъ именемъ твоимъ
 вся плоть трепещетъ.
 И отъ пристанища опять
 въ валы отмещетъ.
 Но есть ли бы въ бѣдахъ
 здѣсь жизнь была вѣчна;
 Ктобъ не хотѣлъ имѣть се-
 го покойна сна?
 И кто бы могъ снести зла
 щастія гоненье,
 Болѣзни, нищету, и силь-
 ныхъ нападенье,
 Неправосудіе
 безсовѣстныхъ судей,
 Грабежъ, обиды, гнѣвъ,
 невѣрности друзей,
 Вліянный ядъ въ сердца ве-
 ликихъ лъсти устами?
 Когдабъ мы жили въ вѣкъ,
 и скорбь жилабъ въ вѣкъ

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

простым кинжалом? Кто
 бы стал тащить на себе
 бремя, кряхтя и потая под
 тяжестью изнурительной
 жизни, если бы не страх
 чего-то после смерти —
 неоткрытая страна, из
 пределов которой не воз-
 вращается ни один путе-
 шественник, не смущал
 бы нашу волю и не за-
 ставлял бы скорее согла-
 шаться переносить те
 бедствия, которые мы ис-
 пытаваем, чем спешить к
 другим, о которых мы
 ничего не знаем? Так соз-
 нание делает нас всех
 трусами; и так врожден-
 ный цвет решимости по-
 крывается болезненно-
 бледным оттенком мыс-
 ли, и предприятия боль-
 шого размаха и значи-
 тельности в силу этого
 поворачивают в сторону
 свое течение и теряют
 имя действия. Но тише!
 Прекрасная Офелия!
 Нимфа, в твоих молитвах
 да будут помянуты все
 мои грехи!».

съ нами.

Во обстоятельствахъ та-
кихъ намъ смерть нужна;
Но ахъ! во всѣхъ бѣдахъ
страшна она.

Какимъ ты естество суров-
ствамъ подчиненно!

Страшна — но весь сей
страхъ прейдетъ — преи-
детъ мгновенно.

Умри! — но что потомъ въ
нещастной сей странѣ,

Подъ тяжкимъ бременемъ
народъ речетъ о мнѣ?

Онъ скажетъ, что любовь
геройство побѣдила,

Что я мнѣ данну жизнь
безславно окончалъ,

И малодушіемъ токъ кро-
ви проливалъ,

Котору за него пролить
мнѣ должно было.

Успокоеніе! почто ты духу
льстило?

Не лъзя мнѣ умереть; ис-
полнить надлежитъ,

Что совѣсти моей днесъ
истинна гласить.

А ты отчаянну Гертруда въ
мысль не впала,

Жестокость Клавдія на те-
бя возстала.

Войдемъ, и скажемъ ей,
чтобъ Клавдія бреглась;

Чтобъ только кровь од-
нихъ тирановъ пролилась.

Даже при самом поверхностном рассмотрении сумароковского ва-
рианта можно отметить его почти полную независимость от шекспиров-
ского оригинала. Сумароков переделал драму «дикаря» Шекспира по
канонам французского классицизма. Во-первых, Призрак отца Гамлета

представлен тривиальным сновидением. Позже схожим приемом объяснения фантастического в жизни вполне обыденных героев воспользовался Пушкин («Гробовщик»). Во-вторых, у каждого из главных героев есть свои наперсники и наперсницы (опять же, на ум приходят девки-служанки пушкинских «Повестей Белкина»: «Мятель» и «Барышня Крестьянка»). В-третьих, Клавдий вместе с Полонием замышляют убить Гертруду и затем насильно выдать Офелию за «незаконного короля Дании» (отсутствует намек на его кровное родство с покойным монархом). И самое важное: Гамлет Сумарокова с начала и до конца пьесы предстает человеком сильной воли и решительных действий. Он избегает попыток покушений на себя и одерживает сокрушительную победу над врагами. Не менее интересен финал: покаявшись, Гертруда постригается в монахини, а Полоний совершает самоубийство. При явном ликовании народа принц получает датскую корону и собирается обручиться с любимой Офелией.

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

В качестве иллюстрации высокопарного слога А. П. Сумарокова ограничимся цитированием нескольких мест из «Гамлета». Так, например, во втором явлении I действия принц датский говорит Армансу:

ГАМЛЕТЪ.

Я бѣдствіемъ своимъ хочу себя явить,
Что надъ любовію могу я властенъ быть.
Люблю Офелію, но сердце благородно

Быть должно праведно, хоть плѣнно, хоть свободно...

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

КЛАВДІЙ.

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

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

ПОЛОНІЙ.

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

ГЕРТРУДА.

Не симъ есть праведныхъ наполненъ умъ Царей:
Царь мудрый есть примѣръ всей области своей;
Онъ правду паче всѣхъ подвластныхъ наблюдаетъ,
И всѣ свои на ней уставы созидаетъ,
То помня завсегда, что кратокъ смертныхъ вѣкъ.
Что онъ въ величествѣ такой же человѣкъ,
Раби его ему любезныя суть чады,
Отъ скипетра его ліется токъ отрады.
Милъ праведнымъ на немъ и страшень злымъ вѣнецъ.
И не приблизится къ его престолу льстецъ.
А ты, о ядъ Царя! злодѣй всего народа,
Котораго имъ въ казнь извергнула природа!
Доколѣ во грѣхахъ сихъ будетъ утопать?
И долго ли Царя къ мученью поощрять?

Иль ты терпѣніе Господне презираешъ.
И устремительно на ярость предлагаешъ?
Уже и такъ Творца ты варваръ раздражилъ,
Брегись, чтобъ вскорѣ онъ тебя не поразилъ.
Онъ терпитъ; но терпѣть когда нибудь престанетъ,
И въ часъ, когда не ждешъ, въ твою погибель грянетъ.

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

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

В своей официальной рецензии М. В. Ломоносов ограничился небольшой отпиской, однако известна эпиграмма, написанная им после прочтения сочинения, в которой он язвительно высмеивает перевод Сумароковым французского слова «toucher» как «трогать» в обличительной речи Гертруды о своем грехопадении («Вы всѣ свидѣтели моихъ безбожныхъ дѣлъ: / Того противна дня, какъ ты на тронъ возшелъ, / Тѣхъ пагубныхъ минутъ, какъ честь я потеряла, / И на супружню смерть нетронута взирала»):

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

Как ни смешно выглядело в XVIII веке французское «toucher» в значении «тронуть», оно довольно скоро стало свободно употребляться-

ся в русском поэтическом языке, и в этом Сумароков оказался более прозорлив, чем его остроумный критик Ломоносов.

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

Сумароковская пьеса имела достаточно широкий успех на театральной сцене²⁸. Первая постановка пьесы честолюбивого драматурга была осуществлена в 1750 г., где актерами были кадеты Петербургского Сухопутного шляхетского корпуса. Документально подтвержденное театральное представление состоялось в Санкт-Петербурге 1 июля 1757 г. Гамлета играл известный актер Иван Дмитриевский (род. 1734 — ум. 1821). Имело место несколько постановок, но с начала 60-х годов они прекратились. По всей видимости, после 1762 г. русский зритель мог видеть в пьесе намек на обстоятельства убийства Петра II. Вот, например, что по этому поводу писал А. А. Бардовский: «В России на глазах всего общества в течение 34-х лет происходила настоящая, а не театральная трагедия принца Гамлета, героем которой был наследник цесаревич Павел Первый» (Русское прошлое 1923. Кн. 4: 142). В лице Клавдия Бардовский видел графа Григория Орлова, а в Гертруде — Екатерину II.

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

Несмотря на то, что в первом русском «Гамлете» осталось ничтожно мало от шекспировского оригинала и после этого дебюта интерес к Шекспиру в России затих почти на четверть века, в целом пьеса А. П. Сумарокова оказала положительное влияние на формирование в русском обществе европейского взгляда на театральное искусство.

Спустя годы Сумароков подвергся жестокой критике за своего «антишекспировского» и квазирусского «Гамлета». Хотя и по другому поводу, Пушкин назвал Сумарокова «несчастнейшим из подражателей» за то, что тот следовал придворной «Расиновой» драматургии, а не трагедии народной «Шекспировой» (Пушкин 1937–1959: Т. XI: 177–178). Отрицательное отношение Пушкина к драматургии Сумарокова отрази-

²⁸ Мотивы сумароковского «Гамлета» можно заметить в анонимной «Комедии об Индрикe и Меленде» (Стенник 1974: 248–249).

лось в его замечании на полях статьи Вяземского «О жизни и сочинениях В. А. Озерова» (1817): «в нем все дрянь, кроме некоторых од», хотя и приписал ниже: «NB: Сумароков прекрасно знал по русски (лучше нежели Ломоносов)» (Пушкин 1937–1959: Т. XII: 219). Эти замечания поэта вызвали следующее место в статье Вяземского: «Сумарокову, сему писателю, хотевшему с жадностью обнять все отрасли ученой славы, и у которого нельзя отнять ни ума, ни дарования, предназначено было судьбою проложить у нас пути к разным родам сочинений, но самому не достигнуть ни одной цели. — Как Моисей, он навел других на Обетованную землю, но сам не вступил в ее границы. Ослепленные современники венчали неутомимого писателя похвалами: добродушное потомство довольствуется быть отголоском старины, не налагая на себя тяжело-го труда быть действующим судиею славы Сумарокова, и таким образом творец русского театра, хотя и не лишенный почести сего имени, уже почти не имеет места на оном. Может быть и совсем поглотила бы его бездна забвения, если бы не приходило на мысль благочестивым и суеверным поклонникам старины, предпочитающим всегда славу усопших славе живых, ставить нам без зазрения совести в образец басен на русском языке басни Сумарокова, и в образец трагического слога напыщенные и холодные порывы притворного исступления Димитрия Самозванца. Должно заметить однако же, что в трагедиях Сумароков так же выше комедий своих, как Княжнин в комедиях выше трагедий Сумарокова и своих собственных». (Пушкин 1937–1959: Т. XII: 213–242). Похоже, что Пушкин и впрямь недолюбливал Сумарокова и даже сделал его персонажем нескольких своих литературных анекдотов (см.: «Барков заспорил однажды...», «Сумароков очень уважал Баркова...»). (Даже Белинский, признавая общую толерантность Пушкина по отношению ко всем своим великим предшественникам, говорил, что из всех авторов он не признавал, пожалуй, только Сумарокова).

Особенно жесткую критику по поводу сумароковского «Гамлета» дал священник Павел Флоренский, который характеризует пьесу Сумарокова не иначе как «издевательство над Шекспиром», но при этом считает, что именно она «... может разъяснить многие красоты “Гамлета” настоящего, может многое раскрыть в трагической необходимости и во внутренней связанности хода действия, — многое и высвободить из-под неопределенного наплыва смятующихся чувствований, распустить в гармонической сознательности» (Флоренский 1994: Т. 1). Дав пересказ нескольких действий этой пьесы, Флоренский более всего раздражается

обличениями Гамлета и высокопарными сентенциями Полония. Так, после отказа Офелии от брака с Клавдием «злодей» Полоний произносит сентенцию: «Подобье таковым младенцы рассуждают, / Которы все дела грехами поставляют, / И что безумие жен старых им втвердит, / Все мыслят, что-то им в них совесть говорит». Более всего Флоренского возмущают несостыковки и несуразности в развитии сюжетной линии. Можно только проявить солидарность с Флоренским и выразить недоумение по тому поводу, что Сумароков, который, изначально не следуя развитию действия в трагедии Шекспира, вдруг вкладывает в уста Гамлета совершенно безумные речи, которые не требует оригинальная фабула: Офелия не вступает в сговор с отцом и даже готова пострадать за свою любовь. Тем не менее, Гамлет вбегает с обнаженной шпагой и с более чем странной репликой: «Умрите вы теперь, мучители, умрите!», пытается прогнать и Офелию: «Сокрой себя от Гамлетовых глаз!» Попытки Офелии урезонить принца: «Что сделалось тебе? И для чего мне крыться? Что так понудило тебя на мя озлиться?» — не вразумили Гамлета, который «на просьбы Офелии хоть из жалости утешить ее, будто передразнивая Шекспировского, отрезывает»: «Нет жалости во мне немилосердном, И больше не ищи любви в сердце твердом. Затворены пути лучам очей твоих, Не чувствую уже заразов дорогих. Смотри, в какой я стал, Офелия, судьбине: Я всеми напоен свирепостями ныне». Подобные самообличительные речи совсем не подходят герою Суморокова. Еще больший разрыв с оригиналом обнажает финал русской трагедии, в котором успешная месть завершается браком Гамлета на дочери убиенного Полония: «“Гамлет”, кончающийся браком! — возмущается Флоренский, — Хочется сказать, что это — *contradictio in adjecto*. Сущность “Гамлета” трагична. Трагическая катастрофа предваряет действие, — на ней все основано, ею все определяется. Трагичен каждый момент в действии, не исключая и перекидывания шутками, как например, в сцене на кладбище; каждый момент оттенен этим началом до начала, катастрофой родового сознания, которая находит себе внешний образ в семейных несчастьях датского королевского дома. Величавым трагическим пафосом веет развязка “Гамлета”, и вовсе не потому только, что там умирают, а главным образом потому, что и она — не преодоление, не победа над раздвоенностью сознания, которая лежит в основе всего действия... Недаром Гейне звал драмы Шекспира “светским евангелием”; недаром он видел в них “откровение тайн природы”. Это — потрясающие откровения глубинной жизни мира, и ни одна буква, ни одна

йота не может быть изменена в “Гамлете” безнаказанно» (Флоренский 1994. Т. 1).

Но, похоже, наиболее справедливый и взвешенный взгляд на переделку Сумарокова принадлежит В. К. Кюхельбекеру. В письме племяннице Наталье от 3 марта 1836 г. он высказал свое мнение о первом томе «Российского Феатра», который читал в заключении в Финляндии. Перечитав несколько трагедий Сумарокова, поэт-декабрист пришел к выводу, что разница между ним и «Озеровым вовсе не так велика, как обыкновенно воображают; Княжнина же, Хераскова etc. он далеко превосходит. “Гамлет”, напр., не из лучших трагедий Сумарокова, но гораздо выше Княжнинского “Рослава”. Конечно, от старика Александра Петровича, воспитанного во всех предрассудках французской старой школы, никто и ожидать не станет, чтоб он передал хоть тень настоящего шекспировского “Гамлета”. Однако уж и то хорошо, что его действующие лица не совсем мертвые куклы, что тут есть что-то похожее на страсти, не одни пухлые фразы, и порою стихи, которые и теперь могли бы показаться в люди, потому что истинны, а истина не стареет. У Княжнина же везде и во всяком случае *des machines a phrases* <говорящие машины (франц.)>, и только» (Кюхельбекер 1979). Далее Кюхельбекер привел несколько особенно понравившихся ему реплик Гамлета, которые и впрямь отмечены высоким поэтизмом и терзаниями угрызений совести подстать макбетовским: «Трагически, естественно, прекрасно! Это разговор не где-то кого-то с кем-то, в небывалой земле и в небывалое время, а христианина с христианкой — настоящей, пришедшей в ужас грешницы с человеком, который точно хочет обратить ее к Богу ... Надеюсь, что это прекрасно и что не только у Озерова, а и у наших новейших драматургов не слишком много стихов, более говорящих сердцу» (Декабристы и их время. 1951: 63–64).

Своеобразным итогом творческих поисков Сумарокова в жанре трагедии стала пьеса «Димитрий Самозванец» — единственная пьеса, сюжет которой основан на подлинных событиях русской истории, что сближает ее с историческими хрониками Шекспира. В феврале 1771 г. она была представлена публике на сцене придворного театра в Петербурге. Сумароков не случайно выбрал сюжет о Лжедмитрии, который при поддержке поляков незаконно узурпирует русский престол (1605 г.). Поэт сам провел параллель с Шекспиром, когда в письме Г. В. Козицкому от 25 февраля 1770 г. писал о «Димитрии Самозванце»: «Эта трагедия покажет России Шекспира» (Письма русских писателей XVIII ве-

ка 1980: 133). Справедлива оценка пьесы: «Поставив целью раскрыть на основе реальных фактов истории судьбу деспота на троне, Сумароков именно у Шекспира нашел образцовое решение подобной задачи. Он наделяет своего Дмитрия некоторыми чертами Ричарда III из одноименной хроники Шекспира. Исследователи уже указывали, что монолог Дмитрия из второго действия, где узурпатор страшится ожидающего его грозного возмездия, в чем-то соотносится со знаменитым монологом Ричарда накануне решающего сражения. Но конечно же, говорить о “шекспиризме” этой трагедии Сумарокова следует с большой осторожностью. В главном, в самом подходе к изображению характера монарха, Сумароков и Шекспир стоят на диаметрально противоположных позициях. Ричард у Шекспира жесток, но на протяжении почти всей пьесы он тщательно маскирует свои честолюбивые замыслы, лицемерно прикидываясь другом тех, кого сам же отправляет на смерть. Шекспир дает портрет деспота-лицемера, обнажая тайные пружины захвата власти узурпатором. Дмитрий в трагедии Сумарокова — откровенный тиран, не скрывающий своих деспотических устремлений. И столь же открыто драматург всем ходом действия пьесы демонстрирует обреченность тирана» (Стенник 1990).

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

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

Похоже, что проблема наследования власти, зависимости монарха от поддержки придворных были актуальны в русском обществе того времени. Сумароков задал эти сложные политические вопросы в своей трагедии. Позиция Сумарокова по династическим проблемам отражена

в монологе Пармена, который требует от монарха соответствия высоким моральным качествам. Здесь следует вспомнить об историческом факте — юридически незаконном вхождении на русский престол Екатерины II. Такие вольные или невольные намеки вряд ли могли быть восприняты как учтивое наставление венценосной особы.

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

Сумароков освоил такой жанр, как сонет. Несмотря на то, что в западноевропейской культуре этот жанр существовал уже пять веков, в России он появился в 30-х годах XVIII века. Переведя с французского языка сонет Жака Валли Де Барро, Тредиаковский стал первым сочинителем сонетов в отечественной поэзии, при том что сам жаловался на «несносность» труда, который сопровождал их сочинение. Интерес к сонетной форме сохранился у Тредиаковского на протяжении всего творчества, но именно Сумароков стал популяризатором этого жанра: его перу принадлежат сонеты «Когда вступил я в свет, вступив в него, вопил...» (1755), «Не трать, красавица, ты времени напрасно...» (1755), «О существа состав, без образа смешенный...» (1755), «Сонет, нарочно сочиненный дурным складом» («Вид, богиня, твой всегда очень всем весь нравный...») (1755) и др.

Сумароковское отношение к сонету было обусловлено пренебрежением к этой «безделушке». Так, в одной из редакций своей программной «Эпистолы о стихотворстве» (1748) он определил сонет как «игранье стихотворно» и критиковал его за неестественность («хитрая суета»). В рукописном предисловии к переводам сонетов немецкого поэта XVII века П. Флеминга, Сумароков нарекает сонет «малостью». В целом, Сумароков использует мотивы, ставшие к тому времени традиционными для европейской сонетной поэзии, в основном французской. Очевидно, что свое вдохновение Сумароков находил не в знаменитом шекспировском цикле, а в поэзии Ж. В. Де Барро, П. Ронсара, Тристана

Л'Эрмита, Ж. Эно, П. Флеминга. Так, тема сонета («Когда вступил я в свет, вступив в него, вопил...») «принадлежала к странствовавшим по европейским литературам XVII–XVIII вв. Укажем, например, весьма близкий к сумароковскому сонет Тристана Л'Эрмит (Tristan L'Hermite), французского поэта XVII в., названный “Misère de l'Homme du monde”, и популярные в свое время “Стансы” Жан-Батиста Руссо (франц. поэта XVII–XVIII в.)» (Гуковский 1935). Позже мотивы сонетов Сумарокова неоднократно находили свое развитие в подражаниях русских поэтов XVIII века (Гуковский 1929: 33, 49–64).

Тема сонета («Не трать, красавица, ты времени напрасно...») многократно разрабатывалась поэтами, творчество которых было хорошо известно Сумарокову: Ронсар («Сонет к Елене»), Пауль Флеминг («Ода») и Ж.–Б. Руссо («Урок любви»). Склоняя иностранные образцы «на наши нравы», Сумароков стремился преодолеть, как ему представлялось, неестественную для отечественной поэзии сонетную форму и создал в России «искусство сонета» (см.: Гуковский 1935: 419–420).

Несмотря на то, что в сонетах Сумарокова нет явного влияния Шекспира, ему принадлежит создание литературной моды на сонетную форму в России.

Как уже отмечалось, именно Сумароков первым приобщил русское общество к Шекспиру, ввел имя Шекспира и его вечные образы в русский тезаурус. Можно по-разному относиться к достоинствам и недостаткам «Гамлета» Сумарокова, но нельзя отменить простой исторический факт: именно им были брошены в русскую почву первые семена, проросшие позже *шекспиризмом*.

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

Важным источником знакомства русского читателя с Шекспиром стал педагогический трактат английского поэта и книготорговца Роберта Додсли (Dodsley, 1703—1764) «Преподаватель, или Всеобщая система

воспитания» («The Preceptor: First Principles of Polite Learning», 1748, 2 vol.), в котором в качестве образцов для театральных декламаций приведены монологи и сцены из пьес Шекспира. «Преподаватель» был популярен и переведен на немецкий язык. Третье немецкое издание, «исправленное и умноженное» профессорами Иоганном Шреком и Иоганном Эбертом, послужило источником для переводов на русский язык отрывков из шекспировских пьес. А. А. Петрову (1763–1793) принадлежат следующие переводы, выполненные с немецкого языка прозой: «Монолог Генриха IV, когда он ночью получил известие о возмущении графа Нортумберландского» (Петров 1789: 100); «Король Генрих IV. Отрывок из 2-й части, дейст. IV, сц. 4» (Петров 1789: 101–103); «Отрывок из “Короля Генриха V”. Дейст. IV, сц. 3» (Петров 1789: 103–104); «“Король Генрих VIII”. Падение Кардинала Волзея при Генрихе VIII Отрывок из III действ., сц. 2» (Петров 1789: 104–107); «Пря между Брутусом и Кассиусом в трагедии, названной Июлий Цесарь. Отрывок. Дейст. IV, сц. 3» (Петров 1789: 108–111). М. И. Веревкин (1732–1795) перевел прозой с немецкого следующие отрывки: шестую сцену II действия комедии «Как вам это понравится» (Веревкин 1789: 258–261); «Монолог Генриха четвертого Английского короля, узнающего среди ночи о мятежничестве Графа Нортумберландского» (Веревкина 1789: 165–167). Перечислим другие переводы М. И. Веревкина, который, переводя тот же самый педагогический сборник, поневоле состязался с А. А. Петровым: «Отрывок из “Короля Генриха V”» (Веревкин 1789: 276–279); «“Король Генрих VIII”. Падение Кардинала Волзея при Генрихе VIII Отрывок из III действ., сц. 2» (Веревкин 1789: 280–289); «Пря между Брутусом и Кассиусом в трагедии, названной Июлий Цесарь. Отрывок. Дейст. IV, сц. 3» (Веревкин 1789: 290–302). Проблему перевода монолога Гамлета о смерти (у Додсли — «Hamlet's Meditation on Death», в немецком переводе — «Hamlets Betrachtung des Todes») переводчики решили по-разному: близкий друг Н. М. Карамзина А. А. Петров (Петров 1789: 262–264) «дал довольно точный прозаический перевод» (Лазарчук, Левин 1999: 305), переводчик при Кабинете Ее Величества Екатерины II М. И. Веревкин привел стихотворное переложение данного места из «Гамлета» Сумарокова, что само по себе является признанием его пьесы читателями и педагогами.

По-своему интересно «Вольное переложение из Шакеспира», выполненное императрицей Екатериной II и вышедшее под названием «Вот каково иметь корзину и белье» (1786) (Екатерина II 1786). По всей

вероятности, знакомство Екатерины II с творчеством Шекспира состоялось во французских или немецких переводах. Ее переделка «Виндзорских кумушек» вышла посредственной и лишь отдаленно напоминала подлинного Шекспира. Подражая историческим хроникам Шекспира, она сочинила две пьесы из жизни Рюрика и Олега. Главное отличие этих литературных опытов Екатерины II от исторических хроник Шекспира заключается в том, что в уста древнерусских князей императрица вкладывает свои собственные нравственно-политические идеи и мысли, которыми она щедро делится с действующими лицами своих сочинений. Самая образованная российская императрица Екатерина II также пыталась приспособить к русской сцене «Короля Джона». Подобно английской королеве Елизавете I, Екатерина II придавала огромное значение театру. Она написала тринадцать пьес, не считая одноактных драматических пословиц на французском языке, которые были предназначены для театра «Эрмитаж». Несмотря на литературный дар и чуткую восприимчивость к явлениям окружающей жизни, Екатерина II не принимала занятия литературой всерьез, смотрела на свои сочинения как на развлечение и безделушки. В письме своему корреспонденту Ф. М. Гримму (1723–1807) она писала: «Я люблю делать опыты во всех родах, но мне кажется, что все написанное мною довольно посредственно, почему, кроме развлечения, я не придавала этому никакой важности» (Цит. по: Солнцев 2002). По-видимому, самооценка справедлива, но для нас важен сам факт интереса, проявленного русской императрицей к творчеству английского драматурга.

Любопытен и тот факт, что уже к концу 1770-х — началу 1780-х годов русские писатели живо откликались на проходившие в западноевропейской критике споры о Шекспире. Так, например, отозвался на споры вокруг вышедшего в 1776 г. во Франции 1-го тома собрания сочинений Шекспира в переводе П. Летурнера (1736–1788) талантливый русский поэт Михаил Никитич Муравьев (1757–1807), который в стихотворении «Мерсьер и ле Турнер и кавалер Ретлидж» (1770–1780-е годы) своеобразно описал спор между Летурнером и членами Французской Академии, поддержавшими возмущение Вольтера:

Мерсьер и ле Турнер и кавалер Ретлидж
Стоят за Шекспира;
А де ла Гарп и латинистов спира
Против Вилиама на стогнах кличут клич.
И в этой Франции умы не одинаки:

В политике, в войне и у Парнасских гор —
Везде раздор,
Разноголосица и драки.
Но если нравиться должны какие враки,
Так Шекспиров то величественный вздор!
(Муравьев 1967).

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

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

Своеобразны его стихи, посвященные другому французскому поклоннику Шекспира:

Красноречивою печалью напоая,
Ты сердце растерзал мое,
Одновременник мой, которого смерть злая,
Завистница духов, пресекла житие.
О <Дюсис>, нежный, мрачный,
Покоящийся днесь в долине злачной
Промеж учителей своих,
Любowników трагическая Музы,
Друзей в бессмертии, хоть греки, хоть французы, —
Различье стран, веков исчезло между их.
С Расином ты и Шекспиром
Во Еврипидову приходишь сень.
Струи забвения, колеблемы зефиром,
Унесши прочь от вас воспоминанья пень,

Питают лавров ваших тень.
Софокл заемлется Жюльеттою и Лиром,
И Шекспирова восколебалась тень
О слепотствующем Эдипе сиром.
(Муравьев 1967: 228).

Это стихотворение 1786 г. вероятней всего написано в связи со слухом о смерти французского драматурга Жан-Франсуа Дюси (Дюсиса) (1733–1816), который переделал на классицистический лад шесть трагедий Шекспира, в том числе и «Ромео и Джульетту», «Короля Лира» и др. (Кулакова 1967). Дюси был автором трагедии «Эдип у Адмета», на что также намекает Муравьев. Причудливым образом смешивая персонажей Шекспира и Софокла, русский поэт фантазирует о том, что в ином мире тени бессмертных поэтов будут запросто обмениваться сюжетами. Софокл создаст свой вариант «Короля Лира» и «Ромео и Джульетту», а Шекспир займется историей героя трагедии «Царь Эдип» и «Эдип в Колоне».

М. Н. Муравьев, хотя и с некоторыми оговорками, признавал эстетическое значение поэзии Шекспира, противопоставляя ее поэзии французского классицизма. Обращаясь к В. П. Петрову в стихотворении «Успех британской музыки» (1778), Муравьев писал:

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

В сочинениях Муравьева неоднократно встречаются и другие упоминания Шекспира и его персонажей, что свидетельствует о серьезном изучении им творчества британца. Как гениальный поэт, Шекспир для Муравьева был выдающимся самородком, «которому природа служила вместо учения» и даже, если он не одобрял в его драматическом методе «беспрестанное смешение подлого с величественным» и «неверное изображение древних нравов», все это не могло затмить в его восприятии важнейших достоинств творчества: «красноречие сердца неподражаемое, горящее истиною, поражающие обороты чувствований и удивительное богатство описаний» (Муравьев 1819: 179–180).

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

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

В представлении Муравьева холмогорский мужик Ломоносов сделал такую же восхитительную поэтическую карьеру, как уроженец Стратфорда на Эйвоне Шекспир.

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

Рецепция Шекспира в творчестве Карамзина. В истории восприятия Шекспира в России имя Н. М. Карамзина (1766–1826) занимает особое место. По словам Ю. Д. Левина, он стал «первым истинным пропагандистом Шекспира в России» (Левин 1988: 14). Именно Карамзин одним из первых по достоинству оценил Шекспира как гениального по-

эта, его творчество как одно из высших достижений западноевропейской цивилизации.

Очевидно, Карамзина привлекли масштабные характеры героев Шекспира, наделенные бурными страстями и вовлеченные в борьбу исторических эпох. Имя Шекспира постоянно встречается в письмах А. А. Петрова к Карамзину. Возможно, именно Петров приобщил русского писателя к творчеству британского драматурга. 20 мая 1787 г. он саркастически пишет, что «обе типографии (Новикова и Типографической компании. — *Н. Л.*) заняты печатанием Российского Шакеспира». Скорее всего, этот язвительный отзыв относится к переизданию сумароковской переделки трагедии «Гамлет» (Сумароков 1787. Т. 3) и анонимному переводу прозой «Жизни и смерти Ричарда III, короля аглинского» (1787) (Орлов 1973: 217–226; Скобло 1984: 66–73). В этих письмах обнаруживается интерес Карамзина к Шекспиру. Из письма Петрова Карамзину (1785 г.) мы узнаем о круге вопросов, интересовавших Карамзина в связи с Шекспиром: «Ты пишешь о переводах, о собственных сочинениях, о Шакеспире, о трагических характерах, о несправедливой Волтеровой критике».

В 1787 г. увидел свет прозаический перевод «Юлия Цезаря» Н. М. Карамзина (Карамзин 1787), который, как считали некоторые исследователи, сделан по французскому переводу Летурнера. Ю. Д. Левин полагал, что точный для своего времени перевод «Юлия Цезаря» Карамзин выполнил по немецкому переводу И. И. Эшенбурга (Левин 1989: 14). В его предисловии датированном «15 окт. 1786», были включены выборки из статьи К.-М. Виланда «Дух Шекспира» и некоторые примечания Эшенбурга. А. Н. Горбунов предположил, что Карамзин перевел Шекспира на русский язык с оригинала (Горбунов 1998). Напомним, что это был не единственный опыт перевода Шекспира, выполненный Карамзиным с языка оригинала: прозой он перевел «Монолог Лира» (III, 2) (Карамзин 1814: 184–185).

Первоначально будущий русский историк поставил амбициозную задачу перевести всего Шекспира и, игнорируя существование сумароковского «Гамлета» 1748 г. и анонимный перевод «Ричарда III» 1783 г., писал: «До сего времени еще ни одно из сочинений знаменитого сего автора не было переведено на язык наш; следовательно, и ни один из соотечей моих, не читавший Шекспира на других языках, не мог иметь о нем достаточного понятия» (Цит. по: Шекспир 1998: 13). Заблуждение Карамзина вполне отражает состояние шекспиризации русской литера-

туры. Переделка Сумарокова уже позабыта, отрывки и анонимный перевод одной хроники не привлекли должного внимания, как и вышедшее годом раньше сочинение самой императрицы. Справедливости ради можно заметить, что «перевод-переделку» или же «вольное переложение» любой из шекспировских пьес, тем более не с оригинала, Карамзин имел полное право не считать переводом «сочинения знаменитого сего автора».

Свой взгляд на задачу переводчика Карамзин изложил в предисловии к трагедии: «Что касается до перевода моего, то я наиболее старался перевести верно, стараясь притом избежать и противоречивых нашему языку выражений... Мыслей автора моею нигде не переменял я, почитая сие для переводчика непозволенным...» (Цит. по: Шекспир 1998: 14).

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

Какими бы ни были изначальные устремления Карамзина, он отказывается от шекспировского белого стиха и переводит трагедию прозой. А. Н. Горбунов видит в этом выборе стремление «как можно точнее воспроизвести смысл подлинника» (Горбунов 1998: 14). Если это так, то в переводе действительно немного неточностей и ошибок, которые вызваны «неверным прочтением текста», и это может послужить еще одним подтверждением, что скорее всего Карамзин пользовался английским оригиналом. Во II акте, 1-й сцене Брут у Карамзина говорит заговорщикам: «Мы, Кассий, хотим быть жертвою, а не жертвоприносителями», когда в оригинале сказано: «Let's be sacrificers, but not butchers, Caius» (Shakespeare 1978: 726). (Буквальный перевод: «Кай, Будем же жертвоприносителями, но не мясниками»)²⁹. С другой стороны, Карамзин «намеренно сглаживает то, что ему казалось грубым» (Горбу-

²⁹ Приведем для сравнения перевод этих слов П. Козловым:

«Принести

Для общего добра мы можем жертву,

Но мясниками нам позорно быть»

(Шекспир 2002).

М. Зенкевич перевел эти стихи еще с большим произволом:

«Мы против духа Цезаря восстали,

А в духе человеческом нет крови».

(Шекспир 1959: V).

нов 1989: 14). Так, глаза у Цицерона в I акте, 2-й сцене карамзинского перевода: «Красны и огня исполнены», тогда как у Шекспира: «Looks with such ferret and such fiery eyes» (Shakespeare 1978) (В буквальном переводе: «Глядит таким хорьком, столь огненными очами»)³⁰.

В основном перевод вышел «близким к оригиналу, понять который писателю помогли французские комментарии и переводы “Юлия Цезаря”» (Горбунов 1998: 14).

В переводе Карамзин ориентируется на простую, даже разговорную речь, но это все же не грубоватый язык Шекспира и еще не гениальная естественность художественной речи Пушкина. В какой-то степени перевод Карамзина отражает ту стадию эволюции отечественной словесности, которая предвосхищает пушкинскую реформу русского литературного языка. В предисловии к переводу он признавался, что стремился к высокому стилю: «Дух его парил, *яко орел*, и не мог *парения своего измерять*». Однако его же друг и переводчик А. А. Петров высмеивал употребление Карамзиным «долгосложно-протяжнопарящих» славянских слов. Журнал «Детское чтение» и вовсе призывало Карамзина писать легким, разговорным языком, избегая «славянщины» и использования латинско-немецких конструкций. Следует не забывать также об отходе Карамзина от стихотворной формы шекспировского текста и определенном искажении образной системы трагедии.

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

Любопытна дальнейшая судьба перевода Н. М. Карамзина. В 1794 г. цензура внесла трагедию «Юлий Цезарь» в список книг, предназначенных для сожжения. События Великой Французской революции настолько потрясли власть, что истории о заговоре и цареубийстве был вынесен приговор.

В переводческом опыте Н. М. Карамзина и в его размышлениях в предисловии к переводу наиболее ценно то, что молодой писатель противостоял писателям-классикам, которые приспособляли Шекспи-

³⁰ В переводе М. Зенкевича: «Глаза, как у хорька, налиты кровью». (Зенкевич М. Указ соч.). П. Козлов переводит иначе, вслед за Карамзиным устраняя неблагозвучное сравнение с «хорьком»: «Такие искры мечет из очей» (Шекспир 2002).

ра к канонам чуждой ему поэтики: «...декларация уже предвещала, хотя весьма скромно (далее верной передачи мыслей она не шла), новые переводческие принципы. Но Карамзин обогнал свое время: перевод его не повлек никаких откликов и, по-видимому, не вызвал читательского интереса» (Левин 1989: 243). Конечно, справедливости ради надо отметить, что отклики последовали, но гораздо позже, когда Шекспир уже утвердился в русской культуре (см. Белинский 1953–1959: Т. II: 200–204; ср.: Благодетель 1849: Т. I, кн. 2: 464–469).

В целом, можно отметить, что перевод Карамзина интересен как подготовительная работа к оригинальному творчеству. Как автор «Истории государства Российского» Карамзин сыграет еще более значительную роль в укоренении на русской почве шекспировского взгляда на историю и в этом смысле сделает еще больше, нежели своим переводом, повлияв на шекспиризацию творчества и шекспиризм самого выдающегося пропагандиста Шекспира в русской культуре — А. С. Пушкина.

Несомненно, выбор для перевода трагедии на исторический сюжет был не случайным для Н. М. Карамзина, как не случайным был выбор переводимого автора. М. П. Погодин выдвинул предположение, что своему знакомству с Шекспиром Карамзин обязан немецкому писателю Я. М. Р. Ленцу (1751–1792). Карамзин несколько раз упоминает о Ленце в «Письмах русского путешественника» (при описании Цюрихского озера) и в других своих письмах (по поводу смерти Ленца). В 1771 г. Ленц отправился в Страсбург, где вошел в литературный кружок Зальцмана, куда также входили Гердер и Гёте. Их общество повлияло на литературные вкусы Ленца, он становится страстным почитателем творчества Шекспира (см.: Rauch 1892). Следом за Гёте Ленц применяет гердеровский историко-генетический метод в анализе творчества английского драматурга. Свой перевод комедии «Бесплодные усилия любви» он снабдил «Заметками о театре» (изданы в 1774 гг.). Если сам по себе перевод Ленца считается сокращенным и грубоватым, хотя он мастерски воспроизвел остроты и вообще все комическое, его «Заметки» стали воплощением «бурных» идей автора о новой драматургии. Так, анализируя учение Аристотеля о трагедии, Ленц разграничивает древнюю «трагедию судьбы» и новую «трагедию характеров». В 1781 г. он оказывается в Москве, где сближается с Карамзиным и Новиковым, некоторое время живет с первым в одном доме. Спустя десятилетие Карамзин вспоминал о друге (к тому времени уже ушедшем из жизни после тяжелой душевной болезни) с неподдельной теплотой: «глубокая меланхолия, следст-

вие многих несчастий, свела его с ума; но в самом сумасшествии он удивлял нас иногда своими пиитическими идеями, а всего чаще трогал добродушием и терпением» (Карамзин 1964: 87).

В «Письмах русского путешественника» Карамзин передавал отзыв одного лифляндского дворянина: «Ах, государь мой! — сказал он мне, — самое то, что одного прославляет и счастливит, делает другого злополучным. Кто, читая поэму шестнадцатилетнего Л* и все то, что он писал до двадцати пяти лет, не увидит *утренней зари великого духа*? Кто не подумает: вот юный Клопшток, юный Шекспир? Но тучи помрачили эту прекрасную зарю, и солнце никогда не воссияло. *Глубокая* чувствительность, без которой Клопшток не был бы Клопштоком и Шекспир Шекспиром, погубила его. Другие обстоятельства, и Л* бессмертен!» (Карамзин 1964: Т. 2: 87).

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

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

Знал ли Карамзин о Шекспире до встречи с Ленцем, не столь принципиально, важно, что через него он мог познакомиться со взглядами на шекспировскую драматургию участников движения «Буря и натиск». Влияние штюрмеров на Карамзина просматривается в его предисловии к переводу «Юлия Цезаря», где он называет Шекспира знатоком «всех тайнейших человека пружин», «Гением Натуры», который «обнимал взором своим и солнце и атомы» (Цит. по: Шекспир 1998, 13). Похоже, что, как и большинство предромантиков, Карамзин, скорее всего, понимал под «натурой» не банальную окружающую «действительность» или подражание жизни в творчестве, а противоречивое единство человека с природой. Д. Д. Благой высказал мнение, что такой подход к изображению всей сложности и противоречивости действительности отличает карамзинскую «Историю государства Российского», на которую впоследствии опирался при создании своей «шекспировской» трагедии «Борис Годунов» А. С. Пушкин (Благой 1975: 233–234).

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

Шекспир, Натуры друг! кто лучше твоего
Познал сердца людей? Чья кисть с таким
искусством
Живописала их? Во глубине души
Нашел ты ключ ко всем великим тайнам рока
И светом своего бессмертного ума,
Как солнцем, озарил пути ночные в жизни!
«Все башни, коих верх скрывается от глаз
В тумане облаков; Огромные чертоги
И всякий гордый храм исчезнут, как мечта, —
В течение веков и места их не сыщем», —
Но ты, великий муж, пребудешь незабвен!³¹

³¹ Карамзин Н. М. Поэзия (отрывок) // Детское чтение для сердца и разума, 1789, ч. 17, с. 200; Московский журнал, 1792, ч. 7, с. 260, без подписи. Авторский комментарий таков: «Сам Шекспир сказал, «The cloud cap'd towers, the gorgeous palaces, / The solemn temples, the great globe itselfe, / Yea, all which it inherits, shall dissolve, /

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

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

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

Интересным представляется еще и то, что в стихотворении «Поэзия» Карамзин ставит Шекспира в один ряд с другими мировыми гениями, чем продолжает традицию, которой в свое время следовал во второй «Эпистоле» Сумароков. Перечисляя великих поэтов и открывая их список библейским Давидом, называя Орфея, Гомера, Софокла, Эврипида, Биона, Феокрита и Мосха, Горация и Овидий, Карамзин исключает из своего перечисления Вергилия, французских поэтов, но утверждает: «Британия есть мать поэтов величайших...» Их имена — Оссиан, Шекспир, Мильтон, Юнг, Томсон. Наряду с англичанами Карамзин упоминает немца Клопштока, «альпийского Теокрита» швейцарского поэта Геснера, но, как и французов, игнорирует русских поэтов. Возможно, это свидетельствует о разочаровании Карамзина в современной ему отечественной поэзии. Карамзин не называет поэтов ломоносовской школы, Державина, Хераскова, но не назван и Сумароков.

Самостоятельность литературной концепции Карамзина проявилась достаточно рано и сформировалась уже к началу 90-х годов XIX века. Так, в рецензии на постановку в Московском театре трагедии П. Корнеля «Сида» (1791)³² Карамзин писал: «Французские трагедии

And, like the baseless fabric of a vision, / Leave not a wreck behind». Какая священная меланхолия вдохнула в него сии стихи?».

³² Я. Б. Княжнин перевел трагедию Корнеля белыми стихами, перевод издан в Петербурге в 1779 г.

можно уподобить хорошему регулярному саду, где много прекрасных аллей, прекрасной зелени, прекрасных цветников, прекрасных беседок; с приятностью ходим мы по сему саду и хвалим его; только все чего-то ищем и не находим, и душа наша холодною остается; выходим и все забываем. Напротив того, Шекспировы произведения уподоблю я произведениям Натуры, которые прельщают нас в самой своей нерегулярности; которые с неописанною силою действуют на душу нашу и оставляют в ней незагладимое впечатление» (Карамзин 1791: 95). Противопоставляя британского драматурга французским писателям, Карамзин обозначил одну из важных тем отечественной критики и литературы первой половины XIX века.

Подчас Карамзин упоминал Шекспира и его персонажей в ироническом контексте. Например, в «Вариантах» стихотворения «Филлиде» (1790) есть строки: «С кинжалом Мельпомена / Шекспира декламируй». Стихотворение «Странность любви, или бессонница» (1793) вообще относится к разряду легких, малосерьезных произведений: «Счастлив, кто не знает страсти! / Счастлив хладный человек, / Не любивший весь свой век! / Я завидую сей части / И с Титанией люблю / Всем насмешникам в забаву! / По небесному уставу / Днем зеваю, ночь не сплю»³³.

Ю. М. Лотман дал такой комментарий последнему стихотворению: «Поэт любит свою героиню за ее недостатки и не пытается сам рационалистически объяснить своего чувства: “Странно!. я люблю ее!” Образ своей любви он находит в шекспировской Титании (“Сон в летнюю ночь”), полюбившей ничтожного ткача Основу, наделенного вдобавок ослиной головой. Мир, в который вводит поэт читателя, с точки зрения рациональных норм, — “жалкий Бедлам”. Поэт не приглашает отбросить старое объяснение для того, чтобы принять новое: он убежден в тщетности любых логических объяснений» (Лотман Ю. М. 1966: 32). Но это ли имеет в виду автор, произнося следующее: «Очарован я тобою, / Бог, играющий судьбою, / Бог коварный — Купидон! / Ядовитую стрелою / Ты лишил меня покою. / Как ужасен твой закон, / Мудрых мудрости лишая / И ученых кабинет / В жалкий Бедлам превращая, / Где безумие живет!». Упоминая мифическое божество, вводя в образную систему стихотворения королеву фей и эльфов, жену Оберона Титанию Карамзин ставит под сомнение возможность рационалистического или реалистического объяснения такого стихийного чувства, как «странный»

³³ Комментарий самого автора: «Любопытные могут прочитать третье действие, вторую сцену Шекспировой пьесы «Midsummer-night's dream» <Сон в летнюю ночь>».

любовь, к тому же вызывающего бессонницу. «Милая», по словам ироничного лирического героя, «для сердца всех страшнее», но при этом «на свете всех милее». Возлюбленный «стыдится» ее, ему «больно» открыть «странность» своих чувств воображаемому собеседнику, он боится стать «предметом шуток», ведь «сердце в выборе не вольно!»: «Что сказать? Она... она. / Ах! нимало не важна / И талантов за собою / Не имеет никаких; / Не блистает острою, И движеньем глаз своих / Не умеет изъясняться; / Не умеет восхищаться / Аполлоновым огнем; / Философов не читает / И в невежестве своем / Всю ученость презирает. / Знайте также, что она / Не Венера красотою — / Так худа, бледна собою, / Так эфирна и томна, / Что без жалости не можно / Бросить взора на нее...». (Здесь явно возникает переключка со стихотворением Пушкина «К калмычке»). Карамзин драматизирует ситуацию, вводя в стихотворение мотив неразделенной любви. «.... Нет!. К чему теперь скрываться? / Лучше искренно признаться / Вам, любезные друзья, / Что жестокая моя / Нежной, страстной не бывала / И с любовью на меня / Глаз своих не устремляла. / Нет в ее душе огня! / Тщетно пламенем пылаю — / В милом сердце лед, не кровь! / Так, как Эхо, иссыхаю — / Нет ответа на любовь!...» (Карамзин 1966: 123–124).

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

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

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

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

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

Ты хочешь быть, Глупон, Шекспиров подражатель;
Выводишь для того на сцену мясников,
Башмачников, портных, чудовищ и духов.
Великий Александр, земли завоеватель,
Для современников был также образцом;
Но в чем они ему искусно подражали?
В геройстве ли души? в делах? ах, нет! не в том;
Но шею к левому плечу, как он, склоняли.
Что делали они, то делаешь и ты:
Уродство видим мы; но где же красоты?

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

ние Шекспиру, Карамзин ввел в русскую сатирическую поэзию условную фигуру бездарного и глупого поэта.

Интересны отзывы Карамзина о Шекспире в «Письмах русского путешественника» (1789–1793), которые автор, описывая свое паломничество по Европе, назвал «зеркалом души моей в течение осьмнадцати месяцев» (Карамзин 1964: 600). Именно в «Письмах» Карамзин наиболее полно выразил то отношение, которое мы определили термином «культ Шекспира», и особое отношение к английской литературе. Имя Шекспира в «Письмах» встречается как минимум 36 раз.

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

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

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

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

Еще повторяю: у англичан один Шекспир! Все их новейшие трагики только что *хотят* быть сильными, а в самом деле слабы духом.

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

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

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

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

В «Речи, произнесенной на торжественном собрании Императорской российской академии» (5 декабря 1818 г.) Карамзин упоминает Шекспира в связи с размышлениями о национальных особенностях литературных вкусов, эстетических пристрастиях разных народов: «Никто

не предпишет законов публике: она властна судить и книги и сочинителей; но ее мнение всегда ли ясно, всегда ли определительно? Сие мнение ищет опоры: если Академия посвятит часть досугов своих критическому обозрению российской словесности, то удовлетворит, без сомнения, и желанию общему и желанию писателей, следуя правилу, внушаемому нам, и любовью к добру и самую любовь к изящному: более хвалить достойное хвалы, нежели осуждать, что осудить можно. Иногда чувствительность бывает без дарования, но дарование не бывает без чувствительности: должно щадить ее. Употребим сравнение не новое, но выразительное: что дыхание хлада для цветущих растений, то излишне строгая критика для юных способностей души: мертвит, уничтожает; а мы должны оживлять и питать — приветствовать славолюбие, не устрашать его: ибо оно ведет ко славе, а слава автора принадлежит отечеству. Пусть низкое самолюбие утешает себя нескромным осуждением, в надежде возвыситься уничижением других: но вам известно, что самый легкий ум находит несовершенства; что только ум превосходный открывает бессмертные красоты в сочинениях. Где нет предмета для хвалы, там скажем все — молчанием. Когда увидим важные злоупотребления, новости неблагоприятные в языке, заметим, предостережем без язвительной укоризны. Судя о произведениях чувства и воображения, не забудем, что приговоры наши основываются единственно на вкусе, неизъяснимом для ума; что они не могут быть всегда решительны; что вкус изменяется и в людях и в народах; что удовольствие читателей рождается от их тайной симпатии с автором и не подлежит закону рассудка; что мы никогда не согласимся с англичанами или немцами во мнении о Шекспире или Шиллере; что пример изящного сильнее всякой критики действует на успехи литературы; что мы не столько хотим учить писателей, сколько ободрять их нашим к ним вниманием, нашим суждением, исполненным доброжелательства. Как ни приятна для автора хвала публики и самое одобрение академии, но будет еще приятнее, если соединится с благонамеренным разбором книги его, с показанием ее красот особенных; когда опытный любитель искусства углубится взором, так сказать, в сокровенность души писателя, чтобы вместе с ним чувствовать, искать выражений и стремиться к какому-то образцу мысленному, который бывает целию, более или менее ясною, для всякого дарования. Самолюбие грубое довольствуется и немою хвалою: она нема, когда не изъясняет своего предмета; но самолюбие нежное требует хвалы

красноречивой: она красноречива, когда изображает хвалимое» (Карамзин 1964: Т. 2: 235–236).

В период издания «Московского журнала» молодой Карамзин наряду с повестями «Бедная Лиза», «Наталья, боярская дочь», «Лиодор» публикует драматический отрывок «София», являющийся переводом из Оссиана и «написанный совершенно в духе драматургов «Бури и натиска» и отчасти Шекспира (ср. последний монолог Софии «Бурные ветры! разорвите черные облака неба» и монолог короля Лира «Ревите, ветры!»)» (Берков П. 1964: 29).

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

Примечательно и то, что в написании «Истории государства Российского» Карамзин воспользовался мемуарами британца Джерома Горсея (Jerom Horsey, 1550–1627 г.). Современник Шекспира, Горсей 18 лет находился в России: сначала в 1572 г. он вступил в должность приказчика-практиканта Московской кампании, а затем доставлял в Россию порох, медь и другие припасы, необходимые для ведения Ливонской войны, освоил дипломатическую службу. Уехав из России вскоре после смерти Ивана Грозного, Горсей написал мемуары «Записки о Московии сэра Джерома Горсея» (Горсей 1909), которые были опубликованы при жизни автора в популярном историко-географическом сборнике Пергаса. Историки литературы отмечали внешнее сходство Горсея с известным героем Шекспира Джоном Фальстафом и сходство его фамилии с фамилией одного из персонажей пьесы «Бесплодные усилия любви» Шекспира (Алексеев 1989).

О влиянии Карамзина на русских писателей, в особенности на Пушкина, мы будем говорить в дальнейших главах. Попутно отметим, что создатель «Истории государства российского» стал не только одним из первых почитателей Шекспира, но и подлинным знатоком его творче-

ства, о чем свидетельствуют постоянное упоминание имени Шекспира в письмах и стихах Карамзина, художественное освоение им шекспировских образов, создание оригинальной концепции истории, развитие отечественной теории перевода.

На рубеже XVIII–XIX веков британский драматург становится одним из мировых гениев, оказавших мощное влияние на русский литературный процесс.

Рецепция Шекспира в творчестве Жуковского. Вслед за Карамзиным почитателем Шекспира в России был В. А. Жуковский. Его опыт освоения шекспировского наследия представляется особенно интересным. С одной стороны, в собственном художественном творчестве Жуковского шекспировский гений отразился практически незаметно; с другой, его постоянное общение с младшими современниками, его учениками и друзьями, среди которых царил культ Шекспира, не могло не оставить след в художественно-эстетическом мировоззрении русского поэта.

Знакомство Жуковского с творчеством Шекспира, равно как и других английских поэтов, могло произойти в пору его пребывания в Московском университетском благородном пансионе (1797–1800) и участия в Дружеском литературном обществе (1800–1801) (Дмитриев М. А. 1999: 117).

Косвенным свидетельством того, что студенты Университетского благородного пансиона были знакомы с творчеством великого драматурга, может служить то, что имя Шекспира употреблялось ими в качестве нарицательного. Так, в воспоминаниях младшего современника Жуковского М. А. Дмитриева «Мелочи из запаса моей памяти» (1854) «нашим Шекспиром» назван поэт и драматург Николай Васильевич Сушков. Конечно, нарицательный характер подобного сравнения мог возникнуть и позже, но употребление имени Шекспира в нарицательном смысле было свойственно и самому Жуковскому. Так, П. А. Вяземский вспоминал о том, что в часы досуга Жуковский любил поупражняться в «гениальном вранье» и ценил такую способность в других: «В нашем обществе был молодой человек, который также превосходно отличался по этой части. При встречах с ним он вызывал его на импровизацию и на представления в лицах какой-нибудь комической сцены. Он заслушивался его, любовался им и, в восторге вскрикивая, помирал со смеху: да ты просто Шекспир!» (Вяземский 1999: 205). Большая подборка шуточных стихотворений, написанных в селе Долбино осенью 1814 г. («дол-

бинская осень», «долбинские стихотворения»), была опубликована П. И. Бартеневым (Русский архив. 1864. №10. Стб. 1005), но кто этот молодой приятель Жуковского, установить не удалось.

Определенное влияние на эстетические взгляды Жуковского мог иметь талантливый литератор А. И. Тургенев (1781–1803). Этот рано ушедший из жизни переводчик Шекспира, Шиллера и Франклина писал о своем товарище в 1802 г.: «...окружен Греем, Томсоном, Шекспиром, Попе и Руссо!» (Цит. по: Веселовский А. Н. 1904: 50).

Впрочем, понимание истинной художественной ценности творчества Шекспира пришло к нему не сразу (см.: Жуковский 1985: 80–81, 133, 151). В том же 1802 г. Жуковский выступил с критикой «Макбета» Андрея Тургенева и советовал опустить из его перевода фантастические сцены с ведьмами, места о «пузырях земли». Автор посчитал работу над переводом неудавшейся и уничтожил его.

Несмотря на критическое отношение к шекспировской фантастике, спустя десятилетие Жуковский сам увлекся этим жанром. В «Светлане» (1812) он обратился к теме святочных гаданий, с «Зимней сказкой» Шекспира связаны и отдаленные переклички с темой жизни-сна и смерти-воскресения в указанной балладе. В то время, когда Жуковского обвиняли в увлечении заморскими ведьмами и чертями, он, напротив, погружал читателя в атмосферу народных обычаев. Нападая на Жуковского в 1824 г., шекспирист Кюхельбекер вынужден был признать: «Печатью народности ознаменованы какие-нибудь 80 стихов в “Светлане”...».

В оригинальной балладе «Эолова арфа» (1814) поэт развивает тему «запретной любви» («Алина и Альсим» и «Эльвина и Эдвин»). В целом, она восходит к традиции «оссиановской» поэзии (см. «Поэмы Оссиана» Дж. Макферсона, 1762–1765), но любовный диалог Минваны и Арминия напоминает сцену прощания Ромео и Джульетты из одноименной трагедии Шекспира (3-й акт) (см.: Семенко 1959: 458):

«Прости, уж бледнеет
Рассветом далекий, Минвана, восток;
Уж утренний веет
С вершины кудрявых холмов ветерок». —
«О нет! то зарница
Блестит в облаках;
Не скоро денница;
И тих ветерок на кудрявых холмах».
«Уж в замке проснулись;

Мне слышался шорох и звук голосов». —
«О нет! встрепнулись
Дремавшие пташки на ветвях кустов». —
«Заря уж багряна». —
«О милый, постой». —
«Минвана, Минвана,
Почто ж замирает так сердце тоской?»
(Жуковский 1959–1960: Т. 2: 75–76)

Примечательна характеристика «Эоловой арфы», которую дал в свою очередь Белинский: «...она — прекрасное и поэтическое произведение, где сосредоточен весь смысл, вся благоухающая прелесть романтики Жуковского» (Белинский 1953–1959: Т. VII: 171).

Есть шекспировские аллюзии и в переводе Жуковским трагедии Ф. Шиллера «Орлеанская дева» («Die Jungfrau von Orleans», 1801), над которым он работал в 1817–1821 гг. Жуковский перевел трагедию Шиллера с некоторыми сокращениями и изменениями, например, английский военачальник сэра Джон Фальстаф (1377–1459) становится *Фастольфом*. Для нас существенно другое: Жуковский следует за немецким драматургом в сцене «испытания» Орлеанской девы, которую тот почти целиком позаимствовал из хроники Шекспира «Король Генрих VI» (ч. 1, д. I, сц. II) (см.: Измайлов 1960: 531–536). Так, благодаря посредничеству немецкого романтика, русский поэт передает одну из ключевых сцен шекспировской хроники, попутно восстанавливая, возможно, им самим не осознанную связь с произведением, которое повлияло на шиллеровскую драму.

Племянница Жуковского Мария Протасова вспоминала, как в 1822 г. под руководством поэта они вслух читали Шекспира и Гёте в Муратове, в родовом имении Буниных.

К. К. Зейдлиц приводит следующие сведения, относящиеся к общению Жуковского с немецким шекспиристом Людвигом Тиком во время пребывания в Дрездене в 1821 г: «В первое же свидание Жуковский немного поспорил с хозяином по поводу Шекспирова “Гамлета”, который казался нашему поэту непонятным чудовищем и в котором, казалось ему, Тик и Шлегель находят более собственное богатство мыслей и воображения, нежели Шекспирова» (Цит. по: Жуковский 1999: 62). На это суждение Тик ответил Жуковскому: «Но в том-то и привилегия гения, что, не мысля и не назначая себе дороги, по одному естественному стремлению, — вдруг он доходит до того, что другие открывают глубоко-

ким размышлением, идя по его следам; чувство, которому он повинует-ся, есть темное, но верное; он вдруг взлетает на высоту и, стоя на этой высоте, служит для других светлым маяком, которым они руководствуются на неверной своей дороге» (Там же: 63). Желая привлечь внимание Жуковского именно к изобразительной силе таланта Шекспира, Тик читал ему вслух «Макбета», особенно ужасные сцены (возможно, те самые, которые русский поэт призывал изъять из перевода своего друга). Но наш поэт и тут нашел, что в сравнении с чтением своего знакомого А. А. Плещеева (1778–1862) Тик не настолько владеет выражением эмоций и мимикой. Жуковскому больше понравилось чтение Тиком шекспировской комедии «Как вам угодно», и он заключил, что немец лучше владеет исполнением комических пьес, нежели трагедий: «Но Плещеев, кажется мне забавнее, может быть потому, что комическое французам более знакомо, нежели Шекспирово. Французы прекрасно изображают странное, смешат противоположностями, остротой или забавно-стию выражений; Шекспир смешит резким изображением характеров, но в шутках его нет тонкости, по большей части одна игра слов; они часто грубы и часто оскорбляют вкус. Сверх того, Тик, как мне кажется, дошел до смешного искусством: его характер более важный, нежели веселый» (Там же).

В начале 1821 г. поэт еще смотрит на драму Шекспира с точки зрения французских классицистов. Так, запись в одной из тетрадей, которую поэт сделал для занятий с великой княгиней Александрой Федоровной, представляет, по мнению исследователей, конспект из работ зарубежных авторов по истории литературы и собственные выводы Жуковского, где он дает гуманистическую трактовку творчества великого драматурга: «Шекспир не классический писатель в том смысле, как Софокл; не имеет отделки, но верный изобразитель природы и жизни, без принуждения — без всяких теорий. В его творениях сперва человек, потом гражданин или герой» (См.: Библиотека Жуковского в Томске 1984. Ч. 2: 210). Возможно, что после плодотворного общения с Л. Тиком Жуковский стал более внимательно относиться к творчеству Шекспира. В его зрелом творчестве английская литература уступает место, пожалуй, только немецкой, но размышления о ней он выносил за рамки творчества. Вероятно, в творческие планы Жуковского входила работа по переводу Шекспира. В библиотеке поэта есть список, сохранившийся на форзаце одной из них, который, скорее всего, указывает на творческие планы Жуковского:

«Из Мильтона
– Шекспира — Макбет³⁴. Отелло.
– Томпсона —
– Попа
– Голдсмита. Desert^{ed} vill age
– Валтер Скотта. Татий
– Байрона — Манф <ред.>.
IV Песнь. Сон.
– Мура
– Саути — Родриг
– Вордсворта — The travail
– Крабба — »
(Там же: 484).

Жуковский перевел с немецкого и английского языков многих поэтов романтиков и предромантиков. Любимыми произведениями немецкой литературы были греческие баллады Уланда и Шиллера. Их переводы, выполненные Жуковским, стали такой же неотъемлемой частью отечественной классической литературы, как, собственно, и в родной Германии. Но особенно знаменательны в зрелом творчестве русского поэта переводы из английских авторов: «Торжество Александра» Драйдена, две «Элегии» Томсона и Грея, «Королева Уррака» Саути, «Иванов вечер» В. Скотта, «Пери и ангел» Мура, «Уллин и его дочь» Кемпбелла и «Шильонский узник» Байрона. Мастерство Жуковского-переводчика, его безупречное владение русским стихосложением, сыграли ключевую роль в популяризации творчества английских современников. А его переводы В. Скотта, Байрона, Саути, Кемпбелла, Мура и вовсе превосходят оригиналы. По крайней мере, благодаря переводческому таланту Жуковского, для русской поэтической традиции эти произведения значат больше, нежели в родной английской. В связи с этим можно только пожалеть, что замысел перевода шекспировских трагедий «Макбет» и «Отелло» так и остался неосуществленным.

После 1830 г. поэт постепенно отходит от деликатной изящности в поэтической речи, которой восторгались его поклонники. Подобно Пушкину, он все более склоняется к некоторой прозаизации стиха, что вызвало у современников неоднозначную реакцию. О его новом стиле стихосложения стали говорить: «beau comme de la prose» (*прекрасен как*

³⁴ Кюхельбекер предлагал Жуковскому перевести эту пьесу в 1825 г.

проза). Почти все поздние произведения Жуковского написаны белым стихом и гекзаметром.

Незадолго до смерти Жуковский писал своему верному другу Плетневу от 7 декабря (стар. ст.) 1851 г., чтобы тот передал А. Н. Майкову: «Скажите от меня Майкову, что он с своим прекрасным талантом может начать разряд новых русских талантов, служащих высшей правде, а не материальной чувственности; пускай он возьмет себе в образец Шекспира, Данте, а из древних Гомера и Софокла...» (Цит. по: Жуковский 1999: 478). Плетнев исполнил волю товарища, о чем успел сообщить последнему: «Майков оживотворен тем, что вы о нем ко мне писали. Я с ним прочитал вместе вашего «Лебедя», и он в восторге от него» (Там же). Здесь имеется в виду не «Эйвонский лебедь», как иногда называли Шекспира современники (Бен Джонсон, 1623), а стихотворение Жуковского «Царскосельский лебедь» (1851), в котором поэт называет себя «пращуром лебединым»:

Но не сетуй, старец, прашур лебединый,
Ты родился в славный век Екатерины³⁵.

Смысл образа Жуковский раскрыл в выше упомянутом письме к Плетневу: «Чтобы заплатить вам чем-нибудь за ваши хлопоты, посылаю вам новые мои стихи, биографию Лебедя, которого я знал во время оно в Царском Селе. Об нем я вспомнил, увидя в Бадене великую княгиню Марию Николаевну, которая была для меня явлением Руси на чужой стороне. Мне хотелось просто написать картину Лебедя в стихах, дабы моя дочка их выучила наизусть; но вышел не просто Лебедь. Посылаю его вам. Может быть, в стихотворной биографии вы найдете ту же старческую хилость ее автора, какою страдал описанный им Лебедь. Во всяком случае, прошу принять благосклонно эту лепту вдовицы» (Там же: 433).

Поэтический опыт Жуковского, несомненно, подготовил русскую поэзию к переводам Шекспира, оказал влияние на процесс шекспиризации и формирование шекспиризма в русской литературе.

Кюхельбекер и Пушкин: два взгляда на Шекспира. Среди современников Пушкина Вильгельм Кюхельбекер был одним из наиболее страстных и последовательных поклонников Шекспира. Несмотря на то, что в силу скорее политических, нежели творческих причин многие его

³⁵ Императрицу Екатерину II поэту довелось видеть только единожды, будучи пятилетним мальчиком на приеме в Зимнем дворце.

переводы не сыграли определяющей роли в формировании «русского Шекспира», остались незавершенными и неопубликованными, оригинальное художественное творчество Кюхельбекера, критические суждения о природе шекспировской драматургии несут в себе отблеск шекспировского гения.

Его отец Карл фон Кюхельбекер был родом из Саксонии, учился в Лейпциге одновременно с Гёте и Радищевым (Руденская М., Руденская С. 1976: 63). Позже отец поэта-декабриста служил у наследника престола Павла. Кюхельбекер-сын считал Гёте величайшим поэтом, а Шекспира ставил выше всех англичан. Ю. Н. Тынянов и Ю. Д. Левин отнесли первое знакомство В. К. Кюхельбекера с творчеством Шекспира к периоду его пребывания в Грузии (1821–1822 гг.).

Похоже, что тем человеком, который мог оказать влияние на Кюхельбекера в возбуждении его интереса к творческому наследию Шекспира, был А. С. Грибоедов³⁶. Так считал Ю. Н. Тынянов: «Грибоедов заставляет пересмотреть Кюхельбекера вопрос о достоинстве драматической поэтики Шиллера и заняться изучением Шекспира, причем Шекспир — в особенности в исторических хрониках — так и остается до конца именем, которое Кюхельбекер не перестает противопоставлять Шиллеру в борьбе против влияния драматургии Шиллера... От Грибоедова исходит требование “народности” литературы, всецело принятое Кюхельбекером» (Тынянов 1934: 350).

Грибоедов был одним из авторитетных англоманов России. Свидетельства его поклонения Шекспиру можно найти в личных письмах поэта (Грибоедов 1988: 495–498), в воспоминаниях современников (Бегичев 1929: 9). С сентября 1826 г. по май 1827 г. он работал над трагедией «Грузинская ночь», где есть сцена духов, которую французский исследователь А. Лирондель в книге «Шекспир в России» («*Shakespeare en Russie, Étude de littérature comparée*») сопоставил со сценой ведьм в «Макбете» (Грибоедов 1911: 303) и заклинаниями злых духов перед последним сражением Жанны д'Арк в «Генрихе VI» Шекспира (Левин 1965: 137–138).

Для Кюхельбекера Грибоедов остался не только литературным наставником, обратившем внимание на Шекспира и на православие (Вильгельм Карлович был лютеранин), но и до конца жизни остался самым близким его товарищем (см. например, его стихотворение «Три тени»,

³⁶ Хотя первая короткая встреча Кюхельбекера с А. С. Грибоедовым состоялась еще летом 1817 г., начало их серьезного общения датируется декабрем 1821 г.

где есть строка: «Брат Грибоедов, ты! Ты, Дельвиг! Пушкин — ты ли?»). Не случайным представляется факт, что первое шекспировское произведение Кюхельбекера было посвящено «любезному другу Грибоедову»³⁷.

На начальном этапе Кюхельбекер читал Шекспира в немецких «романтических» переводах, поскольку английским языком на достаточном уровне он овладел позже³⁸.

В статье «О направлении нашей поэзии, особенно лирической, в последнее десятилетие» Кюхельбекер возмущается тем фактом, что последователи элегического направления в русской поэзии «ставят на одну доску» «огромного Шекспира и — однообразного Байрона» (Кюхельбекер 1824а: 41). В статье «Разговор с Ф. В. Булгариным» Шекспир приравнивается к Гомеру: Шекспир, «...знавший все: и ад, и рай, и небо, и землю... который один: во всех веках и народах воздвигся *равный* Гомеру, который подобно Гомеру есть вселенная картин, чувств, мыслей и знаний, неисчерпаемо глубок и до бесконечности разнообразен, мощен и нежен, силен и сладостен, грозен и пленителен!» (Кюхельбекер 1824а: 173).

В исторической перспективе Кюхельбекер оказался одним из прозорливых русских критиков начала XIX века.

Его суждения о Шекспире увлекли Пушкина, позже Белинского.

Как и Кюхельбекер, Пушкин упрекал Байрона в однообразии: «Анг<лийские> критики оспаривали у лорда Байрона драматический талант. Они кажется правы. <...> Байрон бросил односторонний взгляд на мир и природу человечества, потом отвратился от них и погрузился в самого себя. Он представил нам призрак себя самого. Он создал себя вторично, то под чалмою ренегата, то в плаще корсара, то гяуром, издающим под схимиею, то странствующим посреди <...> В конце <концов> он постиг, создал и описал единый характер (именно свой), всё, кроме некоторых сатирических выходов, 20 рассеянных в его

³⁷ Имеется в виду «драматическая шутка» Кюхельбекера «Шекспировы духи» (написана в 1824 г., издана в 1825 г.).

³⁸ Даже освоив английский язык на приличном уровне, Кюхельбекер предпочитал переводить Шекспира, сопоставляя оригинал с текстом немецкого перевода, о чем свидетельствует дневниковая запись от 16 мая 1832 г.: «Прочел последние три действия “Лира” и уверился, что при совершенном недостатке пособий, как-то: немецкого перевода, комментария на Шекспира, подробного английского словаря и беседы с знатоком обоих языков, умным приятелем, — мне невозможно *ныне* хорошо перевести эту трагедию: она из самых трудных для перевода. Остановился я, кажется, на “Ричарде III”, которого слог ровнее и не так отрывист, и начал, т. е. в *два часа* перевел 13 первых стихов». (Кюхельбекер 1979: 126).

твор<ениях>, отнес он к сему мрачному, могущественному лицу, столь таинственно пленительному. Когда же он стал составлять свою трагедию — то каждому действ<ующему> лицу роздал он по одной из составных частей сего мрачного<?> и сильного характера — и таким образом раздробил величественное свое создание на несколько лиц мелких и незначительных» (Пушкин 1937–1959: Т. XI: 51).

Схожее суждение есть и в «Литературных мечтаниях» В. Г. Белинского, который противопоставил всеобъемлющего Шекспира односторонним Байрону и Шиллеру. Байрон явил нам своим творчеством только ужасное, только «ад». Шиллер — только прекрасное, райское, «небо»: «Но Шекспир, божественный, великий, недостижимый Шекспир, постиг и ад, и землю, и небо: царь природы, он взял равную дань и с добра и с зла и подсмотрел в своем вдохновенном ясновидении биение пульса вселенной! Каждая его драма есть мир в миниатюре...» (Белинский 1953–1959: Т. I: 32).

Значительно влияние Шекспира на оригинальное творчество Кюхельбекера.

Еще в первой половине 1820-х годов Кюхельбекер заинтересовался сонетной формой. В дошедших до нас одиннадцати сонетах, которые он не переставал писать вплоть до самой смерти в Тобольске 11 августа 1846 г., поэт передал евангельскую историю рождения и смерти Иисуса Христа³⁹.

В драматической шутке в двух действиях «Шекспировы духи» (написана в 1824 г., опубликована в 1825 г.) автор смешивает фантастических героев английского драматурга, его «Сна в летнюю ночь» и «Бурю» (Булгаков 1934: 64.), придает им русский колорит⁴⁰. В пьесе «Нашла

³⁹ Перечислим название сонетов В. К. Кюхельбекера: «Сонет («Объяты сладким сном, благоуханья...»)), «Герой и певец», «Рождество», «Пасхальный первый», «Пасхальный второй», «Магдалина у гроба господня», «Вознесение», «Уранионов друг, божественный Тантал», «Ты пыльной древности преданья воскресил...», «Сонет («Опомнись! долго ли? приди в себя и встань...»)). Очевидны христианские мотивы в сонетах Кюхельбекера.

⁴⁰ На скрытую пародию пьесы Кюхельбекера указала М. В. Елиферова в своей кандидатской диссертации ««Повести Белкина» в контексте раннего восприятия Шекспира в России (1790 — 1830)». Исследовательница считает, что в «Шекспировых духах» обыгрывается сюжет «Виндзорских кумушек». Незадачливых героев Шекспира и Кюхельбекера разыгрывают смысленные женщины, переодетые в фей и эльфов. Очевидна инверсия: «старый, толстый и недалекий Фальстаф ... заменяется романтически настроенным юношей» (цит. по рукописи), М. В. Елиферова объясняет сходство сюжетов «реальным литературным бытом эпохи: образ «поэта» может быть даже автокарикатурой Кюхельбекера, изображением себя самого в более раннем

коса на камень» (написана в 1831 г., опубликована в 1839 г.) Кюхельбекер использовал сюжет «Укрощения строптивой», переработав и дополнив его: привнес «нарочитое смешение разных сюжетных элементов и стилистических планов: шекспировской фабулы, образов русского фольклора, современных культурно-бытовых реалий. Кирбит грозит, что разыграет дочь в лотерею, посылает в аптеку за лекарством и рассуждает о том, что «ныне в моде просвещение». Один из героев читает «Вертера», упоминает в разговоре Локка и Канта и т. д. Отразились в фарсе и черты русского крепостного быта...» (Левин 1988: 68).

Видя недостаток в произведениях Шекспира на русском языке, Кюхельбекер еще в 1825 г.⁴¹ предлагал В. А. Жуковскому совместный перевод «Макбета» (Русская старина 1902: 178), но Жуковский не заинтересовался этим проектом⁴². Ю. Д. Левин предположил, что тогда поэт собирался перевести не оригинальную пьесу Шекспира, а шиллеровскую переделку трагедии (Там же). Но это всего лишь предположение.

После поражения декабристов именно драмы и исторические хроники Шекспира помогли Кюхельбекеру пережить тяжелые годы одиночества, по-новому осмыслить исторические и политические предпосылки личной трагедии. Заключение в крепость не убавило интереса Кюхельбекера к изучению творчества английского драматурга. Стремясь узнать подлинного Шекспира, он в первый год своего заточения усиленно занимается английским языком (Русская старина 1875: 349). С 1828 по 1836 г. опальный декабрист трудится над переводами Шекспира — переводом исторической хроники «Ричард II» (сентябрь — октябрь 1828 г., черновой вариант) и трагедии «Макбет» (ноябрь — декабрь того же года, позже в ссылке Кюхельбекер переработал перевод первых трех актов), первой части «Генриха IV» (осень 1829 — январь 1830 г., неизвестно, был ли закончен перевод второй части), трагедии «Ричард III» (май — сентябрь 1832 г., перевод заново редактировался в 1835–1836 гг.), «Венецианского купца» (август — сентябрь 1834 г., переведен только до середины второго акта). Неосуществленными остались переводы «Короля Лира» и «Двух веронцев», выполнить которые Кюхельбекер собирался в 1832–1833 гг. (Левин 1968а: 44–59; Левин 1983).

возрасте». Данное суждение, хотя не бесспорно, представляется интересным в дальнейшем сравнении пьес.

⁴¹ Это недатированное письмо В. А. Жуковского к Кюхельбекеру Ю. Д. Левин отнес к концу 1825 г.

⁴² «Бывают странные сближения», и одним из них является то, что на одном листе (28 ПД 831) пушкинской тетради еще в 1821 г. одновременно изображены Шекспир, Жуковский и Кюхельбекер.

Сам поэт считал далеко не все свои переводы достойными публикации. В литературном завещании, продиктованном И. И. Пущину 3 марта 1846 г., Кюхельбекер упоминает первые три акта второй редакции «Макбета» и «Ричарда III», по поводу перевода «Генриха IV» просит: «Истребить, если не успею переправить» (Кюхельбекер 1939: LXXVIII).

Переводческий опыт Кюхельбекера был уникальным по своим масштабам для России первой половины XIX века. Жаль, что этим трудам не было суждено занять достойное место в отечественной культуре. Сегодня они представляют интерес лишь для узкого круга специалистов, рукописи его переводов не изданы и хранятся в рукописном отделе Российской государственной библиотеки (ф. 218, картон 362).

Интерес к Шекспиру отчасти отражал творческое состязание, которое возникло между Кюхельбекером и Пушкиным в лицейские годы. Кюхельбекер нередко опережал своего одаренного приятеля. Если принять гипотезу Р. Г. Назарьяна, Кюхельбекер стал первым поэтом из круга лицестов, чья ода «На взятие Парижа» опубликована в 1814 г. в июньской книжке «Вестника Европы» под псевдонимом «Руской». Он же, по мнению исследователя, выступает адресатом пушкинского послания «К другу стихотворцу» (Назарьян 1993: 93–106), в котором юный поэт поучает «друга» (Вестник Европы 1814: ч. 75, № 12, 272–274; ч. 76, № 13, 712). Отношение двух товарищей чуть не переросли в открытое противостояние, когда вспыльчивый Кюхельбекер, обиравшись на шутку, вызвал Пушкина на дуэль (свидетельство Матюшкина и записка Даля, на которые в своих записях 1852 г. ссылается Бартенев: Русский Архив 1910: 46–48).

Л. Поливанов обратил внимание на сходство черт характера Ленского и Кюхельбекера в сцене, в которой поэт вызывает Онегина на дуэль: «Вспыльчивость Кюхельбекера, который и в лице порою выходил из себя от товарищеских шуток над ним, не чужда и Ленскому. К довершению сходства — самому Пушкину суждено было драться на дуэли с этим другом своего детства — и первый вызвал Кюхельбекер» (Пушкин 1887: 47). Но, к счастью, Кюхля оказался мудрее литературного героя и примирился с однокашником.

Безусловно, в 20-х годах XIX века Шекспир был на слуху в культурном быту, его имя часто встречалось в книгах и в журналах, которые ходили в кругу бывших лицестов и их общих литературных друзей. Примерно в одно и то же время и Пушкин, и Кюхельбекер обратились

к наследию Шекспира. Оба приятеля изучают пьесы Шекспира, учат английский язык, чтобы читать их в оригинале, переводят и следуют Шекспиру в оригинальном творчестве («Борис Годунов», «Граф Нулин» и «Шекспировы духи», 1824–1825 гг.)⁴³. Оба являют пример соревновательного и даже дружеского освоения уроков гениального Шекспира, которые они воплотили соразмерно своему дарованию и исторической судьбе.

Расхождение во взглядах на творчество британского гения имело место, но было спровоцировано взаимными упреками и эстетическими спорами по поводу истинного романтизма⁴⁴.

Б. М. Эйхенбаум первым обнаружил связь между пьесой Кюхельбекера «Шекспировы духи» и пушкинской «повестью в стихах» «Граф Нулин», рассматривая последнюю как своеобразный ответ или даже возражение Пушкина своему лицейскому приятелю, который пародировал шекспировскую фантастику (Эйхенбаум 1937: 355). С другой стороны, Ю. Д. Левин видел в этом скорее проявление «единой художественной системы Пушкина»: «В восприятии пушкинского времени Шекспир-поэт и Шекспир-драматург были обособлены, и “пародия” на поэму Шекспира не могла быть ответом на интерпретацию его фантастических комедий. Конечно, и возражения на пьесу Кюхельбекера, и “Граф Нулин” восходят к единой художественной системе Пушкина 1825 г. Но с этой системой связано все, что выходило в это время из-под пера поэта» (Левин 1974а: 79). Впрочем, ссылаясь на критические отзывы о поэме, Ю. Д. Левин отметил тот факт, что до публикации П. В. Анненковым «Материалов для биографии А. С. Пушкина» «никто из современников не уловил связи “Графа Нулина” с Шекспиром» (Левин 1974а: 79).

Критикуя статью Кюхельбекера «О направлении нашей поэзии...», Пушкин пишет А. А. Бестужеву 30 ноября 1825 г. из Михайловского

⁴³ Справедливости ради отметим, что на штудирование английского языка, кроме Пушкина и Кюхельбекера, Шекспир подвигнул других современников русских писателей А. С. Грибоедова, П. А. Вяземского, Бестужева-Марлинского и др. Свои представления о шекспировской драматургии Пушкин, помимо В. Кюхельбекера, обсуждал в письмах и разговорах со своими другими друзьями: П. А. Вяземским, Н. Н. Раевским-сыном, А. А. Дельвигом. Более того, нельзя забывать, что, кроме учителей Пушкина — Жуковского и Карамзина, ближайшие друзья поэта лицеисты Дельвиг и все тот же Кюхельбекер, князь Вяземский занимались переводческой деятельностью.

⁴⁴ О принципиальной полемике между Пушкиным и Кюхельбекером см.: Тынянов 1934.

в Петербург: «Сколько я не читал о романтизме, всё не то; даже Кюхельбекер врет. Что такое его Духи? до сих пор я их не читал» (Пушкин 1937–1959: Т. XIII: 245). В пушкинском кругу интерес к творчеству знакомых был особенно актуален. В первой половине декабря 1825 г., видимо, на схожий вопрос Пушкина о творении друга, Е. А. Баратынский ответил Пушкину из Москвы следующее: «Духов Кюхельбекера читал. Не дурно, да и не хорошо. Веселость его не весела, а поэзия бедна и косноязычна» (Пушкин 1937–1959: Т. XIII: 253). Каково бы ни было художественное достоинство «Шекспировых духов», по отношению к ним Пушкин высказался по-дружески откровенно и критично в письме П. А. Плетневу от 4–6 декабря 1825 г.: «Кюхельбекера *Духи* — дрянь; стихов хороших очень мало; вымысла нет никакого. Предисловие одно порядочно. — Не говори этого ему — он огорчится» (Пушкин 1937–1959: Т. XIII: 249).

Несмотря на предвзятое мнение Пушкина о самой пьесе, которое, возможно, отражало и взгляды Баратынского, «Предисловие» Кюхельбекера вызвало у Пушкина живой интерес. Об этом можно судить по карандашным пометам, которые содержит экземпляр Пушкина⁴⁵. Небольшой, но важный трактат выражал взгляды Кюхельбекера на природу «романтического» искусства, которую в данном случае у него воплощал Шекспир.

Одно из помеченных Пушкиным мест содержало извинения автора за «недостатки безделки», в которой герой комедии выведен чересчур суеверным: «Но мир поэзии не есть мир существенный: поэту даны во власть одни призраки; мой мечтатель, конечно, есть увеличенное в зеркале фантазии изображение действительного мечтателя ... хотя несколько познакомить русских читателей с Шекспировым романтическим баснословием» (Кюхельбекер 1967: II, 143). Если «фантастический» Шекспир и мог вызывать у Пушкина некое возмущение, то другое место скорее понравилось поэту (Королева Н. В., Рак В. Д. 1979: 607). Оно содержало размышление Кюхельбекера о том, что европейская мифология более близка к европейскому фольклору и поэтической традиции, «чем богатое, веселое, но чуждое нам греческое баснословие» (Кюхельбекер 1967: II, 143).

Кюхельбекер объясняет: «вся эта драматическая шутка набросана слегка для домашнего только театра; вся она единственно начерк, а не полная картина».

⁴⁵ В библиотеке Пушкина (Пушкинский Дом) сохранился экземпляр «Шекспировых духов» с автографом: «Другу Александру от Кюхельбекера». См.: Эйхенбаум 1937: 354.

Полемика друзей-лицеистов была острой. Кюхельбекер, в свою очередь, достаточно прохладно воспринял «Бориса Годунова». Г. О. Винокур ссылается на его дневник, в котором Кюхельбекер 27 июня 1834 г. сделал следующую запись: «Есть в “Сыне Отечества” еще разбор “Бориса Годунова”, который лучше разбора, сочиненного г. Плаксиным⁴⁶, — автор некто Средний-Камашев. Главный упрек Камашева Пушкину, что предмет поэтом обработан слишком поверхностно, — к несчастью справедлив» (Винокур 1999: 271).

Очевидно, что у каждого из друзей была своя идея насчет того, как шекспировские уроки должны восприниматься и развиваться в русской литературной традиции. Их творческий диалог наглядно показывает, насколько продуктивно может быть общение близких по духу людей. Среди бумаг, свидетельствующих об их истинных личных отношениях, есть дошедшее до нас трогательное свидетельство о настоящей, искренней дружбе, когда их общее поклонение Шекспиру и вправду превращается в приятную шутку: «Grande nouvelle!⁴⁷ Я собираюсь — жениться; вот и я буду Benedick the married man⁴⁸, а моя Beatrix⁴⁹ почти такая же little Shrew⁵⁰, как и в Much Ado⁵¹, старика Willy⁵². — Что-то Бог даст? — Для тебя, поэта, по крайней мере важно хоть одно, что она в *своем роде* очень хороша: черные глаза ее *жгут душу*; в лице что-то младенческое и вместе что-то страстное, о чем вы, европейцы, едва ли имеете понятие» (Пушкин 1937–1959: Т. XVI: 169–170). Так Кюхельбекер писал Пушкину 18 октября 1836 г. из сибирского города Баргузин, шутливо сравнивая свою судьбу с судьбой героя из комедии Шекспира «Много шума из ничего», и это было его последнее письмо, дошедшее до адресата.

Дружеский спор Кюхельбекера и Пушкина о Шекспире показывает, какую значительную роль играл Шекспир в их творчестве и жизни.

⁴⁶ Имеется в виду длинная педантичная статья В. Плаксина в «Сыне Отечества», опубликованная в четырех номерах журнала за 1831 г. (№24: 25–26: 27 и 28).

⁴⁷ Большая новость.

⁴⁸ Бенедиктом, женатым человеком.

⁴⁹ Беатриче.

⁵⁰ Ворчунья.

⁵¹ «Много шуму из ничего».

⁵² Сокращенное имя Уилли от Вильяма (Шекспир).

Глава 4

ПУШКИНСКОЕ ОТКРЫТИЕ ШЕКСПИРА

Постановка проблемы. На шекспировские штудии Пушкина литературная критика обратила внимание еще при жизни поэта. Уже современники и друзья поэта сравнивали Пушкина с Шекспиром (как, впрочем, и с другими мировыми гениями).

Так, например, известна запись В. Ф. Одоевского, в которой он размышлял о привлекавшей его в «Капитанской дочке» способности автора отделять от себя героя, в то же время наделяя его какими-то чертами собственного характера: «Была минута, когда Шекспир был Макбетом, Гёте — Мефистофелем, Пушкин — Пугачевым, Гоголь — Тарасом Бульбою; из этого следует, что они такими и остались; но чтобы сделать живыми своих героев, поэты должны были отыскивать их чувства, их мысли, даже их движения в самих себе» (цит. по: Сахаров 1979: 225). Барон Е. Ф. Розен («Северная Пчела» 1835, №38) ставил Пушкина в ряд мировых гениев и даже выше Шекспира и Гёте (см.: Трубачев 1889: 268). В прижизненной критике Пушкина Шекспир становится критерием эстетического совершенства и художественного мастерства⁵³.

Уже отмечалось, что первой работой, всецело посвященной проблеме влияния Шекспира на русского поэта, стала глава «Шекспиризм» в книге П. В. Анненкова «Александр Сергеевич Пушкин в Александровскую эпоху» (Анненков 1874. Кн. 2: 532–537; то же: Анненков 1874: 293–300; Анненков 1998: 205–210). «Шекспиризм» не самое удачное слово, которое придумал П. В. Анненков, но оно достаточно точно (по аналогии с «байронизмом») характеризует мировоззренческую подоплеку пушкинского увлечения Шекспиром. В главе 1 настоящей работы мы определили «шекспиризм» как художественно-эстетический комплекс идей, который характеризует шекспировское видение и понимание истории и современности, прошлого и будущего; это и художественные открытия Шекспира (концепция характеров, концепция истории, роль случая в истории, смешение стилей и т. п.), которые воспринял в своем творчестве Пушкин, а вслед за ним — другие классики русской литературы.

⁵³ См., например, сравнения Пушкина с Шекспиром в отзывах барона Е. Ф. Розена, Фарнгаген-фон-Энзе, Г. Раича, В. Белинского и др. в упомянутом выше обзоре (Трубачев 1889).

В дальнейшем к изучению проблемы пушкинского «шекспиризма» обращались многие исследователи (Чуйко 1881: 194–233; Тимофеев 1886: 231–252; Покровский 1910: 1–20; Спасский 1937: 413–430; Боброва 1939: 69–80; Урнов 1966; Левин 1974а: 59–85; Pokrowskij 1907: 169–209; Herford 1925: 453–480; Gifford 1947: 152–160; Lavrin 1947: 140–160; Kreft 1952; Wolff 1952: 93–105). О влиянии Шекспира на Пушкина также писали: Стороженко 1880: 223–227, Тимофеев 1887: 50–83; Козмин 1900: 13–14: 19–40; Жирмунский 1937: 66–103; Позов 1998: 97–119. О шекспиризме Пушкина говорилось в работах о «Борисе Годунове»: Якубович 1935; Винокур 1999 (ранее: Винокур 1935: 481–496); Городецкий 1936: 20–26; Верховский 1937: 187–226; Арденс 1939: 135–146; Загорский 1940: 126–127: 244–248; Бонди 1941: 377–381: 386–391; Городецкий 1953: 93–97; Городецкий 1969; Лотман Л. 1996; Ронен 1997 и др. Наиболее обстоятельный и глубокий обзор эволюции пушкинского отношения к Шекспиру представлен в работе (Алексеев 1972: 240–280). Говоря о «шекспиризме» Пушкина, академик М. П. Алексеев отмечает, что о пушкинском увлечении великим английским драматургом начали писать ближайшие современники русского поэта, для которых этот вопрос уже тогда представлял огромный интерес, хотя разобраться во всей сложности возникших проблем они не сумели. Все ранние исследования об отношении Пушкина к Шекспиру, как отмечает Алексеев, хотя и имеют интересные и верные наблюдения по этому поводу, но выводы их ограничены недостаточным знанием рукописей Пушкина, которые были введены в научный оборот значительно позже. Только после публикации всего пушкинского рукописного наследия представилась возможность оценить, в каком объеме Пушкин был знаком с Шекспиром и с критической литературой о нем.

Другая проблема состоит в том, что некоторые сведения, которыми пользовались первые исследователи пушкинского «шекспиризма», имели явно мистифицированный характер. Так, например, еще при жизни великого русского поэта в конце двадцатых годов в английской печати появились два сообщения о том, что будто бы Пушкин начал свою литературную деятельность с перевода «Короля Лира» Шекспира. Первое сообщение (об антологии русской поэзии) принадлежало анонимному автору: *The Foreign Quarterly Review*, 1827, vol. I, No 2: 624–625. Автор другого — путешественник А. Б. Гренвилл: Granville, A. B. 1828. *St. Petersburg. A Journal of travels to and from that Capital*, vol. II, London, 245. (См.: Алексеев 1972: 241). Известно, что первым знакомством с «Коро-

лем Лиром» Шекспира русский читатель обязан не Пушкину, а Н. И. Гнедичу. Именно он перевел на русский язык шекспировскую трагедию, вернее, *дюсисовскую* переделку «Короля Лира» с французского языка. Эта ошибка ввела в заблуждение первых зарубежных читателей и исследователей творчества Пушкина. Впервые имя Шекспира в России упомянул А. П. Сумароков в «Эпистоле о стихотворстве» (1748). В том же году был издан «Гамлет» Сумарокова — классическая трагедия, созданная по французскому переводу-пересказу Лапласа (1745). Ранние сведения о Шекспире попадали в Россию в основном через французскую и немецкую печать. Даже в начале XIX века пьесы Шекспира перелагались с французских классических адаптаций Ж. Ф. Дюсса (1733–1816). Особо следует отметить прозаический перевод «Юлия Цезаря», выполненный Н. М. Карамзиным с подлинника в 1787 г. Романтический культ Шекспира утвердился в России с начала XIX века, но только в двадцатые годы этого века появляются первые русские переводы с английского языка.

В основном, выявлены очевидные, внешние следы присутствия Шекспира в пушкинских текстах: прокомментированы высказывания Пушкина о творчестве английского драматурга, упоминания его имени и имен его героев, использование шекспировских сюжетов и характеров (Субботина 1938), отмечена роль, которую оба гения сыграли в развитии национальных литературных языков, создателями которых в Англии был Шекспир, в России — Пушкин⁵⁴.

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

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

⁵⁴ Ср.: «Его (Шекспира. — Н. З.) язык соотносится с дошекспировской порой, как язык Пушкина — с допушкинской (в границах своих национальных литератур эпохальное значение этих классиков вполне сопоставимо)». (Саруханян 1997: 6).

Некоторые исследователи считают, что знакомство Пушкина с произведениями Шекспира произошло в начале 20-х годов, хотя очевидно, что его интерес к Шекспиру мог возникнуть значительно раньше, например во время путешествия с генералом Н. Н. Раевским в 1820 г. на Кавказ и в Крым⁵⁵, исследователи усматривают влияние Шекспира в стихотворении 1821 г. «Кинжал» (Немировский 1991: 195–204).

В. А. Кошелев отметил возможное влияние А. И. Галича на пробуждение пушкинского интереса к личности и творчеству Шекспира еще в лицейские годы.

Восстанавливая замысел неоконченной лицейской поэмы Пушкина «Бова Королевич» (1814), отрывок которой пятнадцатилетний поэт впервые прочитал на уроке словесности профессора А. И. Галича, В. А. Кошелев обнаруживает гамлетовский след. (См.: Анненков 1984: 60: 67; Цявловский 1962: 90–104). Казалось бы, какое отношение может иметь этот лубочный персонаж к теме «Гамлет в русской литературе»? Задуманная по образцу «Ильи Муромца» Н. М. Карамзина (1766–1826) и написанная белым стихом, «богатырская» поэма была основана на сюжете знаменитого русского лубка «Сказки о сильном и славном богатыре Бове Королевиче и о прекрасной королевне Дружневне и о смерти отца его Гвидона»⁵⁶. В. А. Кошелев показывает, что в пушкинском «отрывке из поэмы» использованы два сюжетных мотива лубочной сказки — «мотив убийства законного царя «Бендокира *Слабоумного*» (так Пушкин поименовал короля Гвидона) и мотив «призрака старого венценосца» (который является «Зое, молодой девице» — так в поэме именуется «девка-чернавка»))» (Кошелев 1997: 50). «Вычленение этих мотивов сразу выявляет неожиданную и, вероятно, не вполне осознанную самим Пушкиным связь «Бовы» с шекспировским «Гамлетом». Царь Дадон («тиран неусыпный») играет сюжетную роль Клавдия; Милитриса («милая женка Бендокирова») — роль Гертруды, а Бова («принц крови, сын царский») — Гамлета. Сходство сюжетной ситуации довершается явлением «призрака отца»» (Кошелев 1997.: 50).

⁵⁵ Так, дочери героя Отечественной войны генерала Н. Н. Раевского, который хлопотал для Пушкина разрешение следовать с ним на Кавказ и в Крым, были англоманками, читали Шекспира по-английски и могли повлиять на возникновение интереса к британскому гению у молодого поэта.

⁵⁶ Сказания про храброго витязя, про Бову Королевича (Библиотека старорусских повестей Б. И. Дунаева). М., 1913. Ср. с неоконченной поэмой А. Н. Радищева «Бова. Повесть богатырская стихами» (1799–1802) (Радищев 1988: 383–384).

Благодаря нескладным остротам юного Пушкина, сюжет «Бовы» «повернут совсем в «негамлетовскую» сторону. Условное «шекспировское» начало затемняется элементами юношеской, неумелой еще, сатиры» (Кошелев 1997: 50–51). Исследователь имеет в виду снижение шекспировского пафоса описанием внешнего вида «слабоумного призрака»:

Венценосца с длинной шапкою,
В балахоне вместо мантии,
Опоясанный мочалкою,
Вид невинный, взор на выкате,
Рот разинут, зубы скалятся,
Уши длинные, ослиные
Над плечами громко хлопают... (1: 68–69)

Поведение тени «Бендокира *Слабоумного*» и вовсе кажется странным, когда он «отдает Зоиньке не “слабый” приказ: сесть в темницу («в жилище мрачное») вместо Бовы — и “Милитрисина служаночка”, только что исполненная эротических мечтаний о “Светозаре, паже царском”, соглашается» (Кошелев 1997: 51). В безумных указаниях этого призрака прослеживается какая-то особая глубина и мудрость сродни той, которую в симулируемом помешательстве проявлял Гамлет Шекспира и Саксона Грамматика.

Так лубочный сюжет, получивший свое распространение в русском простонародье как раз в шекспировские времена (XVI–XVII вв.), странным образом сближается с трагической историей принца Датского. Почти сразу отказавшись от завершения поэмы «Бова», Пушкин возвращался к ее сюжету в течение всей своей жизни (в 1822-м, 1825-м, в 1834-м и в 1835-м годах), но так и не реализовал свой замысел.

Приведенная выше гипотеза В. А. Кошелева еще раз показывает, что Шекспир был на слуху в литературном быту, в книгах и журналах, но в текстах Пушкина имя Шекспира впервые встречается в полицейской выписке из недошедшего до нас письма, отправленного, как считают одни исследователи, П. А. Вяземскому, как полагают другие, — В. К. Кюхельбекеру: «читая Шекспира и Библию, святой дух иногда мне по сердцу, но предпочитаю Гёте и Шекспира. — Ты хочешь знать, что я делаю — пишу пестрые строфы романтической поэмы — и беру уроки чистого афеизма. Здесь англичанин, глухой философ, единственный умный афей, которого я еще встретил. Он исписал листов 1000, чтобы доказать, qu’il ne peut exister d’être intelligent Créateur et régulateur, мимохо-

дом уничтожая слабые доказательства бессмертия души. Система не столь утешительная, как обыкновенно думают, но к несчастью более всего правдоподобная» (Пушкин 1937–1959: Т. XIII: 92). Именно этот отрывок из письма является первым документальным подтверждением факта пушкинского чтения Шекспира.

С этого момента началось систематическое изучение Пушкиным Шекспира: Оливия Эммет находит шекспировские образы в написанной в 1823 г. первой главе «Евгения Онегина». О. Эммет считает, что в стихах первой главы «Евгения Онегина»: «И заслужи мне славы дань — / Кривые толки, шум и брань!», можно увидеть тайное или явное созвучие с английской строкой из знаменитого «Макбета» Шекспира: «Life's but a walking shadow? A poor player / That struts and frets his hour upon the stage / And then is heard no more/ It is a tale / Today by an idiot? full of sound and fury, / Signifying nothing». Пушкинские «шум и брань» оказываются, по мнению О. Эммет, гораздо ближе к шекспировским «full of sound and fury», нежели перевод этих же строк Бориса Пастернака, который интерпретировал их как: «Жизнь — сказка в пересказе / Глупца. Она полна трескучих слов / И ничего не значит». «Нелепое звучание русского варианта говорит о внутренней глухоте современной культуры, — пишет исследовательница, — не только к шекспировскому образу, но и к опыту национальной традиции. Безупречным поэтическим слухом Пушкин воспринял те божественные звуки, которые нашептали Шекспиру монолог Макбета в финале трагедии» (Эммет 1999: 248).

В XXXVIII строфе второй главы «Евгения Онегина», оконченной в Одессе 8 декабря 1823 г., Пушкин цитирует восклицание Гамлета над черепом шута «Poor Yorick!»:

Своим пенатам возвращенный,
Владимир Ленский посетил
Соседа памятник смиренный,
И вздох он пеплу посвятил;
И долго сердце грустно было.
«Poor Yorick!» — молвил он уныло, —
Он на руках меня держал».
(Пушкин 1937–1959: Т. VI: 48)

К этим стихам Пушкин делает примечание: ««Бедный Йорик!» — восклицание Гамлета над черепом шута (см. Шекспира и Стерна)»

(Пушкин 1937–1959: Т. VI: 162). Во втором случае имеется в виду эпитафия на могиле пастора Йорика в романе Л. Стерна «Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена» (См. Стерн 1968: 50). Как отмечает М. П. Алексеев, Пушкин «воспроизвел вкратце то примечание, которое к восклицанию Гамлета дано во французском издании «Полного собрания сочинений Шекспира» 1821 г. под редакцией Ф. Гизо и А. Пишо» (Алексеев 1972: 242). По этому же поводу В. Набоков писал: «Примечание Пушкина восходит непосредственно к исправленному Ф. Гизо и Амедеем Пишо изданию “Гамлета” в переводе Летурнера, которое было в библиотеке Пушкина (*Œuvres complètes de Shakespeare*, vol. 1. Paris, 1821), где примечание на страницах 386–87 гласит: “Увы, бедный Йорик!” Все помнят и главу Стерна, где он цитирует эти слова Гамлета, и как в “Сентиментальном путешествии” [пер. Ж. П. Френэ, 1769] он, кстати, дал “самому себе имя Йорика”» (Набоков 1999: 306). Данные суждения явно не исчерпывают предмет разговора: восклицание Гамлета имело место прежде всего в тексте Шекспира («*Alas, poor Yorick!*»), и Ленский цитирует «Гамлета» на английском языке. В конце концов не столь важно, с чьей подачи Пушкин впервые процитировал Шекспира, важно то, что он это сделал на английском языке, что обозначило его интерес к оригинальным текстам Шекспира. В свое время Ю. М. Лотман видел в этом шекспировском восклицании при посещении могилы Ларина Ленским закономерный намек Пушкина на знаменитый прототип своего героя: «Ленский строит свое “я” по образцу личности Гамлета и перекодирует всю ситуацию в образах шекспировской драмы» (Лотман Ю. 1995: 427).

Французское издание Шекспира 1821 г. было, возможно, основным источником, по которому Пушкин начал изучать пьесы великого драматурга в 1823–1825 гг. Известно предположение Л. П. Гроссмана о том, что с этим изданием поэт мог ознакомиться в одесской библиотеке гр. М. С. Воронцова (Гроссман 1958: 257). Большинство прозаических переводов Шекспира были сделаны Летурнером еще в XVIII веке, исправлены позже Ф. Гизо и А. Пишо (Алексеев 1972: 244); Ф. Гизо также принадлежала большая вводная статья «Жизнь Шекспира», которая особенно заинтересовала Пушкина. Поэт тщательно изучил в ней не только биографию английского драматурга, но анализ драматургических принципов Шекспира (Подробнее о статье Ф. Гизо «Жизнь Шекспира» см.: Реизов 1964: 157–197). Так, например, Ф. Гизо утверждал, что корни драмы лежат в народных представлениях и развлечениях. По этому по-

воду М. П. Алексеев замечает: «Сходную мысль мы неоднократно встречаем и у Пушкина, в частности в начале его незаконченной статьи о «Марфе Посаднице» М. П. Погодина («Драма родилась на площади и составляла увеселение народное» и т. д.; XI: 178). Существенными для Пушкина были характеристики исторических хроник Шекспира, их жанровые особенности, их зависимость от английских летописных источников (в частности, от хроники Холиншеда). К лучшим страницам статьи Гизо, внимательно прочитанным Пушкиным, относятся также критические замечания о «широком изложении» типических характеров в произведениях Шекспира» (Алексеев 1972: 260).

Очевидно, что, начав в конце 1824 г. работу над русской трагедией, Пушкин в основном руководствовался своими собственными представлениями о драме, которые он обсуждал в письмах и разговорах с друзьями П. А. Вяземским, В. Кюхельбекером, Н. Н. Раевским-сыном, А. А. Дельвигом. Несколько месяцев спустя Пушкин выписывает к себе в Михайловское книгу по истории драматургии А.–В. Шлегеля. (См. письма к брату Л. Пушкину от 14 марта, 22 и 23 апреля 1825 г. (Пушкин 1937–1959: Т. XIII: 151, 163). Во французском переводе книги Шлегеля есть главы, посвященные Шекспиру (Schlegel 1814). Хотя до нас дошел презрительный отзыв Пушкина о немецких романтиках, приведенный в мемуарах Ксенофонта Полевого (Полевой 1888: 199), но «в чисто художественном отношении для Пушкина не могла не пройти незамеченной попытка Шлегеля мотивировать жанровые особенности шекспировского театра, смесь комического с трагическим, стихов с прозой, исходя из самого «духа романтизма». Большое значение для Пушкина могли иметь сочинения де Сталь, «писательницы, в свою очередь находившейся под влиянием идей немецких критиков и эстетиков, в частности того же Шлегеля» (Алексеев 1972: 248). Так, в книге г-жи де Сталь «О литературе» Шекспиру посвящена отдельная глава (Staël 1880), а в посмертной книге «Десять лет изгнания» (1821) Россия как великое историческое явление сопоставлялась с шекспировской пьесой (Staël 1904: 300). Еще до получения книги Шлегеля Пушкин мог ознакомиться с некоторыми ее положениями в театральном альманахе Ф. Булгарина «Русская Талия», вышедшем в 1825 г.. Эту книгу Пушкин получил в начале апреля, и она содержала статью «Междудействие, или разговор в театре о драматическом искусстве». Статья за подписью «А. Ф.» пересказывала несколько страниц из труда Шлегеля, в частности, критику французской классической трагедии, основанной на систе-

ме «трех единств», но о «трагедиях Шекспира в ней ничего существенного не сказано» (Винокур 1999: 329–330).

Позже Пушкин критиковал эти интерпретации Шекспира. В своей статье «О Мильтоне и Шатобриановском переводе Потерянного рая» Пушкин называет их неудовлетворительными для современного читателя: «Наконец критика спохватилась. Стали подозревать, что г. Летурнер мог ошибочно судить о Шекспире, и не совсем благоразумно поступил, переправляя на свой лад Гамлета, Ромео и Лира. От переводчиков стали требовать более верности, и менее щекотливости и усердия к публике — пожелали видеть Данте, Шекспира и Сервантеса в их собственном виде, в их народной одежде» (Пушкин 1937–1959: Т. XII: 137).

В библиотеке Пушкина сохранился том лейпцигского издания драматических сочинений Шекспира на английском языке (Модзалевский 1910: 338; 860 стр.). Текст этого издания печатался по редакции С. Джонсона, Дж. Стивенса и И. Рида. В приложении содержалась работа А. Скоттове «Жизнь автора», сборник поэм и критический глоссарий. (Shakspeare, William. The Dramatic Works of Shakspeare, printed from the text of S. Johnson, G. Steevens, and I. Reed. (An Appendix ... Contents: The Life of the Author by A. Skottowe; his Miscellaneous Poems; A Critical Glossary, etc.). Leipsic, 1824). По предположению М. П. Алексеева, поэт приобрел его значительно позже даты издания. На бездоказательный характер этой гипотезы указал американский исследователь Т. Шоу (Шоу 2002: 332).

Можно с уверенностью сказать, что увлеченность Шекспиром у Пушкина даже затмила его прежний юношеский идеал, его любовь к другому английскому поэту-романтику Байрону. В связи с переменой пушкинских пристрастий С. Давыдов пишет: «Революционный юг, свободная стихия моря, увлечение Байроном остались позади. В российской глубинке, в своем родовом имении Пушкин отслужил обедню «за упокой раба Божия боярина Георгия (Байрона)»... и начал усваивать другой, глубоко антиромантический урок⁵⁷. Трагедии Шекспира и *История Государства Российского* Карамзина определяют теперь взгляды Пушкина на свободу, государственность и религию» (Давыдов 1992–1993: 79). Пушкин писал в конце июля 1825 г. Н. Н. Раевскому из Михайловского: «...но до чего изумителен Шекспир! Не могу притти в себя! Как мелок

⁵⁷ В статье «Пророческое призвание Пушкина» И. Ильин писал: «вынутую просвиру пересылает своему брату Льву Сергеевичу, — поступок столь же религиозный, сколь и жизненно-символический» (Ильин 1990: 338).

по сравнению с ним Байрон-трагик!» (французский текст письма: XIII, 197; русский перевод: XIII, 541).

Любопытное замечание об отношении Пушкина к романтической драме Гюго и Байрона дал А. А. Аникст: «Особенно тщательно исследовал Пушкин принципы шекспировского драматизма в 1824–1825 годы, то есть именно тогда, когда созревала замысел и создавался “Борис Годунов”. В этот период Пушкин окончательно решил, что его учителем в драме мог быть только Шекспир» (Аникст 1972: 44). В восприятии Пушкина Шекспир победил романтиков своей естественностью, реалистичностью в изображении людей, полнотой многосторонности и противоречивости характера. Всего этого не было в созданиях романтиков, гиперболизовавших страсти и обеднявших этим характеры своих героев: «Байрон, который создал всего-навсего один характер (у женщин нет характера, у них бывают страсти в молодости; вот почему так легко изображать их), этот самый Байрон распределил между своими героями отдельные черты собственного характера; одному он придал свою гордость, другому — свою ненависть, третьему — свою тоску и т. д., и таким путем из одного цельного характера, мрачного и энергичного, создал несколько ничтожных — это вовсе не трагедия» (Пушкин 1937–1959: Т. XIII: 541). По мнению А. Аникста, в романтической драме Пушкина не устраивал чрезмерный субъективизм романтиков, он считал его недостаточно драматичным. Он принимал лиричность драматургии романтиков, но все же «пришел к мысли о необходимости глубокой жизненной правды в драме. И его идеалом стал Шекспир» (Аникст 1972: 44).

В свое время П. В. Анненков задавал риторический вопрос и сам же отвечал на него «Нужно ли распространяться о том, что поклонение Шекспиру, окончательно потушившее старое служение Байрону, уже сильно поколебленное и до того, — было шагом вперед для Пушкина? Прежде всего новое направление значительно укоротило дорогу поэту для сближения его с русским народным духом, с приемами народного творчества и мышления. Трудно себе и представить, чтобы при изучении Шекспира можно было пропустить без внимания значение национальных элементов вообще, как воспитателей фантазии и мысли поэта» (Анненков 1999: 206).

По мнению М. П. Алексеева, «нам неизвестна и едва ли будет установлена в дальнейшем последовательность ознакомления Пушкина с произведениями Шекспира в 1824–1825 гг.; мы догадываемся лишь,

что к этому времени Пушкин успел уже изучить не только все основные пьесы, но и его поэмы, и может быть, даже его сонеты. На примерах произведений Шекспира Пушкин задумывался над тем, как история некогда решала актуальные для России его времени проблемы узурпации власти, соотношения народа и правителей, преступления и наказания, индивидуальной больной совести и общественного блага, любви и ненависти в различной социальной среде, и т. д.» (Алексеев 1972: 249). Перечисляя ряд произведений, которые с особым вниманием читал и перечитывал в тот период Пушкин, М. П. Алексеев отмечает «Гамлета», «Макбета», «Ричарда III» и ряд исторических хроник Шекспира, чье влияние наиболее ярко отразилось в произведениях Пушкина последующих лет: в трагедии «Борис Годунов» и поэме «Граф Нулин». Позже, по прошествии десяти лет, пушкинский интерес к христианской символике и нравоучительным образам проявился в попытке перевода шекспировской комедии «Мера за меру» и ее переделке в поэму «Анджело» (Алексеев 1972: 249).

Сходные выводы были ранее сделаны и С. С. Трубачевым, когда он затрагивал вопрос об источниках шекспировского творчества, указывая на их народную самобытность: «Шекспир черпал полной рукой из мира народных легенд и сказаний, он заимствовал из исторических преданий европейского и английского мира не только сюжеты для своих драм, но и многие подробности при осуществлении их. Громадное количество практической народной мудрости, житейских замечок и характеристик, накопленное его страной, вошли в их состав в художественной обработке, которая притом угадывала философско-историческое значение народной поэзии и изобретательности, была целым откровением для Пушкина. Он бросился на собрание русских песен, пословиц, на изучение русской истории и, задумав осуществить все навеянное и указанное Шекспиром, в течение одного 1825 г. написал “Комедию о Царе Борисе», с которой начинается совершенно новый период его развития, период самобытно-народного творчества, дотоле невиданного на Руси» (Трубачев 1889: 207).

Чтобы лучше понять те последствия, которые открытие Шекспира имело в творческой эволюции Пушкина, необходимо уточнить ответы на давние вопросы: на каком языке и в чьих переводах Пушкин читал Шекспира, насколько свободно он владел английским языком и каковы были требования к переводу в пушкинскую эпоху.

Требования к переводу в пушкинскую эпоху. Для начала необходимо напомнить тот простой факт, что не только русская литература, но и сама письменность началась с переводческой деятельности, точнее, с перевода на церковнославянский язык древнегреческих религиозных текстов, сделанных братьями монахами Кириллом и Мефодием на основе созданного ими «кириллического» алфавита. На протяжении тысячелетнего существования русской письменности перевод составлял одну из наиболее значимых ее проявлений. Переводческая деятельность не прекращалась даже в мрачные времена татаро-монгольского ига (1228–1480), когда появились переводы чисто светских произведений «Индийское царство», «Троянская война». Начиная с XVIII века, с появлением в России поэтических переводов Тредиаковского (его перевод романа П. Тальмана «Путешествие на Остров Любви», который включал в себя множество стихов), А. Кантемира («Послания» Горация) и многочисленных переводов Ломоносова с латинского, немецкого, французского языков возникла русская переводческая школа, которая получила разностороннее развитие в «золотой» (пушкинский) век русской поэзии, когда большинство, если не все русские поэты, были переводчиками в той или иной степени. Более того, кроме учителей Пушкина — Жуковского и Карамзина, ближайшие друзья поэта лицеисты Дельвиг и Кюхельбекер, князь Вяземский занимались переводческой деятельностью.

Каковы же были причины подобного тотального увлечения переводческой деятельностью в русской поэтической среде? Отсутствие собственной оригинальной национальной темы или недостаточное развитие русской поэтической школы? Самобытность русской поэзии во всем многообразии ее тем, образов и поэтических приемов отразилась в устном народном творчестве, а также древней летописной литературе. Большинство же русских поэтов имели традиционное европейское образование, были адептами европейской цивилизации, носителями ее культуры, и, начиная с петровских реформ, естественно стремились всевозможными способами пропагандировать общеевропейское наследие.

Любовь к образцам европейской литературы вызывала желание и даже необходимость приблизить их подлинники к русскому читателю, причем задача русских поэтов состояла не только в том, чтобы просто перевести произведение иноязычных авторов на родной русский язык (ведь большинство русских читателей того времени были достаточно образованы, чтобы насладиться плодами европейского словесного ис-

кусства на латинском, французском, немецком, английском и других иностранных языках), а преломить их под углом зрения носителя евразийского сознания. Этим нелегким трудом и занималась русская поэзия в течение двух веков.

Истории русской переводческой деятельности, проблема перевода в пушкинскую эпоху подробно рассматривались в работах отечественных исследователей (см.: Алексеев 1931; Холмская 1959: 304–367; Русские писатели о переводе. XVI–XIX вв. / Под ред. Ю. Д. Левина и А. В. Федорова. Л., 1960; Левин 1972: 222–284; Эткинд 1973: 55–116; Эткинд 1963: 24 и далее; Федоров 1983; Комиссаров 1999: 94–104). В первой трети XIX века в русской переводческой практике преобладали две не очень отличающиеся друг от друга школы Жуковского и Карамзина. Жуковский, по сути дела, брался за переделку подлинника, «склоняя» его на наши нравы, и сумел создать русскую романтическую поэзию, несмотря на тот факт, что почти все его баллады практически были заимствованы из немецких и английских авторов. Карамзинисты же ставили во главу угла качество своих переводов с точки зрения их поэтической «приятности». И в том, и другом случае вопрос о точности перевода не стоял слишком остро. Главным для русских переводчиков этого периода оставалось освоение мировой литературы, передача духа и формы подлинника.

Как и во многом другом, Пушкин был выдающимся переводчиком. Несмотря на то, что в ранних переводах Пушкин следовал за классиками, он также принимает романтическую теорию перевода Жуковского. Впрочем, Е. Г. Эткинд утверждал, что переводческие принципы Жуковского были «во власти классической типологии. Шиллер, Гете, Байрон, Вальтер Скотт, Саути, Уланд, Рюккер под его пером обретают сходные черты», для Жуковского «между этими поэтами было больше общих черт, чем различий. Черты же эти — типологические» (Эткинд 1965, 13).

Другой исследователь В. Микушевич отмечал зависимость взглядов Жуковского на перевод от концепции «мифического» перевода Новалиса (Микушевич 1967, 70), который в одном из своих «Фрагментов», по сути дела, создал теорию романтического перевода, разделив его на три типа: грамматический, свободный и мифический. Так, грамматические переводы не несут художественной ценности, «они требуют очень много учености, но лишь дискурсивных способностей» (Цит.: Эткинд 1973: 75; Далее цитаты из сочинения Новалиса приводятся по этому изданию). Свободный перевод возможен при условии наличия

у поэта переводчика «высшего поэтического духа» (*der höchste poetische Geist*). «Истинный переводчик подобного рода должен быть сам художником и любым способом, так или иначе, уметь передать идею целого (*die Idee des Ganzen beliebig so anders so geben können*)» (Там же: 76). Мифический перевод — «это воссоздание не столько объективно существующего произведения, сколько идеала, субъективно понятого поэтом-переводчиком. Достоинства перевода определяются степенью приближенности к идеалу» (Там же). Сам Новалис описывает этот идеал как «некое иррациональное духовное совершенство, постигаемое интуитивно в субъективном прозрении гения» (Левин 1972: 230).

Современник Пушкина П. А. Вяземский в предисловии к переводу романа Бенжамена Констан «Адольф» различал «независимый» и «подчиненный» подходы к переводу: «Следуя первому, переводчик, напившись смыслом и духом подлинника, переливает их в свои формы; следуя другому, он старается сохранить и самые формы, разумеется, соображаясь со стихиями языка, которые у него под рукою. Первый способ превосходнее, второй невыгоднее» (Вяземский 1984: 128).

В свое время, характеризуя переводческую деятельность Жуковского, В. Г. Белинский писал: «Жуковский — поэт, а не переводчик: он воссоздает, а не переводит...» (Белинский 1953–1959: Т. 3: 508). Ранее в статье 1809 года «О басне и баснях Крылова» сам Жуковский заявил: «Переводчик в прозе есть раб; переводчик в стихах — соперник» (Жуковский 1960. Т. 4: 410). С его точки зрения, переводчик обязан не просто формально переводить, а творить свое собственное произведение, при возможности создать гораздо более совершенное произведение по сравнению с подлинником. Близость теории Жуковского к пушкинскому пониманию переводческих задач очевидна.

Г. А. Гуковский провел параллель между переводческой техникой Жуковского и Пушкина, отмечая влияние первого на всю русскую переводческую деятельность: «Переводческий метод Жуковского имел непосредственное отношение и к Пушкину. «Ученичество», преемственность Пушкина проявились, в частности, в сфере перевода. Вслед за Жуковским он, хотя и в меньших масштабах, включил в своё творчество произведения иноязычных авторов, обогащая тем самым русскую литературу, расширяя её границы и возможности. Жуковский создал в русской литературе целостный образ западноевропейского романтизма и сделал это благодаря воплощенной в его творчестве идее романтической личности, индивидуальной души, в которой видел «даже не отражение всего

мира, а весь мир, всю действительность саму по себе» (Гуковский 1965: 42; см. также: Ю. Д. Левин 1972: 240).

В. В. Виноградов писал по этому поводу: «Художественное мышление Пушкина — это мышление литературными стилями, все многообразие которых было доступно поэту. В этом плане пути реалистического освоения действительности в художественном творчестве Пушкина исключительно многообразны. Пушкин творчески использовал стили народной поэзии, стиль летописи, стиль библии, корана. Стили Тредьяковского, Ломоносова, Сумарокова, В. Петрова, Державина, Хвостова, стили Жуковского, Батюшкова, Баратынского, Вяземского, Козлова, Языкова, В. Кюхельбекера, Ден. Давыдова, Дельвига, Гнедича; стили Байрона, Шенье, Горация, Овидия, Вордсворта, Шекспира, Мюссе, Беранже, Данте, Петрарки, Хафиза и других писателей мировой литературы служили ему материалом для оригинального творчества. Пушкин доказал способность русского языка творчески освоить и самостоятельно, оригинально отразить всю накопленную многими веками словесно-художественную культуру Запада и Востока» (Виноградов 1941: 484).

На творческий характер переводов Пушкина обращал внимание Г. Д. Владимирский: «Переводческая деятельность Пушкина была одним из аспектов этого творческого процесса. Самое разнообразие его обращения с подлинником — от вольного переложения, переходящего подчас в пародию, до весьма точного перевода, передача прозы стихами, драматической формы — эпической, включение в переводное произведение оригинальных вставок и т. д.» (Владимирский 1939: 300–330). Ю. Д. Левин констатирует, «что не воссоздание конкретного оригинала явилось основной его целью» (Левин 1972: 242). Вспоминая высказывание Б. В. Томашевского, который на основании анализа пушкинских переводов с французского языка приходит к выводу: «Их цель (переводов. — Н. З.) — не передача в точности оригинала, а обогащение русской поэзии формами, существовавшими на чужом языке» (Томашевский 1960: 78), Ю. Д. Левин заключает, что это правило справедливо и для переводов-переделок Пушкина с других языков: «Следует также добавить, что обогащение поэтического языка у Пушкина, обладавшего «всемирной отзывчивостью» (Достоевский), включало также воспроизведение средствами русского языка чужого национального колорита, исторического своеобразия других народов и осуществлялось не только в переводах, но и в оригинальных произведениях, таких как «Сцена из Фауста», «Сцены из рыцарских времен», «Египетские ночи», «Марья

Шонинг» и др. И все это многообразие эпох, народов, характеров, столь непохожих друг на друга, сливается в единое художественное целое — творчество Пушкина. Особенно наглядно это проявляется в «маленьких трагедиях», где оригинальное произведение, опирающееся на исторический анекдот, «Моцарт и Сальери», переработка старинной легенды о Дон-Жуане «Каменный гость», мнимый перевод из несуществующего Ченстона «Скупой рыцарь» и, наконец, действительный перевод сцены из драмы Вильсона «Чумный город» — «Пир во время чумы» — все вместе образуют единый творческий комплекс, относящийся к поэзии Пушкина, а не к его источникам, каковы бы они ни были» (Левин 1972: 242). Приводя некоторые «так называемые переводы», Ю. Д. Левин утверждает, что в них «Пушкину случалось даже отступать от оригинала, чтобы подчеркнуть безотносительно к подлиннику национальную и историческую специфику» (Левин 1972: 242). Автор приводит следующие примеры пушкинских переводов: «Так, переводя «Czaty» Мицкевича, он расширил характеристику воеводы в ущерб характеристике его жены, чтобы воспроизвести в стихотворении «Воевода» (где даже перемена заглавия отражала перестановку акцентов) дикий шляхетский гонор, проявляющийся в бесчеловечной ревности польского магната. На основании отрывка прозаического «Пути паломника» Бенъяна Пушкин создает стихотворение «Странник», в котором как бы сконцентрирован жестокий дух пуританского религиозного сознания с его мучительной внутренней борьбой добрых и злых сил, завершающейся торжеством идеи аскетизма и подвижничества. Разумеется, что такие произведения весьма условно могут быть подведены под понятие перевода» (Левин 1972: 242–243).

Вступая в полемику с Е. Г. Эткингом, который в центр своего исследования переводческой системы Пушкина поставил анализ «Песен западных славян», исследователь справедливо ставит вопрос: «в какой мере эти одиннадцать стихотворений могут считаться переводами? Пушкин не переводил «Гузла» Мериме, а сквозь французский текст реконструировал «затекст» — воображаемый иллирийский простонародный подлинник. В сущности это было опять воссоздание идеала, но идеала реалистического — исторически и национально обусловленного народного поэтического сознания» (Левин 1972: 243). Далее Ю. Д. Левин приводит пример Е. Г. Эткинда, где исследователь сравнивает три поэтические реконструкции стихотворных переводов прозаических текстов, а именно: «Телемахиду» Фенелона-Тредиаковского, «Ун-

дину» Ламотт-Фуке-Жуковского и «Песни западных славян» Мериме-Пушкина: «Третьяковский, сохраняя преданность своему образцу, перекладывает роман Фенелона гекзаметрами, — он считает, что объективно признанный абсолютный и общеобязательный идеал «Приключений Теллемаха» — эпос, продолжающая Гомерову «Одиссею», Жуковский возвышает сказку Ламотт-Фуке до поэмы, полагая, что замысел немецкого романтика до конца постигнут и осознан только им, русским поэтом, способным придать этому замыслу художественное совершенство; Жуковский руководствуется субъективным, индивидуально-лирическим представлением об идеале, который отнюдь не обладает нормативной общеобязательностью. Пушкин, реконструируя воображаемый подлинник, который якобы лежал в основе «иллирийских стихотворений» Мериме, воссоздает исторически и национально обусловленных носителей «первобытной» западнославянской поэзии, воссоздает их характеры и свойственную им поэтическую систему. При кажущемся сходстве методы названных трех поэтов различаются между собой как три эстетики, как три мировоззрения, из которых каждое рождено определенным этапом развития поэтического искусства» (Эткинд 1965: 25–26).

В споре с Е. Г. Эткингом Ю. Д. Левин отказался считать поэта основоположником реалистического метода перевода, поскольку сам Пушкин «даже не ставил перед собой главной задачи переводчика — воссоздать средствами своего языка иноязычное произведение как произведение чужой литературы, переменившее только свое языковое воплощение» (Левин 1972: 244). По мнению Ю. Д. Левина, несмотря на то, что такому требованию пушкинские переводы не удовлетворяют ни в коем случае, это не означает, «что Пушкин не оказал влияния на развитие перевода в русской литературе. Напротив, это влияние трудно переоценить. Осмысление национальной самобытности, воссоздание чужого исторического колорита, новые возможности русского литературного языка и стиха и т. д., — все это было благодаря Пушкину усвоено русской переводческой культурой и способствовало развитию в ней именно реалистического направления, исходящего из сопоставления историко-культурных традиций двух национальных цивилизаций и связанных с ними языковых стилистических систем» (Левин 1972: 244). Однако нельзя согласиться с мнением Ю. Д. Левина, что «это влияние осуществлялось всем творчеством Пушкина, а не его так называемыми переводами или его теоретическими суждениями о переводе. Оригинальный «Борис Годунов», например, или «маленькие трагедии» имели

большее значение для последующих переводов Шекспира, чем, скажем, поэма «Анджело» — переделка шекспировской драмы «Мера за меру», содержащая в себе переводные фрагменты» (Левин 1972: 244). Несправедливость этого суждения, нам кажется, заключена в недооценке влияния Шекспира, в том числе и переводных фрагментов из его хроник, в недооценке оригинальности «Анджело».

О степени оригинальности того и другого произведения можно спорить долго. Проблема реминисценций, творческой адаптации, типов перевода (подстрочный, дословный, свободный) и просто литературных источников могут составить предмет самостоятельного изучения. Ограничимся лишь напоминанием, как высоко оценивал достоинство своей незаслуженно обделенной признанием поэмы сам Пушкин.

Пушкин называл переводчиков «почтовыми лошадьми просвещения» (Пушкин 1937–1959: Т. XII: 179), в то время как В. Жуковского называл «гением перевода» (Пушкин 1937–1959: Т. XIII: 183). Для Пушкина характерно в высшей степени ясное и творческое, и филологическое понимание проблемы перевода. В одной из последних заметок Пушкин дал критику «Шатобрианова перевода «Потерянного рая» Мильтона». Вопреки общепринятой традиции перевода, когда «переводчик должен передавать дух, а не букву», Шатобриан переводит Мильтона *«слово в слово»* и объявляет, что подстрочный перевод был бы верхом его искусства, если б только он был возможен!» (Пушкин 1937–1959: Т. XII: 137)

Тем не менее, Пушкин критикует перевод «Потерянного рая» Шатобриана, ибо понимает несостоятельность задачи. Пушкин как бы предлагает Шатобриану быть соавтором поэта и исправлять погрешности оригинала. Таким переводчиком, который не только переводил, но и вдохновлялся и творил сам, и был сам Пушкин. Ему было мало только переводить, его гений требовал большего, он хотел открыть читателю то, что скрыто в чужом замысле. Перевод Пушкина всегда больше, чем изложение или переложение чужого.

Пушкин считал невозможным дословный перевод: «Мы сказали уже, что Шатобриан переводил Мильтона почти слово в слово, так близко, как только то мог позволить синтаксис французского языка: труд тяжелый и неблагодарный, незаметный для большинства читателей и который может быть оценен двумя, тремя знатоками! Но удачен ли новый перевод? Шатобриан нашел в Низаре критика неумолимого. Низар в статье, исполненной тонкой сметливости, сильно напал и на способ перевода, избранный Шатобрианом, и на самый перевод. Нет сомнения,

что, стараясь передать Мильтона *слово в слово*, Шатобриян однако не мог соблюсти в своем переложении верности смысла и выражения. Подстрочный перевод никогда не может быть верен. Каждый язык имеет свои обороты, свои условленные риторические фигуры, свои усвоенные выражения, которые не могут быть переведены на другой язык соответствующими словами» (Пушкин 1937–1959: Т. XII: 143–144). Все перечисленные качества языка принимаются самим Пушкиным во внимание при переводе «Меры за меру», а также при переводе реплик героев пьесы Шекспира в поэме «Анджело».

Сравнивая особенности русского и французского языков в связи с проблемой перевода, Пушкин говорил: «Если уже русский язык, столь гибкий и мощный в своих оборотах и средствах, столь переимчивый и общежительный в своих отношениях к чужим языкам, не способен к переводу подстрочному, к переложению слово в слово, то каким образом язык французский, столь осторожный в своих привычках, столь пристрастный к своим преданиям, столь неприязненный к языкам, даже ему единоплеменным, выдержит таковой опыт, особенно в борьбе с языком Мильтона, сего поэта, все вместе и изысканного и простодушного, темного, запутанного, выразительного, своенравного, и смелого даже до бессмыслия?» (Пушкин 1937–1959: Т. XII: 144).

В этом высказывании Пушкина важно отметить то, что поэт обосновывает невозможность подстрочного перевода в русском, а тем более во французском языках (ведь поначалу Пушкин пользовался переводами Шекспира на французский язык). Возникает резонный вопрос: какой же перевод был приемлем для русского поэта? Хотя ответ может быть только гипотетическим, попытаемся обосновать его: поэту был близок свободный, или как его еще называют, «вольный» перевод, тот самый перевод, который позволяет переводчику вносить творческие изменения, позволяет ему свою интерпретацию «чужого» текста. Таким переводом, по моему мнению, и является поэма Пушкина «Анджело».

А. В. Федоров в главе, посвященной истории русского перевода и переводческой мысли XIX-го века, отмечает особенный вклад, сделанный А. С. Пушкиным: «Новую эпоху в истории русского перевода, как и во всей истории русской литературы и в истории русского литературного языка, открывает собой время Пушкина и то влияние, которое его творчество, поэтическое и прозаическое, оказало во всем целом на развитие русской литературы, в том числе — переводной. Оно показывало пример разработки всех жанров «словесности» (вплоть до журна-

листики и историографии), применения в широчайшем диапазоне стилистических ресурсов современного русского языка, включая и разговорный, и просторечие, и убедительного воссоздания местного и исторического колорита разных стран и эпох» (Федоров 1983: 45).

Говоря о переводах Пушкина в целом, А. В. Федоров подчеркивает, что стихотворные переводы Пушкина часто, «особенно в первой половине творчества, связанной с принципами классицизма, а в дальнейшем — с романтизмом — далеки от внешней точности и граничат с творчеством оригинальным» (Там же). Исследователь видит главное значение пушкинских переводов не только в том, что это «художественные произведения русской литературы, вышедшие из-под пера великого писателя)», но в том, что «в них иностранные подлинники воссозданы тем русским литературным языком, основоположником которого он является, и что в той части, которая относится к периоду высшей зрелости поэта, полностью проявляются черты, присущие художественному методу реализма, а именно — внимание к типически своеобразному и мастерство обобщающего отображения как исторически характерных, так и индивидуальных специфических особенностей оригинала» (Федоров 1983: 45). Разделяя мнение Б. В. Томашевского, который считал, что цель переводов Пушкина из французских поэтов «не передача в точности оригинала, а обогащение своего поэтического достояния формами, существующими в чужом языке» (Томашевский 1960: 78), А. В. Федоров предлагает считать этот вывод справедливым и для других переводов русского поэта. «Мастерство периода наивысшей зрелости» видит А. В. Федоров в поздних прозаических переводах Пушкина, в которых поэт «не придерживается дословной близости к подлиннику, кое-где он сохраняет предложение, устраняет многословие оригинала, а временами перевод заменяет сокращенным пересказом (в отрывке из «Записок Джона Теннера)». Это естественно, поскольку это — перевод не художественных произведений, а книг, представляющих познавательный интерес и публикуемых в отрывках в журнале. Однако в передаче всего характерного с точки зрения исторической, бытовой, этнографической Пушкин чрезвычайно точен. Хотя переводимые тексты не относятся к области художественной литературы, Пушкин считается с их стилем, подчеркивая в «Записках бригадира Моро-де-Бразе» старомодную манеру повествования, придавая и русскому тексту легкий оттенок педантической неуклюжести, а в отрывках из «Записок Джона Теннера» оттеняя простоту и деловитость описаний. В целом же все со-

гласуется и здесь с законами пушкинской речи — принципами отчетливости, точности, естественности фразы и отбора слов» (Федоров 1983: 46).

В целом, по мнению А. В. Федорова, Пушкин отрицал принцип «украшающего», «исправительного» перевода, свойственного французским переводчикам XVII–XVIII веков, игнорировавших самобытность переводимого автора и его текста, ровно как русским поэтом отрицается и принцип перевода «буквального», «приводящего к насилию над родным языком», а в статье о Шатобриановом переводе «Потерянного рая» Мильтона Пушкин отверг «подстрочный перевод». Главными требованиями к переводу Пушкина является, по его словам, следование «смысловой верности и сохранение своеобразия оригинала» (Федоров 1983: 46).

«Французские писатели и переводчики стремились подчинять иноязычные литературы своим канонам, своим правилам «хорошего вкуса», своему пониманию художественного идеала. Требованиям хорошего вкуса» и представлению об эстетическом идеале должны были отвечать не только оригинальные литературные произведения, но и переводы, независимо от особенностей подлинника. ... Естественно, что при таком способе переводить стирались, вернее тщательно вытравливались местные, национально-исторические и индивидуальные особенности подлинника и что от такой передачи больше всего страдали произведения, где эти особенности были ярко выражены. Среди авторов, подвергшихся особенно существенным переделкам со стороны французских переводчиков, в первую очередь должен быть назван Шекспир. Своеобразие его настолько поражало во Франции, что даже такой передовой мыслитель и писатель, как Вольтер, говорил о его «диком, варварском гении». Искажения во французских переводах Шекспира доходили до изменения структуры и композиции его трагедий, до изменений в сюжете, до существенных сокращений». (Федоров 1983: 28). А ведь некоторые пушкинисты предполагают, что поэт имел дело только с французскими переводами Шекспира!

Оценивая значение переводческого наследия Пушкина, В. Н. Комиссаров проводит не случайную параллель с переводами М. Ю. Лермонтова: «Почетное место в истории перевода в России принадлежит двум великим русским поэтам — А. С. Пушкину и М. Ю. Лермонтову. Хотя в их творчестве переводы занимали сравнительно скромное место, они внесли значительный вклад в повышение

качества художественных переводов в России. В поэтических парафразах и подражаниях они сумели воспроизвести наиболее важные особенности иностранной поэзии, но самое главное — их творения были замечательными произведениями искусства, не уступающими их оригинальным шедеврам. Их переводы-парафразы послужили образцовыми примерами для других переводчиков, поскольку они утверждали главный принцип, что хороший художественный перевод должен быть неотъемлемой частью национальной литературы на языке перевода. Особо следует подчеркнуть роль Пушкина в развитии русской школы перевода. Пушкин постоянно проявлял большой интерес к переводческой проблематике, и его критические заметки о переводах отличаются объективностью и глубиной. Он подчеркивал важность правильного отбора литературных произведений для перевода, а его требования верности оригиналу в сочетании с высоким качеством и выразительностью литературного стиля переводчика оказали благотворное влияние на лучших переводчиков России в XIX-м и XX-м веках» (Комиссаров 1999: 101).

Как резюме приведу слова В. В. Вейдле: «В последние годы после женитьбы он с особенным усердием выписывал в свою библиотеку и читал иностранных авторов по возможности на их собственном языке, вникал в их мысль и в средства ее выражения, переводил их, либо для печати, либо для того чтобы лучше усвоить созданные ими приемы и привить их русскому языку и русской поэзии» (Вейдле 1991: 33). Занятия переводческой деятельностью у Пушкина отвечали потребностям творческой эволюции как самого поэта, так и русской поэзии в целом.

В этой связи важно выяснить, в какой мере Пушкин владел английским языком в чтении и переводческом труде.

Пушкин и английский язык. Вопрос о том, насколько хорошо Пушкин владел английским языком, когда принялся изучать его и насколько чтение английских авторов в подлинниках или переводах оказало влияние на его оригинальное творчество, давно находится в поле внимания пушкинистов. Основными исследованиями, посвященными переводам Пушкина с английского языка, являются статьи М. Цявловского «Пушкин и английский язык» (1913) и М. П. Алексеева «Пушкин и Шекспир» (1972), вскользь этой проблемы также касался Ю. Д. Левин в статье «Некоторые вопросы шекспиризма Пушкина» (1974). Судя по тем сведениям, которые приводят в своих трудах М. А. Цявловский (Цявловский 1913: 71) и М. П. Алексеев (Алексеев 1972: 243), Пушкин смог читать Шекспира в английском подлиннике

более-менее свободно не ранее 1828 г., когда он довольно хорошо овладел английским языком. В этом мнении сходятся большинство отечественных исследователей, которые, даже уточняя и корректируя в своих исследованиях отдельные эпизоды пушкинского изучения английской культуры, остаются при мнении, что до указанного года уровень познаний в языке у поэта был недостаточным.

В свое время М. А. Цявловский отмечал наличие отдельных английских фраз и аллюзий в произведениях и письмах Пушкина, которые с особой периодичностью стали появляться около 1828 г. Тем не менее, известный американский исследователь Т. Шоу приводит пример, относящийся к началу работы над «Борисом Годуновым», — «письмо с рождественскими поздравлениями брату Льву, где он обращается к нему как Лайон (то есть Lion, английский вариант имени брата). Письмо написано около 20–23 декабря 1824 г» (Пушкин 1937–1959: Т. XIII: 131). В нем, по словам ученого, «Пушкин обыгрывает взаимоотношение между английской орфографией и пунктуацией» (Шоу 2002: 330).

Конечно, свою мистифицирующую роль сыграли преувеличения познаний поэта в английском языке, о чем свидетельствовал в анонимной рецензии «Московский телеграф» за 1829 год (В. В. Вересаев считает ее автором Н. А. Полевого). В частности, анонимный автор писал: «Пушкин выучил английский язык — кто поверит тому? — в четыре месяца! Он хотел читать Байрона и Шекспира в подлиннике — и через четыре месяца читал их по-английски, как на своем родном языке». (Вересаев 1990. Т. 2: 446). М. П. Алексеев считал, «что познания Пушкина в данном случае явно преувеличены» (Алексеев 1972: 243). Мы же, наоборот, считаем, что мистифицированы сроки овладения языком: к изучению английского языка Пушкин приступил гораздо раньше, и его путь к овладению языком был дольше. К схожему выводу приходит М. В. Елиферова, которая считает, что изучить за четыре месяца какой-либо язык «с нуля» невозможно, но вполне реально добиться значительных результатов, если язык изучался ранее, но по каким-либо причинам обучение было прекращено (см. Елиферова 2007).

Когда Пушкин приступил к занятиям английским языком? Ввиду противоречивости свидетельств со стороны пушкинских современников на этот вопрос нельзя ответить с категоричной точностью. Поэтому и выводы биографов Пушкина «грешат неточностями, а вероятно, и домыслами» (Рак 2003: 64) «Лучший источник информации на этот счет, — отмечал Т. Шоу — без сомнения, мемуары его сестры Ольги,

которые она записала для П. В. Анненкова в 1851 г., когда тот работал над первой подробной биографией Пушкина» (Шоу 2002: 331). Со слов О. С. Павлищевой, первый биограф поэта записал: «Когда у сестры была гувернанткой англичанка (М—ме Бели), то он учился и по-английски, но без успеха» (Пушкин 1998: Т. 1: 32–33).

Вопрос, насколько можно доверять этому утверждению родной сестры поэта, возникает только потому, что оно противоречит свидетельству отца Сергея Львовича Пушкина, который утверждал, что Александр ко времени поступления в лицей, «уже этот язык знал, как знают все дети, с которыми дома говорят на этом языке» (Пушкин 1998: Т. 1: 428). Конечно, критерий в оценке познаний кого-либо в иностранном языке мог быть разным — требовательным у сестры, которая, кажется, свободно владела английским языком, и менее строгим у не знавшего его отца поэта. К тому же, эти свидетельства важны для нас, в первую очередь, как доказательство нашего предположения, что Пушкин рано стал соприкасаться с английским языком, гораздо раньше, чем это принято считать в отечественном пушкиноведении. И совсем не важен вопрос, насколько свободно Пушкин владел английским языком в детстве и отрочестве, — главное, что он уже получил первоначальные уроки этого языка из уст его носителя, онигодились ему в самообразовании, поскольку в лицее английский не преподавался.

Говоря о роли, которую в творческой эволюции Пушкина занимали Англия, англичане, английский язык и английская литература, А. А. Долинин мельком отмечает юношеский оссианизм Пушкина, однако, как полагает исследователь, он «не имел никакой специфически британской окраски» (Долинин 2001: 44). Еще более существенным для возникновения живого интереса к английскому языку является байронизм Пушкина, всецело поглотивший поэта в первой половине 20-х годов. Байрон был в центре внимания ближайших знакомых Пушкина, еще в 1819 г. читавших его в подлиннике (В. А. Жуковский, А. И. Тургенев, И. И. Козлов) (см. Рак 2003: 65).

В изучении языка Пушкину могли помочь беседы с английским врачом, о которых нам известно из письма поэта к П. А. Вяземскому или В. К. Кюхельбекеру от апреля или мая 1824 г.. К сожалению, нам доподлинно неизвестно, действительно ли «он обсуждал или читал с ним Шекспира, тогда или позже» (Долинин 2001: 44).

По мнению П. В. Анненкова, в 1823–1824 гг. «Пушкин успел выучиться на юге по-английски и по-итальянски и много читал на обоих

языках» (Анненков 1999: 89–90). Но тогда не понятно самокритичное недовольство Пушкина своими познаниями в английском, когда в письме к кн. П. А. Вяземскому от 25 ноября 1825 г., сразу после окончания «Бориса Годунова», поэт отчаянно писал: «Мне нужен англ. яз. — и вот одна из невыгод моей ссылки: не имею способов учиться, пока пора» (Пушкин 1937–1959: Т. XIII: 243). По-видимому, смена Южной ссылки на Михайловскую помешала поэту продолжить изучение английского, прервав его в самом разгаре.

О том, что Пушкин был знаком с английскими текстами еще до создания трагедии «Борис Годунов» (1825), говорил в комментариях к драме Г. О. Винокур, который приводил в доказательство отсутствие во французском переводе Летурнера характерного шекспировского приема чередования в тексте стихов и прозы, имевшегося в пушкинской драме (Винокур 1935: 489).

Нет сомнения в том, что Пушкин обладал особой способностью к изучению иностранных языков, — тому есть много свидетельств современников. Французский язык для русского поэта являлся вторым родным, во время южной ссылки Пушкин учился говорить по-молдавски в Кишиневе и по-итальянски в Одессе (Вересаев 1990: Т. 2: 164, 214). В бумагах поэта сохранились опыты изучения иврита, древнегреческого, арабского, английского и немецкого языков (Рукою Пушкина 1935). Вероятно, Пушкин принялся изучать английский язык во время путешествия в Крым в 1820 г. В. Д. Рак предположил, что его освоение началось еще на Кавказе (Рак 2003: 67). По сведениям П. И. Бартенева, в доме, построенном герцогом Ришелье в Гурзуфе, который принадлежал семье генерала Раевского: «нашлась старинная библиотека, в которой Пушкин тотчас отыскал сочинения Вольтера и начал их перечитывать. Кроме того, Байрон был почти ежедневным его чтением; Пушкин продолжал учиться по-английски, с помощью Раевского сына...» (Вересаев 1990: Т. 2: 135). Еще более интересным является продолжение этого свидетельства: «Пушкин часто разговаривал и спорил с старшею Раевской о литературе. Стыдливая, серьезная и скромная Елена Николаевна, хорошо зная английский язык, переводила Байрона и Вальтер-Скотта по-французски, но втихомолку уничтожала свои переводы. Брат сказал о том Пушкину, который стал подбирать клочки изорванных бумаг и обнаружил тайну. Он восхищался этими переводами, уверяя, что они чрезмерно верны» (Там же). Выходит, что уже к этому времени Пушкин настолько хорошо овладел английским языком, что мог оценить точ-

ность переводов, выполненных Е. Н. Раевской. Интересно уточнение, которое сделала Екатерина Николаевна, когда в печати появились сведения, «будто Пушкин учился в Юрзуфе под ее руководством английскому языку». По ее словам, такие отношения были просто невозможны: «Ей было в то время 23 г., а Пушкину 21, и один этот возраст, по тогдашним строгим понятиям о приличии, мог служить достаточным препятствием к такому сближению. По ее замечанию, все дело могло состоять разве только в том, что Пушкин с помощью Н. Н. Раевского в Юрзуфе читал Байрона и что когда они не понимали какого-нибудь слова, то, не имея лексикона, посылали наверх к Катерине Николаевне за справкой» (Пушкин 1998: Т. 1: 211). В. Набоков также сомневается по поводу возможности глубокого изучения английского языка Пушкиным в период его пребывания в доме Раевских в 1820 г., но в то же время он отказывает поэту вообще в способности к усидчивому обучению: «Девушки Раевские (познавшие английский от гувернантки), которые преподают в беседках и гротах язык Байрона старательному, хотя и охваченному любовью Пушкину, — это легкая форма галлюцинаций у русских редакторов» (Набоков 1999: 173–174). Автор явно утрирует ситуацию: сестры Раевские играли в пушкинском самообучении английскому языку роль «ходячего словаря» и помогали ему разобраться в значении незнакомых слов, что еще раз дает основание предположить его начальное знакомство с английским языком, состоявшееся еще благодаря англичанке Белли — гувернантке сестры поэта Ольги Пушкиной.

В. Д. Рак попытался установить произведение из «Сочинений Байрона», которое «почти ежедневно» читал Пушкин при помощи Н. Н. Раевского, «пользуясь, при необходимости консультациями Ек. Н. Раевской», и приходит к выводу, что читали они «Корсара» (Рак 2003: 67). На это косвенно указывают некролог А. Мицкевича, опубликованный в «Le Globe» (25 mai, 1837) и влияние этой поэмы, отразившееся в «Кавказском пленнике». Со ссылкой на Г. И. Филипсона (Филипсон 1885: 155) В. Д. Рак приходит к выводу, что знание английского языка у самого Раевского «было вряд ли достаточным, чтобы одолеть большую поэму в короткий промежуток между приездом (19 августа) и началом работы над “Кавказским пленником” (около, после 24 августа), то не лишено вероятности, что читать “Корсара” друзья приступили еще на Кавказе» (Рак 2003: 68). Дошедшие до нас черновые переводы Пушкина и Раевского отрывков из «Гяура» позволяют предположить, что они были выполнены тогда же и во время английских штудий в Крыму (Рак 2003: 68).

То, что Пушкин был всесторонне одарен, способен к обучению и самосовершенствованию, сомневаться не приходится. Вот какую характеристику дает русскому поэту Кс. А. Полевой: «Если бы записан был хоть один такой разговор Пушкина, похожий на рассуждение, перед ним показались бы бледны профессорские речи Вильмена и Гизо. Вообще Пушкин обладал необычайными умственными способностями. Уже во время славы своей он выучился, живя в деревне, латинскому языку, которого почти не знал, вышедши из Лицея. Потом, в Петербурге, изучил он английский язык в несколько месяцев, так что мог читать поэтов. Французский знал он в совершенстве. “Только с немецким не могу я сладить! — сказал он однажды. — Выучусь ему, и опять все забуду: это случалось уже не раз”. Он страстно любил искусства и имел в них оригинальный взгляд. Тем особенно был занимателен и разговор его, что он обо всем судил умно, блестяще и чрезвычайно оригинально» (Пушкин 1998. Т. 2: 59).

Еще одним свидетельством пушкинского таланта к языкам могут послужить воспоминания А. Ф. Кони: «Поэт стремительно расширяет круг своей образованности, упущенное из-за ссылки время. В 1828 г. — 29 лет — он овладевает английским и читает в оригинале Байрона и его соотечественников, он изучает Данте и итальянских поэтов, переводит с французского, испанского (Сервантеса), английского, польского, старофранцузского... Глубокая и разносторонняя осведомленность его в вопросах искусства, литературы и истории, политики, даже лингвистики, удивлявшая его собеседников в 30-е годы, складывалась именно в это время. Перед современниками, знавшими его в молодости, поэт неожиданно предстанет как глубокий мыслитель, разносторонний эрудированный ученый, знаток истории человечества и человеческой культуры, как острый критик и публицист. Пушкин сумел соединить в себе, по выражению Мицкевича, столь “выдающиеся и разнообразные способности, что они, казалось, должны были бы исключать друг друга”» (Кони 1906: 451).

Вот еще одно свидетельство современника поэта, относящееся к этому периоду: «Пушкин учится английскому языку, а остальное время проводит на дачах». П. А. Муханов — М. П. Погодину, 11 авг. 1828 г. (Вересаев 1990. Т. 2: 372. Ср.: Цявловский 1913: 70).

Вместе с тем ряд исследователей скептически оценивает пушкинские познания в английском языке. Наиболее ярким выразителем этой позиции был В. В. Набоков. «Не владея в полной мере литературой во-

проса и не зная, в частности, статьи М. А. Цявловского» (Рак 2003: 72), Набоков считал, что Пушкин, да и все русские читатели его эпохи имели представление о литературе Англии, Германии, Италии, о произведениях древних лишь «по несметным пересказам неутомимых французов» (Набоков 1999: 182). В своей высокомерной категоричности он даже пошел на ссору со своим некогда близким другом американским прозаиком, поэтом, драматургом и критиком Эдмундом Уильсоном, который встал на защиту русского поэта. Уильсон считал, что Пушкин свободно владел английским языком, чему привел ряд неоспоримых доказательств на этот счет. Переписке В. Набокова с Уильсоном, в которой и разразилась оживленная полемика по этому поводу, посвящена статья Н. Анастасьева (Анастасьев 1999: 127–141). Вот несколько цитат из этой переписки. Уильсон писал Набокову: «Я только что перечел сборник “Рукою Пушкина”. На страницах 28: 90: 99: 102: 506 и 597 там можно обнаружить переводы или цитаты из английских авторов: таких, например, как Барри Корнуолл и Вордсворд, которых он (Пушкин. — *Прим. Н. Анастасьева*) читал по-французски. Точно так же сомнительно, чтобы Пушкин мог использовать в “Евгении Онегине” ритмы Байрона, если читал его только по-французски, (между прочим, я состряпал нечто вроде теории, объясняющей твою удивительную — вопреки свидетельствам — убежденность, будто Пушкин вовсе не знал английского, а Тургенев — едва-едва, — теорию, которую, возможно, разовью в небольшом этюде, посвященном твоим сочинениям)» (Там же: 132). На это письмо Набоков отвечал Уильсону: «Вопросом, насколько Пушкин владел иностранными языками, я занимаюсь уже около десяти лет, так что нет нужды адресовать меня к сборнику “Рукою Пушкина”. Исчерпывающий анализ этой проблемы ты найдешь в моем комментарии к “Евгению Онегину”. Что касается Байроновских, по твоим словам, ритмов, то Пушкин почерпнул их из английских стихов в переложении Жуковского... Конечно, я с удовольствием вернусь к этой теме, чтобышний раз показать тебе, что Пушкин владел английским, латынью и т. д. в той же мере, в какой... (Уильсон) владеет русским, а Оден французским» (Там же). Уильсон отвечал Набокову: «От Труайя и Мирского я узнал: что Пушкин вместе с Раевским читал Байрона по-английски в 1820 г. А открыв “Путешествие в Арзум”, обнаружил две цитаты из английских стихов в оригинале, одна из “Лаллы Рук”... Мне кажется, что: рано научившись говорить на иностранных языках, ты... просто не понимаешь, насколько далеко можно продвинуться, овладев языком по литератур-

ным источникам. Если Пушкин знал английский так же, как Оден французский, дела его были вовсе неплохи»... (Там же). По поводу этой дискуссии Н. Анастасьев писал: «впоследствии эта более или менее дружеская перепалка выплеснулась на публику, утратив при этом с обеих сторон все свое добродушие» (Там же). Уильсон так развивает свою «теорию»: «Вопреки хорошо известным фактам, он (Набоков. — *Прим. Н. Анастасьева*) утверждает, что Мериме совсем не знал русского, а Тургенев владел английским лишь на уровне газетной лексики. Он полагает, что русские не заслуживают своей репутации знатоков иностранных языков, и утверждает, что любой русский или русская, прилично владеющие английским, почерпнули его от гувернантки или домашнего учителя... Несомненно, эти ложные взгляды подсказаны ему неотразимой уверенностью, будто он единственный в истории писатель, с равной свободой владеющий русским, английским и французским» (Там же: 132–133). «Теория» Уилсона звучит вполне правдоподобно, особенно в связи с известным высокомерием Набокова. На обвинения Уильсона Набоков не решился ответить, но обиду на своего коллегу все-таки затаил. Случайный спор перерос у писателей в «целое исследование пушкинского стиха, а попутно — всей русской просодии в сопоставлении с английской» (Там же: 133). Серьезный разговор был вызван достаточно невинным замечанием Уильсона, которому показалось, что на фоне Шекспира, особенно позднего, Пушкин выглядит педантом. «Почти никогда он не отходит от строгого размера, в то время как у Шекспира возможны любые вариации» (Там же: 133) На это мнение Набоков возразил «письмом-трактатом» с множеством примеров и таблиц, раскрывающих природу русского языка, в котором «кроется масса возможностей и Пушкин их виртуозно использовал» (Там же: 133). Уильсон пытался стоять на своем: «английская метрика богаче, а система акцентов свободнее, что развязывает поэту руки. В “Зимней сказке” Шекспир достигает таких эффектов, которые Пушкину, скованному жестким этикетом языка, недоступны» (Там же: 133). В заключение Н. Анастасьев приводит характеристику, данную этому спору С. Карлинским, автором предисловия к сборнику их переписки: «Уильсон читал Пушкина так, словно это был английский поэт, пишущий в английской версификационной системе, каковая строится на языковой норме, позволяющей свободный сдвиг ударений; Набоков же читал Шекспира и Байрона так, словно это были русские поэты, или, во всяком случае, не придавал должного значения всем тем же органиче-

ским различиям в орфоэпии... даже совершенное владение чужим языком (речь, естественно, о Набокове, Уильсон, кажется, действительно говорил по-русски неважно) не уберегает от инстинктивного соположения его родным» (Там же: 133–134).

Л. Н. Майков свидетельствовал со слов С. П. Шевырева, что «Шекспира (а равно Гёте и Шиллера) он (Пушкин. — *Н. З.*) не читал в подлиннике, а во французском старом переводе, поправленном Гизо, но понимал его гениально. По-английски выучился он гораздо позже, в Петербурге, и читал Вордсворта» (Майков 1899).

Опровергает это суждение свидетельство М. В. Юзефовича, который рассказал интересный эпизод из походной жизни Пушкина в конце двадцатых годов: «Пушкин имел хорошее общее образование. Кроме основательного знакомства с иностранной литературой, он знал хорошо нашу историю, и вообще, для своего серьезного образования, воспользовался с успехом ссылкой. Так, между прочим, он выучился по-английски. С ним было несколько книг, и в том числе Шекспир. Однажды он в нашей палатке переводил брату и мне некоторые из него сцены. Я когда-то учился английскому языку, но, не доучившись как следует, забыл его впоследствии. Однако ж все-таки мне остались знакомы его звуки. В чтении же Пушкина английское произношение было до того уродливо, что я заподозрил его знание языка и решил подвергнуть его экспертизе. Для этого на другой день я зазвал к себе его родственника Захара Чернышева, знавшего английский язык, как свой родной, и, предупредив его, в чем было дело, позвал к себе и Пушкина с Шекспиром. Он охотно принялся переводить нам его. Чернышев при первых же словах, прочитанных Пушкиным по-английски, расхохотался: «Ты скажи прежде, на каком языке читаешь?» Расхохотался, в свою очередь, и Пушкин, объяснив, что он выучился по-английски самоучкой, а потому читает английскую грамоту, как латинскую. Но дело в том, что Чернышев нашел перевод его совершенно правильным и понимание языка безукоризненным» (Пушкин 1998: Т. 2: 114).

Известно, что Пушкин собирал новинки иностранной литературы о Шекспире, которыми он постоянно пополнял свою огромную библиотеку. Об этом свидетельствуют книги о Шекспире, которые сохранились в библиотеке поэта, и воспоминания современников. Так, Я. К. Грот пишет: «Изучая английский язык, я сошелся с Пушкиным в английском книжном магазине Диксона... Увидев Пушкина, я забыл свою собственную цель и весь превратился во внимание: он требовал книг, относя-

щихся к биографии Шекспира, и, говоря по-русски, расспрашивал о них у книгопродавца» (Грот 1899: 275–276). В пушкинской библиотеке имелись прозаические пересказы Чарльза Лэма для детей (Charles Lamb. *Tales from Shakespeare. Designed for the use of young persons. Fifth ed.* London, 1832), книга Л. Тика «Шекспир и его современники» во французском переводе с немецкого (L. Tieck. *Shakespeare et ses contemporains.* Paris, 1832), также книга Л. Мезьера об истории английской литературы, где много говорится о Шекспире (L. Mezières. *Histoire critique de la littérature anglaise depuis Bacon...* Paris, 1834). Было в библиотеке Пушкина и несколько томов недошедшей до нас классической немецкой книги Карла Иозефа Зимрока «Источники Шекспира» (K. Simrock. *Die Quellen des Shakespeare in Novellen, Marchen und Sagen.* 1831. 3 Theile). Конечно, объем знакомства Пушкина с наследием Шекспира и критикой о нем значительно больше, чем известные на сегодняшний день документальные свидетельства, но и они достаточно убедительно говорят о серьезности и основательности шекспировских штудий Пушкина.

Как справедливо заметил М. П. Алексеев, бесспорным является тот факт, что «в середине 30-х годов Пушкин являлся у нас одним из самых авторитетных ценителей и знатоков Шекспира и что он был очень начитан в современной критической литературе о Шекспире, как русской, так и иностранной. Об этом свидетельствуют его критические наброски об отдельных образах шекспировых драм, не увидевшие света при жизни поэта, и, кроме того, упоминание Шекспира в произведениях Пушкина в стихах или прозе, отклики в них, сознательные или бессознательные, на шекспировские пьесы, сцены, отдельные строки и т. д.; о том же, наконец, свидетельствуют сохранившиеся рукописи Пушкина — начало перевода одной из шекспировских драм непосредственно с английского подлинника» (Алексеев 1972: 267). Здесь М. П. Алексеев имеет в виду шекспировскую комедию «Мера за меру» («*Measure for Measure*»), которую Пушкин попытался перевести, но бросил на первой же сцене, предпочитая написать собственную поэму на сюжет драмы Шекспира. Но кульминации шекспиризма Пушкина, проявившегося в пересоздании «*Measure for Measure*», предшествовала долгая увлеченность поэта великим англичанином, которая выразилась как в сознательных, так и бессознательных обращениях к его наследию.

А. А. Долинин дает «краткую летопись важнейших контактов Пушкина с английской литературой», которые к началу 30-х годов стали регулярны: «в 1830 г., в Болдино, переводил сцену из “Города чумы”

Джона Вильсона и изучал Барри Корнуола; в 1831 г. просил Плетнева переслать ему в Москву книги Crabbe, Wordsworth, Southey и Shakespeare (Т.10: 343) и тревожился о бунтах английской черни (Т.10: 332); в 1834 или 1835, по воспоминаниям Я. К. Грота, требовал у книгопродавца Диксона “книг, относящихся к биографии Шекспира”; в 1835 в очередной раз перечитывал Вальтера Скотта в Тригорском, задумывал журнал “наподобие английских трехмесячных Reviews” (Т.10: 558), перелагал стихами начало “Пути Паломника” Джона Беньяна и заводил книгу заметок по образцу *Table Talk* Кольриджа; в 1836 отстаивал честь Джона Мильтона (а, опосредованно, и свою собственную) в незаконченной статье “О Мильтоне и Шатобриановом переводе *Потерянного рая*”; и, наконец, в январе 1837 г., в заметке-мистификации “Последний из свойственников Иоанны д’Арк” произнес последний приговор своему времени и своему окружению — “Жалкий век! Жалкий народ!” — устами придуманного им английского журналиста, а в последнем письме, написанном в день дуэли, заказывал А. О. Ишимовой переводы из Барри Корнуола для “Современника”» (Долинин 2001: 44)⁵⁸. Конечно, на изучение английского языка вряд ли могли повлиять пушкинское увлечение английским боксом и его посещения Английского клуба, завсегдатаем которого был русский поэт, но эти биографические факты выражают общий интерес к британской культуре, переросший в 30-е годы в англоманство Пушкина.

А. А. Долинин составил достаточно полный индекс цитируемых Пушкиным английских авторов: «В цитатном фонде Пушкина наличествуют хрестоматийный Шекспир — “Гамлет”, “Ричард III”, “Как вам это понравится”, а также Милтон, Стерн, Э. Берк и, конечно же, поэты-современники: лорд Байрон, Томас Мур, Роберт Саути, Чарлз Вулф, Уильям Вордсворт, Сэмюэль Кольридж, Барри Корнуол. Из 1420 наименований в основных разделах описания библиотеки Пушкина, составленного Б. Л. Модзалевским, 171 приходится на издания английских и американских авторов либо в оригинале, либо в переводах на русский или французский языки, причем в ряде случаев речь идет о многотомных сериях, конволютах и собраниях сочинений. В библиотеке Пушкина были хорошо представлены Шекспир, Милтон и ряд других английских классиков, почти все самые заметные авторы XVIII века, а также современные поэты, романисты и эссеисты» (Долинин 2001: 44).

⁵⁸ Ранее факт заказа в день дуэли переводов из Барри Корнуола отмечал В. В. Вейдле. (Вейдле 1991: 35).

Указывая на особое влияние Байрона, Шекспира и Вальтера Скотта, А. А. Долинин говорит о хорошей изученности «байронизма», «шекспиризма» и «вальтер-скоттизма» Пушкина, поскольку «именно эти три британца — один за другим — играли важнейшую роль на разных этапах творческой эволюции Пушкина, едва ли не всякий раз, когда он осваивал новый жанр за пределами лирики. Восточные поэмы Байрона послужили ему жанровой моделью для “южных поэм”, а “Беппо” и “Дон Жуан” — для “Евгения Онегина” и “Домика в Коломне”; исторические хроники Шекспира — для “Бориса Годунова”, романы Вальтера Скотта — для “Арапа Петра Великого” и “Капитанской дочки”» (Долинин 2001: 44).

Собственно, саму проблему, насколько хорошо Пушкин знал английский язык, А. А. Долинин предлагает решить, найдя середину между точкой зрения М. А. Цявловского (Цявловский 1913: 71), признанной позже почти всеми пушкинистами, и противоположным мнением Владимира Набокова, утверждавшим, «что Пушкин до конца своих дней знал английский язык на уровне начинающего, и в качестве доказательства указывал на грубые ошибки, допущенные им в дословных переводах и заметках, сделанных уже в 1830-е годы. По убеждению Набокова, Пушкин во всех без исключения случаях читал английские тексты с помощью французских или русских переводов-посредников; вопреки очевидности, он отрицал даже тот бесспорный факт, что источником “Пира во время чумы” послужила сцена драматической поэмы Джона Вильсона “Город чумы”, прочитанная Пушкиным в оригинале, и без всяких на то оснований постулировал существование какого-то ее французского перевода, который так никогда и не был обнаружен» (Долинин 2001: 45–46).

Вступать в полемику с Набоковым — дело неблагодарное, отчасти ввиду блистательной иронии, с которой писатель рассуждает об этой проблеме. Мнение Набокова, хотя и продумано, но предвзято. Так, он упрекает Пушкина в поверхностном знании французского языка: «Как и большинство русских, Пушкин был плохой лингвист: даже его беглому французскому, усвоенному еще в детстве, во-первых, недоставало индивидуальной характерности и, во-вторых, судя по его письмам, так и пришлось в течение всей жизни оставаться под блистательной властью избитых шаблонов, заимствованных в восемнадцатом столетии» (Набоков 1999: 177). Эта оценка Набокова резко контрастирует с суждениями других исследователей Пушкина: «Это едва ли не единственный случай

в истории литературы, чтобы великий поэт, величайший поэт своей страны, признавался, что ему легче писать на иностранном языке, чем на своем, и действительно писал на этом языке свои любовные письма и письма официального характера, а также предпочитал бы обращаться к нему для изложения мыслей сколько-нибудь отвлеченных. Когда ему надо было рассуждать, он делал это большей частью по-французски и русское выражение редко приходило ему первым на ум, как это показывают черновики его критических писаний» (Вейдле 1991: 33–34). Свое мнение о высокой степени знания Пушкиным французского языка В. В. Вейдле подтверждает словами из письма Мериме, писавшего С. А. Соболевскому о «Пиковой даме»: «Я нахожу, что фраза П[ушкина] звучит совсем по-французски, я, конечно, имею ввиду французский язык XVIII века, так как в настоящее время писать с надлежащей простотой уже не умеют» (Виноградов А. 1928: 100, фр. оригинал письма с. 99). Эти слова Мериме и выводы Набокова перекликаются в указании на зависимость Пушкина от французской культуры XVIII века, которая отразилась в его манере письма на русском языке, но оценка этого явления другая: Набоков видит ее отрицательное влияние, тогда как французский писатель Мериме отмечает мастерство Пушкина во владении простым и ясным языком, который утратила современная ему французская литература.

Что касается пушкинских ошибок в английском языке, Набоков отчасти лукавит, не давая своих переводов, но именно таким образом можно было бы понять его точку зрения, увидеть его вариант, который, естественно, должен быть «лучше» пушкинского. Почему он этого не делает? Возможно, потому что приведенные им примеры недостаточно убедительно характеризуют пушкинскую «неученость» и могут быть восприняты как допустимая поэтическая вольность перевода. Приводя хронологию «борьбы нашего поэта с английским языком», Набоков подчас сам себе противоречит. Например, несмотря на внимательное изучение книги «Рукою Пушкина», подготовленной Л. Б. Модзалевским, М. А. Цявловским и Т. Г. Зенгер (Москва, 1935), В. В. Набоков не придал значения тому факту, что свою «ошибку» в переводе с английского на французский первых четырнадцати стихов байроновского «Гяура» Пушкин позже исправил в русском переводе, и этот исправленный вариант восхитил строгого критика: «На волшебном русском языке Пушкина это передано как “прах Афин”» (Набоков 1999: 177). Так поэт отдает должное поэту: «прах Афин» придает словам другое измерение — изме-

рение поэтической вечности, оно изысканнее «могилы афинянина» («the Athenian's grave»), которая, впрочем, тоже возникает в переводе:

Нет ветра — синяя волна
На прах Афин катится;
<.....>
Высокая могила зрится.
(Пушкин 1937–1959: Т. II: 469, ср.: 990)

Те же ошибки, которые Набоков называет, допустимы на начальной стадии работы над переводом⁵⁹. И совсем не убедительны ссылки на акцент Пушкина в английской речи, на что не раз указывал сам поэт, говоря о своем уродливом английском произношении. Так ли оно важно для понимания и осмысления печатных текстов английской литературы, восприятия ее тем и образов? Вспомним, что сам Набоков не всегда блестяще справлялся с переводческими задачами. Так, он занудно перевел «Евгения Онегина» прозой, убив в нем как Пушкина, так и саму поэзию, но провозгласил свой педантичный перевод дословным.

А. А. Долинин не оспаривает тот безусловный факт, что «в конце 1820-х годов Пушкин серьезно занимался английским языком и овладел им в такой степени, что стал регулярно читать по-английски, покупать английские книги и переводить английских авторов. Неслучайно все цитаты из англоязычных авторов на языке оригинала появляются у него не ранее 1828 г.⁶⁰ В то же время его английский язык был весьма далек от совершенства» (Долинин 2001: 46). Опираясь на собственное признание Пушкина, что он самостоятельно выучил английский язык, А. А. Долинин делает вывод: «потому знал как очень способный самоучка — с большими пробелами, вызванными недостаточным знанием грамматики, ограниченным словарным запасом и инерционным воздействием навыков чтения по-французски. Об этом свидетельствуют однотипные ошибки и неточности почти во всех его переводах с английского» (Долинин 2001: 46. К сожалению, автор статьи не подтверждает свои выводы примерами. — *Н. З.*).

⁵⁹ Тем не менее В. Набоков с сарказмом отмечает: «Неудивительно, что в принадлежащей ему (написанной по-французски) книге П. Дж. Поллока <Курс английского языка...> (С.-Петербург, 1817) разрезано лишь очень немного страниц — наобум, в нескольких местах».

⁶⁰ А. А. Долинин не счел нужным упомянуть о цитате на английском языке, которая приводится в XXXVIII строфе второй главы «Евгения Онегина», оконченной в Одессе 8 декабря 1823 г.: «Poor Yorick!».

А. А. Долинин полагает: «С помощью словаря Пушкин способен был правильно понять и перевести текст средней степени сложности (например, большую часть сцены из “Города чумы” или стихи Барри Корнуола с их относительно бедным словарем и простым синтаксисом), но явно испытывал затруднения, когда сталкивался с нетривиальным словоупотреблением (архаизмы, диалектизмы и т.п.) и усложненными грамматическими конструкциями. В подобных случаях он, несомненно, предпочитал разбирать текст с помощью перевода-посредника, если таковой имелся в его распоряжении, и, как правило, следовал, скорее, за ним, нежели за оригиналом. Скажем, перелагая в стихотворении “Странник” начало аллегорического романа Джона Беньяна “Пути паломника”, он пользовался, в первую очередь, его русским переводом, о чем свидетельствуют многочисленные лексические совпадения, и только в одном месте отошел от него, приблизившись к английскому первоисточнику. Опору на перевод-посредник выдают и фрагменты комедии Шекспира “Мера за меру”, включенные в поэму “Анджело”: единственная смысловая ошибка в них повторяет неверное прочтение английской идиомы французским переводчиком» (Долинин 2001: 46). Автор не поясняет эту ошибку, но, несмотря на кажущуюся справедливость выводов А. А. Долинина относительно пушкинской техники переводов с английского языка, попытаюсь оспорить некоторые его суждения. На мой взгляд, нет ничего предосудительного в том, что Пушкин мог пользоваться прозаическими переложениями и поэтическими переводами на французский или русский языки. По сути дела, это один из естественных способов изучения оригинала переводчиком, особенно в то время, когда отсутствовали текстологические исследования, словари языка писателя и комментированные издания. Более того, даже переводы, выполненные профессиональными переводчиками «Меры за меру» в более позднее время, выдают их сверку с текстом пушкинского «Анджело».

Впрочем, констатируя, казалось бы, негативные пробелы в образовании Пушкина, в частности, его ограниченные познания в английском языке, исследователь приходит к справедливому заключению: «Недостаточное знание английского языка и, как следствие, не всегда верное понимание оригинала *во многих случаях весьма благотворно влияли на сам ход творческого процесса* (курсив мой. — Н. З.), ибо активизировали творческую фантазию Пушкина, заставляли его домысливать недостающие элементы или создавать собственные их заменители» (Доли-

нин 2001: 46). В качестве примера пушкинского сотворчества с великими английскими поэтами, спровоцированного недостаточным знанием английского, А. А. Долинин рассматривает песню Мэри в «Пире во время чумы», столь богатую в подлиннике шотландскими диалектизмами, «которые Пушкин в Болдино, без специальных пособий и словарей, едва ли имел возможность перевести. Допущенные при переводе Вильсона грамматические и лексические ошибки, в конечном счете получают определенное художественное обоснование, входя в новую систему смысловых отношений и соответствий, мотивированных не столько оригиналом, сколько структурно-тематическими связями внутри «Пира во время чумы» и его контекстов. Г. Гиффорд уже писал о том, что пушкинский смелый образ говорящих мертвецов, зовущих к себе Луизу, — это поэтическая удача, оживляющая описание, несмотря на то, что он появился вследствие оплошности (в оригинале ее зовет к себе страшный возница-негр). К этому следует добавить, что он не просто «украшает» монолог Луизы, но и входит в разветвленную сеть мотивов, связанных с одной из главных тем как «Пира», так и цикла «Маленьких трагедий» (и, шире, всего творчества Пушкина 1830–31-х годов) — с двойной темой «вызывания мертвыми — живых, а живыми — мертвых» (Долинин 2001: 46). Таким образом, по мнению исследователя, великому русскому поэту удавалось обратить несовершенство собственного знания английского в плюс, а не минус — из недостатка в достоинство. На наш взгляд, эта красивая версия происхождения пушкинского текста несет в себе следы не так называемой «оплошности» Пушкина, якобы не способного отличить мертвецов от оригинального возницы-негра, а намеренное сотворчество русского поэта с Вильсоном, в которое он, как и в случае с тем же Шекспиром, вступает не в силу ограниченности своего знания английского языка и ошибок, а сугубо из личной художественной потребности.

В своем критическом взгляде на английский язык Пушкина исследователь высказывает предположение о том, «что сама продуктивность воздействия на Пушкина Байрона и Шекспира в 1820-е годы не в последнюю очередь объясняется тем обстоятельством, что он, по сути дела, имел дело не с Байроном, а с его переводчиком А. Пишо, не с Шекспиром, а с Летурнером и Гизо, а также с сопутствующей литературой, в основном, на французском языке. Вместо изучения оригиналов, Пушкин руководствовался их иноязычными прозаическими переложениями и чужими критическими оценками, что позволяло ему создавать для се-

бя идеальные модели их творчества, абстрагированные от поэтического языка, и выделять в них те свойства, которые были созвучны его собственным художественным установкам. В результате, он получал возможность интегрировать новые темы, структурные принципы и композиционные приемы в свою поэтическую систему, которая при этом развивалась независимо от Байрона или Шекспира. Работая в 1820-е годы с французскими переводами-посредниками, Пушкин неизменно обращает внимание на “изобретение”, “план”, “систему” авторитетных текстов, и его “шекспиризм” или “байронизм” в основном ограничиваются только областью архитектоники» (Долинин 2001: 46). Выдвигая эту гипотезу, автор игнорирует факт, приводимый Г. О. Винокуром, а позже американским пушкинистом Т. Шоу, что еще при создании «Бориса Годунова» в 1824–1825-х гг. Пушкин обращался к шекспировскому оригиналу на английском языке, поскольку французские переводы Летузнера, исправленные позже Ф. Гизо и А. Пишо, были выполнены прозой и не передавали особенностей шекспировского стиха (Винокур 1935: 489; Шоу 2002: 299).

А. А. Долинин останавливается на «наиболее ярком» примере «присвоения» Пушкиным чужого — «влиянии “комических поэм” Байрона на замысел “Евгения Онегина”» (Долинин 2001: 46–47). Так, исследователь утверждает, что для усвоения «основных принципов и приемов повествовательной стратегии Байрона, Пушкину было вполне достаточно французского прозаического перевода» (Долинин 2001: 47). А. А. Долинин предполагает, что свои догадки относительно поэтического языка «Беппо» и «Дон Жуана» Байрона, не имея представления об оригинале, Пушкин выстраивает, опираясь «на суждение их переводчика А. Пишо, утверждавшего в предисловии, что главное достоинство «комических поэм» Байрона — это «полностью испаряющаяся в переводе» прелесть стиля, отличающегося «легкостью и естественностью» (*l'aisance et le naturel*)» (Долинин 2001: 47). Исследователь считает, что, вступая в творческое соревнование с этим «гипотетическим Байроном», «Пушкин создавал собственный легкий и естественный стиль “романа в стихах”, весьма далекий от реального прототипа, но опосредованно обязанный ему своим рождением» (Долинин 2001: 47).

Исследователь критически оценивает и пушкинские попытки переводов из английской поэзии в 1830-е годы: «В случае с “Прогулкой” Вордсворта, “Марцианом Колонной” Барри Корнуолла и вступлением к “Чайльд Гарольду” Байрона дело не идет дальше черновых подстроч-

ных переводов; неотделанными остаются переводы начала “Медока в Уэльсе” (“Madoc in Wales”) и “Гимна Пенатам” (“Hymn to the Penates”) Саути, драматической сцены Барри Корнуола “Сокол” (“The Falcon, a Dramatic Sketch”), “Жалобы” Кольриджа (“Complaint”)» (Долинин 2001: 47).

Все эти незавершенные попытки пушкинских переводов из английских поэтов побуждают А. А. Долинина сделать вывод, что «непосредственное знакомство Пушкина с английской поэзией в 1830-е годы имеет значительные творческие последствия только в тех случаях, когда он использует ее как источник новых тем и мотивов, подхватываемых и развиваемых в диалоге-соревновании с оригиналом. Как давно установили исследователи, “Заклинание”, “Я здесь, Инезилья”, “Эхо” и “Пью за здоровье Мери” отталкиваются от стихотворений Барри Корнуола, “Цыганы” (“Над лесистыми берегами”, 1830) — от стихотворения Уильяма Боулса, “На Испанию родную” — от поэмы Роберта Саути “Родрик, последний из готов”» (Долинин 2001: 48). Интерес Пушкина к английской литературе исследователь объясняет «не только обретенными им в это время навыками чтения по-английски, благодаря чему его читательский кругозор не мог не расшириться. В первую очередь, это было связано с поиском новых тем, жанров, художественных средств за пределами современной французской словесности, развитие которой его не удовлетворяло» (Долинин 2001: 48).

При всей дискуссионности проблемы английского языка у Пушкина бесспорно то, что интерес поэта к английской литературе и к Байрону, а затем открытие Шекспира побудили его к основательному изучению английского языка, пробудили в нем азартное желание читать в подлиннике Шекспира, Байрона, английскую литературу в целом.

Так, главным достижением в изучении иностранных языков Пушкиным становится не способность свободно изъясняться устно или даже письменно, что, надо полагать, Пушкин прекрасно делал по-французски, но те уроки, которые поэт извлекал, осваивая иноязычные оригиналы и перевыражая их на родном языке, совершенствуя таким образом свой литературный дар: «Будучи с детства обучен лишь французскому языку, он позже познакомился — хоть и поверхностно должно быть — с итальянским и немецким, усердно изучал английский и достиг вероятно хорошего его знания (только с произношением так и не сладил до конца), занимался испанским, переводя отрывки из “Цыганочки” Сервантеса. Инстинкт поэта помогал ему и там, где знания не доставало, и благодаря

этим часам, проведенным над грамматикой и словарем, русский язык “столь гибкий и мощный в своих оборотах и средствах, столь переимчивый и общежительный в своих отношениях к чужим языкам” получал пищу, нужную ему, вступал во владение Европой» (Вейдле 1991: 36).

Как известно, молодой Пушкин был воспитан на образцах французской литературы XVII–XVIII вв. След, оставленный подобным воспитанием, не мог исчезнуть с увлечением другими национальными литературами, которое Пушкин пережил уже в более зрелом возрасте. Эти изменения юношеских литературных пристрастий, взглядов и культурных оценок являются актуальной проблемой и в анализе пушкинского увлечения Шекспиром. В этой связи М. П. Алексеев отмечал, что именно представление о зависимости Пушкина от французской литературы мешало некоторым «исследователям понять правильно историю зарождения и эволюции пушкинского шекспиризма», которые даже в «Борисе Годунове» «усматривали пробивающиеся сквозь шекспировские воздействия отчетливые воспоминания о драматических теориях Расина; в изложении поисков Пушкиным собственной драматической формы подчеркивали, что борьба, сопровождавшая в его собственной практике разрыв с учением о трех единствах, была длительной и что именно эта борьба отразилась в его письмах к Н. Раевскому» (Алексеев 1972: 245).

Происходит изменение читательских пристрастий поэта: «В 20-х годах горизонт Пушкина расширяется, и он выходит за пределы французской традиции. Ариосто был ему знаком по Вольтеру, Мильтон — по Делилю, Оссиан — по Парни, Гёте — по мадам де Сталь. В 20-х годах иностранная литература наконец доходит до него в своей подлинной форме. Даже читая эту литературу во французских переводах, он узнает в ней оригинальные, национальные черты, лежащие вне французской традиции» (Томашевский 1960: 91). В этой связи интересны мысли Пушкина по поводу влияния английской литературы на русскую: «Английская словесность начинает иметь влияние на русскую. Думаю, что оно будет полезнее влияния французской поэзии, робкой и жеманной» (Пушкин 1937–1959: Т. XIII: 40).

Критическое отношение Пушкина к французской литературе вызвано, как справедливо отметил Б. В. Томашевский, открытием Шекспира: «Везде, где он (Пушкин. — Н. З.) говорит о нем (Шекспире. — Н. З.), он противопоставляет его французам. Все его характеристики Шекспира создаются на фоне французского классицизма. Шекспир или Расин, Шекспир или Мольер — вот проблемы. Даже отдельные произведения

Шекспира понимаются им лишь при условии противопоставления французским драматическим образцам. «Венецианский купец» и «Скупой» Мольера, «Мера за меру» и «Тартюф» — вот привычные антитезы. Даже «Отелло» понимается им на фоне вольтеровского подражания. Мерой в литературной оценке остается французская классическая школа. Правда, Пушкин порывает с внешними формами французской трагедии, отказавшись от трех единств (хотя письмо Раевскому об этих трех единствах характеризует длительную внутреннюю борьбу). Он явно предпочитает шекспировский театр французскому и под влиянием мадам де Сталь и Шлегеля отчетливо формулирует недостатки французского придворного устава трагического театра: «Не будем ни суеверны, ни односторонни, как французские трагики; но взглянем на трагедию взглядом Шекспира» (Томашевский 1960: 91–92). В этом процитированном исследователем письме А. Дельвигу, написанном Пушкиным в январе 1826 г., выражено новое понимание трагедии.

Фундаментальную важность внутреннего перелома, пережитого Пушкиным под влиянием Шекспира в период с 1824 по 1825 годы, отмечал М. П. Алексеев. По его словам, перелом во взглядах Пушкина «сопровождался отказом от предпочтения французской культуры и опытами выработки самостоятельного и объективного суждения о литературных ценностях, созданных в прошлом другими народами Европы — итальянцами, англичанами, испанцами; так в эстетических размышлениях Пушкина появилось новое и устойчиво употреблявшееся созвездие: Данте, Шекспир, Кальдерон» (Алексеев 1972: 246).

Со своей стороны, мы можем добавить еще несколько имен, которые также часто встречаются в письмах и критических статьях Пушкина: Гёте, Гомер и Сервантес стали теми фигурами, которые вместе с Байроном, а позже Шекспиром потеснили Мольера, Вольтера и Расина в литературном пантеоне поэта.

Увлечение Шекспиром не означало полного отрицания Пушкиным его первых опытов творчества, в большинстве своем созданных под воздействием французской традиции. Шекспир открыл Пушкину глаза на излишнюю условность французской литературы, на мертвенность ее слога и неестественность многих характеров. Понимание этих слабых черт дало поэту уверенность в новых принципах поэтики, которые, хотя и сходны с шекспировскими принципами, но не были их подражательным повторением. Пушкин умел обращать себе в пользу любые из открытий предшественников. У многих Пушкин находил что-то свое,

с гениальным мастерством претворяя «чужое» в «свое», но его основным учителем стал Шекспир.

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

Глава 5

«БОРИС ГОДУНОВ», «ШЕКСПИРОВСКАЯ» ДРАМА ПУШКИНА

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

Русский поэт перенимает у английского драматурга принцип историзма, который Шекспир выработал во время создания исторических хроник. Пушкин усвоил его концепцию характеров, масштабность личности его героев, чья широта обусловлена не простым рационализмом, а стихией чувств и дерзновением поступков. Его характеры обладают не только живой естественностью, но и речевой индивидуальностью.

Пушкин активно использует принципы драматической поэтики Шекспира, свободной от поздних классицистических условностей. Возвращение к доклассической шекспировской драме означало отказ от соблюдения единств (единств места, времени и действия⁶¹), деления пьесы на акты⁶², смешение трагического и комического начал в ключевых сценах (что было свойственно Шекспиру, но отсутствовало у классиков).

⁶¹ «Третье единство» — единство действия Пушкин сохранил не вполне, «поскольку в трагедии имеются два центральных героя — Борис и Самозванец. Таким образом, рассматривая структуру драмы, Пушкин находил у Шекспира прежде всего отрицание сковывающих драматургию классических правил, полное освобождение драматурга от каких-либо пространственно-временных ограничений при построении пьесы» (Левин 1974: 62). Эти герои никогда не встречаются и не участвуют в общих сценах, сюжетно-композиционный параллелизм их личных историй и судеб других действующих лиц дан в единстве исторического события, но не драматического действия.

⁶² Впрочем, после смерти драматурга деление шекспировских пьес на акты все же произошло, что было сделано первыми издателями Шекспира. Интересную попытку поделить «Бориса Годунова» на акты предпринял А. Бриггс. По мнению ученого, пушкинская драма гармонично укладывается в пять отдельных актов, и, если бы об этом догадались режиссеры, пытавшиеся поставить «Бориса Годунова» на сцене, то драматическая судьба этой «несчастливой» для театра пьесы была бы более успешной. Подобно составителям первого сборника пьес Шекспира, которые разбивали произведения английского драматурга на акты, А. Бриггс распределяет сцены «Бориса Годунова» следующим образом: первый акт — сцены 1–4, второй — сцены 5–8, третий — сцены 9–14, четвертый — сцены 15–19, пятый — сцены 20–23. В основе деления пьесы на акты лежит хронология сюжета: в первом акте происходят события в течение нескольких дней в феврале 1598 г., во втором акте — несколько дней или недель пять лет спустя (1603), в третьем акте — события нескольких дней в ок-

«По примеру Шекспира...» Предназначая «Бориса Годунова» для сцены, поэт задался целью реформировать русский театр. В «Набросках предисловия к трагедии» он писал: «Дух века требует важных перемен и на сцене драматической» (Пушкин 1937–1959: Т. XI: 141). Еще на ранней стадии своей работы над драмой Пушкин убежден, «что нашему театру приличны народные законы драммы Шекспировой, а не придворный обычай Расина» (Пушкин 1937–1959: Т. XI: 141). Пушкин принимается за устранение «косных, но крепко державших спектакль канонов» и отходит «от традиционного актерского театра к театру режиссерскому, а не просто постановочному» (Фомичев 1996: 5).

Эту задачу должно было разрешить известное предисловие к «Борису Годунову», над которым Пушкин работал, но оставил незавершенным, в итоге отказавшись от идеи «объяснять и растолковывать то, что имелось в самом тексте трагедии» (Фомичев 1996: 6). В одной из редакций предисловия поэт писал, что «хотел предварить ее (трагедию. — Н. З.) предисловием и сопроводить примечаниями. Но нахожу все это бесполезным» (Подлинник по-французски, Пушкин 1937–1959: Т. XI: 142, перевод Т. XI: 556), в другой более поздней редакции письма к Н. Н. Раевскому от 30 января 1829 г. поэт иначе объясняет свой отказ от написания предисловия⁶³: «Создавая моего Годунова я размышлял о трагедии — и если бы вздумал написать предисловие, то вызвал бы скандал — это, может быть, наименее понятный жанр. Законы его старались обосновать на правдоподобии⁶⁴, а оно-то именно и исключается самой сущностью драмы; не говоря уже о времени, месте и проч., какое,

тябре 1604 г., в четвертом акте — два месяца спустя в течение почти четырех недель (декабрь 1604 — январь 1605 г.), в пятом акте — спустя два или три месяца в течение шести недель. Таким образом исследователь находит композиционное решение проблемы сложной и запутанной, на первый взгляд, временной структуры драмы Пушкина (Briggs 1983: 164–174).

⁶³ Письмо к Н. Н. Раевскому 1825 г. и поздняя его редакция 1829 г. безоговорочно принимались как свидетельство глубочайшего изучения Пушкиным творчества Шекспира и его особый интерес к вопросам теории драматургии в период создания «Бориса Годунова», начиная с труда П. В. Анненкова «Материалы для биографии А. С. Пушкина» (Пушкин 1855: 132), а также книги Л. Н. Майкова «Пушкин» (Майков 1899: 137–161).

⁶⁴ В первоначальном варианте письма к Н. Н. Раевскому июля 1825 г. Пушкин пишет следующее: «И классики и романтики основывали свои правила на *правдоподобии*, а между тем именно оно-то и исключается самой природой драматического произведения» (Пушкин 1937–1959: Т. XIV: 396). Таким образом, для Пушкина заблуждения классиков и романтиков равноценны, поэт упрекает их в неведении сути драмы, ставит их на одну ступень.

чорт возьми, правдоподобие⁶⁵ может быть в зале, разделенной на две части, из коих одна занята 2000 человек, будто бы невидимых для тех, которые находятся на подмостках?» (Пушкин 1937–1959: Т. XIV: 396)

Существование набросков предисловия само по себе наводит на мысль об их неоспоримой важности, их возможности пролить свет на «темные места» «Бориса Годунова». К сожалению, суждения Пушкина о драме не были знакомы широкому кругу публики и были изданы только после смерти писателя⁶⁶. Может быть, именно поэтому ориги-

⁶⁵ «Против наивных требований достоверности, которые предъявляли драме классицисты, Пушкин возражал, доказывая, что такое правдоподобие вообще не составляет сущности драмы» (Аникст 1972: 52). В доказательство своего тезиса исследователь приводит следующие цитаты из Пушкина: «Изо всех родов сочинений самые (invraisemblables) неправдоподобные сочинения драматические — а из сочинений драматических — трагедии, ибо зритель должен забыть — по большей части, время, место, язык; должен усилием воображения согласиться в известном наречии — к стихам, к вымыслам» (Пушкин 1937–1959: Т. XI: 39); «Если мы будем полагать правдоподобие в строгом соблюдении костюма, красок, времени и места, то и тут мы увидим, что величайшие драматические писатели не повиновались сему правилу. У Шекспира римские ликторы сохраняют обычаи лондонских алдерманов» (Пушкин 1937–1959: Т. XI: 177).

⁶⁶ Взгляды Пушкина на теорию драмы отчасти отразились в статьях «Мои замечания об русском театре» (1820) и «О народной драме и драме «Марфа Посадница» (1830), в которых поэт говорит об отсутствии в России народного театра, который был свойствен Древней Греции, Риму и Западной Европе. Проблему народности Пушкин выносит за пределы использования национальных сюжетов, костюмов и героев, «предметов отечественной истории», поскольку «самые народные трагедии» Шекспира заимствованы им из итальянских новелл» (Пушкин 1937–1959: Т. XI: 179). По мнению Пушкина, народность не исчерпывается употреблением исконно русских слов и выражений: «Климат, образ правления, вера дают каждому народу особенную физиономию, которая более или менее отражается в зеркале поэзии. Есть образ мыслей и чувствований, есть тема обычаев, поверий и привычек, принадлежащих исключительно какому-нибудь народу» (Пушкин 1937–1959: Т. XI: 40). С этой точки зрения Пушкин весьма скептически оценивал творчество своих предшественников на русской сцене. Сумароков — «несчастный подражатель» французским образцам: «Трагедии его, исполненные противусмыслия, писанные варварским, изнеженным языком, нравились двору Елисаветы как новость, как подражание парижским увеселениям. Сии вялые, холодные произведения не могли иметь никакого влияния на народное пристрастие» (Пушкин 1937–1959: Т. XI: 179). Чуждые по языку, мысли и представлениям о жизни сумароковские трагедии не могли пристрастить народ к театру. В свою очередь, В. Озеров «пытался дать нам трагедию народную — и вообразил, что для сего довольно будет, если выберет предмет народной истории, забыв, что поэт Франции брал все предметы для своих трагедий из римской, греческой и еврейской истории...» (Пушкин 1937–1959: Т. XI: 179). Достаточно невысокого мнения Пушкин был о «Дмитрии Донском» М. В. Крюковского, о «Ермаке» А. С. Хомякова, из классицистических трагедий поэт выделял только «Андромаху» Катенина, «может быть, лучшее произведение нашей Мельпомены по силе истинных чувств, по духу истинно трагическому» (Пушкин 1937–1959: Т. XI: 180).

нальные драматургические решения Пушкина остались непонятыми большинству пушкинских современников, критически оценивших народную трагедию. Так или иначе, но набросок предполагавшегося предисловия был написан Пушкиным в форме письма к Н. Н. Раевскому, к дальнейшей судьбе этого письма поэт отнесся с необыкновенным трепетом. Так, в варианте от 30 января 1829 г. он заклинал своего друга: «Прошу вас, сохраните его, так как оно мне понадобится, если черт меня попутает написать предисловие» (Пушкин 1937–1959: Т. XIV: 395). Позже это черновое письмо, писанное после 19 июля 1825 г., Пушкин дополнил и переработал. Работа над набросками продолжилась в 1829 и 1830 гг., когда поэт уже ожидал издания трагедии. Кроме того, существуют несколько мелких заметок, которые были опубликованы уже после смерти поэта в 1855 и 1884 гг.

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

О чем же писал Пушкин в этом письме? Прежде всего, он требовал от читателя, в данном случае Н. Н. Раевского, прочтения последнего тома Карамзина. По-видимому, поэт не представлял себе адекватного прочтения своей пьесы без ознакомления с трудом великого русского исто-

Ср.: Аникст 1972: 36–39. Несмотря на симпатию к поэтическим драмам Корнеля и Расина, он понимал их архаичность, их следование безжизненным канонам и правилам и условностям аристократической культуры XVII века. В 1824 г. Пушкин пишет брату письмо, в котором говорит о искусственности «Федры» Расина: «Ипполит, суровый скифский выблядок, — не что иное, как благовоспитанный мальчик, учтивый и почтительный...» (Пушкин 1937–1959: Т. XIII: 87). На французской сцене русский поэт высоко ценил комедии Мольера. Он характеризовал «Тартюфа» как «плод самого сильного напряженного комического гения» (Пушкин 1937–1959: Т. XIII: 179). Французская романтическая драма середины 1820-х-начала 1830-х годов не произвела на Пушкина особого впечатления. В статье «О Мильтоне и шатобриановом переводе «Потерянного рая» он протестует против уничижительного изображения Мильтона в «Кромвеле» В. Гюго. Как мы уже отмечали, в этот период для Пушкина становится гораздо более привлекательным опыт английской литературы: «Расин понятия не имел о создании трагического лица. Сравни его с [монологом] речью молодого любовника Паризины Байроновой, увидишь разницу умов» (Пушкин 1937–1959: Т. XIII: 87). Пушкин рано осознал, что на драматическом поприще Байрон был слабее Шекспира, так как «каждому действующему лицу роздал он по одной из составных частей сего мрачного и сильного характера» (Пушкин 1937–1959: Т. XI: 51).

рика, предупреждая при этом: «Она полна славных шуток и тонких намеков, относящихся к истории того времени, вроде наших киевских и каменных обиняков. Надо понимать их — это *sine qua non* (это непременное условие. — Н. З.)» (Пушкин 1937–1959: Т. XIV: 395).

О самой сути проблемы «новой драмы» Пушкин писал: «По примеру Шекспира я ограничился изображением эпохи и исторических лиц, не стремясь к сценическим эффектам, к романтическому пафосу и т. п.» (Пушкин 1937–1959: Т. XIV: 395)⁶⁷.

О стиле трагедии: «Стиль трагедии смешанный. Он площадной и низкий там, где мне приходилось выводить людей простых и грубых, — что касается грубых непристойностей, не обращайтесь на них внимания: это писалось наскоро и исчезнет при первой же переписке» (Пушкин 1937–1959: Т. XIV: 395).

Языку драматических сочинений Пушкин уделял особое внимание. Он говорит о нем, затрагивая проблему правдоподобия драмы: «Язык, например у Лагарпа Филоктет, выслушав тираду Пирра, говорит на чистом французском языке: “Увы, я слышу сладкие звуки греческой речи”»⁶⁸. Не есть ли все это условное неправдоподобие?» (Пушкин 1937–1959: Т. XIV: 396)⁶⁹ Ссылаясь на слова Пушкина о том, что поэтика классицизма, в дополнение к правилу трех единств, требовала и единства слога — «сего 4-го необходимого условия фр<анцузской> трагедии, от которого избавлен театр исп<анский>, англ<ийский> и немецкий» (Пушкин 1937–1959: Т. XI: 67), А. А. Аникст отмечал: «Искусственному

⁶⁷ «Это означает, что драматург стремился изображать историческое событие таким, каким оно было, не втискивает его в узкие рамки одного конфликта, предшествующего катастрофе, а рассматривает последовательно от возникновения до завершения» (Аникст 1972: 45). Впрочем, замечание о стремлении поэта «изображать историческое событие таким, каким оно было», выглядит неточным: ни Пушкин, ни Шекспир не были очевидцами описываемых событий.

⁶⁸ В первом черновом варианте письма к Н. Н. Раевскому поэт приводит в пример древнюю, очевидно, античную традицию, где, на взгляд Пушкина, имело место то же «условное правдоподобие»: «Вспомните древних: их трагические маски, их двойные роли, — все это не есть ли условное правдоподобие?» (Пушкин 1937–1959: Т. XII: 372).

⁶⁹ Ср.: «Истинные гении трагедии заботились всегда исключительно о правдоподобии характеров и положений. Посмотрите, как смело Корнель поступил в “Сиде”: “А, вам угодно соблюдать правило о 24 часах? Извольте”. И тут же он нагромождает событий на 4 месяца. Нет ничего смешнее мелких изменений общепринятых правил. Альфieri глубоко чувствовал, как смешны речи в *сторону*, он их уничтожает, но зато удлинняет монологи. Какое ребячество!» (Пушкин 1937–1959: Т. XIV: 396). Монологи — один из излюбленных драматургических приемов Шекспира.

языку классических трагедий Пушкин также противопоставляет Шекспира. Язык Шекспира он предпочитает и языку романтиков, у которых находит чрезмерную патетичность риторики» (Аникст 1972: 47).

Судя по дошедшим до нас черновым вариантам предисловия к драме, датированной 1830 годом, оценка Пушкиным собственного произведения была достаточно высокой: «Как Монтань, могу сказать о своем сочинении: *C'est une oeuvre de bonne foi* (Это добросовестное произведение. — Н. З.)» (Пушкин 1937–1959: Т. XI: 140). Со слов поэта известно, что он «всегда был довольно равнодушен к успеху или неудаче своих сочинений»⁷⁰, но с каким-то фаталистическим смирением, то ли с суеверным страхом Пушкин признавал, что «неудача *Бориса Годунова* будет мне чувствительна»⁷¹, а я в ней почти уверен» (Пушкин 1937–1959: Т. XI: 384). Предчувствие провала было не единственным чувством, которое тревожило поэта. Ничуть не меньше Пушкин сожалел по поводу отсутствия среди «малого числа людей избранных» того, «кому обязан я мыслию моей трагедии»⁷², чей гений одушевил и поддержал меня; чье одобрение представлялось воображению моему сладчайшею наградою и единственно развлекало меня посреди уединенного труда» (Пушкин 1937–1959: Т. XI: 384).

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

⁷⁰ В раннем наброске предисловия от 19 июля 1829 г. Пушкин высказывал опасение, «чтоб собственные ее недостатки (драмы. — Н. З.) не были б отнесены к романтизму — и чтоб она тем самым не замедлила хода» (Пушкин 1937–1959: Т. XI: 383). Какого хода? Развития «новой драмы».

⁷¹ В черновом варианте предисловия 1830 г. Пушкин объясняет свое хладнокровие к критике ранних работ не презрением к критике, «но единственно из убеждения, что для нашей литературы *il est indifferent* (безразлично — *франц.*), что такая-то глава “Онегина” выше или ниже другой» (Пушкин 1937–1959: Т. XI: 385–386). А свое настороженное опасение и возможную обиду на негативную критику драмы поэт объясняет тем, что он был «твердо уверен, что нашему театру приличны народные законы драмы Шекспировой, а не придворный обычай Расина, и что всякий неудачный опыт может замедлить преобразование нашей сцены» (Пушкин 1937–1959: Т. XI: 386). Таким образом, поэт четко разделяет драматические особенности культуры английского ренессанса и французского классицизма в пользу первого, полагая, что его народная суть более приемлема для состояния русского театра, современного поэту.

⁷² Б. В. Томашевский опознал в этом слушателе Карамзина. См.: Пушкин 1977–1979: VII, 479.

никаким светским <?> влиянием, Шексп<иру> я подражал в его вольном и широком изображении характеров, в небрежном и простом составлении типов, Карамз<ину> следовал я в светлом развитии происшествий, в летописях старался угадать образ мыслей и язык тогдашних времен. Источники богатые! Умел ли ими воспользоваться — не знаю. — По крайней мере, труды мои были ревностны и добросовестны» (Пушкин 1937–1959: Т. XI: 385). Несомненно, поэт выражал в этих словах желание заранее отместить всякие разговоры и домыслы о других возможных источниках драмы, кроме шекспировских характеров, карамзинской «Истории государства Российского» и древнерусских летописей.

Вопреки своей первоначальной задумке («Меня прельщала мысль о трагедии без любовной интриги» — Пушкин 1937–1959: XIV, 395), Пушкин меняет оригинальный замысел — он выводит из тени сильный женский характер: «Но, не говоря уже о том, что любовь весьма подходит к романическому и страстному характеру моего авантюриста, я заставил Дмитрия влюбиться в Марину, чтобы лучше оттенить ее необычный характер. У Карамзина он лишь бегло очерчен» (Пушкин 1937–1959: Т. XIV: 395).

Поэт создает такой яркий характер, от которого и сам приходит в искреннее восхищение: «Но, конечно, это была странная красавица. У нее была только одна страсть: честолюбие, но до такой степени сильное и бешеное, что трудно себе представить. Посмотрите, как она, вкусив царской власти, опьяненная несбыточной мечтой, отдается одному проходимцу за другим, деля то отвратительное ложе жида, то палатку казака, [и] всегда готовая отдаться [тому] каждому, кто только может дать ей слабую надежду на более уже не существующий трон. Посмотрите, как она смело переносит войну, нищету, позор, в то время ведет переговоры с польским королем [как равная] как коронованная особа с равным себе, и жалко кончает свое столь бурное и необычное существование. Я уделил ей только одну сцену, но я еще вернусь к ней, если Бог продлит мою жизнь. Она волнует меня как страсть. Она ужас до чего полька, как говорила [кузина г-жи Любомирской]» (Пушкин 1937–1959: Т. XIV: 395).

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

итал.), но [безо всякой дворянской спеси]. Изо всех моих подражаний Байрону дворянская спесь была самое смешное. Аристокрацию нашу составляет дворянство новое; древнее же пришло в упадок, права его уровнены с правами прочих состояний, великие имения давно раздроблены, уничтожены, и никто, даже самые потомки <?> и проч. — Принадлежать старой арист<окрации> не представляет никаких преимуществ в глазах благоразумной черни, и уединенное почитание к славе предков может только навлечь нареkanie в странности или бессмысленном подражании иностранцам» (Пушкин 1937–1959: Т. XI: 141).

Еще раньше в письме, датированном 30 января 1829 г., поэт дает полную характеристику своему знаменитому родичу: «Гаврила Пушкин — один из моих предков, я изобразил его таким, каким нашел в истории и в наших семейных бумагах. Он был очень талантлив — как воин, как придворный и в особенности как заговорщик. Это он и <Плещеев> своей неслыханной дерзостью обеспечили успех Самозванца. Затем я снова нашел его в Москве [среди] в числе семи начальников, защищавших ее в 1612 г., потом в 1616 г., заседающим в Думе рядом с Козьмой Мининым, потом воеводой в Нижнем, потом среди выборных людей, венчавших на царство Романова, потом послом. Он был всем, чем угодно, даже поджигателем, как это доказывается грамотою, которую я нашел в Погорелом Городище — городе, который он сжег (в наказание за что-то), подобно [комиссарам] проконсулам Национального Конвента» (Пушкин 1937–1959: Т. XIV: 395–396).

В размышлениях о Шуйском Пушкин выражает желание поработать над его образом в будущем: «Я намерен также вернуться к Шуйскому. Он представляет в истории странную смесь смелости, изворотливости и силы характера. Слуга Годунова, он один из первых бояр переходит на сторону Дмитрия. Он первый [обвиняет его] вступает в заговор и он же, заметьте, первый берет на себя всю тяжесть выполнения его, кричит, обвиняет, из начальника превращается в рядового бойца. Он близок к тому, чтобы лишиться головы. Дмитрий милует его уже на лобном месте, ссылает и с тем необдуманном великодушием, которое отличало этого милого авантюриста, снова возвращает к своему двору и осыпает дарами и почестями. Что же делает Шуйский, чуть было не попавший [на дыбу] под топор и на плаху? Он спешит создать новый заговор, успевает в этом, заставляет себя избрать царем и падает — и в своем падении сохраняет больше достоинства и силы духа, нежели в положении всей своей жизни» (Пушкин 1937–1959: Т. XIV: 396).

Особенно ценной для нашего исследования является пушкинская характеристика самозванца, которая содержит в себе прямую параллель с героем шекспировских хроник королем Генрихом IV: «В Дмитрие много общего с Генрихом IV⁷³. Подобно ему он храбр, великодушен и хвастлив, подобно ему равнодушен к религии — оба они из политических соображений отрекаются от своей веры, оба любят удовольствия и войну, оба увлекаются [призраками] с несбыточными замыслами, оба являются жертвами заговоров...» (Пушкин 1937–1959: Т. XIV: 396). Однако, указывая на известное сходство этих персонажей, Пушкин считает своим долгом упомянуть и об их различии: «Но у Генриха IV не было на совести Ксении — правда, это ужасное обвинение не доказано и я лично считаю своей священной обязанностью ему не верить» (Пушкин 1937–1959: Т. XIV: 396).

Оправдываясь перед Н. Н. Раевским за своего патриарха Иова, Пушкин вспоминал критику, с которой выступил его друг: «Грибоедов критиковал мое изображение Иова — патриарх, действительно, был человеком большого ума, я же по рассеянности сделал из него дурака» (Пушкин 1937–1959: Т. XIV: 396).

Итак, в исключительно содержательных пояснениях, оставленных русским поэтом в письме к Н. Н. Раевскому (черновом и беловом вариантах), в набросках к предисловию трагедии «Борис Годунов», мы находим глубокий анализ его подхода в решении драматических проблем, объяснение творческого замысла, влияний, стремления к созданию «новой драмы», выбора стилей языка, использования размера и цезуры в стихе, оригинальной концепции характеров.

⁷³ Любопытно, что сама история связала эти две противоречивые личности посредством французского профессионального наемника Жака Маржерета, реального участника исторических событий и одного из героев пушкинской драмы. Талантливый военачальник, Маржерет воевал на стороне Генриха до того, как он занял французский престол. Позже Маржерет служил у польского короля, у самого Бориса Годунова и Лжедмитрия. Его воспоминания о тех событиях, изданные Маржеретом в 1607 г., так и назывались “*Estat de l’Empire de Russie et Grand Duch de Moscovie*». Эта книга в издании 1821 г. обнаружена в библиотеке Пушкина (см.: Модзалевский 1910: 281). Л. М. Лотман, отмечая симпатии Маржерета к Лжедмитрию, делает предположение, что его отзывы об удали, смелости, простоте общения и авантюризме Самозванца могли повлиять “на восприятие его личности Пушкиным, совершенно не схожей с той интерпретацией, которую ей дает Карамзин. Вернувшись из России, Маржерет рассказывал французскому королю Генриху IV о русских событиях и утверждал, что Димитрий был подлинным сыном царя, невольно сближая его с Генрихом. Карамзин упоминает о беседах Маржерета с Генрихом IV (История. Т. XI. Гл. IV. С. 189–190)» (Лотман Л. 1996: 328).

Потенциал этих писем, черновых заметок, предисловия и авторских комментариев настолько велик, что их смело можно назвать ключом к разгадке тайн пушкинской пьесы. В идеях, мыслях и словах Пушкина отыскивается столько мудрости и глубины, что они могут нескончаемо питать умы читателей будущих поколений.

Проблема шекспиризма «Бориса Годунова». Шекспиризм «Бориса Годунова» стал в пушкиноведении очевидным и неоспоримым фактом, между тем «почти никто из современников Пушкина не подымал вопроса о конкретной зависимости “Бориса Годунова” от шекспировского театра» (Винокур 1999: 320). Это явление Г. О. Винокур объясняет тем, что «Пушкин не пошел по пути подражательного новаторства и, даже сознательно “располагая” свою трагедию “по системе Шекспира”, сумел остаться самостоятельным и оригинальным» (Там же). Не пытаясь приуменьшать влияние Шекспира, исследователь напоминает, что Пушкин, «с неизменным восхищением отзывавшийся всю жизнь о Шекспире, называет его трагедии в числе основных источников “Бориса Годунова”» (Там же). Г. О. Винокур подчеркивает, «что это влияние меньше всего выразилось во внешней подражательности, в простом заимствовании форм», поскольку «даже и те из современников Пушкина, которые отнеслись к его трагедии определенно отрицательным образом, не могли не заметить в “Борисе Годунове” признаков зрелости и самобытности и во всяком случае указывали, что в “Борисе Годунове” свойственная молодому Пушкину подражательность идет на убыль» (Там же). Исследователь делает вывод: «Шекспир был для Пушкина не столько учителем и образцом для подражаний, сколько источником, в котором он находил материал для положительного разрешения волновавших его проблем и сомнений. Не говоря уже о том, что влияние Шекспира на Пушкина было далеко не только литературным влиянием, именно при помощи Шекспира Пушкин находит определенные формулировки для своего отношения к тем явлениям мировой литературы, прежде всего к Байрону и французским классикам, которые он преодолевает в своей творческой эволюции и от которых отталкивается в пору зрелости» (Там же: 324).

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

Шекспира», опубликованной в журнале «Атеней» за 1830 г., есть такая примечательная характеристика шекспировских героев, которая вполне может напомнить персонажей пушкинской драмы: «Шекспир имел особенное пристрастие к героям, которые, подобно Фиеско Шиллера и принцу Генриху, совмещают в себе легкомыслие и важность. И что может быть удивительнее этого Готспура столь блистательного, упрямого, иступленного и столь чуждого благоразумия? Его буйная храбрость увлекает читателя, не умеющего хладнокровно судить героя, который обнаруживает силу Ахиллеса и упрямство дитя»⁷⁴. В подтверждение сходства этих черт с образом Самозванца можно привести целый ряд сцен. Весьма характеристична, например, легкомысленная болтовня Григория с Пименом, когда, очнувшись ото сна, молодой монах мечтает о ратных подвигах и царских пирах. Причудливо сочетание спеси и отчаянной храбрости Отрепьева в сцене «Корчма на литовской границе». Вспомним, как заносчиво звучат слова Григория в сцене «Краков. Дом Вишневецкого», когда Самозванец обещает патеру Черниговскому власть над «северною церковью» или разговаривает с Гаврилой Пушкиным и другими перебежчиками. Горделиво звучат слова Лжедмитрия, обращенные Курбскому в сцене «Граница литовская» и в допросе пленного московского дворянина. Вместе с тем его заносчивость сочетается с легкомыслием, которое проявляется в самом самозванстве Отрепьева, в том, как он решает бежать из монастыря, как объявляет себя царевичем Дмитрием, как раскрывается перед польской панночкой Мариной в сцене «Ночь. Сад. Фонтан», как принимает решение выступить с пятнадцатитысячным войском против пятидесяти тысяч русских воинов (сцена «Севск»).

Отмечая сходство между Борисом и Генрихом IV, М. М. Покровский видит в их действиях «макиавеллизм, основанный на глубоком знании человеческой души и на умении бить противника в момент его замешательства» (Покровский 1910: 4). Вместе с тем автор указывает на отличие русского царя от английского прототипа: «в нем меньше своекорыстия, он крут и хитер с боярами, которые все равно не могут с ним примириться, но он истинный друг народа. Гораздо больше

⁷⁴ Об исторических драмах Шекспира // Атеней. 1830, №22–24. С. 160. Ср. характеристику спящего после боя Лжедмитрия, которая вложена в уста предка Пушкина Гаврилы: «Беспечен он, как глупое дитя». На сходство характера тацитовского Агриппы, который отличался «необычайной силой, дерзостью и даже простотой ума», с пушкинским Лжедмитрием обращал внимание М. М. Покровский. См.: Покровский 1910: 4.

макиавеллизма и эгоизма в Шуйском; он не менее, чем Борис, знает людей и еще коварнее умеет заглянуть своему противнику в душу и прямо терроризировать ее прикосновением к самым больным ее местам (ср. сцену в царских палатах, где Шуйский, точно Яго, прямо потрясает взволнованного царя коварными рассуждениями об изменчивости народной массы и реалистическим, следовательно, особенно тяжелым для Бориса, описанием тела убитого царевича Димитрия). Это — тип, отличный от типа Бориса и от соответствующих типов Шекспира, при всем частичном сходстве с ними. Здесь Пушкин не подражатель, но первоклассный продолжатель Шекспира» (Покровский 1910: 4–5).

Самостоятельность философско-исторической концепции трагедии Пушкина по отношению к историческим хроникам Шекспира отмечал Б. М. Энгельгардт, который говорил о важной роли народа в «Борисе Годунове»: «У Шекспира нет ни одной исторической драмы, в которой народ играл бы такую решающую роль в развитии исторической интриги произведения. Историю у него делают короли, принцы и герои, одерживающие блистательные победы или организующие коварные заговоры. Народ же фигурирует у него разве в качестве *клаки*, аплодирующей удачнику, и, во всяком случае, относится к обстановке пьесы; благодаря этому, все действие драмы концентрируется на ее героях, чем усиливается драматический эффект целого» (Энгельгардт 1916: 54). Декоративному положению народа в хрониках Шекспира противостоит, по мнению исследователя, тот факт, «что у Пушкина “народ” значит как отдельный персонаж в списке действующих лиц (см. текст автографа *О*) и в таком же качестве фигурирует в авторских ремарках трагедии» (Винокур 1999: 325)⁷⁵. Допустим, что в «Хрониках» Шекспира народ действительно не имеет той решительной роли в развитии драматического действия, как в «Борисе Годунове», но Л. М. Лотман в комментариях к плану статьи «О народной драме и драме “Марфа Посадница”» отмечала определенное сходство в изображении народных масс у Пушкина и Шекспира: «Толпа эта в изображении поэта состоит из людей, различно действующих в моменты индивидуальных решений и в массе, в обстановке охватившего ее ажиотажа. В построении такого драматическо-

⁷⁵ Ср.: «Вслед за Шекспиром Пушкин ввел в драматическое действие народ, но пошел дальше своего предшественника. Если у Шекспира народ представляет собою, употребляя выражение Маркса, “весьма существенный активный фон”, у русского поэта проблема отношения государственной власти, монарха, с одной стороны, и народа, с другой, выдвинулась на первый план и народ стал движущей силой трагедии» (Левин 1974: 62).

го действия “учителем” Пушкина был Шекспир, который дал образцы разнообразного, вольного изображения характеров и свободы от “предрассудка любимой мысли”» (Лотман Л. 1996: 139). Впрочем, заметим от себя, это «сходство» возникает, если изменить регистр категорий: «народ» представить «толпой».

Другое важное отличие «Бориса Годунова» от хроник Шекспира Г. О. Винокур видит в образе Пимена: «ничто в шекспировских хрониках, ни в фактическом материале, ни в их драматических примерах, не могло подсказать Пушкину удивительной и вполне оригинальной мысли ввести в трагедию идеализированный образ историка-повествователя, который, разумеется, в очень стилизованном обличье, выполняет чисто лирическую функцию авторской личности» (Винокур 1999: 325). О важности роли, которую в «Борисе Годунове» играет «мощная национальная традиция древнерусской литературы, отразившаяся в художественном мире пушкинской пьесы», говорил С. А. Фомичев, который пришел к выводу, что, «создавая свою национальную трагедию, Пушкин сознательно обращался к культуре Древней Руси, восстанавливая в литературе преемственную, органическую связь, во многом прерванную в официальной литературе XVIII века, ориентировавшейся прежде всего на европейские культурные традиции». «С этой целью, — развивает свою мысль ученый, — Пушкин внимательно изучал “ноты” (то есть примечания) “Истории государства Российского”, вводившие в культурный обиход (в пространных цитатах и ссылках) целую библиотеку памятников древнерусской книжности. Очевидно, уже в Михайловском ему был знаком и первый том “Дополнений к Деяниям Петра Великого, мудрого преобразителя России”, составленный И. И. Голиковым. Здесь он нашел “Сказание” Авраама Палицына; “Ядро Российской истории” А. И. Манкеева, фрагменты хронографов (Листов, Тархова 1983: 113–118). Настольной книгой поэта в ту пору, как свидетельствует в своих “Записках” Пушкин, были “Четьи-минеи”. Но это, конечно, не все. Не исключено, что с некоторыми памятниками поэт мог ознакомиться в библиотеке Успенского монастыря в Святых Горах и в живой устной традиции на монастырском подворье» (Фомичев 1996: 13–14). Прямое следование русским памятникам смеховой культуры, где смешное нередко становилось ужасным, трагическим, исследователь находит в сцене с Николой-юродивым. Однако то же самое «смешение комического и трагического» отмечалось у Шекспира еще самим Пушкиным: «Сцена тени в Гамлете вся писана шутливым слогом, даже низким, но

волос становится дыбом от Гамлетовых шуток» (Пушкин 1937–1959: Т. XI: 73). По мнению С. Евдокимовой, в «Борисе Годунове» Пушкин создает оригинальную концепцию истории, в которой органично сочетаются древняя летописная (Пимен) и новая романтическая традиции (поэт-историк) (Evdokimova 1999: 23).

Указывая на разговор смиренного старца Пимена и молодого авантюриста Григория в сцене «Ночь. Келья в Чудовом монастыре», Л. М. Лотман отмечала: «Их беседа — обмен монологами, причем каждый слышит в речи своего собеседника не то, что стремится выразить говорящий, а то, что соответствует его внутреннему состоянию» (Лотман Л. 1996: 281)⁷⁶. Тот же прием «непонимания» отмечен в сцене «Ограда монастырская», изъятой Пушкиным из окончательной редакции по настоянию А. Мицкевича и А. Дельвига. Отрепьев довольно долго не может понять суть намеков Злого чернеца (Там же: 281). Подобный прием использовал Шекспир. Его герои часто разговаривают на «разных» языках, не понимая друг друга. Так, в «Мере за меру» непорочная Изабелла не может понять похотливых намеков сластолюбивого и властолюбивого Анджело.

Интересное, но отчасти наивное объяснение поэтики «Бориса Годунова» дала С. Сандлер. Исследовательница полагает, что поэт утратил творческий контакт с читателем во время ссылки, его произведения приобретают отчетливые черты монологической системы авторского восприятия. Его герои произносят свои речи в виде монологов и почти не контактируют с собеседниками, а диалогическое взаимодействие оказывается не способным к развитию действия. Более того, по мнению исследовательницы, сам автор приобщается к некой «глухоте» своих героев. Авторская позиция едва просматривается в трактовке образа отдаленного предка Афанасия Пушкина (Sandler 1988).

На некоторые «частные» особенности поэтики драмы указывал сам поэт, например, на особенности стихосложения драмы: «Стих, употребленный мною (пятистопный ямб), принят обыкновенно англичанами и немцами. У нас первый пример оному находим мы, кажется, в “Аргивянах”»⁷⁷. А. Жандр в отрывке своей прекрасной трагедии, писанной стиха-

⁷⁶ Ср., как Григорий описывает труд Пимена: «Спокойно зрит на правых и виновных, / Добру и злу внимая равнодушно, / Не ведая ни жалости, ни гнева» (Пушкин 1937–1959: Т. VII: 18) и совет Пимена Григорию: «Описывай не мудрствуя лукаво, / Все то, чему свидетель в жизни будешь» (Там же: 23).

⁷⁷ Отрывки из этой трагедии были напечатаны в «Мнемозине» (Ч. II. М., 1824) и в «Соревнователе Просвещения и Благоверия», 1825, ч. XXX и XXXI. См. об этом: Тынянов 1977: 93–116.

ми вольными, преимущественно употребляя⁷⁸ его. Я сохранил цезурку французского пентаметра на второй стопе — и, кажется, в том ошибся, лишив добровольно свой стих свойственного ему разнообразия. Есть шутки грубые, сцены простонародные. — Хорошо, если поэт может их избегать, — поэту не должно быть площадным из доброй воли, — если же нет, то ему нет нужды стараться заменять их чем-нибудь иным» (Пушкин 1937–1959: Т. XI: 141). Таким образом, «создавая свою реалистическую драму “Борис Годунов”, Пушкин прекрасно понимал, что александрийский стих в ней не может быть применен. Это был размер, теснейшим образом связанный с системой французского классицизма, и, в частности, как драматический стих точно соответствовал всему характеру классической трагедии — стройной, “правильной”, риторической» (Бонди 1996: 363–364). Естественно, такой вычурный стих не мог подойти трагедии Пушкина «Борис Годунов», которая, по словам С. М. Бонди, произвела «революцию в русской драматургии и русском драматическом стихе» (Там же: 362). Пушкину был необходим стих, «не связанный стилистическими ассоциациями с системой классической трагедии, лишенный периодически, равномерно возникающих напряжений и разрешений, связанных с рифмой, не слишком четкий ритмически, более гибкий, свободный и разнообразный» (Там же: 365). Таким стихом и являлся выбранный Пушкиным пятистопный ямб: «в стихах чередуются не два, а три ритмических типа, что придает этому размеру еще большую сложность, четкость ритма еще менее ощущается, периодичность, ритмическая ясность слабеет, стих звучит еще более “прозаически”, вернее, еще более становится способным к оформлению более или менее “прозаических” интонаций» (Там же: 391–392). Исследователь отмечает, что при выборе стиха для трагедии «Борис Годунов» сыграла свою роль связь с драматургией Шекспира, Шиллера и Гёте, но при этом «драматический стих “Бориса Годунова” представляет собой не-

⁷⁸ Трагедия Жандра не может считаться образцом драматического белого стиха в строгом смысле, поскольку, по словам самого Пушкина, она написана «вольными стихами»; всякий раз, когда в ней появляются шестистопные стихи, они влекут за собой рифмы. Первый опыт пятистопного белого ямба в России, о котором поэт забыл, был предпринят другим «учителем» Пушкина В. А. Жуковским в «Орлеанской Деве» (1817–1821). Г. О. Винокур отмечал: «На такую же ошибку А. И. Одоевского, приписывавшего Жандру первое употребление белого стиха в русской драме, указывал Кюхельбекер. (См.: Кюхельбекер 1929: 150–151). К 1821 г. относится также «Пир Иоанна Безземельного» Катенина, составлявший пролог к драматической переложке романа Вальтера Скотта «Айвенго». Пролог Катенина также написан пятистопным белым ямбом, с той особенностью (ей следует и Жандр), что в нем строго выдержано чередование мужских и женских окончаний через стих» (Винокур 1999: 334–335).

что новое», «Пушкин создавал стих, передающий всю полноту и разнообразие интонаций живой, не условной речи» (Там же: 365–366)⁷⁹. Пушкин избежал присущего Шекспиру контрастного чередования грубого просторечия с богато орнаментированной поэтической речью, что «отразилось в известной сниженности, простоте диалогов» (Там же: 366). Анализируя стих пушкинского «Бориса Годунова», С. М. Бонди приходит к выводу: «Создание такой стихотворной речи — простой, обыкновенной и между тем поэтической — всецело принадлежит Пушкину. Здесь ни Шекспир, ни Шиллер, ни Гёте ему не могут помочь» (Там же). Но так ли это? Неужто автор забыл многочисленные диалоги шекспировских героев, наделенные не меньшей естественной сниженностью и простотой? Да, можно согласиться с наблюдением автора, что Пушкин избежал чередования высокого и низкого стилей в своей драме, писал ее обыкновенным, ясным языком, но кто указал ему путь к этому? Думается, не менее простые диалоги из шекспировских пьес. Вспомним хотя бы пушкинское восхищение «жизненной непринужденностью» языка героев шекспировских пьес. Так, осенью 1825 г., возвращаясь из Лондона, лицейский однокашник поэта А. М. Горчаков заехал в псковское имение своего дяди Н. Пещурова и встретился с Пушкиным. Об этой встрече как о «холодной» поэт писал впоследствии Вяземскому, сообщив ему о чтении Горчакову «Бориса Годунова»: «от нечего делать прочитал ему несколько сцен из моей комедии» (Пушкин 1937–1959: Т. XII: 231). Среди этих отрывков, как вспоминает Горчаков, «было несколько стихов, в которых проглядывала какая-то изысканная грубость⁸⁰ и говорилось что-то о “слюнях”». А. М. Горчаков счел

⁷⁹ Ср.: «Шекспировский стих отличается от стиха Шиллера (звучащего «как некоторая поэтическая, эмоциональная, несколько риторическая декламация, а не простая разговорная речь»)), «в нем (языке Шекспира. — Н. З.) контрастно чередуются грубое просторечие (вероятно, даже больше в отдельных выражениях, чем в общем строе речи) — с богато орнаментированной, насыщенной метафорами, перифразами, эффектными сравнениями, великолепными описаниями, поэтической речью. Шекспир, как и Шиллер (и Гёте), никогда не ставил себе задачи воплотить в стихах своих драм подлинный характер реальных человеческих характеров. А это было главной задачей Пушкина в Борисе Годунове» (Бонди 1996: 365).

⁸⁰ Живая, грубая, откровенная речь, усвоенная Пушкиным у Шекспира, могла стать, по мнению А. Слонимского, одним из препятствий для постановки «Бориса Годунова» на сцене. «За эту “реалистическую” грубость обиходной речи критика обвиняла не только пушкинского “Бориса Годунова”, но и другие “шекспиризирующие” драмы того времени. Так, Н. И. Греч в “Чтениях о русском языке” (Ч. II. СПб., 1840. С. 79), характеризуя “Дмитрия Самозванца” А. С. Хомякова (1831, напеч. В 1833 г.) как пьесу, написанную “умно и с соблюдением одной общей идеи”, упрекает, однако, автора в том, что он “от желания подражать Шекспиру становится низким и отвратительным» (Слонимский 1959: 464).

это «искусственной тривиальностью» и просил «вычеркнуть эти слюни», на что Пушкин ему ответил: «А посмотри, у Шекспира и не такие еще выражения попадают»⁸¹. Следуя за Шекспиром, Пушкин не боялся просторечных выражений и вульгаризмов, сам пользовался ими в реальной жизни и вкрапывал в свое творчество, так как не имел привычки «смотреть на людей высшего состояния с каким-то подобострастием и придавать им странный, не человеческий образ изъяснения» (Пушкин 1937–1959: Т. XI: 179), провозглашал, что «если герои выражаются в трагедиях <Шекспира> как конюхи, то нам это не странно, ибо мы чувствуем, что и знатные должны выражать простые понятия, как простые люди» (Пушкин 1937–1959: Т. XI: 179).

Еще одной особенностью реализма стиха «Бориса Годунова», по мнению С. М. Бонди, «является громадное разнообразие его, в связи со стремлением самим стилем речи характеризовать действующих лиц со стороны их социального положения и культурной среды. Пятистопный ямб звучит в «Борисе Годунове» совсем по-разному в зависимости от различных его стилистических контрастов» (Бонди 1996: 363). В доказательство своего утверждения он приводит в пример народную сцену («Ах смилуйся, отец наш! Властвуй нами!» и т. д., VII, 13–14), где пятистопный ямб Пушкина — «обычная разговорная речь, обрывистая, незакругленная частая смена реплик, реплики сменяются в середине стиха» (Там же).

Другой «прозаический» тип стиха обнаруживает исследователь в речи Пимена и патриарха: «самый ритм стиха и строй фразы, длинной, иногда захватывающей несколько стихов, создает впечатление спокойствия, медлительности и прочувствованности» (Бонди 1996: 367). В качестве примера С. М. Бонди приводит строки из речи Пимена («Ты Никодим, ты Сергей, ты Кирилл...» и т. д., VII, 20–21).

Но не противоречит ли исследователь самому себе? Ведь он говорил об употреблении Пушкиным в «Борисе Годунове» естественного, «неусловного стиха, без контрастного чередования грубого просторечия с богато орнаментированной, насыщенной метафорами, перифразами, эффектными сравнениями, великолепными описаниями, поэтической речью». Но к чему же тогда следует отнести высоко поэтическую речь Пимена и патриарха с ее церковной лексикой и ритмической музыкальностью? Как оценить речь влюбленного Самозванца в сцене «Ночь. Сад. Фонтан»?

⁸¹ Русский архив. 1883. Т. II. №3. С. 206. Ср.: Щеголев 1931: 361–368.

Здесь исследователь явно преувеличивает простоту пушкинского стиха. Ведь, как и у Пушкина, многие персонажи Шекспира говорят стихами, по-разному окрашенными стилистически и ритмически. А как оценить качество введенных Пушкиным в текст трагедии стилистически окрашенных архаичных форм и старославянизмов?

С. М. Бонди отмечает: «Тот же стих приобретает необычайную подвижность в речах Григория — особенно в диалоге его с Мариной в «Сцене у Фонтана» (Бонди 1996: 368), подчеркивает своеобразный характер текста молитв, оригинальность стиховой композиции речи бояр и Бориса, реплики иезуита, разговор Вишневецкого с Мнишком, спор поляка Собаньского с русским пленником. Трудно оспорить оценку исследователя: «Во всех этих случаях Пушкин дает верную характеристику персонажам самым стилем его речи и ритмикой произносимых им стихов. Это нечто совершенно новое в тогдашней европейской стихотворной драматургии» (Там же), но как быть со стилистической контрастностью стиха у Шекспира? Автор считает, что эта особенность присуща сугубо оригинальной лире Пушкина, но так ли это?

Попутно добавим, что в «Борисе Годунове» Пушкин впервые использует чередование прозы и стихов. Эта смена стихов и прозы, которая стала одним из важнейших признаков драматической структуры «Бориса Годунова» (Винокур 1999: 331), определенно указывает на прямое влияние Шекспира. При этом мы должны исключить возможность опосредованного заимствования из французского издания Шекспира 1821 г., выполненного в прозаических переводах Летурнера с исправлениями Ф. Гизо и «хорошего знатока всех английских идиом английской речи» А. Пишо (Алексеев 1972: 244). Г. О. Винокур отметил характерную особенность стиля английского драматурга: «у Шекспира прозаические сцены являются чаще комическими и играют по отношению к основному действию трагедии роль “второго плана”, не только в отношении языка, но и тематически. Часто эти комические сцены совершенно не связаны с сюжетом трагедии и являются своего рода интермедиями» (Винокур 1999: 331). Построенные почти исключительно на игре одним речевым материалом — на бесконечных, иногда утомительных каламбурах, на «стрельбе пословицами», на диалектизмах, иноязычной речи и т. п., эти интермедии создают поразительный драматический эффект, который метко подметил Август Шлегель, чьи слова из сочинения «Cours de littérature dramatique, traduit de l'allemand par m-me Necker de Saussure» (Paris; Genève, 1814. Т. II. Р. 174–175) привел

Г. О. Винокур: «В драмах Шекспира комические сцены являются как бы передней поэзии, в которой находятся слуги; эти вульгарные персонажи не осмеливаются говорить громко, чтоб не заглушить разговор в большом зале; но когда герои ушли, и подчиненные заслуживают некоторого внимания; их дерзкие шутки, их передразнивания господ могут бросить сильный свет на главных действующих лиц» (Винокур 1999: 331).

Пушкин вслед за Шекспиром вводит подобные комические элементы в свои прозаические сцены: «Пушкин, по подражанию ли Шекспиру, для разнообразия ли, или, что правдоподобнее, для того, чтобы полнее представить жизнь эпохи, современной событиям, которые он описывает, вводит в драму свою сцены в роде гротеска, и эти сцены очень милы своей наивностью»⁸². По мнению Г. О. Винокура: «Таков Варлаам, прибаутки которого дважды вызывают реплику Мисаила: “Складно сказано, отец Варлаам”. Сюда же относится и сцена битвы под Новгородом-Северским, в которой нужно обратить внимание не только на иноязычную речь, но также на искаженное произношение русских слов Маржеретом и на комическое осмысление французских слов русским воином» (Там же: 332). Еще М. М. Покровский указывал на сходство Маржерета с «валлийским» капитаном Флюэлленом из «Генриха V» (Покровский 1910: 13). В «Генрихе V» «целая сцена (III, 4) занята комическим уроком английского языка, не имеющим никакого отношения к ходу действия, где действующие лица вообще часто говорят по-французски» (Винокур 1999: 332)⁸³. Но есть и небольшое отличие: «произношение Флюэллена, отмеченное у Шекспира переменной согласных не сплошь, а иногда, во французском переводе передается последовательной заменой звонких согласных глухими, так, как в русских комедиях передается немецкая речь (ср. Вральмана в «Недоросле»))» (Там же). Добавим: может быть, и немецкий акцент речи коменданта Оренбургской крепости Андрея Карловича Р. в «Капитанской дочке».

Г. О. Винокур отметил творческий характер усвоения Пушкиным этого шекспировского «урока»: «Из пяти прозаических сцен «Бориса Годунова» две сцены («Площадь перед собором в Москве» и заключительная) не только не комичны, но, наоборот, исполнены высокого трагизма. Вопреки тому, что является более или менее устойчи-

⁸² Борис Годунов. А. Пушкин. (Разбор) // Галатея. 1839. Ч. IV. №27. С. 51.

⁸³ Среди других пушкинских заимствований из Шекспира Г. О. Винокур отмечал, например, «введение в отдельных случаях (см., например, начало сцены «Краков. Дом Вишневецкого») рифмованных стихов в пятистопный белый ямб, каким написана трагедия» (Винокур 1999: 334).

вой нормой для Шекспира» (Там же: 333), «в ”Борисе Годунове” прозой говорят не только лица «простонародья», но также, например, патриарх, игумен и бояре, и обратно — во второй и третьей сценах стихами говорит народ, причем даже сатирические места написаны стихами. (Но разве нет сатирических мест в стихах у Шекспира? — *Н. З.*) Комический элемент в “Борисе Годунове” ни в коем случае не является внешним придатком к сюжету, интермедией, а тесно сплетается с драматической интригой. В этом отношении особенно показательна сцена в корчме, в которой комические эффекты являются лишь деталями раскрытия характера Самозванца» (Там же).

В свое время Б. В. Томашевский доказал, что в этой сцене, столь близкой Шекспиру, Пушкин воспользовался эпизодом из либретто оперы Россини «Сорока-воровка», которая в свою очередь была переработкой французской классической мелодрамы Кенье и Добинье «*Pie voleuse*» (Томашевский 1927а, 49–50), а сцена с приставами, во время которой Григорий читает царский указ и подставляет вместо своих примет приметы Варлаама, является переработкой 8 сцены I акта оперы Россини «Сорока-воровка». По этому поводу, но в другой своей статье Б. В. Томашевский писал: «Как ни мелочен этот факт и как ни незначителен самый эпизод, он указывает, что “Годунов” — вовсе не отвлеченно драматизированное повествование, построенное на презрении к сценическим формам. Пушкин при его создании следовал театральным традициям, ставя свое творчество в зависимость от театральных впечатлений эпохи разложения классического театра» (Томашевский 1927b, 56). Связь сцены «Уборная Марины», выпущенной Пушкиным из печатного текста, с традициями классической комедии впервые отметил Ф. Е. Корш, который говорил, что названная сцена писана тем же размером, как и «Горе от ума» Грибоедова, и что «Рузя очень похожа на Луизу» (Корш 1898: 686). Может быть, именно эти обстоятельства и побудили Пушкина впоследствии опустить данную сцену из окончательного варианта «Бориса Годунова».

Г. О. Винокур прав: «Таким образом, “шекспиризм” Пушкина оставял его в достаточной степени свободным в отношении выбора материала и не столько навязывал ему определенные приемы, сколько позволял ему видеть в этих приемах своего рода метод отыскания новых художественных возможностей» (Винокур 1999: 333–334).

Не менее прав и другой исследователь: «нет решительно никаких оснований приуменьшать действительные размеры мощного воздейст-

вия, которое Шекспир оказал на создание “Бориса Годунова”: сам Пушкин, изучавший Шекспира и отдававший ему дань восхищения до конца своей жизни, называл его в числе источников своей трагедии и никогда не стал бы этого отрицать» (Алексеев 1972: 255).

Еще современники Пушкина отмечали, что трагедия «Борис Годунов» была мало пригодна для сцены⁸⁴, хотя «стремительное перемещение действия в пушкинской трагедии (“Борис Годунов”), требовавшее неоднократных перемен декораций, для русского театра 1820-х годов было исполнимо» (Фомичев 1996: 5. Ср.: Гозенпуд 1967: 339–350; Левин 1974а: 58–85). Однако, несмотря на многочисленные попытки поставить трагедию на сцене, ни одна из них не увенчалась успехом⁸⁵.

Неудачный опыт театральных постановок ставит проблему сценичности «Бориса Годунова»⁸⁶. Ю. Д. Левин задает резонный вопрос: «можно ли признавать сценичной трагедию, требующую для своего раскрытия особого “ключа”, над поиском которого театры безуспешно бьются уже добрую сотню лет?» (Левин 1974а: 60). На вопрос, что такое сценичность вообще, исследователи отвечали по-разному. Г. А. Лапкина считает сценичность способностью выбранного автором способа отражения мира, драматической структуры произведения помочь театру «выявить суть жизненных, реальных конфликтов, нравственных коллизий, волнующих современников» (Лапкина 1965: 16). Не без иронии Ю. Д. Левин заметил, что «сценичным может быть и какой-нибудь легковесный водевиль», и, «напротив, возможно гениальное драматическое творение, вроде второй части “Фауста” Гёте, совершенно лишенное сценичности» (Левин 1974а: 60–61). Исследователь говорит о том, что

⁸⁴ Подробный обзор отзывов см.: Винокур 1999: 248–282. Ср., например, категоричное мнение Н. И. Надеждина, высказанное в статье «Борис Годунов», где критик уверяет читателя в том, что: «Шекспировы *Хроники* писаны были для театра, и посему более или менее подчинены условиям сценики. Но *Годунов* совершенно чужд подобных претензий... Это — ряд *исторических* сцен... эпизод истории в лицах» (Телескоп, 1831, №4: 557).

⁸⁵ Ю. Д. Левин вспоминает об относительно популярной постановке Б. М. Сушкевича в 1934 г. в Ленинградском государственном академическом театре драмы с участием Н. К. Симонова (Борис), Б. А. Бабочкина (Самозванец), Н. К. Черкасова (Варлаам). С. А. Фомичев особо отметил режиссерскую работу В. Э. Мейерхольда (1936), который умудрялся угадывать «скрытые ремарки» в пушкинском тексте. В этой связи может быть интересна статья, написанная режиссером в том же году. См.: Мейерхольд 1936: 205–211.

⁸⁶ Попытки доказать театральную состоятельность пьесы предприняты в следующих работах: Бонди 1941: 365–436; Дурылин 1951; Лапкина 1965; Гозенпуд 1967: 339–356.

справедливее «было бы сказать, что разные драматурги прибегают к *разным средствам*, чтобы придать это достоинство своим пьесам» (Там же: 61). В свою очередь, Ю. Д. Левин понимает под сценичностью «способность драматического произведения, представленного в театре, привлечь интерес зрителей и владеть их вниманием на протяжении спектакля», но все ли шекспировские хроники в таком случае имели удачную судьбу на сцене? Ю. Д. Левин отмечал, «что большая часть хроник Шекспира в сценическом отношении менее совершенна, чем его трагедии. Недаром в дальнейшем они ставились очень редко и без особого успеха, как правило. Но в конце XVI в., в пору подъема национального самосознания в Англии, их сценические недостатки компенсировались интересом широких кругов зрителей к отечественной истории, с которой они были хорошо знакомы» (Там же: 70).

В связи с проблемой сценичности Ю. Д. Левин отмечает еще одну особенность драматической техники шекспировских пьес, а именно: их «сложную формальную организацию», «особенно во временном отношении». Как считает исследователь, теоретики и практики классического театра настаивали на соблюдении единства времени не только ради внешнего правдоподобия, но и ради «большей сценичности, которой обладает действие, развивающееся непрерывно в ограниченном временном промежутке. Отсюда следовало стремление к хронологической концентрации событий сюжета» (Там же: 62). Опираясь на концепцию времени в театре шекспировской эпохи (Buland 1912), Ю. Д. Левин подчеркивает связь драматургии английского Возрождения с наследием средневекового театра, «церковного по происхождению и народного по своей аудитории» (Левин 1974а: 62). Пьесы шли без перерыва и могли изображать временной пласт, охватывающий протяженность в несколько лет или даже целую человеческую жизнь, сюжет был аморфным, время изображалось в эпической, а не драматической манере, «т. е. в каком-нибудь монологе могло быть рассказано о том, что пока этот монолог произносился, проходят годы» (Там же: 63). Отголоски подобной техники исследователь находит у Шекспира в «Генрихе V» и «Зимней сказке», в которых хор информирует нас о том, сколько времени прошло между действиями. По мнению исследователя, драматурги шекспировской эпохи не соблюдали классических единств не потому, что не ведали о них (правила разъясняла академическая критика Сидни и Уэтстона, а примеры давали римские авторы: Сенека, у которого они заимствовали изображение ужасов, призраков и особенно эффектные монологи, но не

пространственно-временную структуру пьесы, Теренций, Плавт), а потому, «что проблематика драматургии, содержание, которого требовал зритель, никак не укладывались в рамках классических единств» (Там же). Совершенствуя свою технику, английская драматургия пошла по пути стремительного и непрерывного развития сюжетной линии пьес, что производило большой сценический эффект и скорее захватывало зрителя. Прибегая к концентрации драматического времени, драматургам английского ренессанса удавалось вместить больше событий и при этом не разорвать сюжет. В качестве примера использования подобной техники Ю. Д. Левин ссылается на 2-е действие «Макбета», где в течение одной сцены проходит ночь убийства короля Дункана.

Еще одним приемом, который способствовал решению проблемы сценичности английской драмы Возрождения, стало использование так называемого «двойного времени»: «Драматурги пытались уложить в энергично и непрерывно построенный сюжет события, которые требуют большего промежутка времени, чем охватывает сюжет. Получилось противоречие между длительно развивающейся исторической действительностью, показанной в пьесе, и драматической структурой, стремящейся к краткости... Но это противоречие, обнаруженное исследователями, обычно не замечают читатели или зрители. Более того, ссылки на длительное время придают действию убедительность, а быстрое развитие сюжета отвлекает внимание от имеющихся несообразностей» (Там же: 63). В качестве одного из многочисленных примеров использования Шекспиром «двойного времени» исследователь приводит «Отелло», где с момента прибытия мавра и Дездемоны на Кипр (д. II, сц. 1) и до их гибели проходят только две ночи, тем не менее герои трагедии постоянно ссылаются на то, что прошло гораздо больше времени, хотя это и «противоречит временному сплетению сцен» (Там же: 63).

Те же самые особенности обнаруживаются и в других пьесах Шекспира, включая его исторические хроники. Исследователь подробно останавливается на анализе временных особенностей часто сопоставляемого с «Борисом Годуновым» «Ричарда III» и утверждает, что «сюжет развивается стремительно и показанные события в их последнем сцеплении охватывают срок менее двух недель» (Там же: 64), тогда как в ней рассказывается о множестве событий, произошедших более, чем за семь лет (с 1478 по 1485 годы); аналогично в «Макбете»: «сюжет укладывается в десять недель, тогда как царствование Макбета, согласно хронике Голиншеда, длилось 17 лет, и в последних сценах трагедии зри-

телю внушается, что перед его глазами прошел этот длинный срок» (Там же: 64). Несмотря на то, что драматическое сжатие эпического повествования и возникающее в его результате «двойное время» приводит к разного рода несуразностям, оно «позволяло драматургу добиваться максимального театрального эффекта. Сцены были тесно сцеплены: следующая разрешала драматические узлы, завязанные в предыдущей. При этом каждая была наполнена действием, способным привлечь и удерживать внимание зрителей. Шекспир превосходно чувствовал настроение аудитории и безошибочно владел им» (Там же: 64).

Следуя «примеру Шекспира», Пушкин тем не менее берет за основу не только хроники великого англичанина, но и исторические сочинения Карамзина. Он свободно организует свой материал в отдельные сцены или даже эпизоды, но «никакой специальной драматической связи, подобной шекспировскому “двойному времени”, в них не обнаруживается. Поэтому они обособлены, слабо сплетены одна с другою, замкнуты в себе. Например, между 4-й сценой (“Кремлевские палаты”), где Борис принимает престол, и 5-й (“Ночь. Келья в Чудовом монастыре”), в которой Григорий Отрепьев узнает об убийстве царевича Димитрия, проходит пять лет. Прямые связи между этими сценами отсутствуют. Не связаны между собой и сцены 6-я (“Палаты патриарха” — известие о бегстве Отрепьева) и 7-я (“Царские палаты” — монолог Бориса “Достиг я высшей власти”), сколько между ними прошло времени, совершенно неясно, и т. д.» (Там же: 65–66).

Относительную обособленность сцен в «Борисе Годунове» признавали даже защитники пушкинской драмы. Так, еще В. Э. Мейерхольд, планируя поставить трагедию, писал: «В “Борисе Годунове” каждая сцена отнюдь не является подготовляющей следующую сцену. Нет! Она представляет собой самостоятельную ценность... Когда Пушкин опубликовал сцену Пимена и Григория в келье, тогда всем стало ясно, что эту сцену можно играть отдельно. У Шекспира же не так. Если выбрать какую-нибудь отдельную сцену, то надо обязательно посмотреть, что идет раньше и что идет после» (Мейерхольд 1936: 207). С. Н. Дурылин, в свою очередь, отмечал, что «Пушкин строит свою трагедию так, что в ней нет непрерывного сценического действия, какое есть в любой из многосценных трагедий и хроник Шекспира. Любая из 24 сцен “Годунова” не дает развития действия в ней самой, но каждая двигает действие трагедии в целом» (Дурылин 1951: 71).

Отсутствие действия и развития в большинстве сцен, которые заполнены диалогами, рассказывающими нам о том, что происходит за сценой, только вредит сценической занимательности «Бориса Годунова»⁸⁷. Анализируя отличия пушкинской драматической структуры от шекспировой, Ю. Д. Левин сравнивает сцены избрания на престол Ричарда Глостера в «Ричарде III» (д. III, сц. 7) и Бориса Годунова, предсмертное прощание Генриха IV (ч. II, д. IV, сц. 5) в одноименной хронике и напутственное слово умирающего царя в пушкинской трагедии. Так, в сц. 7 д. III «Ричарда III», Ричард Глостер и Бекингем разрабатывают хитроумный план, чтобы удачно завладеть властью, при этом разыгрывая видимое нежелание принять венец. Горожане, которые прежде не вняли уговорам Бекингема отдать предпочтение Ричарду перед сыном покойного Эдуарда IV, вслух против кандидатуры Глостера не протестовали, что давало право лорд-мэру просить Ричарда стать королем. Договорившись о тактике ведения переговоров, Ричард уходит, и, когда появляется лорд-мэр с горожанами, Бекингем принимается расхваливать достоинства Глостера, его скромность и благочестие. Когда посылают за Ричардом в первый раз, он отказывается выходить, объясняя свой отказ занятостью важной беседой со своим духовником, но при повторном вызове он отрывается для решения своих мирских дел и предстает перед горожанами и лорд-мэром в сопровождении двух епископов. Когда Бекингем уговаривает Ричарда принять престол, он отказывается. Стороны высказывают все новые и новые доводы в пользу принятия Ричардом власти, но он неприступен. Тогда Бекингем, якобы разочарованный строптивостью Глостера, гневно удаляется с горожанами и теперь уже приближенные Ричарда уговаривают позвать горожан назад. Мольба соратников как будто бы смягчила неприступного Глостера, и Ричард с наигранной неохотой дает свое согласие Бекингему короноваться на следующий день и возвращается к своим «духовным делам».

Анализируя, каким способом Шекспир овладевает вниманием зрителя, Ю. Д. Левин писал: «Глостер и Бекингем разыгрывают сцену уговоров перед горожанами. Но зритель знает, что это лишь игра: из предшествующего он осведомлен о всех замыслах Ричарда. Такая большая осведомленность зрителя по сравнению с действующими лицами — верный способ привлечь его интерес: он внимательно следит, как мнимое, показное словесное состязание Глостера и Бекингема маскирует ис-

⁸⁷ Ю. Д. Левин отметил только две сцены «В корчме» и «У фонтана», которые наполнены борьбой и действием (Левин 1974а: 66).

тинную борьбу за овладение мнениями и чувствами лорд-мэра и горожан, и его живо интересуется, одержит ли хитрость и коварство Глостера верх в этом деле» (Левин 1974а: 67).

Совершенно другой по своим целям оказывается сцена принятия престола Борисом у Пушкина. Небольшая сцена «Кремлевские палаты. Борис, Патриарх, бояре» открывается монологом Годунова «Ты, отче Патриарх, вы все, бояре...». В нем новый царь дает обещание собравшимся в справедливом и благостном правлении. Затем идет небольшой диалог Воротынского и Шуйского, в котором первый обличает «лукавого царедворца» и который, тем не менее, не имеет никакого значения для дальнейшего развития действия. Вся интрига вокруг борьбы Бориса за престол, его былые козни, хитрости и даже преступления не показаны вовсе, о них мы узнаем из предыдущих сцен, из диалога Шуйского и Воротынского в первой сцене «Кремлевские палаты», из народных реплик в сценах «Красная площадь» и «Девичье поле». Как справедливо отметил Н. П. Верховский: «Для Шекспира важно подчеркнуть лицемерие и политиканство самого Ричарда III... Для Пушкина же не отношение Бориса к короне, но отношение народных масс к Борису» (Верховский 1937: 220). Добавим, что Пушкину удалось показать лицемерную природу власти и инертное состояние народа, но при этом нельзя не согласиться со справедливым мнением другого исследователя в том, что «русский поэт уступал своему английскому предшественнику в занимательности созданных им сцен» (Левин 1974а: 67).

Исследователи также проводили параллель между сценами предсмертного прощания Генриха IV и Бориса Годунова. Эти сцены близки по своему сюжетному значению, но различны по драматическому исполнению (Левин 1974а: 67; Бонди 1983: 197). Источником сцены прощания Годунова стала именно шекспировская хроника: «Несомненно, что Шекспир подал Пушкину мысль ввести наставление умирающего монарха своему наследнику: в исторических источниках, которыми пользовался Пушкин, ничего подобного не было» (Левин 1974а: 67).

Существенны различия шекспировской и пушкинской драматической поэтики. С. Бонди назвал таким признаком несходства «беспримерный лаконизм, краткость пушкинских сцен. Эта черта свойственна всему творчеству Пушкина, но здесь, в применении к театру, она приобретает особое значение» (Бонди 1983: 196). Далее: «Пушкину в “Борисе Годунове” совершенно чуждо основное свойство драматурга Шекспира — широкое, тщательно проведенное развитие, разработка данной си-

туации, нередко переходящей из сцены в сцену. Там, где Шекспир использует ту или иную ситуацию для сложной и тонкой театральной игры, не только сохраняя психологическое “правдоподобие”, но больше того — в этом длительном и разнообразном развитии положения находя все более тонкие и глубокие стороны чувства и переживания, там Пушкин ограничивается чаще всего простым и кратким изображением события» (Там же: 196–197).

Смерть Генриха IV во второй части хроники «Король Генрих IV» занимает у Шекспира две длинные сцены в 362 стиха. Как отмечал С. Бонди, «зрители постепенно подготавливаются к этой смерти, ожидание все нагнетается, что дает повод к интереснейшим и крайне острым театральным эффектам» (Там же: 197). Так, в 4-й сцене IV акта король в разговоре с младшими сыновьями дважды намекает на слабость здоровья и близость своей смерти. В наставлении сына Кларенса и жалобах на беспутство принца Гарри постоянно звучит тема смерти. Когда вестники сообщают о победе королевских войск над бунтовщиками, король Генрих жалуется на головокружение и теряет сознание. Взмолвленных принцев пытается успокоить Уорик, но Кларенс предчувствует скорую гибель отца. Когда король Генрих приходит в себя, он просит отнести его в другие покои. Сцена заканчивается, оставляя зрителей в ожидании смерти короля. 5-я сцена происходит в другой зале: король лежит в кровати, окруженный принцами Глостером, Кларенсом и приближенными. Наследник трона принц Генрих отсутствует. Король требует музыку, в соседнем зале начинают играть музыканты, он просит подать ему на подушку корону. При этом Кларенс отмечает то, как сильно переменяется в лице король Генрих. Предсмертная атмосфера нагнетается Шекспиром со все нарастающей прогрессией. Ничего не подозревающий принц Гарри входит с шумом и шутками насчет скорбного вида братьев и не сразу осознает то, как худо отцу на самом деле. Когда все уходят и Гарри остается наедине с королем, он вдруг замечает, что король уже не дышит, пробует разбудить его, но безуспешно. Полагая, что король умер, он надевает корону и произносит скорбный монолог, после чего удаляется с короной на голове. Однако Шекспир усложняет ситуацию: оказывается, король на самом деле не умер, а просто находился в глубоком забытии и, проснувшись, снова призывает к себе сыновей. Все, кроме Гарри, сходятся снова, и отец узнает, что он забрал его корону⁸⁸. Ко-

⁸⁸ В свою очередь, Ю. Д. Левин указывал на определенную искусственность коллизии с короной, маловероятной в реальной жизни, но эффектной для сцены. Несмотря

роль жалуется на нетерпеливость сына и посылает Уорика за Генри. Возвратившись, Уорик сообщает, что он застал принца Гарри в слезах и глубокой скорби. Когда входит Гарри, все удаляются и король упрекает сына в желании смерти отцу, с гневом предрекает беспутность будущего короля. Выслушивая гневные обвинения короля, принц плачет и, не выдержав, оправдывается в своем поступке. Успокоенный король произносит монолог, который, по мнению С. Бонди, был прототипом предсмертного монолога Бориса Годунова у Пушкина (Там же: 201).

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

По поводу этого затянувшегося ожидания развязки события С. Бонди писал: «Это образец чисто шекспировского умения играть на чувствах зрителей — путем искусственного замедления, задержки развития действия и неожиданных переходов, причем ни разу эта «игра» не превращается в пустой формалистический прием, а всегда служит поводом для раскрытия большего содержания — высказывания мудрых мыслей и глубоких психологических откровений» (Там же: 201–202).

У Пушкина, напротив, в сцене «Москва. Царские палаты» все происходит достаточно стремительно. Только что Борис разговаривал с Басмановым, не ожидая никакой опасности, в следующие мгновения мы становимся свидетелями беготни слуг, от которых Басманов узнает, что царь упал с трона и кровь пошла из уст и ушей. По этому поводу Ю. Д. Левин заметил: «Никакого драматического напряжения в этой сцене не создается: оно не успевает возникнуть, так быстро и внезапно, а главное — неподготовлено следуют события» (Левин 1974а: 68).

Бориса оставляют наедине с сыном Федором, и царь произносит большой прощальный монолог с наставлениями сыну. Затем входят царица с царевной, духовенство и бояре, Борис настаивает на присягании бояр Федору, просит у всех прощения и постригается в монахи. Оценивая художественный лаконизм Пушкина⁸⁹, С. М. Бонди отмечает: «Крат-

на занимательность подобных сцен, Пушкин никогда не прибегает к таким чересчур нереальным приемам и признает единственный для себя закон «истину страстей, правдоподобие чувствований в предлагаемых обстоятельствах» (Левин 1974а: 68).

⁸⁹ Ю. Д. Левин, отмечая, «что лаконизм Пушкина обусловлен чрезвычайной концентрацией мысли и чувств в скупых словах и строках», считает, что «такая концентрация противопоказана сценическому произведению, ибо зритель в отличие от читате-

кость в “Борисе Годунове” в сравнении с Шекспиром достигается именно тем, что там, где у Шекспира подробно развивается и детализируется данное положение, у Пушкина в “Борисе” оно представлено просто, прямо, без развития; там, где у Шекспира длинный монолог или диалог, дающий возможность актеру широко развернуть картину данной страсти, данного чувства, переживания, у Пушкина скупые, лаконичные реплики, требующие от актера почти виртуозного умения в немногих словах дать большое содержание...» (Бонди 1983: 202–203).

Еще одно важное отличие «Бориса Годунова» от шекспировских хроник исследователь видит в том, что речи пушкинских героев лишены «условности» шекспировских диалогов и монологов. У Пушкина речь героев имеет реалистический, а не «условный» характер, герои выражают свои мысли так, как бы стали говорить реальные личности в подобных обстоятельствах. У Шекспира же, напротив, несмотря на всю сложность психологии героев, их речи «раскрывают внутренний мир данного лица с необычайной глубиной и правдивостью, но таких речей, таких слов в реальной действительности человек в данном положении не стал бы произносить. Подлинный Отелло, Макбет, Ричард III, действуя и чувствуя точно так, как они действуют и чувствуют у Шекспира, не стали бы произносить этих блестящих монологов, не сумели бы или не захотели бы так отчетливо и ярко выражать свои чувства» (Там же: 203).

Таким образом, реалистичность пушкинской драмы проявлялась как в действиях, так и в речах героев и, как отмечал С. Бонди, все, кроме одного монолога Бориса («Достиг я высшей власти»), который спровоцирован беспокойной совестью царя, «имеют сугубо реалистическую мотивировку: это или рассказ, или размышление вслух» (Там же: 203). В качестве иллюстрации этой особенности «Бориса Годунова» исследователь приводит сцену «Царской думы», в которой беспечный патриарх, не зная о том, какое влияние на чувства царя Бориса имеют его слова, наивно рассказывает о чудесах, которые происходят у гроба царевича Димитрия. Весьма хладнокровное поведение Бориса, который смог сохранить самообладание и ни одним словом не выказывать своих чувств, только несколько раз отирая лицо платком, С. Бонди сравнивает с появлением тени Банко на пиру у Макбета и его обращением к ней: «Так,

ля, не может ни задержаться, чтобы осмыслить услышанное, ни повторить то, что сразу не понял. Поэтому в произведении, предназначенном для театра, необходим, фигурально говоря “воздух”, которого нет у Пушкина» (Левин 1974а: 68).

Пушкин, стремясь в “Борисе Годунове” к наиболее точному художественному воспроизведению жизни, к максимальной исторической и психологической правде, самоотверженно лишил себя целого ряда верных и сильных средств воздействия на зрителя: он отказался от единого героя, вокруг которого могло бы группироваться действие, от четко выраженной коллизии, показа борьбы с людьми или иными препятствиями, которую вел бы герой, вообще от отчетливой интриги, которая, развиваясь в неожиданных перипетиях, поддерживала бы интерес и волнение зрителей. Он отказался от стройной и простой, столь удобной и привычной для зрителя композиции классической трагедии, от длинных, специально написанных сцен, диалогов и монологов, помогающих исполнителю раскрыть перед зрителем данный образ во всей его полноте, и т. д. <...> Отвергнув так решительно в “Борисе Годунове” традиционную классическую (и романтическую) театральность, Пушкин создал в нем особенного типа образец “пушкинской” драматургической системы» (Там же: 204–205).

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

Обзор англоязычной пушкинистики, посвященной шекспировскому влиянию на «Бориса Годунова», дан в книге А. П. Бриггса «Alexander Pushkin: a critical study» (глава «Shaking off Shakespeare»). Так, отмечая роль Уильяма Шекспира — «одного из наставников при написании “Бориса Годунова”» (Briggs 1983: 160) и оценивая масштабы его влияния на Пушкина, А. П. Бриггс обращается к мнению авторитетного английского исследователя Чарльза Герфорда (С. Н. Herford), автора статьи о «сто-летнем изучении» «Бориса Годунова», в заглавии которой он назвал Пушкина «русским шекспирианцем» (Herford 1925: 453–480). По словам А. П. Бриггса, «Ч. Герфорд апеллировал к среднему читателю и был вынужден потратить много времени, говоря о жизни Пушкина и рассказывая историю пьесы. Однако его статья показывает, как Пушкин научился направлять внимание к собственному национальному прошлому и особенно в описании кровавой династической вражды и, что еще более важно, то, как Пушкин подражал Шекспиру, создавая драму, которая была по-настоящему реалистична, была творением, подобным самой

жизни. Ч. Герфорд указал, что все девять исторических хроник Шекспира имеют дело с узурпацией, убийством, удалением других претендентов и часто ожиданием Немезиды. Каждый правитель должен считаться с ощутимой властью его собственной знати. Важное новшество в русском театре — пушкинское воссоздание «человеческой правды» Шекспира, смешение высоких исторических персонажей с обычным людом, детьми сапожников, дураками, могильщиками и т.п. Он обсуждает сходство между сценой в корчме в «Борисе Годунове» и той, что в I части «Генриха IV» (Briggs 1983: 161).

В другой статье, вышедшей два десятилетия спустя, Ч. Гиффорд развил наблюдения о «шекспировских элементах» в пьесе Пушкина (Gifford 1947: 152–160). А. П. Бриггс так резюмирует «длинный список заимствований и адаптаций» Ч. Гиффорда: «Второстепенный характер Маржерета основан на Флюэллене из «Генриха IV». Ричард III упомянут в связи с захватом власти после убийства невинного младенца (ср. также с «Королем Джоном» и «Макбетом»), в то время как притворное нежелание Бориса напоминает поведение Юлия Цезаря и также Глостера (будущего Ричарда III-го), его беспокойство и предчувствия подобны мукам Макбета и Ричарда. Карьера Димитрия напоминает Болингброка до его восшествия на престол; черты Болингброка заметны в Ричарде II и позже отразятся в Генрихе IV, чьи заботы о государстве отзовутся у Годунова. Их смерти, как мы видели, похожи; полные вины и дурных предчувствий, они надеются, что их сыновья (законные наследники, не узурпаторы) будут более счастливы и более успешны. Радость Курбского при возвращении в Россию напоминает нам эмоциональное возвращение Ричарда II из Ирландии. Призыв к толпе Гаврилы Пушкина может быть обязан призыву Марка Антония и так далее» (Briggs 1983: 161).

Развивая в свою очередь наблюдения Ч. Гиффорда, А. П. Бриггс продолжает перечисление шекспировских реминисценций драмы «Борис Годунов»: «Трудно противиться искушению, чтобы не дополнить этот список. Каждый новый читатель обнаружит свои собственные, новые случаи заимствований. Например, в “Ричарде III” Кларенс, брат Глостера, рассказывает о сне, в котором Глостер сталкивает его вниз с большой высоты в море и он тонет (Акт 1, сцена IV). Повторение падения во сне, точное предсказание трагической судьбы (хотя в случае с драмой Пушкина это происходит за пределами действия) напоминают о сне Димитрия в пятой сцене “Бориса Годунова”, в котором он падает с высокой

башни. Когда Борис принуждает Шуйского (сцена 10) подтвердить смерть Димитрия, спрашивая: “Узнал ли ты убитого младенца / И не было ль подмены?” — он говорит и ведет себя, подобно обеспокоенному Ричарду III: “But didst thou see them dead?” (IV, IV). В другом месте Ричард считает врагов (V, III), и его шансы кажутся ему неплохими; перспектива Димитрия менее радужна, когда он делает то же самое в 18 сцене. Когда Борис мучается совестью, это напоминает нам другие подобные состояния героев у Шекспира в “Генрихе IV”, “Ричарде III” (Ричард и второе убийство), так же как в “Макбете” и “Гамлете”» (Briggs 1983: 161–162).

Американский пушкинист Т. Шоу высказал предположение, что в сцене «Замок воеводы Мнишка в Самборе» монолог Мнишка, состоящий из 14 стихов, рифмуется, как в сонете⁹⁰, иначе говоря, является сонетом в драматическом тексте, подобный тем, которые вводил в I и II акты трагедии «Ромео и Джульетта» Шекспир. Действительно, Пушкин хорошо знал текст «Ромео и Джульетты» и даже написал заметку, озаглавленную редакторами «О *Ромео и Джульете* Шекспира». Как считает Т. Шоу, мысль о сонете как воплощении национального колорита и духа итальянского Возрождения, как и сведения о том, что в «Ромео и Джульетте» имеются рифмованные сонеты, Пушкин мог почерпнуть из труда Гизо «Жизнь Шекспира»⁹¹ и в «Лекциях о драматическом искусстве и литературе» А. В. Шлегеля⁹².

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

⁹⁰ См.: Shaw 1991: 1–35. В расширенном виде эта статья вошла в книгу Shaw 1994. Эта книга была переведена на русский язык и выпущена в 2002 г.: Шоу 2002.

⁹¹ Взгляды Пушкина на поэтику шекспировской драмы отличаются от взглядов Гизо. Например, пушкинское отношение к Меркуцио было отличным от трактовки Гизо. Пушкин считает его самым ярким героем, тогда как Гизо почти не говорит о нем. Далее Гизо не разграничивает отдельных сонетов в пьесе, его отношение к сонетам было достаточно отрицательным (Шоу 2002: 296–297).

⁹² Шлегель говорил об использовании Шекспиром рифм, которые помогали ему завершить реплики и сцены, делали их более яркими, музыкальными, по форме напоминающими ему английский сонет того времени. Но, по мнению Т. Шоу, Пушкин идет дальше Шлегеля, заметившего рифмы и строфы, похожие на сонет. Пушкин прямо говорит о сонетах в «Ромео и Джульетте», замечает в пьесе конкретные сонетные формы (Шоу 2002: 296–297).

в сценах у Шекспира и Пушкина есть загадка, кем на самом деле является герой: Ромео носит маску, Самозванец скрывает свое истинное имя и положение.

И. Ронен дополняет наблюдения Т. Шоу по поводу шекспировского подтекста сцены «Замок воеводы Мнишка в Самборе»: «Бал у Мнишка с его ярким освещением, музыкой и танцами, учтивой болтовней старика хозяина, его игривым воспоминанием и сожалением, “Мы, старики, уж нынче не танцуем” (12: 4), приводит на память сцену ужина у старого Капулетти: “For you and I are past our dancing days” (Romeo and Juliet, Act. I, Scene 5). Встреча в доме Капулетти ведет к ночному свиданию в саду у Джульетты, точно так же как свидание в сцене у фонтана следует за танцами у Мнишеков» (Ронен 1997: 58).

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

Jul. «What’s in a name?»

Rom. «Call me but love and I’ll be new baptized»⁹³.

(Shakespeare 1863: II, 3, p. 884)

Перед нами искренние и еще не опытные любовники, тогда как искушенная Марина и претенциозный Григорий, напротив, умеют вести опасные игры, она заставляет его дрожать, как перед змеей, с которой он ее сравнивает: «И путает, и вьется, и ползет, / Скользит из рук, шипит, грозит и жалит. / Змея! Змея! — Недаром я дрожал» (Пушкин 1937–1959: Т. VII: 65). В конце сцены у фонтана Марина утверждает Самозванца в необходимости следовать избранной роли, она так объясняет ему перспективу их дальнейших отношений: «Пока тобой не свержен Годунов, Любви речей не буду слушать» (Greenleaf 1994: 198).

Переключку сцен у фонтана и в саду Капулетти, М. Гринлиф обнаруживает, когда Марина с сарказмом спрашивает Самозванца — «но чем, нельзя ль узнать, / Клянешься ты?» (Пушкин 1937–1959: Т. VII: 64), так Джульетта призывает Ромео:

⁹³ Пер.: «Зови меня любовью, я буду заново крещен».

Jul. O, swear not by the moon, the incon –
Stant moon,
That monthly changes in her circled orb...
Or, if thou wilt, swear by thy gracious self,
Which is the god of my idolatry,
And I'll believe thee»⁹⁴.
(Shakespeare W. 1863: II, 3, p. 884)

Но кардинальное отличие этих двух сцен состоит в том, что тогда как Джульетта сразу же признает свою симпатию к Ромео, Марина всего лишь напоминает Димитрию его ничтожность, провоцирует его на попытку вернуть себе власть над ней (Greenleaf 1994: 202).

Т. Шоу высказывает предположение, что появление неожиданных рифм у Пушкина свидетельствует о его работе с оригинальным текстом, поскольку перевод французский Шекспира, выполненный «(Гизо)–Летурнером, — целиком прозаический» (Шоу 2002: 299). Л. М. Лотман выразила сомнение по поводу этого суждения Т. Шоу. По ее мнению, Пушкин, «работая над “Борисом Годуновым”, еще очень плохо знал английский язык», «читал Шекспира во французском переводе Ф. Гизо» (Лотман Л. 1996: 321). Нам кажется, познания Пушкина в английском языке были достаточными, что подтверждается его постоянным обращением к английскому тексту пьес Шекспира (ср.: Винокур 1999: 326).

Т. Шоу доказывает, что вслед за приемами создания местного колорита, описанными Гизо (Шоу 2002: 297), Пушкин позаимствовал у Шекспира способы рифмовки, что в качестве образца для сцены «Замок воеводы Мнишка» он использовал пятую и последнюю сцену первого акта «Ромео и Джульетты», в частности, рифмованный отрывок с «замаскированным» сонетом. Кроме общего сравнения этих двух сцен, исследователь рассматривает структуру рифмованных отрывков сцен из «Бориса Годунова» и «Ромео и Джульетты». В работе Т. Шоу есть и другие интересные наблюдения.

⁹⁴ *Пер:* «О, не клянись луной непостоянной,
Луной, свой вид меняющей так часто,
Чтоб и твоя любовь не изменилась.
<...>Вовсе не клянись;
Иль, если хочешь, поклянись собою,
Самим собой — души моей кумиром, —
И я поверю». (Шекспир 1957–1960: III, 45)

В свою очередь, М. Гринлиф выдвинула гипотезу, что начальная сцена «Юлия Цезаря» спровоцировала Пушкина на стремление преодолеть влияние Карамзина и романтического изображения «воли народа» в «Борисе Годунове» (ср. с нашим исследованием отношения Карамзина к Шекспиру, приведенным в гл. 2). По мнению исследовательницы, Пушкин воспользовался макиавеллевской теорией власти, которую он мог почерпнуть из первой трагедии Шекспира, написанной им вслед за историческими хрониками (Greenleaf 1994: 172). Хотя трудно представить, чтобы и Карамзин, и Пушкин не знали политических концепций Макиавелли из разных источников.

М. Гринлиф отсылает нас ко второй сцене первого акта, где трижды народ предлагает Цезарю вступить в управление и трижды он отклоняет предложение, совсем как сцена принятия престола Борисом Годуновым (Greenleaf 1994: 172–173). Еще раньше на эту параллель пьесы Шекспира и драмы Пушкина обратил внимание Ч. Герфорд, а вслед за ним А. П. Бриггс: «Первые четыре сцены пьесы показывают нам русских людей, мечтающих о политической стабильности и национальном процветании. Они умоляют Бориса, чтобы тот стал царем. Борис отказывается, а затем, как шекспировский Юлий Цезарь, принимает предложение, показывая свое нежелание» (Briggs 1994: 159).

Сходство изображения Польши у Пушкина с изображением ренессансной Италии Шекспира в популярной в XIX веке опере «Ромео и Юлия», которую Пушкин мог видеть в Одессе, обнаружила И. Ронен. Впрочем, пушкинские герои не отличаются благородством чувств, скорее наоборот: «В отличие от Шекспира, романтический фон и нежные речи любовника в *Борисе Годунове* контрастируют с дальнейшим развитием интриги. Перед Самозванцем не наивная юная возлюбленная. Его встречает блестящая светская авантюристка, готовая отдать свою руку «не юноше, кипящему, безумно / Плененному моею красотой», а кровожадному победителю: «Наконец / Я слышу речь не мальчика, но мужа» (Ронен 1997: 59).

Уже отмечалось шекспировское влияние на создание картины боя близ Новгород-Северского, особенно его комическая — «мультилингвистическая» сторона. И. Ронен замечает по этому поводу: «Изображение битвы решено чисто в комическом ключе, своим прозаическим и фривольным языком она напоминает то грубоватые комические сцены Шекспира, то русскую сатирическую комедию XIX века» (Ронен 1997: 67). Сравнительный анализ сцен боя в шекспировской хронике «Henry V»

(акт 3, сц. 2, строки 97–124) и в пушкинской драме «Борис Годунов» (сц. 7, строки 73–75) проведенный М. Гринлиф, показал, что Пушкин не только четко уловил комический эффект таких убогих попыток общения, но и прочувствовал лингвистический психологизм, которым наделяет своих героев Шекспир (Greenleaf 1994: 190). Ведь английский драматург не просто изобразил людей, говорящих на разных языках, а создал психологический портрет, присущий разным национальностям: «напыщенно многословный валлиец, грубый и раздражительный ирландец, лаконичный шотландец — человек действия», эти типы по-своему отражаются у Пушкина «в говорливом французе, в трусливых и хвастливых поляках, в малословных немецких солдатах (чьи фразы, вероятно, истошили все познания Пушкина в немецком)» (Greenleaf 1994: 190).

Сходство между Григорием-Димитрием и принцем Халем не ограничивается их способностью окружать себя разношерстной и пестрой толпой союзников, их умением импровизировать, говорить на разных языках в разных ситуациях, их веселостью нрава, или, как определил сам Пушкин, выбирая «скелет» для своего Лжедмитрия, подобного французскому королю Генрихе IV: смелому, щедрому, безразличному к религии. М. Гринлиф замечает, что даже в пренебрежении к собственному имени, в равнодушии к тому, как их называют другие и как они именуют себя сами, отражаются коренные мотивы сходства их «самозванства». Так, «самозванец» Пушкина носит, подобно Халу, целую плеяду имен: Григорий, Отрепьев, Димитрий, Самозванец, Лжедмитрий⁹⁵. Такой же неустойчивостью отличаются имена принца Хала/Гарри у Шекспира — Hal, Harry, Harry Monmouth (Greenleaf 1994: 196; Лотман Л. 1996: 331).

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

⁹⁵ Читая и подменяя свои приметы Варлаамовыми, сам беглый чернец дает себе уничижительную характеристику — окаянный Гришка, царь Борис называет его расстригой, беглым иноком, Патриарх — сосудом дьявольским, пострелом окаянным, бесовским сыном, расстригой окаянным, Гришкой Отрепьевым; русский пленник называет его вором, но молодцом; боярин Пушкин, предок поэта, и народ называют его царевичем, Басманов называет его «проклятым Отрепьевым», в исключенной сцене злой чернец говорит о горьком житье разгульных, лихих, молодых чернецов. Вообще, проблеме, как именуются герои драмы «Борис Годунов», какие им подбиаются эпитеты, устойчивые и неустойчивые, можно посвятить отдельное исследование.

“личного плана” в задуманном им образе юродивого. В русской драматургии нередко образ юродивого играл роль, сходную с образом шута у Шекспира» (Лотман Л. 1996: 331).

Справедливо подметил А. П. Бриггс: «Подобная декламация очевидных заимствований может составить впечатление, что “Борис Годунов” не более чем Шекспир в русском пальто. Вообще-то, это совсем не так. Пушкин меняет так много, что пьеса является по настоящему персонифицированной и русифицированной». Исследователь задается резонным вопросом: «Как это происходит?» (Briggs 1983: 162).

Отвечая на поставленный вопрос, А. П. Бриггс указывает на «русский колорит» «Бориса Годунова», который проявляется в «многочисленных деталях русской жизни и истории»: «Эпоха Годунова передается ссылками на соборы и иконы: ряса Патриарха, Царь и знать, план Москвы, который рисует маленький Федор, юродивый, мальчик-идиот, наделенный даром пророчества, который, хотя и привносит в эту пьесу кое-что от дурака Лира, однако является характерным русским явлением, традиции и нравы особого славянского характера (подобные привычке переворачивать пустой бокал и стучать по его дну, чтобы призвать обслугу), а также музыка, поскольку пьеса содержит несколько народных песен или плачей, близких народной музыке. Имеются географические ссылки не только на Россию (включая название нескольких городов), но также и Польшу, Украину и Литву. Изобилуют исторические ссылки: Мономах, Иван, Федор, варяги, летописи Пимена, воспоминания Бориса, длинная речь Патриарха. И уж точно нет никакой опасности, что читатель представит себе, что действие происходит в другом месте, а в восточной Европе шестнадцатого и начала семнадцатого столетия» (Briggs 1983: 162).

Из всего сказанного выше можно сделать вывод, что пушкинский шекспиризм середины 1820-х — начала 1830-х годов имел, как остроумно выразился М. М. Покровский (Покровский М. М. 1910), не столько *подражательный*, сколько *продолжательный характер*. Ни в принципах драматургии, ни в концепции героев, ни в развертывании сюжетной линии его драмы, языке героев и стихосложении, даже чередовании рифмованного и белого стиха, Пушкин не пытается слепо копировать шекспировские образцы, он избирательно принимает и примеряет некоторые черты, преобразуя их соответственно своим художественным интересам и законам поэтики своего времени. Пушкин является продолжа-

телем традиций шекспировской драмы, но в следовании им русский поэт неизбежно начинает состязание со своим учителем.

Исследователи и раньше отмечали несовпадение художественной интерпретации исторических фактов у Пушкина и Шекспира, что и понятно: оба поэта были отдалены друг от друга несколькими веками философского осмысления истории, но в заслугу Пушкину всегда ставилось то, что в «Борисе Годунове» автор сумел по-новому представить исторические принципы Шекспира. Так, Н. П. Верховский писал: «“Борис Годунов” был одним из этапов всевропейской борьбы за реалистическую драму, за драму народно-историческую. Роль Пушкина отнюдь не ограничилась тем, что он отдал «дань времени» и приобщил к потоку драм, написанных под влиянием Шекспира, еще одну национальную литературу. Дело обстоит сложнее: Пушкин создал не только оригинальное и самостоятельное произведение, высоко поднимающееся над уровнем подражания, — он по-новому, по-своему интерпретировал Шекспира. *Пушкинская интерпретация Шекспира была новым этапом в освоении наследия великого английского драматурга.* Пушкин полнее и глубже, чем его предшественники, раскрыл народно-исторический характер шекспировской драмы. В этом — его оригинальность, в этом — его международное значение» (Верховский 1937: 187).

Сходное мнение высказал Эрнест Рейнольдс. Характеризуя шекспировский культ в английской драматургии раннего викторианства, исследователь называет пушкинскую трагедию «Борис Годунов» единственной «шекспировской» драмой во всей Европе XIX века, «образцом», к которому бесплодно стремилась английская драматургия. Рейнольдс полагал, что такие драмы, как «Георгий VII» Горна, «Ришелье» Бульвер-Литтона, «Королева Мери» Теннисона и «Карл V» Уилса, «имеют некоторый национальный интерес. Но сколь бедны (poor) они в сравнении с пушкинским “Борисом”! Нет ни одной тщательно разработанной и совершенной речи у Горна или Марстона, которые могли бы быть сравнены со сценой прощания Бориса с царевичем <...> И это произошло не только потому, что русская драма XIX в. представлена рядом шедевров, но и потому, что “Борис Годунов” может служить поистине блестящим примером того, какое употребление можно сделать из великих образцов прошлого» (Reynolds 1936: 21–22). Вслед за Шекспиром Пушкин отказался от условностей французского классицизма. От Шекспира Пушкин взял смешение трагического и комического, стиха и прозы.

В связи с проблемой шекспировского влияния на «Бориса Годунова» нельзя, однако, упустить из виду и ряд принципиальных отличий поэтики Пушкина и Шекспира. Так, например, характер действий в «Борисе Годунове» Пушкина не соответствует канонам шекспировской и классической драматургии. Пушкину были чужды некоторые особенности драматической поэтики Шекспира. С. Бонди считал чуждым Пушкину «свойственное Шекспиру богатство, разнообразие и детальность разработки отдельных драматических ситуаций, тщательное развитие тех или иных психологических моментов», «роскошный, полный метафор, ритмических оборотов и поэтических фигур язык», использование «фантастического элемента в пьесах (ведьмы, привидения, духи и т. д.)» (Бонди 1983: 188).

На глубокое различие между пушкинским и шекспировским историзмом обратил внимание Б. Г. Городецкий: «Принципиальное отличие шекспировских хроник от пушкинской трагедии в том, что, несмотря на свой внешний исторический колорит, исторические хроники Шекспира являются все же условно-историческими. Эта условность еще более подчеркивается введением фантастического элемента, играющего столь значительную роль в шекспировской драматургии и совершенно отсутствующего у Пушкина» (Городецкий 1953: 96). Так ли это?

С. А. Фомичев указал на фантастическую природу некоторых мотивов драмы Пушкина, таких как «Злой чернец» в первоначальной редакции драмы (сцена «Ограда монастырская»), происходящие у гроба царевича Димитрия чудеса, как, впрочем, и его тень — призрак «кровавого мальчика» (Фомичев 1996: 17). Оспаривая Б. Г. Городецкого, Фомичев задает вопрос: «Не фантастично ли на самом деле то, что народ, одновременно почитая как святого убиенного Димитрия (здесь важно вспомнить знаменитую реплику юродивого о царе Ироде), в то же время верит в реальное право Самозванца (ожившего, что ли, в народном представлении, но как же тогда животворящие мощи?) на московский престол» (Фомичев 1996: 17–18). В этой связи уместно вспомнить мнение А. П. Бриггса, который четко разграничил разную степень игры со сверхъестественным у Пушкина и Шекспира.

Отличие историко-философской концепции Пушкина и Шекспира состоит в том, что «в трагедии Пушкина власть, государь, с одной стороны, и народ с другой, равны по значению. Народ из грубой, неразумной толпы, нуждающейся в управлении, иначе он несет лишь разрушения (ср. сцены восстания Кеда во II части “Генриха IV”), превращается

в движущую силу истории; “мнение народное” определяет судьбу государства, его утверждение на престоле или падение и в сущности судьбу государства. При этом Пушкин далек от идеализации народа, который способен на слепую стихийную ярость, когда несется “взять Борисова щенка” (сц. “Лобное место”) или по наущению бояр плачет лицемерными слезами, призывая Бориса на царство (сц. “Девичье поле. Новодевичий монастырь”). Тем не менее народу принадлежит высший нравственный суд. В свое время убийцы царевича Дмитрия были “растерзаны народом”. И заключительное народное безмолвие при известии о смерти Марии и Федора Годуновых — тоже выражение суда народного» (Левин 1974а: 61).

Значение «Бориса Годунова» для развития русской драматургии особенно велико. Трагедия сразу нашла живой отклик у русских авторов, которые один за другим стали производить на свет исторические романы и драмы, подражавшие драматургической поэтике Шекспира. Мы уже отмечали скандально известный роман «Дмитрий Самозванец» Ф. Булгарина, который в некоторых местах дошел до откровенного плагиата (см. статью Пушкина «Опровержение критики»). Прямым продолжением «Бориса Годунова» была трагедия А. Хомякова «Дмитрий Самозванец», которая посвящена правлению Дмитрия в Москве и его дальнейшей гибели. Кроме следования формальным принципам пушкинской трагедии (пятистопный ямб, перенос действия с места на место, чередование стихов и прозы), исследователи отмечали прямые заимствования в «Дмитрии Самозванце» из «Бориса Годунова» (Гуковский 1957: 68–69, Левин 1974а: 73–74). Пушкинская рецепция шекспировской традиции была усвоена М. П. Погодиным в «Марфе Посаднице». Вслед за «Историей государства Российского» народная драма Пушкина способствовала оживлению интереса к отечественной истории, в частности, истории «смутного времени» среди русской читающей публики. Творческое усвоение драматической поэтики Шекспира побудило русского поэта провести свою реформу драматургии. Работа над исторической драмой «Борис Годунов» была значительной вехой в развитии не только русской, но и общеевропейской литературы и театрального искусства.

С мировоззренческой точки зрения «Борис Годунов» ознаменовал начало нового философского взгляда Пушкина на историю, искусство и жизнь. В его творчестве выразился явный интерес к категориям христианской культуры. Именно в народной драме Пушкин впервые осоз-

нанно обращается к понятию «*милость*» и осмысляет его с религиозной позиции. Этот первый шаг к разгадке тайны одного из важнейших в православном катехизисе актов торжества человеческого духа над страстями предвосхищал долгую и кропотливую работу нашего поэта в будущем. «Тема милости, — как пишет Ю. М. Лотман, — становится одной из основных для позднего Пушкина. Он включил в “Памятник”, как одну из своих высших духовных заслуг, то, что он “милость к падшим призывал“» (Лотман Ю. 1995: 223). И, действительно, родственность категории *милость* с шекспировской трактовкой слова *mercy* напрашивается сама собой: как считает И. Ронен, «*Борис Годунов* был, в определенном смысле, *Мерой за меру* Пушкина. Возвращая нас к исходной теме, Пушкин выдвигал концепцию исторической справедливости, не тождественной историческому возмездию. Преступление и наказание преступлением образовывали дурную бесконечность, порвать которую можно было только актом милосердия» (Ронен 1997: 81). Несомненно глубокая связь не только между произведениями Шекспира и «Борисом Годуновым», но и поздними произведениями Пушкина.

Глава 6

ШЕКСПИР В ПУШКИНСКОМ ТЕЗАУРУСЕ ПОСЛЕ «БОРИСА ГОДУНОВА»

«Граф Нулин», «двойная» пародия Пушкина. Поэма была написана спустя месяц после окончания «Бориса Годунова» (1825) и является по сути дела переделкой шекспировской поэмы «The Rape of Lucrece» (первый опыт свободного перевода текста Шекспира, принимая во внимание позднюю переделку пьесы «Measure for Measure»). В заметке, написанной в 1830 г., Пушкин говорит об истории создания «Графа Нулина» (черновым названием поэмы было «Новый Тарквиний»): «В конце 1825 г. находился я в деревне. Перечитывая Лукрецию, довольно слабую⁹⁶ поэму Шекспира, я подумал: что если б Лукреции пришла в голову мысль дать пощечину Тарквинию? быть может это охладило б его предприимчивость и он со стыдом принужден был отступить? — Лукреция б не зарезалась, Публикола⁹⁷ не взбесился бы, Брут не изгнал бы царей, и мир и история мира были бы не те. Итак, республикою, консулами, диктаторами, Катонами, Кесарем мы обязаны соблазнительному происшествию, подобному тому, которое случилось недавно в моем соседстве, в Новоржевском уезде. Мысль пародировать историю и Шекспира мне представилась, я не мог воспротивиться двойному искушению и в два утра написал эту повесть» (Пушкин 1937–1959: Т. XI: 188).

Эту заметку Г. А. Гуковский охарактеризовал как «набросок предисловия к переизданию поэмы», «авторский комментарий к ней» (Гуковский 1957: 74). Но, по мнению М. П. Алексеева, «этот авторский

⁹⁶ Ю. Д. Левин так объясняет то, «почему Пушкин счел “The Rape of Lucrece” Шекспира слабым произведением»: «Поэтические произведения Шекспира в отличие от драматических принадлежали к книжной поэзии Возрождения, рассчитанной на сравнительно узкий круг ценителей. Пространная поэма (около 2000 строк) с условными героями, чрезвычайно бедным действием, наполнена длиннейшими риторическими медитациями, варьирующими на все лады ту или иную тему, замысловатыми метафорами, символами и эмблемами, мифологическими и иными аллюзиями. Все это было глубоко чуждо художественным исканиям Пушкина середины 20-х годов. К тому же, читая поэму не в оригинале, а во французском прозаическом переводе, он не мог оценить достоинства шекспировского стиха» (Левин 1974: 77).

⁹⁷ Еще П. О. Морозов в заметке «Граф Нулин» (Морозов 1908: 387–387) отмечал, что Пушкин ошибочно упомянул имя Публиколы вместо мужа Лукреции Коллатина, т. к. оно, по его словам, не встречается в поэме Шекспира. Однако, как доказал Ю. Д. Левин, «слова “Публикола не взбесился бы” никак не подходят к Коллатину, который и у Ливия и у Шекспира упоминается, но не в самой поэме, а в Argument (сохраненном во французском переводе), и не под этим прозвищем, а под своим именем — Публий Валерий» (Левин 1974: 79).

“ключ” к “Графу Нулину” объясняет, разумеется, не все в творческой истории поэмы; даже истинный смысл слов “перечитывая Лукрецию” (т. е. “The Rape of Lucrece”) мы не можем объяснить удовлетворительно: в каком переводе читал Пушкин эту, по его словам, “довольно слабую поэму” Шекспира, и читал ли он ее раньше, этого мы не знаем» (Алексеев 1972: 259). Хотя сомнение в том, что Пушкин читал «Лукрецию» до создания «Нулина», кажется нам весьма необоснованным, но нельзя не согласиться с постановкой проблемы, в каком переводе Пушкин ознакомился с ней.

Но более существенна содержательная сторона сравнения. Логика шекспировского характера такова, что Лукреция не могла и помыслить о том, чтоб оказать какое-нибудь сопротивление ослепленному яростной страстью и вооруженному Тарквинию. Пощечина «как способ женской самозащиты, столь уверенно примененный пушкинской героиней, подразумевает и опытность, и определенную степень раскованности в подобных ситуациях, чего совершенно невозможно ожидать от Лукреции» (Есипов 1996: 10). Г. А. Гуковский сделал важное замечание, что древний Рим еще не знал символического значения пощечины (Гуковский 1957: 76), оно, по свидетельству В. М. Есипова, «появилось лишь во время рыцарства, что Пушкину было, разумеется, хорошо известно» (Есипов 1996 10).

Для Пушкина было важным не сохранение исторической достоверности (что значила пощечина в древнем мире и чем она стала в XIX веке), для него, по словам Г. А. Гуковского, важнее был другой вопрос: отчего зависит общий ход истории, от своеволия отдельной личности или «личность зависит от общего хода истории». В трагедии «Борис Годунов» Пушкин доказал последнее: «случайность личной воли не может определять хода истории, и опять он возвращается к этой мысли» (Гуковский 1957: 76). Как считает Г. А. Гуковский, здесь Пушкин расходился с Шекспиром, который в своем творчестве и особенно в «The Rape of Lucrecia» занимает противоположную позицию, ее-то, как считает исследователь, поэт и пародирует в «Графе Нулине» и заметке 1830 г.: «Предположение, что человечество развивалось бы иначе, если бы Лукреция дала пощечину Тарквинию, представляет собой насмешку, доведение метода до абсурда» (Там же).

Существует, однако, и другое мнение на этот счет. Так, например, М. Гершензон относится к этой заметке с полной серьезностью,

а В. М. Есипов доказывает, что упоминание даты 14 декабря связано с восстанием на Сенатской площади в Петербурге.

Как верно замечает М. М. Покровский, «...поэма Шекспира и римская история дали лишь первый стимул к написанию «Графа Нулина». В процессе работы бытовая стихия избранного сюжета, реалистическая картина провинциальной помещичьей жизни приобрели самодовлеющее значение» (Покровский 1909: 485). Пародийный план поэмы сошел на нет и, хотя в ней остались две реминисценции («К Лукреции Тарквиний новый отправился на все готовый» и «Она Тарквинию с размаха / Дает — пощечину»; V, 10–11), «Пушкин снял травестийное заглавие “Новый Тарквиний”» (Левин 1974а: 79). Ранее В. В. Виноградов так комментировал это изменение: «Тем самым устранялась заранее данная непосредственная проекция всего пушкинского произведения на “Лукрецию” Шекспира (ср. “Шекспировы духи” В. К. Кюхельбекера). Ведь она тисками пародийного параллелизма сжимала бы реальную, бытовую обстановку действия, стесняла бы “правдоподобное” развитие характеров и причудливо-изменчивое движение авторского образа» (Виноградов В. 1941: 453). Впрочем, ссылаясь на критические отзывы о поэме, Ю. Д. Левин отметил тот факт, что до публикации П. В. Анненковым «Материалов для биографии А. С. Пушкина» «никто из современников не уловил связи “Графа Нулина” с Шекспиром» (Левин 1974а: 79).

Следует согласиться с выводами исследователей: «Граф Нулин» больше, нежели «прелестная шутка», это серьезное размышление о «всеобщем законе человеческой жизни, личной и исторической» (Гершензон 1926: 45), «в этой истории есть “пародирование истории” — пародирование исторического сюжета, связанного с крупными историческими последствиями» (Эйхенбаум 1937: 352), замысел поэмы определил размышления Пушкина над «проблемой случайности и необходимости», «о роли личности в истории», «о роли в ней единичного, индивидуального поступка» (Гуковский 1957: 75–76), «поэма Шекспира “The Rape of Lucrece” (очевидно, во французском переводе) оказалась только поводом для “пародии” Пушкина, но не объектом» (Алексеев 1972: 259), «пушкинские исторические размышления, имевшие итогом “Графа Нулина”, могли вести начало в принципе от сочинения любого жанра и сюжета, где, однако же, существовал еще глубинный план — философско-исторический, созвучный поэту» (Вершинина 1981: 95).

Из «Заметки о “Графе Нулине”» не следует то, что поэма суть пародия на Шекспира, точнее — пародия только на него одного (разные

исследователи называют в качестве источников поэмы и античных историков Тита Ливия и Плутарха, а также Франческо Альгаротти, Мабли и более близких поэту Вольтера и Байрона), а сама заметка, даже если и замышлялась как предисловие к поэме (Гордин 1962: 235–239), опубликована в подобном качестве все же не была. Справедливо замечено: «Если отсылка к Шекспиру была для Пушкина необыкновенно важна, то, публикуя “Графа Нулина” без предисловия, он мог бы ввести ее в текст. Между тем в напечатанном виде поэма содержала лишь явные аллюзии на известный сюжет из древней римской истории, к которому обращался и Шекспир» (Кибальник 1995: 60–61).

Таким образом, можно прийти к выводу, что в пушкинском варианте осталось не так уж много от шекспировской поэмы «The Rape of Lucrece». Тем более важна оценка поэмы, высказанная Джорджем Гиббианом в статье «Pushkin’s Parody of Lucrece». Подробно рассмотрев литературные «подражания» и «продолжения» шекспировской поэмы в английской литературе, исследователь приходит к выводу, что пушкинский вариант превосходит их по своему художественному значению (См.: Алексеев 1972: 259).

Шекспир в критических заметках Пушкина. После «Бориса Годунова» и «Графа Нулина» пушкинский шекспиризм приобрел более отчетливые черты: «Прилежное, вдумчивое изучение Шекспира, относящееся к годам ссылки Пушкина в Михайловское, продолжалось и в последующие годы, не ослабевая, а скорее усиливаясь с течением времени. Плоды своих размышлений над текстами Шекспира Пушкин иногда набрасывал и на бумагу; кое-что из таких рукописей им самим направлено было в печать, другие сохранились среди его бумаг и увидели свет только после его смерти» (Алексеев 1972: 259–260). Например, известна одна сравнительно небольшая пушкинская заметка, которая без его подписи была напечатана в примечании к «Сцене из трагедии Шекспира: Ромео и Юлия» в переводе П. А. Плетнева в альманахе «Северные цветы за 1830 г.» (СПб., 1829). Посвященная пьесе великого английского драматурга, заметка «обнаруживает несомненную осведомленность его в специальной литературе об английском театре» (Алексеев 1972: 260). Например, Пушкин знал о дискуссиях возникших вокруг вопроса об авторстве пьес Шекспира, шедших в то время в западноевропейской критической и научной литературе: «Многие из трагедий, приписываемых Шекспиру, ему не принадлежат, а только им поправлены. Трагедия “Ромео и Джульетта” хотя слогом своим и совершенно отделяется от известных его примеров, но она так явно входит в его драматическую систему и носит на себе так много следов вольной и широкой его кисти, что ее должно почтить сочинением Шекспира» (Пушкин 1937–1959: Т. XI: 83).

Особенно впечатляет характеристика, которую Пушкин дает самобытному итальянскому колориту в пьесе: «в известной мере она (заметка Пушкина. — Н. З.) предвосхищает последующую литературу о *couleur local* Шекспира, об удивительном знакомстве его с топографией Вероны, итальянским языком и мелкими подробностями итальянского быта...» (Алексеев 1972: 260). Пушкин пишет: «В ней отразилась Италия, современная поэту, с ее климатом, страстями, праздниками, негой, сонетами, с ее роскошным языком, исполненным блеска и *concetti*. Так понял Шекспир драматическую местность» (Пушкин 1937–1959: Т. XI: 83).

Особая симпатия у Пушкина возникает к фигуре Меркуцио: «После Джульеты, после Ромео, сих двух очаровательных созданий шекспировской грации, Меркутио, образец молодого кавалера того времени, изысканный, привязчивый, благородный Меркутио есть замечательнейшее лицо из всей трагедии. Поэт избрал его в представителе итальянцев, бывших модным народом Европы, французами XVI века» (Пушкин 1937–1959: Т. XI: 83). М. П. Алексеев объясняет этот интерес Пушкина тем обстоятельством, «что именно вокруг Меркуцио сосредоточено действие в сцене на веронской площади (д. III, сц. 1), которую перевел П. А. Плетнев для “Северных цветов” и для которой заметка Пушкина явилась введением или своего рода комментарием» (Алексеев 1972: 260).

Важное значение М. П. Алексеев придал пушкинскому написанию имени Меркуцио: «Пушкин пишет “Меркутио” (как и П. А. Плетнев) в соответствии с орфографией шекспировского оригинала, но, может быть, это свидетельствует и о недостаточном знакомстве русского поэта в то время со всеми особенностями английского произношения; с другой стороны, Пушкин тут же пишет “Джульетта” в соответствии с шекспировской Juliet, но не с французской Juliette или немецкой Julia; характерно, что в сцене, переведенной П. А. Плетневым, героиня именуется Юлией. Отметим, кстати, что до середины 30-х годов орфография в английских именах Пушкина отличалась неустойчивостью: в черновом письме к Н. Н. Раевскому (в конце июля 1825 г.) он писал «Schakespear» и ему же (30 января 1829 г.): «Scheks<peare>»; с той же неустойчивостью мы встретимся также и в русской орфографической практике начала 30-х годов» (Алексеев 1972: 260. См. примеры, приведенные в статье: Алексеев 1965: 304–313).

На основании примечания, сопровождавшего публикацию заметки в альманахе («Извлечено из рукописного сочинения А. С. Пушкина»), П. В. Анненков сделал вывод, что эта заметка являлась частью обшир-

ного сочинения Пушкина о Шекспире, недошедшего до нас: «Этого сочинения, однако, нет в бумагах поэта и мы принуждены ограничиться только сбережением самого отрывка, естественного его остатка» (Анненков 1855: 169). Это предположение П. В. Анненкова оспорил М. П. Алексеев, оговариваясь, однако, «что П. А. Плетнев писал Пушкину 21 мая 1830 г.: “Хотелось бы мне, чтоб ты ввернул в трактат о Шекспире любимые мои две идеи: 1) спрашивается, зачем перед публикой позволять действующим лицам говорить неприятности? Ответается: эти лица не подозревают о публике: они решительно одни, как любовник с любовницей, как муж с женой, как Меркутио с Бенволио (нецеремонные друзья)... 2) Для чего в одном произведении помещать прозу, полустихи (т. е. стихи без рифм) и настоящие стихи” (Плетнев 1885: 353). О каком “трактате о Шекспире” идет здесь речь? Может быть, действительно Пушкин предполагал написать статью о Шекспире, для которой успел лишь закончить то, что напечатано Плетневым в “Северных цветах»?”» (Алексеев 1972: 261). П. В. Анненков, отмечая то, насколько глубоко Пушкин понимал произведения Шекспира (о чем свидетельствуют, например, черновые варианты писем поэта о «Борисе Годунове»), с сожалением замечает, что «собственно работы над Шекспиром теперь не существует. Блестящим остатком ее могут служить два отрывка: один с разбором Фальстафа, напечатанный посмертным изданием в “Записках” Пушкина, а другой касающийся драмы “Ромео и Юлия” и посмертным изданием пропущенный» (Анненков 1999: 169). Однако М. П. Алексеев отрицал связь между статьей «О “Ромео и Джульете” Шекспира» и фрагментом «XVIII» о Шейлоке, Анджело и Фальстафе, относящимся к серии заметок, объединенных заглавием «Table-talk», которые были написаны не ранее 1834 г.

М. П. Алексеев справедливо замечает: «Во многих рукописях Пушкина за десятилетие, протекавшее между 1826–1836 гг., и печатных статьях того же времени имена Шекспира и героев его произведений упоминаются многократно и по разным поводам» (Алексеев 1972: 261–262). Так, Пушкин в черновике заметки «О народности в литературе» (1826) приводит творения великого английского драматурга как достойный пример народности поэзии: «Но мудрено отнять у Шекспира в его Отелло, Гамлете, Мера за меру и проч. достоинства большой народности» (Пушкин 1937–1959: Т. XI: 40); в «Материалах к “Отрывкам из писем, мыслям и замечаниям”» (1827) поэт задается вопросом о «высшей смелости», о «смелости изобретения, создания, где план обширный объ-

емлется творческою мыслию» и ставит во главу перечня писателей, обладавших этим качеством, Шекспира, опередившего таких гениев мировой литературы, как Данте, Мильтона, Гёте и Мольера (Пушкин 1937–1959: Т. XI: 61). В черновике заметки «В зрелой словесности приходит время» 1828 г. мы обнаруживаем такое точное стилистическое замечание: «Сцена тени в Гамлете вся писана шутливым слогом, даже низким, но волос становится дыбом от Гамлетовских шуток» (Пушкин 1937–1959: Т. XI: 73). В пушкинском наброске «О романах В. Скотта» (1829–1830) говорится: «Shakespeare, Гёте, Walter Scott не имеют холопского пристрастия к королям и героям» (Пушкин 1937–1959: Т. XII: 195). В набросках плана статьи «О народной драме и драме “Марфа Посадница”» (1830) высказаны следующие важные положения: «Шекспир, Гёте, влияние его на нынешний французский театр, на нас», «...важная разница между трагедией народной, Шекспировой и драмой придворной, Расиновой»..., «Что развивается в трагедии? какая цель ее? Человек и народ... Вот почему Шекспир велик, несмотря на неравенство, небрежность, уродливость отделки» (Пушкин 1937–1959: Т. XI: 419).

Как ранее отмечал М. П. Алексеев, заметка Пушкина, опубликованная без его подписи в «Литературной газете» за 25 февраля 1830 г., хотя и «имеет полемический характер, но в то же время свидетельствует о близком его знакомстве с текстом комедии Шекспира “Как вам это понравится” (“As You Like It”)» (Алексеев 1972: 262). Ср.: «В одной из Шекспировских комедий, крестьянка Одрей спрашивает: “Что такое поэзия, вещь ли это *настоящая*?” Не этот ли вопрос, предложенный в ином виде и гораздо велеречивее, находим мы в рассуждении о поэзии романтической, помещенном в одном из Московских журналов 1830 г.» (Пушкин 1937–1959: Т. XII: 178). «Эта заметка Пушкина представляет собой иронический отклик на напечатанное в первых номерах “Вестника Европы” за 1830 г. рассуждение о романтической поэзии Н. Н. Надеждина, в котором романтики сопоставлялись с Шекспиром (Надеждин 1830: 15). Надеждин нападал и на Пушкина, когда взывал к «величественным теням Дантов, Кальдеронов и Шекспира при виде безумия, совершаемого, во время их, со столь невежественной самоуверенностью» (Алексеев 1972: 262). Как замечает В. В. Виноградов, «Пушкин был весьма остроумен и язвителен, возражая Надеждину аргументом, заимствованным из того же Шекспира. Пушкин имел в виду 3-ю сцену III действия комедии “Как вам это понравится”, где простодушная и невежественная крестьянка Одри (Audrey) никак не может по-

нять, что говорит ей Тачстон, и в частности, что такое поэзия: “Я не знаю, что это значит «поэтичная», — признается Одри. — Значит ли это — честная на словах и на деле? Правдивая ли это вещь?” На это Тачстон отвечает ей: “Поистине нет, потому что самая правдивая поэзия — самый большой вымысел”» (Виноградов В. 1939: 462–464). В этом эпизоде как нельзя полно проявилась живая реакция Пушкина на яркие и остроумные ситуации в произведениях Шекспира и других авторов.

Активный интерес к творчеству Шекспира проявился и в общении Пушкина со своими друзьями и коллегами. Подтверждения этому находятся в многочисленных бумагах, письмах поэта, в его книжном собрании. «Попытки приписать Пушкину другие заметки в той же “Литературной газете” с упоминанием Шекспира или его героев признаны были ошибочными. Тем не менее он внимательно следил за этим изданием, принимал близкое участие в подборе для него литературных материалов, в которых постоянно встречается имя Шекспира. Разумеется, он знал, что в том же 1830 г. сам издатель “Литературной газеты” А. А. Дельвиг весьма сурово отозвался о переведенном с немецкого А. Ротчевым “Макбете” Шекспира (СПб., 1830), осужденном также большинством других русских журналистов» (Алексеев 1972: 263–264). В «Литературной газете» за 22 ноября 1830 г. (С. 244–245) мы находим следующую оценку, данную этому переводу А. А. Дельвигом: «Перевод Макбета с немецкого языка доказывает все непочтение к превосходному творению Шекспира. Перелистываешь книгу и изумляешься. Не зная английского языка, наш поэт мог найти человека, который показал бы ему, как по-русски пишутся английские собственные имена. Он и о том не подумал. Он пишет Шакспир вместо Шекспир, лади вместо леди, у него Макдуф — то Макдуф, то Макдюф, а Фейф, то Фива, то Фивы!! Нет, Макбет еще не переведен у нас» (Дельвиг 1934: 505). Весной 1833 г. Пушкин мог познакомиться с неудачным переводом «Венецианского купца» Шекспира, который сделал В. А. Якимов. В. Ф. Одоевский зазывал поэта к себе на чтение этого перевода самим автором, но попал ли на него поэт или нет, точно сказать невозможно. М. П. Алексеев предположил, что «Пушкин, вероятно, уклонился от присутствия на этом чтении, так как уже знал от М. П. Погодина и из отзывов московской печати о бездарнейших переводах харьковского профессора В. А. Якимова» (Алексеев 1972: 264). Б. Л. Модзалевский, исследуя библиотеку Пушкина, обнаружил перевод «Отелло» И. И. Панаева, который был издан в 1836 г. (Модзалевский 1910: 115, №424). Эта книга с надписью пере-

водчика сохранилась среди других книг Пушкина. Пьеса в этом переводе была представлена публике 21 декабря 1836 г. в бенефис Я. Брянского в Александрийском театре. Музыка к этому спектаклю написал В. Ф. Одоевский под псевдонимом «аббат Ириниус», хорошо известным Пушкину (см.: Одоевский 1956: 556–557).

М. П. Алексеев приводит и другие примеры интереса Пушкина к творениям английского драматурга: «...Пушкин также содействовал появлению новых переложений: так, именно он посоветовал А. Ф. Вельтману “преобразовать” комедию Шекспира “Сон в летнюю ночь” в либретто волшебной оперы для постановки в театре с музыкой русского композитора; Вельтман воспользовался советом Пушкина, очень интересовавшимся этим предприятием, но смог выполнить “либретто” лишь с большим запозданием; сначала эта пьеса называлась “Сон в Ивановскую ночь” и в первой редакции была представлена в цензуру 15 января 1837 г., незадолго до смерти Пушкина; издана же была она в новой переработанной редакции под заглавием “Волшебная ночь” лишь в 1844 г.» (Алексеев 1972: 264–265). Ю. Д. Левин писал по этому поводу: «Удалось разыскать первоначальный набросок предисловия Вельтмана к “Волшебной ночи”, из которого становится ясным замысел Пушкина. Великий поэт мечтал о создании на основе шекспировской комедии яркого, чарующего, фантастического спектакля. “Этот сюжет для оперы, — писал Вельтман, — есть выбор Пушкина: в *Midsummer night’s dream* он видел все очарование, которое может придать этой пьесе прекрасная музыка и щедрая постановка”» (Левин 1966: 83–92). М. П. Алексеев утверждает: «Пушкина несомненно интересовали сюжетные аналогии к пьесам Шекспира: об этом свидетельствуют (...) заметка о “Ромео и Джульетте” из “Северных цветов” или слова: “самые народные траг<едии> Шексп<ира> заимствованы из италия<нских> новеллей” (из его отзыва об Озере в статье “О драме”, 1830)» (Пушкин 1937–1959: Т. XI: 179). В том же 1830 г. Пушкин пишет заметку «О романах Вальтера Скотта», в которой он проводит интересное сопоставление В. Скотта с Шекспиром и Гёте: «Sh<akespeare>, Гёте, W<alter> Scott не имеют холопского пристрастия к королям и героям. Они не походят (как герои фр<анцузские>) на холопей, передразнивающих *la dignité et la noblesse*. Ils sont familiers dans les circonstances ordinaires de la vie, leur parole n’a rien d’affecté, de théâtral même dans les circonstances

solennelles — car les grandes circonstances leur sont familières⁹⁸» (Пушкин 1937–1959: Т. XII: 195).

Суждения поэта в неопубликованных при его жизни критических набросках об отдельных образах шекспировских драм, упоминание имени Шекспира, его произведений в прозаических и стихотворных творениях Пушкина, сознательные и интуитивные отклики на шекспировские пьесы, сцены, отдельные строки составляют бесспорное доказательство пушкинского знакомства с современной критической литературой, посвященной английскому гению.

М. П. Алексеев упоминает о якобы высказанном Пушкиным «резко отрицательном отзыве о немецких критиках Шекспира», но мнение, приведенное Ксенофонтом Полевым в его «Записках»⁹⁹, вызвало полемику между исследователями. Так, если М. П. Алексеев оспаривает подлинность этого высказывания (Алексеев 1972: 266), то Г. О. Винокур (Винокур 1935: 491) и Б. С. Мейлах (Мейлах 1958: 444) принимают это высказывание за пушкинское.

В собрании анекдотов, афоризмов и прочих высказываний, названных Пушкиным по аналогии с книгами В. Хэзлитта и С. Кольриджа¹⁰⁰ «Table-talk» («Застольные беседы»), содержатся две пушкинские заметки о Шекспире и шекспировских героях¹⁰¹, которые поэт записал на бумагу в период между 1834–1836 гг. Размышляя о человеческой природе, более склонной к осуждению, нежели к похвале, и ссылаясь при этом на Макиавелли, Пушкин не смог воздержаться от очередного выпада в сторону противников Шекспира: «Глупость осуждения не столь заметна, как глупая хвала; глупец не видит

⁹⁸ Перевод: «достоинство и благородство. Они держатся просто в обычных жизненных обстоятельствах, в их речах нет ничего искусственного, театрального, даже в торжественных обстоятельствах, — ибо подобные обстоятельства им привычны» (франц.) (Пушкин 1937–1959: Т. XII: 482)

⁹⁹ «Немцы видят в Шекспире черт знает что, тогда как он просто, без всяких умствований говорил, что было у него на душе, не стесняясь никакой теорией. Тут он выразительно напомнил о неблагопристойностях, встречаемых у Шекспира, и прибавил, что это был гениальный мужичок» (Полевой 1888: 199).

¹⁰⁰ Hezlitt, William. Table-talk: or original essays. Paris, 1825: 2 vols; Specimens of the Table-talk of the late Samuel Taylor Coleridge. London, 1835. См: Модзалевский 1910: 246, №974 и 198, №760. Ср.: Яковлев 1926: 139–140.

¹⁰¹ Заметки Пушкина об Отелло (VII) и о Шейлоке, Анджело и Фальстафе (XVIII) были впервые опубликованы в «Современнике» (1837. Т. VIII. №4. С. 226 и 234–236).

никакого достоинства в Шекспире, и это приписано разборчивости его вкуса, странности и т.п.» (Пушкин 1937–1959: Т. XII: 157)¹⁰².

В крошечной заметке, в которой Пушкин сопоставляет шекспировского Отелло и вольтеровского Орозмана из «Заиры» (седьмой по счету, установленному в ходе сверки с подлинными рукописями О. С. Соловьевой: Соловьева 1964: 41, №1134), Пушкин писал: «Отелло от природы не ревнив — напротив: он доверчив. Вольтер это понял и, развивая в своем подражании создание Шекспира, вложил в уста своего Орозмана следующий стих:

*Je ne suis point jaloux... Si je l'étais jamais!...*¹⁰³ (Пушкин 1937–1959: Т. XII: 157)

Б. В. Томашевский предположил, что это сравнение героев Шекспира и Вольтера было подсказано Пушкину «возникшим во французской критике обсуждением вопроса о судьбе «Отелло» во французской драматургии в связи с переводом А. де Виньи (1829); как известно, «Заира» была первой попыткой приспособления сюжета «Отелло» на французской сцене» (Томашевский 1960: 14). М. П. Алексеев объясняет появление этой заметки новыми успехами Пушкина в овладении подлинным текстом Шекспира, а не старыми симпатиями поэта к Вольтеру (Алексеев 1972: 268). Исследователь также вспоминает пушкинский ответ на критические замечания по поводу поэмы «Полтава», когда поэт, возражая возмущенному критику, заявлявшему, «что отроду не видано, чтоб женщина влюбилась в старика», отвечал, что «любовь есть самая своенравная страсть», и наряду с примерами из жизни и преданий приводит чисто литературный аргумент: «А Отелло, старый негр, пленивший Дездемону рассказами о своих странствиях и битвах?» (Пушкин

¹⁰² Один из примеров столь ревностного отношения Пушкина к имени Шекспира можно обнаружить в мистификации «Последний из собственников Иоанны Д'Арк», которая была напечатана уже после смерти поэта. В вымышленной подделке поэт мстит Вольтеру за его комментарий, сделанный в предисловии к «Семирамиде», когда тот, говоря о «Гамлете», писал: «Можно подумать, что это произведение — плод воображения пьяного дикаря». Теперь, пользуясь сравнением самого Вольтера, Пушкин вкладывает в уста анонимного английского журналиста следующие слова об авторе «Орлеанской девственницы»: «Он сатаническим дыханием раздувает искры, тлевшие в пепле мученического костра, и, как пьяный дикарь, пляшет около своего потешного огня» (Пушкин 1937–1959: Т. XII: 351).

¹⁰³ Перевод: «Я совсем не ревнив... Если б я был ревнивым!». Вольтер в свое время находился под сильным влиянием Шекспира. Подробнее см.: Томашевский 1960: 13–14; Луков Вл. А. 2006е.

1937–1959: Т. XI: 158). Интересно, что шекспировская трактовка непредсказуемой природы любовных отношений стала для Пушкина своеобразным аргументом в полемических спорах и образцом при создании его собственных сочинений. «Тот же пример из Шекспира, подтверждающий на этот раз “своенравие” или, скорее, “своеволие” поэта при выборе им поэтической темы, находим мы во второй главе “Египетских ночей” (1835) в импровизации итальянца, стихах, “сохранившихся в памяти Чарского”» (Там же):

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

Отмечая особую популярность, которой в середине 30-х годов пользовалась пьеса «Отелло», М. П. Алексеев приводит в качестве примера два стихотворения И. И. Козлова «Романс Дездемоны» и «К тени Дездемоны», которые вышли в «Северных цветах» в 1830–1831 гг. Сюжет из шекспировского «Отелло» пересказан в стихотворении Э. Легуве «Последний день Помпеи», которое в 1836–1837 гг. перевел А. И. Полежаев (Алексеев 1972: 266).

Любовь стареющего шекспировского мавра к молодой белой женщине не могла не отразиться в сюжете другого пушкинского произведения, имевшего личное отношение к поэту, который и сам был на четверть арапом. Сходные муки страсти испытал дед Пушкина Ганнибал Ибрагим, стоявший на службе у Петра I. Ему благодарный потомок посвятил своего «Арапа Петра Великого» (1827–1829). Исследователи чаще обращали внимание только на автобиографичность романа и его связь с традицией Вальтера Скотта (Алексеев 1972: 266), тогда как Л. И. Вольперт резонно полагает: «Образ Отелло значим для всех планов “Арапа Петра Великого” — автобиографического, исторического, психологического. Занимательно, что мысль о литературной обработке

жизнеописания Ганнибала приходит к Пушкину в момент кульминации его увлечения Шекспиром. Думается, уже тогда в сознании поэта за фигурой прадеда возник образ шекспировского мавра» (Вольперт 1986: 213–214). В доказательство своих наблюдений исследовательница отсылает нас к отрывку 1824 г. «Как жениться задумал царский арап». Ключ к разгадке образа Арапа Л. И. Вольперт видит в пушкинской характеристике шекспировского мавра¹⁰⁴: «Шекспир, создавая Отелло, как будто угадал исторического двойника своего героя в далекой России. Жизнь вымышленного персонажа удивительным образом пересеклась со многими сторонами биографии Абрама Ганнибала. Отелло, как и Ганнибал, — черный, мавр, он, как и тот, царственного происхождения, полководец на службе чужой и далекой страны, знавший трагические переломы судьбы, женившийся на белой женщине и испытывавший яростные приступы ревности» (Вольперт 1986: 214).

Между тем, исследователи не раз отмечали, что, пересказывая жизнь прадеда, Пушкин далеко не буквально следил за точностью излагаемых исторических фактов и даже сознательно изменял их (Леец 1980; Телетова 1981): «Подобно многим пушкинским персонажам, образ Ибрагима синтетичен, — считает Л. И. Вольперт. — В нем проглядывают одновременно черты исторической личности — прадеда поэта, светского человека пушкинской поры, самого поэта и, как нам представляется, черты Отелло. Пушкин уловил секрет мастерства Шекспира, сумевшего наградить немолодого мавра неотразимым обаянием. Самое главное в Отелло — его способность к героическому деянию» (Вольперт 1986: 214). Исследовательница отмечает очевидное сходство судеб героев: «Отелло помещен Шекспиром в кипящую атмосферу Венеции, сражающейся с турками. Венецианская республика показана как государство нового типа: ломаются привычные средневековые нормы, возникают новые представления о справедливости, законности, правах личности. Дож, не колеблясь, в трудную минуту ставит во главу флота черного мавра. Параллель со сражающейся со шведами Россией, напоминающей «огромную мастеровую» (Пушкин 1937–1959: Т. VIII: 13), напрашивается сама собой. Ибрагим счастлив участвовать во всех преобразованиях Петра, так же как Отелло в сражениях Венеции» (Там же). Подобные параллельные места в шекспировской пьесе и пушкинском романе оче-

¹⁰⁴ «Отелло от природы не ревнив — напротив: он доверчив» (Пушкин 1937–1959: Т. XII: 157).

видны в психологически верном изображении зарождения любви и развития отношений черного арапа и белой женщины, в теме ревности.

Конечно, для своего воспитанного по всем светским канонам предка Пушкин выбирает совсем другую, цивилизованную модель поведения, но, как справедливо указывает Л. И. Вольперт, тема ревности в романе имеет автобиографический характер. «Эта тема нашла отражение в пушкинской лирике середины двадцатых годов (“Простишь ли мне ревнивые мечты”, 1823; “Сожженное письмо”, 1825), в выборе для перевода отрывка из “Orlando Furioso” Ариосто (1826), в котором Орlando охвачен приступом ревности к Мавру Медору. Пушкинисты задавались вопросом, почему из большой поэмы Пушкин выбрал именно этот отрывок и именно в это время. Можно предположить, что тема ревности к сопернику-маврe отвечала автобиографическому интересу и замыслу романа о Ганнибале» (Вольперт 1986: 214). О том, стала ли эта роковая черта характера великого русского поэта причиной его трагической гибели, можно поспорить, но очевидно, однако, то, что Пушкин воспринимает близкую по духу шекспировскую традицию, углубляет и укрупняет ее, создает свою оригинальную концепцию прозы.

Условно названная заметка «Шейлок, Анджело и Фальстаф» представляет собой более обстоятельное сравнение характеров героев шекспировских пьес с персонажами комедий Мольера: «Лица, созданные Шекспиром, не суть, как у Мольера, типы такой-то страсти, такого-то порока; но существа живые, исполненные многих страстей, многих пороков; обстоятельства развивают перед зрителем их разнообразные и многосторонние характеры» (Пушкин 1937–1959: Т. XII: 159–160).

Пушкин противопоставляет типы скупцов, созданные Шекспиром и Мольером, и приходит к выводу, что шекспировский Шейлок гораздо разностороннее Гарпагона Мольера: «У Мольера Скупой скуп — и только; у Шекспира Шайлок скуп, сметлив, мстителен, чадолубив, остроумен» (Пушкин 1937–1959: Т. XII: 160) «В этой заметке, — говорит Б. В. Томашевский, — особенно характерно противопоставление имен Мольера и Шекспира. Имя Мольера было синонимом комедии, имя Шекспира — трагедии. Система Мольера — система классицизма, Шекспир — образец романтиков» (Томашевский 1960: 267).

Поэт подробно останавливается на характеристике Фальстафа. По его словам, «нигде, может быть, многосторонний гений Шекспира не отразился с таким многообразием, как в Фальстафе, коего пороки, один с другим связанные, составляют забавную, уродливую цепь, подобную

древней вакханалии» (Пушкин 1937–1959: Т. XII: 160)¹⁰⁵. Разбирая характер Джона Фальстафа, Пушкин приходит к выводу, «что главная черта его есть сластолюбие: смолоду, вероятно, грубое, дешевое волокитство было первою для него заботою, но ему уже за пятьдесят. Он растолстел, одрях; обжорство и вино приметно взяли верх над Венерою». Второй важной чертой героя Шекспира поэт считает трусость: «он трус, но проведя свою жизнь с молодыми повесами, поминутно подверженный их насмешкам и проказам, он прикрывает свою трусость дерзостью уклончивой и насмешливой» (Пушкин 1937–1959: Т. XII: 160). Далее, продолжает поэт, попутно замечая и некоторые из достоинств шекспировского антигероя: «Он хвастлив по привычке и по расчету. Фальстаф совсем не глуп, напротив. Он имеет и некоторые привычки человека, изредко выдавшего хорошее общество. Правил нет у него никаких. Он слаб, как баба. Ему нужно крепкое испанское вино (the Sack)¹⁰⁶, жирный обед и деньги для своих любовниц; чтоб достать их, он готов на все, только б не на явную опасность» (Пушкин 1937–1959: Т. XII: 160).

В своем разборе литературного героя Пушкин не мог удержаться от анекдотического примера из собственной жизни и вспомнил своего знакомого Александра Львовича Давыдова и его сына Владимира, коих поэт окрестил Фальстафами вторым и третьим. Одно оригинальное отличие от шекспировского создания имел наш отечественный Фальстаф — он был женат, и поэт с сожалением заключает: «Шекспир не успел женить своего холостяка. Фальстаф умер у своих приятельниц, не успев быть ни рогатым супругом, ни отцом семейства; сколько сцен, потерянных для кисти Шекспира!» (Пушкин 1937–1959: Т. XII: 160).

«Шекспировский текст» в стихах и прозе. Еще М. П. Алексеев заметил, что не все ссылки русского поэта на Шекспира «или даже цитаты из его произведений восходят прямо к шекспировскому тексту; иногда они опосредованы каким-либо иностранным или русским источником» (Алексеев 1972: 283). Так, в повести «Гробовщик» (1830) Пушкин использовал сцену с могильщиками из «Гамлета» (д. 5, сц. 1), но на ос-

¹⁰⁵ По свидетельству М. П. Алексеева, эта характеристика пользуется «международным признанием и хорошо известна английским шекспироведам» (Алексеев 1972: 270).

¹⁰⁶ Говоря об употреблении Пушкиным слова «the sack», М. П. Алексеев делает вывод, «что Пушкину был в это время доступен английский текст шекспировской хроники “Генрих IV” и “Веселых виндзорских кумушек”, в которых выведен этот герой и где действительно не один раз упоминается данное слово в значении белого вина, привозившегося в Англию из Испании и с Канарских островов» (Алексеев 1972: 270–271).

новании пушкинского замечания («Просвещенный читатель ведает, что Шекспир и Вальтер Скотт оба представили своих гробокопателей людьми веселыми и шутливыми», Пушкин 1937–1959: VIII, 89) исследователь, вслед за Д. П. Якубовичем (Якубович 1928: 111–112), делает вывод, что XXIV глава «Ламмермурской невесты» непосредственно повлияла на русского гения. Впрочем, с нашей точки зрения, вывод этот не бесспорен, так как к этому времени Пушкин уже читал «Гамлета». Скорее всего, оба английских автора, а точнее их произведения в равной степени повлияли на восприимчивый гений русского поэта.

В драматических опытах Пушкина, которые не ограничились созданием одного «Бориса Годунова», и шекспиризация, и шекспиризм должны были сказаться с особой силой.

Шекспировское влияние отразилось в «маленьких трагедиях», написанных в болдинскую осень 1830 г. Пушкин экспериментирует с классической драматической формой, останавливаясь на малых сценических этюдах — «изучениях», как их определял сам поэт (Алексеев 1972: 273). Одним из образцов для создания «маленьких трагедий» М. П. Алексеев называет «Драматические сцены» Барри Корнуола, которые сохранили «связь с техникой и манерой английской драматургии начала XVII в., что подчеркнуто, в частности, и некоторыми эпитафиями “сцен” Корнуола, заимствованными также из Шекспира» (Алексеев 1972: 273).

Сходство между «маленькими трагедиями» и пьесами Шекспира исследователи заметили довольно рано. Так, например, С. П. Шевырев в статье, посвященной выходу последних томов посмертного издания Пушкина, отметил в 1841 г. сходство между пушкинским «Каменным гостем» и шекспировской трагедией «Ричард III»¹⁰⁷: «Сцены Дон Жуана

¹⁰⁷ Интересное предположение о формальной связи «Каменного гостя» с «Моцартом и Сальери» было сделано П. В. Анненковым, который решил, что мысль о Моцарте породила и мысль о его герое, поскольку эпитафией к пьесе был взят стих из либретто оперы Моцарта «Дон Жуан» (Анненков 1999: 280). Но, как замечает М. М. Покровский, между этими двумя, как, впрочем, и другими драматическими произведениями, включая «Каменного гостя» и «Бориса Годунова», «есть и более глубокая, внутренняя связь». Далее М. М. Покровский напоминает о том, «что в шекспировский период Пушкина с особой силой интересует тема о сильных, пробуждающих в человеке кровожадность, страстях и их трагическом действии на душу», делает вывод, что общая тема пушкинских — любовь, «чувство в известной стадии кровожадное», будь то любовь к женщине Дон Жуана (ночь с Лаурой рядом с неостывшим трупом Карлоса, циничное обращение со статуей убитого им Командора, ухаживание за Донной Анной), страсть к деньгам (скупость в «Скупом Рыцаре» сравнивается с влюбленностью), одержимость властью (в «Борисе Годунове» влюбленность сопоставляется со славолубием: «не так ли Мы смолоду влюбляемся и ал-

с Доной Анной напоминают много сцену в Ричарде III между Глостером (Ричард III) и леди Анной¹⁰⁸, вдовой Эдуарда, принца Валлийского, даже до подробности кинжала, который Дон Жуан, как Глостер, употребляет хитрым средством для довершения победы. Положение совершенно одно и то же; не мудрено, что Пушкин и без подражания, без подущения памяти, сошелся нечаянно в некоторых чертах с первым драматическим гением мира» (Шевырев 1841: 246). Мнения о сходстве этих сцен также придерживался В. Волькенштейн, с той лишь разницей, что признавал, что у Шекспира «ситуация еще более острая» (Волькенштейн 1960: 73). (Имеется в виду начало «Ричарда III», знаменитая 2-я сцена I акта, в которой Ричард смог обольстить Анну, оплакивающую своего мужа Эдварда и свекра Генриха IV, убийцей которых и был сам Ричард)¹⁰⁹.

чем Утех любви, но только утолим Сердечный глад мгновенным обладаньем, Уж охладев, скучаем и томимся»), все это всего лишь «разные формы страстного влечения к обладанию». Именно о такой страсти к обладанию, соседствующей с кровожадностью, предупреждал Борис Годунов сына Федора: «Кто чувствами в порочных наслаждениях В молодые дни привыкнул утопать, Тот, возмужав, угрюм и кровожаден, И ум его безвременно темнеет» (Покровский 1910: 16).

¹⁰⁸ По поводу этой сцены, «смеси симуляции и влюбленности», Б. В. Томашевский писал следующее: «Она параллельна шекспировской сцене из “Ричарда III”. Но расхождение Пушкина с Шекспиром в данной сцене показывает, что техника Пушкина — не техника Шекспира. Глостер во II сцене I акта остается злодеем и притворщиком, осуществляющим свой замысел. Рассудочность героя роднит трагедии Шекспира с трагедиями классиков. У Пушкина побежденным является Дон Гуан <...> Непостоянство пушкинского Дон Гуана совершенно не сходно с притворством мольеровского соблазнителя-жуира» (Томашевский 1960: 312).

¹⁰⁹ Интересное мнение высказала А. А. Ахматова: «Если сцена объяснения Гуана с Доной Анной и восходит к «Ричарду III» Шекспира, то ведь Ричард — законченный злодей, а не профессиональный соблазнитель, и действует он из соображений политических, а отнюдь не любовных, что он тут же и разъясняет зрителям. Этим Пушкин хотел сказать, что его Гуан может действовать по легкомыслию как злодей, хотя он только великосветский повеса». Далее А. А. Ахматова делает еще более точное замечание, никем не высказанное, сравнивая заключительную сцену трагедии «Каменный гость» с 2 сценой I акта (в тексте, который был в библиотеке у Пушкина, это 2 сцена II акта; в разных изданиях сцены и акты разбиты по-разному) «Ромео и Джульетта», слова Доны Анны и Джульетты:

| Пушкин: | Шекспир: | А. Ахматова: |
|--|--|---|
| <i>Дона Анна</i> | <i>Juliet</i> | <i>Джулия</i> |
| Но как могли придти | How cam'st thou hither, tell me, and wherefore? | Как ты пришел сюда, скажи мне, и каким путем?. |
| Сюда вы; здесь узнать могли бы вас, | And the place death, conidering who thou art, | И это место для тебя — смерть, потому что это ты, |

Иного мнения придерживается А. С. Осповат: «Однако Пушкин и здесь не просто воспользовался сюжетной схемой названной сцены, но подверг ее существенной переакцентуации: в его трагедии “обольститель” — сам, в сущности, обольщен, ”обманщик” — сам обманут, вернее, обманывается» (Осповат 1995: 56). Их главное различие: «У Шекспира — поединок двух сильных натур, в котором победу одерживает более сильная и коварная. У Пушкина поединка, в сущности, нет: ослепленному любовью Дон Гуану не противостоит, а идет навстречу Дона Анна, которая исподволь завоевывает мужчину, предоставляя ему считать завоевателем себя. Глостер покоряет Леди Анну ложью, грубой лестью, но всегда более — дьявольским напором, которому она малопомалу уступает. Дон Гуан не прибегает ни ко лжи, ни к лести; красноречие и острословие Глостера блекнут рядом с жестокой наготой его признания, ставящего Дону Анну лицом к лицу с непосильной для нее правдой: “Я Дон Гуан, и я тебя люблю”. В этот момент “просто художник” как бы приходит на помощь влюбленному человеку; Дон Гуан здесь — снова гений, и клокочущая в его словах демоническая энергия, пробудившаяся “смерти на краю” (ведь он слепо верит возлюбленной и готов даже на гибель от ее руки), повергает Дону Анну в смятение» (Там же).

Характерное обыгрывание шекспировской техники исследователи обнаруживают в заключительном вопросе «Каменного гостя» («Кто там идет?»): «Он создает у читателя впечатление, что перед нами отрывок чего-то большего. На самом деле это обычный после Шекспира (а может быть, появившийся и раньше) прием переключения действия. Так вопросом “Офелия?” кончается монолог Гамлета; так у Пушкина в “Каменном госте” в момент триумфа Дон Гуана Дона Анна спрашивает: “Что там за стук?” — и входит Статуя (т. е. Возмездие и Смерть). Вопрос указывает на законченность наброска. Очень похожая ситуация есть и в комедии Шекспира “Мера за меру”. Точно такой же вопрос: “Кто там идет?” (в ответ на стук в дверь темницы) — прерывает монолог Клавдио на следующих словах: “Пусть она (смерть) придет!”. Можно

| | | |
|----------------------------------|--------------------------------------|--|
| И ваша смерть была бы неизбежна. | If any of my kinsmen find thee here. | Если кто-либо из моих родичей найдет тебя здесь. |
| (Пушкин 1937–1959: Т. VII: 169) | (Romeo and Juliet. Act II, sc.1). | |

Таким образом, А. А. Ахматова обнаружила еще одно шекспировское место в пушкинском «Каменном госте», которое хоть и не было напрямую связано с сюжетом пьесы Шекспира, но явно имело подобную же эмоциональную насыщенность (Ахматова 1958: 189).

полагать, что именно этот, драматически очень эффектный прием послужил отдельным образцом для финала “Каменного гостя”...» (Беляк Н., Виролайнен М. 1991: 107).

Говоря о шекспировском влиянии в «Каменном госте» Пушкина, нельзя не упомянуть о «Доне Жуане» Байрона, который, хотя и проиграл соревнование с Шекспиром как трагик, но поражал русского поэта «шекспировским разнообразием» (Пушкин 1937–1959: Т. XI: 64).

Параллельные места из произведений Шекспира отмечались исследователями и в «Скупом рыцаре», хотя М. П. Алексеев заметил по этому поводу: «Яркий колорит западноевропейского средневековья, сообщенный Пушкиным этому произведению, а также ссылка его на мифического “Ченстона” долгое время заставляли русских критиков подозревать существование западного оригинала “Скупого рыцаря” (Алексеев 1972: 273–274). Первым шекспировское присутствие в этой «сцене» отметил еще Белинский: «По выдержанности характеров (скряги, его сына, герцога, жида), по мастерскому расположению, по страшной силе пафоса, по удивительным стихам, по полноте и оконченности,— словом, по всему эта драма — огромное, великое произведение, вполне достойное гения самого Шекспира» (Белинский 1953–1959: Т. VII: 563). И. С. Тургенев в письме к П. В. Анненкову от 2 февраля 1853 г. процитировал из монолога Скупца стихи о совести, которые, как ему казалось, «носят слишком резкий отпечаток нерусского происхождения»:

<...> Иль скажет сын,
Что сердце у меня обросло мохом,
Что я не знал желаний, что меня
И совесть никогда не грызла, совесть,
Когтистый зверь, скребущий сердце, совесть,
Незванный гость, докучный собеседник,
Заимодавец грубый, эта ведьма,
От коей меркнет месяц и могилы
Смущаются и мертвых высылают?...
(Пушкин 1937–1959: Т. VII: 113)

Тургенев сделал вывод: «Чистая английская, шекспировская манера» (Тургенев 1961. Т. II, 121).

Н. О. Лернер привел несколько мест из пьес Шекспира, таких, как мрачная картина могил, извергающих мертвецов, которая встречается

у него неоднократно, что дает основание видеть у Пушкина шекспировский след (Лернер 1929: 218–220). В «Рассказах о Пушкине» Н. О. Лернер припоминает слова Макбета, когда он видит дух убитого Банко и говорит: «Если склепы и наши могилы высылают назад тех, кого мы похоронили, то наши памятники должны быть утробами коршунов» (д. III, сц. 4). Похожую сцену исхода мертвых из могил он находит в словах Просперо в «Буре» (д. V, сц. 1). И Гамлет спрашивает призрака отца (д. I, сц. 4):

Why the sepulchre,
Where in we saw thee quietly in — urn'd,
Hath op'd his ponderous and marble jaws,
To cast you up again!
(Shakespeare 1863: I, 4, p. 911)¹¹⁰

В монологе Гамлета упоминается «тот колдовской час ночи, когда гроба зияют и заразой ад дышит в мир» (д. III, сц. 2), во II части хроники «Король Генрих IV» описывается зловещая ночь, когда «призраки разверзают свои могилы» (д. I, сц. 4). «Воображение Пушкина, — говорит Н. О. Лернер, — восприняло это создание Шекспирова воображения. Наш поэт обогатил пленивший его образ одною деталью, еще живее и мрачнее: у него могилы “смущаются”» (Лернер 1929: 218–220). А. Долинин указал на сходство «Скупого рыцаря» с двенадцатой сценой пятого акта комедии «Сон в летнюю ночь» (Долинин 1992: 183).

Данный мотив может иметь также евангельский смысл. После смерти Христа на кресте «и земля потряслась; и камни расселись; и гробы отверзлись; и многие тела усопших святых воскресли; и вышедши из гробов, по воскресении Его, вошли во святы град, и явились многим» (Мф. XXVII, 51-52).

В «Каменном госте» А. А. Белый, объясняя смысл чудесного кивка головы статуи Командора в ответ на приглашение Дон Гуана, видит в этом фантастическом жесте подражание Шекспиру, чьи пьесы изобилуют разного рода призраками, ведьмами и духами, и вспоминает слова госпожи де Сталь, которая говорила, что «чудесное здесь не что иное,

¹¹⁰ «Зачем гробница,
В которой был ты мирно упокоен,
Разъяв свой тяжкий мраморный оскал,
Тебя извергла вновь?» (Шекспир 1960: VI, 30; перевод М. Л. Лозинского).

как ожившие призраки, роящиеся в воображении героя. Это не безжизненные мифологические божества, вмешивающиеся в дела людей и якобы диктующие им свою волю, — это воплощенные грезы человека, волнуемого бурными страстями. Сверхъестественные фигуры у Шекспира всегда исполнены философского значения. Когда ведьмы пророчат Макбету, всякий понимает, что в этих уродливых фигурах автор воплотил борьбу честолюбия и добродетели» (Сталь 1988: 193). Подобным образом А. А. Белый объяснял появление ожившей статуи «как проявления состязания двух противоположных устремлений в душе Дон Гуана» (Белый 1996: 70–71).

Далеко не все исследователи считали шекспировское присутствие в «маленьких трагедиях» неоспоримым. Так, например, Ю. Спасский полагал, что при создании образа скряги в «Скупом рыцаре» Пушкин шел не столько шекспировским, сколько мольеровским путем (Спасский 1937: 416): первоначально пьеса называлась просто «Скупой», как и пьеса Мольера (1669), другая пьеса «Каменный гость» была написана в Болдино на сюжет мольеровской комедии «Дон Жуан, или Каменный пир» (1665). Впрочем, Б. В. Томашевский весьма точно раскрыл характер разработки Пушкиным мольеровских сюжетов: «Исходным пунктом для драматических опытов Пушкина был театр. Так, в данном случае исходным моментом является «Каменный пир» Мольера. Но из пьесы французского драматурга берется лишь сюжет в его наиболее общих чертах, две-три драматические ситуации чисто сценического порядка, и совершенно изменяется система характеристики героев. В этом отношении Пушкин готов следовать Шекспиру, Моцарту, современной драме, современному роману, но не Мольеру» (Томашевский 1960: 309).

«Яркую печать шекспиризма» усматривал в «Моцарте и Сальери» М. М. Покровский: «Убийца Моцарта должен, в конце концов, поплатиться жесточайшими угрызениями совести за свое деяние; по крайней мере, после ухода отравленного Моцарта, мы видим его в мучительнейшем раздумьи: “Ужель он прав, и я не гений? Гений и злодейство — две вещи несовместные. Неправда — а Бонаротти?... Или это сказка тупой бессмысленной толпы — и не был убийцею создатель Ватикана?...”» (Покровский 1910: 15) Далее исследователь говорит: «...Сальери не банальный завистник и не изверг: в его отношениях к Моцарту колеблется сложное двойственное чувство *odi et amo*; он мстит Моцарту за то, что тот самым своим существованием стирает с лица земли не только одного Сальери, но и всех ему подобных бескорыстных тружеников». Сходную

идею Покровский обнаруживает в «Венецианском купце» Шекспира, «где сталкиваются два представителя одной и той же профессии — сухой, педантичный Шейлок и благодущный гуляка, царственный купец Антонио, истинно-широкая натура. Шейлок мстит ему, между прочим, по инстинкту самосохранения: торговые приемы соперника обессиливают Шейлока и приносят ему огромные убытки: “не будет его в Венеции — могу вести торг как угодно” (Там же). И, наконец, М. М. Покровский делает вывод, «что самую тему о зависти Пушкин разработал приблизительно, как Шекспир в “Макбете” — как тему честолюбия: человек долгое время живет безупречно, не подозревая, что в один прекрасный момент им может завладеть страсть, ему самому противная и мучительная. Пушкин представил вместе с тем, при каких условиях преступная страсть вспыхнула в душе Сальери: в сущности, душевная жизнь его не полна, в ней много пустоты, лишь еле-еле прикрытой скромным профессиональным успехом, который вдобавок дался в результате упорнейшего труда и горьких разочарований. Это душевное утомление увеличивается, кроме того, тяжелыми воспоминаниями о самоубийстве единственной женщины, которую любил Сальери, — Изоры» (Покровский 1910: 15–16).

Б. П. Городецкий соотнес известное замечание Пушкина о ревности Отелло со словами Сальери:

Кто скажет, чтоб Сальери гордый был
Когда-нибудь завистником презренным,
Змеей, людьми растоптанною, вживе
Песок и пыль грызущею бессильно?
Никто!...
(Пушкин 1937–1959: Т. VII: 124)

Интересное замечание по поводу проблемы «несовместимости гения и злодейства» сделала Марина Косталевская в статье «Дуэт, диада, дуэль. («Моцарт и Сальери»)). Рассматривая этический и поэтический антагонизм Моцарта и Сальери, исследовательница делает вывод: «В русском самосознании поставленный Пушкиным вопрос о гении и злодействе занимает место, сходное по своей актуальности с тем, которое занимает в западном сознании вопрос, поставленный Шекспиром: «To be or not to be». Если для Гамлета эта проблема звучит испытанием свободы человека как нравственного существа, то, например, для Аль-

берта Камю она представляет собою испытание свободы человека как живущего существа. Но суть проблемы при этом меняется» (Косталевская 1996: 55).

Исследователями обнаружены шекспировские параллели не только в поэзии и драматургии, но и в прозе Пушкина («Повестях «Белкина», «Египетских ночах» и др.).

Итак, пушкинское открытие Шекспира охватывало все жанры его литературного творчества, оно отразилось в критике, письмах, отмечено в воспоминаниях современников.

В его произведениях появляются не только следы шекспировского присутствия: мотивы, образы, узнаваемые характеры героев. Случилось большее: шекспировские штудии дали поэту новый творческий и жизненный опыт.

Под влиянием Шекспира изменилось пушкинское понимание истории, литературы и жизни, изменились его пристрастия в английской литературе: на смену Байрону пришел Шекспир, что выражало внутренние процессы творческой эволюции поэта, и эти изменения привели к созданию драмы «Борис Годунов», а позже и «Маленьких трагедий». Дальнейшее развитие «шекспировского текста» Пушкина сделало неизбежным появление другого пушкинского шедевра — поэмы «Анджело».

Глава 7

ПОЭМА «АНДЖЕЛО» А. С. ПУШКИНА И «МЕРА ЗА МЕРУ» У. ШЕКСПИРА

«Анджело» А. С. Пушкина в критике и литературоведении. Первый отзыв об «Анджело» появился в журнале «Молва» за 1834 г. Анонимный автор библиографической заметки обратил внимание на охлаждение к Пушкину читателей в тридцатые годы. В этом он видел причину, почему публика и критика не принимали новые произведения Пушкина. Сам рецензент признал поэму Пушкина «полной искусства, доведенного до естественности, ума, скрытого в простоте разительной и сверх того, неотъемлемо отличающейся истинным признаком зрелости поэта — тем спокойствием, которое мы постигаем в творениях перво-классных писателей» (Молва, 1834, №22: 340–341). Он отметил итальянский колорит эпохи Возрождения в поэме, который был ключом к пониманию стилистики и поэтики «Анджело»: «Боккачио, отец Декамерона, был первым начавшим писать в роде, к коему принадлежит “Анджело”. Простой, самый естественный, бесстрастный, не размышляющий рассказ происшествий, как они были, есть отличительная черта сего рода произведений, являвшихся в свое время не случайно, не по прихоти литературной, а вследствие особых обстоятельств, развивавших в разные периоды времени различные роды стихотворений: сагу, романс, балладу и т. д.» (Там же: 228).

Высокая оценка поэмы Пушкина вызвала отповедь ревнителя «литературной правды», скрывшегося за псевдонимом «Житель Сивцева Вражка», который категорично осудил поэму в 24 номере «Молвы», назвав ее «самым плохим произведением Пушкина; если б не было под ним его имени, я бы не поверил, чтоб это стихотворение принадлежало к последнему двадцатипятилетию нашей словесности, и счел бы его стариною, вытасценною из отысканного вновь портфеля какого-нибудь из второстепенных образцовых писателей прошлого века. Так мало походит оно на Пушкинское даже самую версификацию, изобилующую до невероятности усеченными прилагательными и распространенными предложениями» (Житель Сивцева Вражка 1834: 374–375). В упрек Пушкину была поставлена даже «переделка Шекспировой Measure for Measure из прекрасной драмы в вялую, пустую сказку» (Житель Сивцева Вражка 1834: 375). Негодующий тон его «Письма к издателю» был вызван весьма откровенно выраженными читательскими пристрастиями крити-

ка, которому нравились ранние и не нравились поздние произведения поэта: «Не подумайте, что бы я был предубежден против творца этой переделки. Напротив, уверяю вас, что никто больше меня не чувствует живейшей признательности к Пушкину за неоцененные минуты, которые он доставлял мне своими первыми произведениями, благоухавшими свежей молодостью мощного, роскошного таланта» (Там же).

В. Г. Белинский впервые высказался об «Анджело» в своей программной статье «Литературные мечтания» («Молва», 1834, ч. VIII, (I). №38, с. 173–176), в которой он дал негативную оценку поэме, противопоставив ее другим, с его точки зрения, более достойным творениям поэта: «Пушкин — автор “Полтавы” и “Годунова” и Пушкин — автор “Анджело” и других мертвых, безжизненных сказок!» (Белинский 1953–1959: Т. I: 21). Вновь В. Г. Белинский бегло отозвался о поэме в последней, одиннадцатой статье о Пушкине, опубликованной в «Отечественных записках» (1846 г., т. XLVIII, №10, отд. V. Критика, с. 41–68). В ней Белинский еще более безжалостен: «“Анджело” составляет переход от эпических поэм к драматическим; по крайней мере диалог играет в этой пьесе большую роль. “Анджело” был принят публикой очень сухо, и поделом. В этой поэме видно какое-то усилие на простоту, отчего простота ее слога вышла как-то искусственна. Можно найти в “Анджело” счастливые выражения, удачные стихи, если хотите, много искусства чисто технического, без вдохновения, без жизни. Короче: эта поэма недостойна таланта Пушкина. Больше о ней нечего сказать» (Белинский 1953–1959: Т. VII: 553).

Эстетическая оценка поэмы «Анджело» долгое время оставалась самой острой в ее изучении. Вслед за В. Г. Белинским многие критики невысоко отзывались о поэме «Анджело»¹¹¹. Иные оценки художественных достоинств давали поэме Ап. Григорьев (Григорьев 1855),

¹¹¹ Отрицательная оценка поэмы Белинским была усвоена в пушкиноведении. Так, Б. В. Томашевский писал: «Поэма эта не имела успеха в свое время, и, пожалуй, в этом отношении ее судьба не изменилась и до наших дней». Исследователь считал, что Пушкин ставил перед собой задачу «присвоить своему эпосу приемы психологического развертывания образа героя» (Томашевский 1956–1961. Кн. 2: 407: 408). Но не менее показательна оценка поэмы Пушкина критиком русского зарубежья В. В. Вейдле: «Вслед за Жуковским не погнушался и он впрячься в тяжкий рыдван западной литературы и тащить его по русским ухабам, даже и выбиваясь иногда из сил. “Мера за меру” — странная и кажется не совсем удавшаяся драма Шекспира, но попытка Пушкина сгустить ее в поэму (что бы ни думал о ней сам Пушкин) удалась еще гораздо менее. Точно также и стихотворное переложение из Бенъянова “Странника”, несмотря на восторг Достоевского, к лучшим его созданиям отнюдь не принадлежит» (Вейдле 1991: 33).

А. В. Дружинин (Дружинин 1867: 448). Известный шекспировед Н. И. Стороженко на пушкинских торжествах 1880 г., выразил свое несогласие с нигилистической оценкой Белинским поэмы «Анджело», указав на достоинства психологической разработки характеров поэмы и подчеркнул переводческий талант Пушкина: «Рассматриваемый как психологический этюд, Анджело окажется весьма замечательным произведением, а мастерской перевод нескольких сцен показывает, что мы лишились в Пушкине великого переводчика Шекспира» (Стороженко 1880: 227). Эти оценки долгое время не могли преодолеть инерции отрицательных суждений «неистового Виссариона». И. М. Нусинов видел причину непонимания «Анджело» В. Г. Белинским в самом отношении критика к Шекспиру, для которого английский драматург являлся «гением художественного совершенства» и который считал, что «воссоздать по-новому какой-нибудь мотив Шекспира невозможно. Никакое живое сотворчество здесь больше немыслимо» (Нусинов 1941: 351). С этим невозможно согласиться: вряд ли русский критик подобным образом недооценивал Пушкина в сравнении с великим Шекспиром. Но исследователь верно замечал: «Встреча Шекспира с автором “Правдивой истории о короле Лире и его трех дочерях” или даже Гёте с Марло были встречи гигантов с карликами или в лучшем случае со средними людьми. Встреча Пушкина с Шекспиром, с Гёте была встреча равных» (Нусинов 1941: 253). Приведем в подтверждение этих слов мнение В. В. Вейдле: «По размаху творческого воображения Пушкин не был равен Данте, Шекспиру или Гёте, но достаточно прочесть “Сцену из Фауста”, “Подражания Данту” и монолог скупого рыцаря, этот несравненный образец прививки шекспировского стиля иной поэзии и иному языку, чтобы убедиться, что в пределах отрывка, образца (что уже немало, так как ткань гения везде одна) он сумел потягаться с ними, стать их спутником, оставаясь в то же время самим собою» (Вейдле 1991: 36).

Первый обстоятельный анализ поэмы «Анджело» Пушкина дал Н. И. Черняев в 1900 г. Он сравнил поэму с пьесой Шекспира «Мера за меру» и отметил пушкинские отступления от оригинала: объединение событий вокруг Анджело, сокращение некоторых персонажей и сцен, связанных с комическим развитием действия, снятие мотива женитьбы герцога на Изабелле (у Пушкина Мариана стала женой Анджело, у Шекспира она была брошенной невестой) и т. д. (Черняев 1900). Следуя за автором рецензии в «Молве», Н. И. Черняев отметил итальянский колорит «Анджело», указал на то, что Пушкин перенес события поэмы

в эпоху Возрождения XV–XVI веков, раскрыл новеллистический характер поэмы. Н. И. Черняев полагал, что тема милости в «Анджело», в отличие от Шекспира, была обусловлена пушкинским желанием воздействовать на свой «жестокий век», подсказать правителям идеи гуманности и даже провел исторические параллели между Дуком и Александром I, Анджело и Аракчеевым¹¹². По мнению исследователя, Пушкин наделил Дука «кротостью, мягкостью и рыцарским благородством,— чертами характера, напоминавшими ему Александра I...» (Черняев 1900: 158: 163–164).

И. М. Нусинов дал достаточно обстоятельное сопоставление шекспировской «Меры за меру» и пушкинской поэмы «Анджело» (Нусинов 1941: 349–378). Исследователя интересовала проблема самобытности поэмы, основные мотивы, оригинальное разрешение Пушкиным шекспировского конфликта: «Пушкин внес эпическую сдержанность, спокойствие и лаконичность. Он придал произведению характер почти библейского сказа, содержащего мудрое поучение» (Нусинов 1941: 354). И. М. Нусинов оправдал смену Пушкиным драматического жанра на эпико-драматический: «В эпической форме Пушкин передает все то, что происходит до начала конфликта, до момента, пока вид и слова Изабеллы не начинают внушать Анджело его греховных, чудовищно преступных замыслов. До этого момента, собственно, никаких еще драматических коллизий нет и нет необходимости в драматическом жанре» (Там же). Исследователь считает: «Драматический конфликт, коллизия страсти и долга у Анджело, коллизия чести и человеколюбия, чести и страдания у Изабеллы и Анджело, Изабеллы и Клавдио. Драматизм их встреч выражен у Пушкина в соответствующей драматургической форме. Дальше никаких больше конфликтов и коллизий ни у кого нет, никто никаких колебаний между враждующими чувствами и устремлениями не переживает. Пушкин опять оставляет драматическую форму и переходит к столь же эпически-сдержанному, почти афористически-лаконичному рассказу» (Там же: 355). Несмотря на, казалось бы, очевидность этих выводов, исследователь делает важное замечание по поводу драматической системы Пушкина вообще¹¹³: «он пользуется лишь

¹¹² На это замечание Г. П. Макогоненко возразил: «Данное толкование чуждо Пушкину: уже с трагедии "Борис Годунов" он принципиально отказался от аллюзий. Действительное содержание поэмы и глубже, и историчнее, а ее современность иного — философско-политического плана» (Макогоненко 1982: 103).

¹¹³ По мнению И. М. Нусинова, исключение составляет только историческая трагедия «Борис Годунов», чей объем обусловлен масштабом показанных в ней событий:

драмой для раскрытия драматического конфликта в самом непосредственном смысле этого слова, и любой кусок драматургического полотна заполнен драматическими коллизиями. Ни одна сцена трагедий Пушкина не служит лишь для развития сюжета, ни один монолог или диалог не выполняет одних только сюжетных функций. Каждая сцена, любой монолог или диалог вытекает из того драматического конфликта, из той коллизии, из того неразрешенного противоречия, во власти которых данный персонаж находится. Поэтому любой эпизод драматичен» (Нусинов 1941: 356).

Некоторые итоги изучения поэмы в русском и советском литературоведении подведены в коллективном труде «Пушкин. Итоги и проблемы изучения», изданном в 1965 г. под редакцией Б. П. Городецкого, Н. В. Измайлова, Б. С. Мейлаха. В обзоре об «Анджело», подготовленном В. Б. Сандомирской, систематизированы мнения и оценки прижизненной критики, дан анализ специальных работ по поэме, и в первую очередь, работ Н. И. Черняева и М. Н. Розанова (Сандомирская 1966: 394–398). Впрочем, обзор В. Б. Сандомирской не может претендовать на подведение итогов, так как уже после выхода ее статьи появились специальные исследования о поэме «Анджело»: статьи «Пушкин и Шекспир» М. П. Алексеева (Алексеев 1972)¹¹⁴, «Об источниках поэмы Пушкина “Анджело”» Ю. Д. Левина (Левин 1968: 79–85), «Загадочная поэма» Б. С. Мейлаха (Мейлах 1975: 141–153), «Идейная структура поэмы Пушкина “Анджело”» Ю. М. Лотмана (Лотман Ю. 1995: 237–252), «“Пиковая дама”, “Анджело” и “Медный всадник”» Л. С. Сидякова (Сидяков 1976: 186–192), «Некоторые вопросы шекспиризма Пушкина» Ю. Д. Левина (Левин 1974а: 59–85), глава в монографии Г. П. Макогоненко «Творчество А. С. Пушкина в 1830-е годы (1833–1836)» (Макогоненко 1982: 98–130). Кроме того, по известным политическим причинам в обзоре отсутствовали работы зарубежных исследователей.

В своей работе об «Анджело» Б. С. Мейлах воспользовался давней дефиницией А. В. Дружинина («загадочная» поэма), но пояснил, что «загадочность» пушкинского произведения обусловлена банальным непониманием политической проблематики поэмы, нежеланием отнестись

«Но и “Борис Годунов” по своей предельной сжатости, ясности и лаконичности мало знает подобных себе трагедий» (Нусинов 1941: 356).

¹¹⁴ Впервые работа М. П. Алексеева появилась в коллективной монографии «Шекспир и русская литература» (М.; Л. 1965, глава «Пушкин»), поэме «Анджело» посвящены с. 196–198.

к ее тексту без предубеждения и проанализировать «Анджело» беспристрастно (Мейлах 1975: 141–153).

Первую обстоятельную постановку проблем изучения поэмы представил Ю. М. Лотман в указанной выше статье «Идейная структура поэмы Пушкина “Анджело”». Исследователь дал объяснение, почему Пушкин выбрал для переработки, подражания и отчасти перевода именно эту шекспировскую пьесу, чем «Мера за меру» привлекла русского поэта, указал на ее политическую актуальность для современников и лично для поэта. По мнению ученого, идейную структуру поэмы определяют две идеи — идея мифа, а точнее трансформация мифа об умирающем и воскресающем боге, и идея милости как основы идеального государственного правления. Ю. М. Лотман полагал, что сюжет пьесы Шекспира воссоздавал схему мифа: праведник Герцог удаляется (скрывается или умирает), на его место приходит лжеспаситель Анджело, в конце концов истинный спаситель возвращается (или воскресает), устраняет от власти и наказывает ханжу и лицемера Анджело; происходит возрождение общества (Лотман Ю.1995: 442)¹¹⁵.

Как полагал Ю. М. Лотман, Пушкин принялся за переделку «Меры за меру», так как увлекся именно мифологической стороной сюжета пьесы. Исследователь обнаруживает в поэме «Анджело» открытую политическую аллюзию из русской истории — неожиданная и таинственная смерть «доброго» царя Александра I в 1825 г. и вступлением на престол нового царя Николая I, точнее со слухами о неминуемом возвращении Александра I, утверждении им справедливости в обществе и наказании «лжеспасителя». Позже эти слухи трансформировались в легенду об Александре I — старце Федоре Кузьмиче.

¹¹⁵ Полемизируя по этому поводу с Ю. М. Лотманом, Г. П. Макогоненко приводит в качестве аргумента то, что Анджело «проводит политику, определенную Герцогом, а Герцог решил руками Анджело навести строгий порядок в государстве: “он именем моим / Пускай карает, я же в стороне / Останусь и злословью не повергнусь”; “Пускай он именем моим разит, / А я останусь в стороне от боя / И незапятнан...” (Шекспир 1957–1960: VI, 173). Оттого-то Герцог по возвращении (а у Шекспира он никуда и не уезжал!) ведет себя не по мифологическим канонам, а по законам сюжета шекспировской пьесы: он не наказывает Анджело (миф требует наказания лжеспасителя), а прощает его. Пьеса и кончается свадьбами: Герцог женится на Изабелле, Анджело — на своей, ранее отвергнутой им невесте. “Отступления” Шекспира от мифа (если, конечно, допустить, как полагает Ю. М. Лотман, что Шекспир положил в основу мифологический сюжет) принципиальны — они его разрушают. Поэтому в лучшем случае (если это кому-нибудь надо!) можно говорить об отражении в шекспировской пьесе каких-то осколков давно утратившего актуальность древнего мифа...» (Макогоненко 1982: 105). Нельзя не согласиться с этим возражением.

В том, что Пушкину были известны эти слухи, исследователь не ставит под сомнение, а доказательство своих аргументов Ю. М. Лотман выстраивает, «несколько необычным» образом проанализировав отрывки, которые Пушкин «не пересказал (или не перевел)» (Лотман Ю. 1995: 242). Так, ученый приходит к выводу, «что места, которые для русского читателя могли прозвучать как слишком откровенные намеки на хорошо известные ему события и слухи, Пушкин последовательно исключал» (Там же). Точно так же, как это происходило в слухах, собранных московским дворовым Федором Федоровым и описанных солдатом музыкальной команды Евдокимом, которые, по авторитетному мнению Ю. М. Лотмана, были нарочно записаны им в неполном варианте, так как туда не входил мотив *возвращения* героя, который «вытекает из самой сущности легенды о мнимой смерти и ее связи с мифом о смерти (уходе, исчезновении) и воскресении (возвращении), воцарении в новом блеске» (Лотман Ю. 1995: 240). Ю. М. Лотман объяснял отсутствие в записях предсказаний возвращения Александра I тем, что «если повторять и тем более фиксировать на бумаге слухи о том, что Александр I избежал смерти, было вполне безопасно (особенно в связи с их антидекабристской окраской), то вторая часть приобретала совсем иной смысл: разговор о возвращении на престол бывшего царя не мог не означать того, что правящий царь — “ненастоящий”» (Лотман 1995: 241). Ю. М. Лотман настаивает: «То, что слухи эти были известны широкому кругу современников, — факт документальный. Странно было бы полагать, что Пушкин их не знал» (Лотман Ю. 1995: 242). Тем не менее, категоричность этого заявления неоправданна, так как оно «не подтверждается ни одним фактом, ни одним свидетельством» (Макогоненко 1982: 106). Документального подтверждения знания Пушкиным этих слухов нет ни в бумагах, ни в письмах, ни в воспоминаниях современников. Похоже, Ю. М. Лотман придал слухам и их возможному влиянию на пушкинский интерес к шекспировскому сюжету преувеличенное значение, предложив увлекательную гипотезу, не подтвержденную фактами.

В полемике с Ю. М. Лотманом Г. П. Макогоненко отрицал мифологическую основу и политические аллюзии в пьесе «Мера за меру» и в пушкинской поэме. Он отмечал характерную деталь: «В поэме Пушкин объясняет русскому читателю источник, откуда шекспировский Герцог позаимствовал идею проверки поведения оставленного им вместо себя властителя. Характеризуя взгляды и замыслы Герцога, Пушкин

писал: “Романы он любил и, может быть, хотел Халифу подражать Гаруну Аль-Рашиду”. Пушкин, словно предвидя будущие сомнения в поведении Герцога у Шекспира и Дука в своей поэме, твердо и решительно назвал источник этого широко распространенного сюжета: халиф Гарун Аль-Рашид, а не миф об умирающем и воскресающем боге» (Макогоненко 1982: 107).

Категоричность своей схемы Ю. М. Лотман смягчает оговорками, вроде того, что «слухи» передают только часть мифологического сюжета, что в них нет возвращения Александра I и устранения плохого правителя и лжеспасителя. Ю. М. Лотман объясняет отсутствие главного элемента структуры мифа тем, что было опасно записывать эту часть мифа. Критику его гипотезы дал Г. П. Макогоненко: «К существу поэмы она не имеет никакого отношения. Не имеет, потому что не лежит в основе поэмы мифологический сюжет, потому что нет в поэме политических аллюзий, потому что чужды были Пушкину эсхатологические представления» (Макогоненко 1982: 107). Г. П. Макогоненко заключает: «Только исторический, социальный реализм и протеизм Пушкина могут объяснить его обращение к мировому сюжету шекспировской пьесы (не мифологическому!), его желание дать свое, обусловленное национальным опытом, решение важнейшей политической проблемы, стоящей в центре поэмы, — власть и справедливость» (Там же).

Кроме мифологического пласта, в структуре поэмы «Анджело» Ю. М. Лотман отметил пласт, связанный с темой милости. «Пушкинская поэма,— утверждал исследователь,— апология не справедливости, а *милости*, не Закона, а Человека» (Лотман Ю. 1995: 247). В этой связи основополагающее значение в поэме исследователь придает последней сцене, где Дук проявляет милость к преступившему закон Анджело: «У Пушкина основной носительницей смысла делается именно сцена милосердия. Заключительные слова поэмы — “И Дук его простил” — вынесены графически в отдельную строку и являются итогом проходящей через всю поэму темы милости» (Лотман Ю. 1995: 250)¹¹⁶.

Анализируя сцену суда Герцога над Анджело, в которой Шекспир обсуждает вопрос о том, могут ли намерения наказываться так же, как

¹¹⁶ По этому поводу Г. П. Макогоненко писал, «...идея, будто Пушкин к концу жизни пришел к проповеди милосердия, была уже высказана давно—в частности, В. В. Никольским. Он доказывал, что все последние произведения Пушкина внутренне связаны общей концепцией, которая формулировалась им так: “Свободная преданность долгу внизу, правосудное, но милосердное могущество наверху” (см. его книгу “Идеалы Пушкина”. СПб., 1887. С. 47)» (Макогоненко 1982: 108).

деяния¹¹⁷, Ю. М. Лотман отмечает, что в пушкинском «Анджело» этой полемики нет, но объясняет ее отсутствие политической злободневностью данной ситуации, так как наиболее тяжким «преступлением заговорщиков суд считал *намерение* цареубийства» (Лотман Ю. 1995: 244). Среди современников поэта это решение суда вызвало известную полемику, против такого подхода к делу выступал друг Пушкина князь П. А. Вяземский (См.: Лотман 1960: 134. Фомичев 1986: 238). Но стоит ли полагать, что Пушкин, который в свое время в письме барону А. А. Дельвигу¹¹⁸, высказывал надежду, что царь проявит великодушие, и призывал взглянуть «на трагедию взглядом Шекспира» (Пушкин 1937–1959: Т. XIII: 159), по какой-то причине стал настолько боязлив, что спустя столько лет вдруг решил обойти столь острые политические углы? Оснований для поиска в стихах Пушкина политических аллюзий, конечно, достаточно, но это не означает, что все они были очевидны для самого поэта и уж тем более входили в его план перевода «Меры за меру». Необходимо отметить и тот факт, что к моменту написания «Анджело» со времени возникновения слухов об уходе Александра I, возмущения в обществе жестоким преследованием декабристов и тем более намека на фигуру Константина, который сам не очень-то желал обременить себя властью, прошло достаточно много времени, что эти политические обстоятельства не могли угрожать поэту расправой или даже преследованием, что возможность запрета поэмы цензурой выглядит еще менее вероятной. К тому же, к 1833 г. реакция на декабристское восстание заметно ослабла, и трактовка поэмы как ответа на репрессии Николая I является мало актуальной¹¹⁹. Тем не менее, в исключении Пушкиным мотива назначения наместником Анджело, а не более стар-

¹¹⁷ *Duke*: His act did not o’ertake his bad intent,
And must be buried but as an intent,
That perish’d be the way: through are not
Subintens but merely thoughts
(Shakespeare 1863: V, 1, p. 116).

¹¹⁸ Письмо барону А. А. Дельвигу было написано около 15-го февраля 1826 г. во время Михайловской ссылки поэта. Тот факт, что за самим автором и за его корреспонденцией был установлен постоянный надзор, не исключал вероятности, что чаяния Пушкина на великодушный суд царя являлись прямым призывом поэта к Николаю I. Во всяком случае до царя доносились все более-менее важные мысли, выуженные из писем Пушкина.

¹¹⁹ Ср. вывод С. А. Фомичева: «Суть утвердившейся в пушкиноведении трактовки “Анджело” состоит в том, что поэт проповедует здесь милосердие верховной власти к осужденным декабристам, преобразовывая для воплощения своей задушевной мысли шекспировский сюжет» (Фомичев 1986: 231).

шего и мудрого Эскала¹²⁰, Ю. М. Лотман видел особый смысл, поскольку использование этого мотива Пушкиным «могло звучать как намек на устранение от власти Константина (роль этого эпизода в общей драме 1825 г. была слишком хорошо памятна)» (Лотман Ю. 1995: 243).

Суждение о том, что идея милости лежала в основе пушкинской концепции творчества 1830-х годов, Ю. М. Лотман развил в статье «Идейная структура “Капитанской дочки”»: «Пушкин мечтает о формах государственной жизни, основанной на подлинно человеческих отношениях». В романе «Капитанская дочка» в основе авторской позиции «лежит стремление к политике, возводящей человечность в государственный принцип, не заменяющей человеческие отношения политическими, а превращающей политику в человечность» (Лотман Ю. 1995: 14)¹²¹. Эти взгляды, по мнению Ю. М. Лотмана, стали «вехой в истории русского социального утопизма» (Там же). Пушкин отказался от противостояния с существующей формой власти и общества: «Во вторую половину 1830-х годов для Пушкина характерны утопические попытки отделить личность царя от государственного аппарата. Отделив его — живого человека — от бездушной бюрократической машины, он надеялся сам, ощущая утопичность своих надежд... на помощь *человека*, стоящего во главе государства, в деле преобразования общества на *человеческой* основе, создания общества, превращающего человечность и доброту из личного свойства в государственный принцип. Таков Дук в “Анджело”, Петр в “Пире Петра Великого”» (Лотман 1995: 16–18)¹²².

Основной причиной обращения Пушкина к пьесе Шекспира исследователи чаще всего называют политические интересы поэта, а также его семейные проблемы. В свое время В. Вересаев высказал предположение, что в «Анджело» нашла отражение «мучительная» жизненная ситуация, «в которой находился поэт с тех пор, как царь стал оказывать Наталье Николаевне особенное внимание. Поэма была как бы заклинанием» (Вересаев 1990. Т. 2: 184).

¹²⁰

Duke: ...Old Escalus,

Though first in question? Is thy secondary
(Shakespeare 1863: I, 1, p. 94).

¹²¹ О французском контексте тем милости и правосудия в творчестве Пушкина 30-х годов см.: Неклюдова 2000: 204–215.

¹²² Ошибку в названии стихотворения (правильно — «Пир Петра Первого») Г. П. Макогоненко трактует не как оплошность, а как намеренную проговорку исследователя, считая, что «концепция “милости” идеализирует Петра», тогда как «отказ Пушкина в данном случае от эпитета “великий” носит принципиальный характер» (Макогоненко 1982: 109).

В поэме разработан, насыщен эмоциональным и идейным содержанием концепт власти, актуальный для Пушкина и для русского культурного тезауруса этого времени. И развитая Шекспиром в «Мере за меру» тема власти и неизбежность творимого ею зла, по справедливому мнению ряда исследователей, закономерно оказалась в центре творческих исканий Пушкина в 1833 г. (См.: Левин 1968: 79–85; Левин 1974а: 81–85; Макогоненко 1982: 110–130). Так, Г. П. Макогоненко находил, что «в решении темы власти он (Шекспир. — Н. З.) выступал с обобщением опыта человечества. Английский писатель, опираясь на практику королевской власти в Англии, рассказал в своей пьесе о событиях в Вене. Более того: Шекспир, не ограничившись в этом случае английским опытом, использует сюжет одной из новелл итальянского писателя XVI века Джиральди Чинтио. Об этом источнике Пушкин знал и потому брал острополитический мировой сюжет, чтобы разрешить его с учетом и русского опыта. Тем самым предопределялась необходимость смещения акцентов и изменения ситуации сюжетного развития действия в шекспировской пьесе» (Макогоненко 1982: 110–111). В пьесе Шекспира «политическая тема расщепляется на два мотива — противоречия государственной власти и неизбежность злоупотреблений правителя. Первый момент звучал приглушенно, второй оказался главным — в центре пьесы было испытание Анджело властью, которого он не выдерживает» (Макогоненко 1982: 111). По мнению Г. П. Макогоненко, сюжет пьесы заключается в истории развращения Анджело властью: он «не только восстанавливает действие давнего бесчеловечного закона о наказании смертью за прелюбодеяние. Анджело деспотически его осуществляет на практике, обрекая на смерть Клавдио, который любит свою избранницу Джульетту и собирается на ней жениться. Бесчеловечность и жестокость закона и деспотизм власти, его применяющей, в данной ситуации проявляется наглядно. Все дело в том, что нет преступления, оно фикция, наказываются любящие, власть разрушает счастье <...> Анджело сам совершает преступление. Шекспир точно раскрывает лицемерие Анджело, слабость человека, не устоявшего перед соблазном воспользоваться властью для утоления страсти. Человеческую слабость Анджело и прощает Герцог в конце пьесы» (Макогоненко 1982: 111–112).

Интересно проследить диалектику развития пушкинского концепта власти, отразившуюся в различных исследованиях. Так, Г. П. Макогоненко, отметив, что Пушкин изменил и тему, и сюжет пьесы Шекспира, писал: «Вместо психологической драмы с испытанием Анджело вла-

стью он пишет поэму о трагедии власти — о невозможности монархии (самодержавия) быть гуманным правлением. Меняется потому и исходная ситуация — вместо шекспировской коллизии Герцог наблюдает за поведением оставленного им правителя — в поэме Пушкина дается *противостояние двух типов правления — просвещенной монархии Дука и деспотической — Анджело*, чтобы выяснить их равную неспособность осуществлять справедливую политику, направлять власть на благо граждан, утверждать человеческие порядки в государстве. Социологизм мышления Пушкина позволил ему прийти к этим выводам» (Макогоненко 1982: 112). Трудно согласиться с этим утверждением Г. П. Макогоненко. Ведь если Пушкин верил, что «предобрый Дук» не способен «осуществлять справедливую политику», то зачем же он возвращает его к правлению, тем более делает этот эпизод апофеозом торжества справедливости и милосердия. Напротив, предобрый Дук и только, с точки зрения русского поэта, может осуществлять справедливый суд и праведную власть. Ему дано человеческое сострадание, ему знакома христианская традиция прощения виновных. Но исследователь не замечает этого и продолжает вести разговор о «проблеме просвещенного абсолютизма», которая «после 14 декабря 1825 г.» якобы «была для Пушкина в общественном и личном плане самой главной и самой сложной. В этой связи возникла в его творчестве тема Петра. Последнее ее решение было дано в поэме “Медный всадник”. В поэме “Анджело” правление Дука раскрывается именно как правление просвещенного монарха. Человечество давно вынашивало идеал доброго, мудрого, справедливого монарха, возлагая на него все надежды; эта мечта (“человечества сон золотой!”) воплотилась в концепцию просвещенного монарха. Таким Пушкин и изображает Дука» (Там же). Г. П. Макогоненко продолжает: «В действительности, указывает Пушкин, непреодолимые противоречия свойственны и просвещенному правлению: “Но власть верховная не терпит слабых рук”, ибо наступает развал общественного порядка. “В суде его дремал карающий закон”, потакание злу узаконивает любое преступление: “Зло явное, терпимое давно, Молчанием суда уже дозволено”. Доброта Дука мешает ему навести порядок. Чувствуя свое бессилие, он и решает передать власть строгому монарху» (Макогоненко 1982: 112–113). И здесь можно возразить, что поэтический взгляд Пушкина глубже и универсальнее. В уходе Дука есть не только признание своей слабости как правителя, это скорее шаг мировоззренческий. Образ действий пушкинского Дука диктуют не только политические

и этические, но и религиозные причины. По мнению же Г. П. Макогоненко, Пушкин в отличие от Шекспира «начинает испытывать *не человека властью* (Анджело), *а саму власть*, два противостоящих друг другу типа монархического правления» (Макогоненко 1982: 113). Обличая «строгую власть», исследователь пишет: она «не только не оказалась способной навести в государстве желанный порядок, но, превратившись в деспотизм, тиранию, уничтожает всякую элементарную законность, увеличивает количество зла в обществе, наиболее откровенно проявляет бесчеловечность монархического правления, его преступность, чудовищное лицемерие правителя-монарха» (Там же). Здесь исследователь явно сгущает краски, поскольку и Шекспир, и Пушкин дают читателю понять и ощутить разницу в том, что Анджело не Дук. Этот очевидный факт проистекает из принципиального различия их сугубо личных человеческих качеств и этических установок.

Недавно сторону Г. П. Макогоненко в полемике с Ю. М. Лотманом в статье «Два гения — один сюжет (Драма Шекспира «Мера за меру» и поэма Пушкина «Анджело»)» поддержал режиссер С. Д. Черкасский. По его мнению, исследование Пушкиным и Шекспиром природы власти привело к одному и тому же выводу: «Просвещенная монархия Дука, точно так же, как раньше либерально-распущенная монархия Герцога и точно так же, как деспотия Анджело, испытание на гуманность не прошла. <...> Теорема была доказана дважды. Таков результат исследования одного сюжета под пером двух гениев» (Черкасский 2002: 102).

Для С. Д. Черкасского нет разницы в поведении Герцога и Анджело у Шекспира, Дука и Анджело у Пушкина: все они одержимы «милосердием бесовским», оба героя тождественны, посягают не столько на тело, сколь на душу послушницы, которая «предназначена Богу», добиваются одного, но разными путями: «Только то, чего Анджело пытался добиться угрозой убить брата, то есть шантажом, *жестокостью* власти, Герцог пытается добиться возвращением ей живого брата, то есть *милосердием* власти. Так жестокость и милосердие власти оказываются зарифмованными финальным событием пьесы. И жестокий правитель, и добрый правитель хотят от девушки одного и того же — удовлетворения своих чувств и страстей» (Черкасский 2002: 91). Самое забавное в этом обличении власти — повод, который вызвал праведный гнев исследователя: предложение Герцога (и Дука) руки и сердца героине. Конечно, можно понять эту ситуацию и как «одинаковую природу страсти двух мужчин к Изабелле», но такая трактовка снижает смысл драмы

и поэмы и противоречит исследованию тех страстей, которые волновали Шекспира («The nature of our people, / Our city's institutions, and the terms / For common justice») и Пушкина («Народный дух, Законы, ход правленья»). Интерпретация исследователя (Герцог/Дук и Анджело тождественны, похотливы, любая власть — зло) усугубляется его невосприимчивостью к конфликту Закона и Милосердия в этих произведениях Шекспира и Пушкина: смысл названия шекспировской пьесы «Мера за меру» понимается в ветхозаветном смысле (око за око, зуб за зуб). При таком подходе из драмы Шекспира и поэмы Пушкина исчезают новозаветный контекст и евангельский смысл названия пьесы Шекспира и сюжета поэмы Пушкина.

Точнее всего спор Г. П. Макогоненко с Ю. М. Лотманом разрешен в книге Эрkki Пеуранена «Лирика А. С. Пушкина 1830-х годов»: «Тема милосердия у Пушкина всегда связывалась с высоким душевным строем, и у властителей он это качество считал одним из самых важных. В поэме "Анджело" (1833)¹²³ мотив милосердия находит наиболее яркое выражение. Пушкин ставит редкий по своей напряженности художественный эксперимент. Не меняя ничего во внешних обстоятельствах, но вместо "предоброго старого Дука", "чадолюбивого отца", ставит у власти Анджело, "мужа опытного, не нового в искусстве властвовать". Анджело, "обычаем суровый, / Бледнеющий в трудах, ученье и посте, / За нравы строгие прославленный везде, / Стеснивший весь себя оградой законной, / С нахмуренным лицом и волей непреклонной...", человек достойный, ни в чем не уступающий Дуку, кроме одного: он лишен доброты. Он должен стоять между законом и его исполнением, лично отвечать за закон в каждом частном случае, но он не желает выполнять эту роль и таким образом внести в закон человечность. А именно так Пушкин, сын своего века, понимал роль просвещенного монарха» (Пеуранен 1978: 44–45). Конфликт Закона и Милосердия обнаруживает и их взаимообусловленную и неожиданную связь: «В поэме "Анджело" комплекс идей милосердия, закона и смерти не только чрезвычайно устойчив, но и един. Закон привлекает за собой смерть, которую отвратить

¹²³ «Несмотря на то, что мы соотносим поэму "Анджело" с кругом идей, связанных с конкретной для Пушкина темой милосердия, мы далеки от того, чтобы трактовать ее как намек на реальных царей. Кстати, такая попытка была сделана Д. П. Якубовичем в его комментариях к рукописи поэмы: "добрый Дук" — Александр и его преемник "с нахмуренным лицом и волей непреклонной" — Николай. (Рукописи Пушкина. Тетрадь №237447. Комментарий, стр. 54)». (Сноска в цитируемом тексте. — Н. З.)

может только милосердие. А акт милосердия ставит человека в совершенно исключительные отношения с законом, который обычно в пушкинских контекстах и “выше нас” и в отличие от человека “вечен”. В данном случае не важно, что законы, по которым судят Клавдио, когда-то были созданы человеком и, разумеется, не в таком смысле они вечные, как законы природы, которым любой человек подвластен. Но и эти “человеческие” законы общества для отдельного индивида оказываются такими же неумолимыми, “казнящими”. Иное дело, что их действие не всегда освящено разумной необходимостью и что они устаревают и отмирают. Процесс отмирания закона представляется Анджелино, так как он лишен “милосердия” и неспособен отменить закон:

Закон не умирал, но был лишь в усыпленье,
Теперь проснулся он.

Таким образом, тема милосердия оборачивается темой личной ответственности. Анджелино отвергает обвинение в жестокости: “Не я, закон казнит”. Он по-своему прав, когда рассуждает о законе вообще: “Карая одного, спасаю многих и т. п.”, но когда он вступает в более “интимное общение” с законом и у него появляется “эмоциональное восприятие закона”, он начинает обходить его. Так, “грехопадение” Анджелино не есть следствие только его слабости перед красотой, но следствие отсутствия в нем милосердия, о котором в поэме говорится: “Земных властителей ничто не украшает, / Как милосердие”» (Пеуранен 1978: 45).

Так или иначе, в общественном сознании милость чаще всего рассматривается как привилегия царей, или, как выразился И. О. Шайтанов: «В старой системе ценностей милосердие — атрибут власти, данной Богом» (Шайтанов 2003). Добавим, что в Евангелии подобная привилегия дана Богом всем без исключения: «И если делаете добро тем, которые вам делают добро, какая вам за то благодарность? ибо и грешники добро делают. И если займы даёте тем, от которых надеетесь получить обратно, какая вам за то благодарность? ибо и грешники дают займы грешникам, чтобы получить обратно столько же. Но вы любите врагов ваших, и благотворите, и займы давайте, не ожидая ничего; и будет вам награда великая, и будете сынами Всевышнего; ибо Он благ и к неблагодарным и злым. Итак, будьте милосерды, как и Отец ваш милосерд» (Лк. 6:33-36).

Похоже, именно этого понимания не хватило Анджелино для принятия адекватных политических решений.

В научной литературе достаточно полно отмечены реминисценции и аллюзии, связанные с замыслом пушкинского перевода и переделки «Меры за меру» Шекспира. Так, Ю. М. Лотман отметил «бессознательные реминисценции» из шекспировской пьесы в творчестве Пушкина (Лотман Ю. 1995: 238). В качестве примера исследователь приводит слова капитанши из «Капитанской дочки»: «Разбери Прохорова с Устиньей, кто прав, кто виноват. Да обоих накажи» (Пушкин 1937–1959: Т. VIII: 296), в которых Ю. М. Лотман видел несознательное заимствование формулы судебной мудрости из «Меры за меру», где Анджело, рассматривая дело Пены и Помпея, наказывает Эскалу: «Я ухожу. Вы выслушайте их. / Надеюсь, повод выдрать всех найдете» (Шекспир 1957–1960: VI, 184. Перевод Т. Щепкиной-Куперник).

Вслед за Ю. М. Лотманом А. Н. Архангельский «связывает новеллистический сюжет поэмы с русским национальным мифом об исчезающем и возвращающемся царе» (Архангельский 1999: 38) и усматривает в Дуке фольклорные черты. Исследователь замечает, что в поэме Пушкина «Дуку отведено место, по крайней мере сомасштабное тому, какое занимает Анджело. Прежде всего именно сквозь образ Дука просвечивает пушкинская современность; сюжет ненавязчиво русифицируется» (Архангельский 1999: 37). Подобную «русификацию» исследователь находит в описании города, «в котором правит Дук» и где, по мнению А. Н. Архангельского, «Пушкин сознательно использует узнаваемые языковые формулы эпохи Александра I: «друг мира, истины, художеств и наук» и др.» (Там же). Исследователь обнаруживает, что Пушкин «со смехом приводит раскавыченную цитату из своего собственного письма к К. Ф. Рылееву от 25 января 1825 г. («что грудь кормилицы ребенок уж кусал» — «не совсем соглашаюсь с строгим твоим приговором о Жуковском. Зачем кусать нам груди кормилицы нашей? потому что зубки прорезались?»)), причем эта формула сразу была повторена П. А. Вяземским в одной из статей, опубликованных в «Московском телеграфе», и вышла за пределы «домашнего» словоупотребления пушкинского литературного круга (Там же: 37–38). А. Н. Архангельский делает интересное наблюдение: «В рассказе о правлении Дука и передаче власти в руки Анджело пародийно воспроизведены формулы “жизнеописания” русского провинциала Ивана Петровича Белкина, вымышленного автора “Повестей Белкина” (1830). Белкин тоже был большим охотником до романов, тоже ослабил строгий порядок, перепоручив дела старой ключнице, которой крестьяне — как подданные Дука — “во-

все не боялись”. Наконец, Белкин согласился передать бразды правления строгому другу, предложившему “восстановить прежний, им упущенный порядок”; друг, подобно Анджело, довел дело до “суда” над вороватым старостой, но Белкин, подобно Дуку, не допустил сурового приговора (ибо, потеряв интерес к “следствию”, заснул)» (Там же: 38). Это наблюдение исследователя тем более интересно, что за личиной вымышленного автора «Повестей Белкина» находился их реальный творец — сам Пушкин.

Еще дальше в рассмотрении исторических связей с фабулой поэмы Пушкина заходит А. П. Рассадин, который локализовал «российский фон» поэмы «Анджело», связав ее творческую историю с реальными событиями во время пушкинского пребывания в Симбирске осенью 1833 г. Именно эти события, а не политическая конъюнктура, по мнению А. П. Рассадина, могли побудить Пушкина отказаться от идеи перевода пьесы Шекспира. Исследователь связывает это решение поэта с тем, что Пушкин по просьбе писателя Владимира Одоевского обязался разобраться в истории, в которую попал отчим Одоевского П. Сеченов. Дело в том, что, направляясь на новую службу в Сызрань, тот помог в побеге в Спасский женский монастырь некоей В. Кравковой, которая решила стать послушницей из-за отказа родителей дать благословение на ее брак. Родня девицы обвинила полицмейстера Сеченова в похищении девушки, а проводивший расследование губернатор и дальний родственник жены Пушкина Загряжский направил письмо министру внутренних дел Блудову с тем, чтобы отстранить Сеченова от новой должности. Сеченов надеялся с помощью петербургских связей пасынка отстоять свою версию происшедшего. Но, как отметила М. Турьян, которая обнаружила в архиве и прокомментировала эту скандальную историю (Турьян 1983: 183–192), Одоевский не доверял отчиму, известному своими любовными похождениями, и просил Пушкина разобраться в этой романтической истории. В доказательство своих наблюдений А. П. Рассадин приводит характеристику девицы Кравковой, которую Пушкин дал в письме к Одоевскому от 30 октября 1833 г., кстати, написанном через три дня после окончания «Анджело»: «Теперь донесу Вашему сиятельству, что, будучи в Симбирске, видел я скромную отшельницу, о которой мы с Вами говорили перед моим отъездом. Не дурна. Кажется губернатор гораздо усерднее покровительствует ей, нежели губернаторша. Вот все, что мог я заметить. Дело ее, кажется, кончено» (Пушкин 1937–1959: Т. XIII: 90). По мнению исследователя, в этом письме «знаковые

определения “скромная” и “отшельница”, отнесенные к девице Кравковой, уже были использованы поэтом в образной характеристике Изабелы» (Рассадин А. 2001: 221). Конечно, в этой характеристике реальной послушницы необходимо учитывать ту долю иронии, которую Пушкин вкладывал в свое сообщение. В конце концов Кравкову с трудом можно принять за пушкинскую Изабелу, художественный образ поэта. На «скромную отшельницу» девица Кравкова явно не походила, и скандал с ее побегом из отчего дома, намеками на связь с П. Сеченовым, последующее увольнение со службы самого губернатора Загряжского, по свидетельству И. Гончарова, за женолюбие, лишнее тому подтверждение (Турьян 1983: 190).

Таким образом, несмотря на то, что перечисленные выше гипотезы, на первый взгляд, могут показаться банальным совпадением, а не планомерным и просчитанным творческим ходом Пушкина, указанные факты могли вызвать особый интерес поэта к разносторонней пьесе Шекспира, разжечь острый творческий интерес к ее героям и фабуле, осмыслить комедию Шекспира через призму русского национального колорита и русского фольклора. Все это, как заметил А. Н. Архангельский, помогло Пушкину локализовать и русифицировать поэму: «шекспировские страсти весело наложены Пушкиным на российский фон, а российский фон трагически вписан в круг вечных общечеловеческих проблем» (Архангельский 1999: 33–34).

Не менее загадочной и непонятной выглядит поэма с точки зрения западных пушкиноведов. Так, А. П. Бриггс отмечает «исключительность и нетипичность» («exceptional and atypical») поэмы «Анджело». Следуя примеру шекспироведов, которые для обозначения наиболее сложных и неоднозначных пьес английского драматурга ввели термин «problem plays» (например, для той же «Меры за меру»), исследователь называет «Анджело» Пушкина «проблемной поэмой» («problem poem») ¹²⁴. А. П. Бриггс объясняет ее «проблемность» предельно просто: «никто не знает, что с ней делать. Фактически нет четкого мнения относительно ее достоинств. Критики всегда признавали в ней либо превосходную попытку в чем-то сложном, которая имеет некоторые недостатки, или неудачную попытку в чем-то невозможном, в котором отразились лишь отголоски таланта Пушкина» (Briggs 1983: 112). А. П. Бриггс соглашается с мнением С. Мирского, который лучше всего, на его взгляд, *охарак-*

¹²⁴ В свое время Уолтер Викери назвал «Анджело» в заглавии своей статьи «a problem piece» («проблемным произведением»). См.: Vickery 1974: 67–68.

теризовал отрицательное отношение к этой поэме и объяснил, почему, холодно встреченная разочарованными современниками, она и у потомков не снискала большего, даже при общем «идолопоклонстве» Пушкину в двадцатом веке (Mirsky 1926: 207). А. П. Бриггс делает вывод: «С того времени это мнение против нее только укрепилось» (Briggs 1983: 112). Он приводит суждения об «Анджело» зарубежных исследователей творчества Пушкина: Джон Бейли (John Bayley) говорил, что поэма «Анджело» «безвкусна» ('has no flavour') (Bayley 1971: 186), Уолтер Викери (Walter Vickery), что «она оставляет некоторое чувство отвращения к человеческому» ('it leaves behind a certain feeling of distaste for human kind') (Vickery 1970: 141), а Татьяна Вульф (T. Wolf), что «Пушкин извлек суть пьесы, но при этом пожертвовал ее жизнью» ('Pushkin extracted the kernel of the play, but in doing so he sacrificed its life')» (Wolf 1952: 197). Тем не менее, А. П. Бриггс указал, что «создание "Анджело" совпало с работой над бесспорным шедевром Пушкина "Медный всадник", и уже только потому поэма несла печать его зрелости и наивысшего вдохновения. Только по этой причине она заслуживает пристального рассмотрения» (Briggs 1983: 112–113).

А. П. Бриггс не видит ничего странного в пушкинском обращении к Шекспиру, но то, что его «выбор падет на бесформенную, неестественную "Меру за меру" — едва ли можно было предугадать» (Briggs 1983: 113). Он приводит оценку этой пьесы, данную Джоном Уейном (John Wain): «Эта пьеса — без сомнения, наиболее интересный провал Шекспира, но все-таки провал, и все указывает на это» (Wain 1978: 92). Возможное объяснение «странного выбора» у Пушкина («strange choice») исследователь находит во мнении Уолтера Викери (Walter Vickery): «Пушкинский интерес к "Мере за меру" кроется в личном чувстве уязвленности и ревности, спровоцированными вниманием царя к его жене» (Vickery 1974: 336). Оба исследователя не обратили внимания на то, какую роль играли затронутые в шекспировской пьесе темы и проблемы для самого Пушкина, например, тема милости, проблема отношения власть имущего тирана и подданных, проблема идеального правителя, которые входили в круг политических вопросов, живо занимавших Пушкина. Впрочем, А. П. Бриггс отмечает, что предположение У. Викери «помогает, но не решает всех художественных проблем, возникающих в связи с "Анджело"». Решая эти проблемы, А. П. Бриггс замечает: «Конечно, Пушкин как всегда уменьшил и облагородил свой материал, но он снова отказался и от узнаваемого совре-

менного мира, в котором разворачиваются все его наиболее удачные произведения, он игнорирует даже документальное прошлое и вводит отдаленную вымышленную территорию. Место действия, однако, Италия, но нигде и никто не знает это место» (Briggs 1983: 113).

Исследователь невольно задается вопросом: «Почему Александр Пушкин на успешной стадии своей карьеры внезапно обращается к чужеземной форме, неуклюжему и стилизованному размеру стиха? Почему он занялся предметом, лишенным правдоподобия и современной злободневности?» (Briggs 1983: 113).

А. П. Бриггс отметил, что Пушкин сократил сюжет «Меры за меру» и число главных героев с двадцати пяти до девяти, указал на весьма необычный для «немусульманского общества» («non-Muslim society») архаичный характер «старого закона», который восстанавливает Анджело (Briggs 1983: 113).

«С одной стороны, — пишет А. П. Бриггс, — Пушкин приспособливает и упрощает историю Шекспира, тем самым усиливая ее правдоподобие, особенно в кульминационном моменте и развязке, которая у Шекспира непростительно растягивается до целого акта, разворачивая при этом сюжет мучительного испытания Клавдио. С другой стороны, в ней нет того реалистического правдоподобия жизненной истории, как в модернизированном “Графе Нулине”» (Briggs 1983: 113–114). Исследователь считает ошибкой «обвинять Пушкина в отсутствии вкуса или неопределенности цели; должно быть, он знал, что делал и, должно быть, сделал это способом, который первоначально избрал, поскольку он неоднократно защищал и хвалил поэму, несмотря на антипатию или равнодушие его читателей. История и форма, в которой она переработана, стилизованны, предоставлены искусно, удалены от норм правления в повседневной жизни и от большинства пушкинских литературных опытов. Это был осознанный шаг. Это, в свою очередь, должно стать полезным ключом в оценке “Анджело”» (Briggs 1983: 114).

В связи с этим А. П. Бриггс делает одно важное замечание, что поэма «не должна сравниваться с большинством его других поэм без выгоды для нее, поскольку одни и те же критерии едва ли могут к ней применяться. Ее должно оценивать иначе и рассматривать, насколько это возможно, обособленно. Она задумывалась не для того, чтобы возбуждать повествовательный интерес, подобно “Графу Нулину” или “Братьям-разбойникам”, не для того, чтобы отразить истинный дух прошлых веков, отдаленного края или чужеземных людей, подобно “Борису Го-

дунову” или четырем “Южным поэмам”, она лишена сатиры и пародии, при всей ее близости к оригинальной пьесе она, конечно, не рассказывает историю ради самой истории» (Briggs 1983: 114).

По мнению А. П. Бриггса, Пушкин ставит в поэме этические проблемы личной ответственности, лицемерия и великодушия, которые хотя и «представлены здесь уникальным для Пушкина образом, но безызвестным для литературы вообще» (Briggs 1983: 114). Исследователь предлагает рассматривать поэму как произведение, принадлежащее к довольно редкой категории литературы, странно балансирующей между нравоучением и искусством, куда можно отнести «Назидательные новеллы» Сервантеса и некоторые поздние рассказы Толстого, например, «Три старца», «Чем люди живы». Проводя параллель между этими произведениями, А. П. Бриггс отмечает их общие черты: «простые, но нереальные истории («simple but unreal stories») рассказаны так, чтобы провозгласить пользу конкретных моральных принципов. Неправдоподобие сюжетов и искусственность повествовательной манеры не только не умаляют их эстетический потенциал и нравоучительный пафос, а только усиливают их воздействие: «Сама нереальность событий и повествования только подчеркивает моральную правоту, которая всегда остается неизменной: что положительные чувства и естественная любовь более важны, чем законотворчество, что честность и искренность могут выражаться в людских поступках, а не в том, что они говорят, — в общих словах, что здравый смысл, альтруизм, простая доброта души и человеческой природы должны одержать победу над глупостью, назойливостью, необычным карьеризмом и двуличностью. Чем нереальней и стилизованней поведение героев и изложение сюжета, тем сильнее писатель указывает на пропасть между миром обыкновенного здравого смысла и пустого позерства, которые являются потенциальным развитием человеческого поведения, осуществляемого иногда некоторыми личностями, которые теряют чувство действительности» (Briggs 1983: 114–115). Свою мысль исследователь объясняет аналогией: «Эту сложную идею можно попытаться упростить, обратившись к другой художественной форме, к иконописи. В ней мы также сталкиваемся со стилизацией и таким отношением к закону правдоподобия, что в некотором случае они фактически искажены. Перспектива, например, часто перевернута в иконе так, что параллельные линии расходятся, удаляясь от смотрящего. Смысл здесь, очевидно, не в том, чтобы представить реальный физический мир, но в поощрении разума и духа воспарять

ввысь в состояние восприятия. В то же самое время простота концентрирует внимание, устраняя отвлеченность. Вот почему нетренированному глазу выражение лиц на иконах кажутся мрачными или торжественными, тогда как на самом деле они задумывались просто лишенными всякого выражения. Таким образом рука вдохновенного художника готовит разум зрителя к духовному опыту. Подобными приемами писатель может иногда создавать упрощенное, нереалистичное произведение, чтобы передать идею своему читателю. В таких случаях главный компонент — совершенный художественный навык, без которого идея превращается в нелепость» (Briggs 1983: 115).

А. П. Бриггс считает невозможным «объявить определенный приговор “Анджело” как произведению искусства» (Briggs 1983: 115). Он справедливо задает вопрос: «Кто может сказать, “успешен” ли “Анджело” или нет?» По его мнению, всё зависит от готовности читателя принять стиль и поэтику нового творения: «Это произведение отстоит так же далеко от себе подобных, что сравнение между ними — подобно соединению Грегорианского хора с симфонией Моцарта или икон Рублева и картин Репина» (Briggs 1983: 115).

Можно сказать, что исследователями установлены история текста, литературные источники поэмы, дан сравнительный анализ фабульных и сюжетных различий драмы Шекспира и поэмы Пушкина, сделаны попытки критического анализа перевода «Меры за меру», но, несмотря на все эти достижения, замысел поэмы по-прежнему «остается в значительной мере “белым пятном” в исследовании идейно-творческой эволюции Пушкина» (Сандомирская 1966: 398).

До сих пор загадочно звучат легендарные слова Пушкина о поэме «Анджело»: «Наши критики не обратили внимания на эту пьесу и думают, что это одно из слабых моих сочинений, тогда как ничего лучшего я не написал» (Пушкин 1998. II: 233). Попытаемся разобраться в загадках пушкинской поэмы.

Проблема незаконченного перевода «Меры за меру». Возникновение замысла поэмы «Анджело» восходит к 1833-му году, когда Пушкин пытался перевести комедию Шекспира «Мера за меру». Об этом свидетельствовал П. И. Бартенев со слов П. В. Нащокина, друга Пушкина, хорошо осведомленного о творческих замыслах поэта: «Читая Шекспира, он пленился его драмой “Мера за меру”», хотел сперва перевести ее, но оставил это намерение, не надеясь, чтобы наши актеры, которыми он не был вообще доволен, умели разыграть ее. Вместо перево-

да, подобно своему Фаусту, он переделал шекспирово создание в своем «Анджело» (Пушкин 1998: II, 233).

Объяснение Нащокина, почему Пушкин отказался от перевода, нельзя считать убедительным. Пушкин, действительно, сначала попытался перевести комедию Шекспира с английского подлинника (поэт перевел 29 строк 1-ой сцены, уместив их в 24 русских стиха), и лишь во время работы над переводом ему пришла идея написать на шекспировский сюжет поэму «Анджело». Однако вслед за Ю. Д. Левиным мы не можем принять объяснение Нащокина: изменение творческих планов поэта вряд ли было вызвано состоянием русской сцены, так как это же обстоятельство «не мешало Пушкину обращаться к драматической форме и в 1830-е годы (“Русалка”, “Сцены из рыцарских времен”))» (Левин 1974а: 79–80). Ю. Д. Левин видит иную причину изменения творческого замысла Пушкина: «Скорее можно предположить, что русский поэт, привлеченный содержанием драмы Шекспира, нашел, что она плохо построена: сцены недостаточно связаны, сюжет излишне запутан, развитие действия прерывается побочными эпизодами и т. д. ... Пушкина могла также оттолкнуть и циническая грубость уличных и тюремных сцен» (Левин 1974а: 80).

Ранее подобные суждения о причинах пушкинского отказа от перевода пьесы высказывали зарубежные исследователи. Так, интересное предположение, почему Пушкин решил «улучшить» «Меру за меру», высказал профессор Эрнест Джозеф Симмонс (Ernest Joseph Simmons). Анализ его гипотезы можно найти в предисловии к книге Самуэла Кросса. Отвечая на вопрос: «Почему Пушкин выбрал именно эту пьесу?» — Симмонс писал: «Пьесе (“Мера за меру”. — *Н. З.*) низвергали или оправдывали большинство критиков, от Джонсона (Johnson) и Кольриджа (Coleridge) до Свайнбура (Swinbure) и Брандеса (Brandes). Сэр Артур Квиллер — Коач (Sir Arthur Quiller-Coach) называет “Меру за меру” “великой пьесой — в каждой из частей; но несмотря на это, части ее не согласуются между собой”. Пушкин, по-видимому, воспринимал ее таким же образом. Он был вдохновлен этой пьесой, начинал переводить ее, бросил эту затею и, наконец, создал обновленную версию, отчасти в повествовательной форме... Увлеченный этим характером, но недовольный неуклюжестью мастера, Пушкин сочиняет “Анджело”. Как бы то ни было, поэма лишена основных недостатков “Меры за меру”: грубой непристойности, неловкой комичности, гнетущего параллелизма ролей и сцен, а также ослепительных излишеств. В “Анджело” развитие действия происходит плавно и стремительно

с изящной модификацией. За бортом остались такие неважные и достаточно путанные характеры, как Эскал (Esclus), Бернардин (Barnardine), Локоть (Elbow), Помпей (Pompey) и другие. Дук обременен годами и опытом, поэтому избавлен от упреков за столь неожиданное предложение Изабелле в последней сцене. Луцио менее значителен в своей отвратительной мудрости, Изабелла не так бездушна. Выше всех Анджело — он представлен человеком внутренних противоречий, пребывающим в трагическом конфликте с самим собой, не столь подлым и беспринципным» (Cross 1937: 77). Исследователь приходит к выводу, что, благодаря изменениям Пушкина, поэма «Анджело» приобретает психологическую достоверность и более совершенную структуру, которая отсутствовала в «Мере за меру».

«Мера за меру» — одна из так называемых «проблемных пьес», или «мрачных комедий» Шекспира (Пинский 1971: 100). Она написана скорее всего в 1604 г., так как есть запись о ее представлении в театре «Ревелс Аккаунт» (Revels Account) от 26-го декабря 1604 г.: «By his Maiesties plaiers. On St. Stiuens night in the Hall A play Caled Measure for Mesr. Shaxberd» (Shakespeare 1978).

По этому поводу известный американский шекспировед С. Шенбаум писал: «...в ночь на св. Стивена (26 декабря) труппа Шекспира забавляла двор в Банкетном зале дворца Уайтхолл новой комедией, вероятно, впервые сыгранной в предыдущем летнем сезоне. В этой комедии “Мера за меру” тема справедливости и милосердия трактовалась явно в расчете на сочувствие нового монарха (Джеймса I Английского. — Н. З.). Герцог Винченцио, подобно Джеймсу, питавшему отвращение к толпе, представлял собой фигуру идеализированного носителя власти, который, бесспорно, мог понравиться новому королю. Однако предположение о том, что «Мера за меру» была пьесой, специально задуманной и написанной для представления при дворе, без сомнения, является натяжкой» (Шенбаум 1985: 320).

Наиболее полные сведения по истории текста пьесы содержатся в статье Бриана Гиббона «Источники и их трансформация» в новом кембриджском издании «Меры за меру» Шекспира (Gibbons 1991). Ее автор считает, что комедия «Мера за меру» основана на народных рассказах и материалах древнего общеевропейского эпоса: это «рассказы о продажном магистрате и бесчестном наместнике, лицемерном правителе и подмене любовников. Каждый из этих рассказов имеет характерный моральный и эмоциональный заряд примитивного народного сказа» (Gibbons 1991: 56).

Когда Шекспир приступил к созданию пьесы «Мера за меру», он уже был знаком со сложными, психологически запутанными версиями подобных историй в итальянских новеллах Боккаччо и его последователей. Главный источник пьесы Шекспира — одна из новелл в сборнике Джамбаписто Джиральди Чинтио «Экатоммити» (G. B. Giraldi Cinthio «Hecatommithi») (1565)¹²⁵. В основу ее был положен инцидент, происшедший вблизи Милана с губернатором провинции Фернандо Гонзага (Fernando Gonzaga)¹²⁶. Чинтио (Cinthio) создал в своих новеллах сложную интеллектуальную и структурную напряженность, сохранив естественность повествования. Надо сказать, что «Мера за Меру» была не единственной пьесой, написанной на сюжет новелл Чинтио из сборника «Экатоммити»: так, источником знаменитой трагедии Шекспира «Отелло» была новелла Чинтио «О венецианском мавре». В отличие от пьесы Шекспира, действие которой разворачивается в Вене, в рассказе Чинтио события происходят в Иннсбруке (Innsbruck), куда римский император Максимилиан (Maximilian) послал править Джуристе (Juriste), прототипа шекспировского Анджело. Джуристе предупрежден императором, что он не может рассчитывать на прощение, если нарушит закон. Джуристе, обрадован назначением, но он не из тех, кто хорошо знает себя. Джуристе успешно справлялся со своими обязанностями до тех пор, пока не распорядился обезглавить молодого человека, обвиненного в насилии. Сестра осужденного юноши Эпития (Epita) обучена философии и знает толк в риторике. Она просит правителя помиловать брата, говоря, что он молод, ему только шестнадцать, что он любит женщину, которую обесчестил и готов вступить с нею в законный брак, что закон написан для того, дабы предупредить преступление, нежели покарать за него. Джуристе сражен не речами девушки, а ее красотой. Он соглашается отменить казнь ее брата, но требует взамен выполнения своих условий, дабы

¹²⁵ В этой связи ошибочным является мнение А. Н. Архангельского, который считает, что именно Чинтио переработал шекспировскую фабулу «Меры за меру», а не наоборот. Так, А. Н. Архангельский пишет, что Пушкин учел, «возможно, и новеллу итальянского писателя Джиральди Чинтио, обработавшего фабулу Шекспира и сократившего число участников интриги до четырех. (“Роли” Анджело здесь соответствует сюжетная линия Джуристе.)» (Архангельский 1999: 33). Между тем сборник пьес Чинтио «Экатоммити», в который вошла новелла, давшая сюжет пьесе Шекспира «Мера за меру», был издан в Италии в 1565 г., тогда как пьеса Шекспира написана только в 1604 г., а ее автору в год публикации книги Чинтио исполнился только год.

¹²⁶ На русском языке изложение этого исторического факта и возникшего на его основе бродячего сюжета о несправедном наместнике можно прочитать в статье: Черкасский 2002: 82–89.

удовлетворить страсть к Эпитии. Развитие фабулы в основном соответствует фабуле шекспировской пьесы, но есть и отличия. На следующий день после переговоров с братом Эпития дает согласие на сделку с Джуристе, тот обещает ей сохранить жизнь брату. После ужина с Эпитией, прежде чем отвести ее в свою спальню, он тайно отдает приказ обезглавить ее брата. Наутро Джуристе отправляет Эпитию домой, обещая послать брата следом за ней. Тюремщик облакает тело ее брата в черную ткань, кладет отсеченную голову в ноги и отправляет катафалк к Эпитии, которая потрясена случившимся, но притворяется невозмутимой и замышляет месть, решая обратиться с жалобой к императору. Она накладывает на себя траур и тайно отправляется с жалобой к Максимилиану. Джуристе, не зная, зачем его вызывал император, неожиданно оказывается лицом к лицу с обещенной им Эпитией. Поначалу Джуристе пытается оговорить ее, затем объявляет, что он обезглавил ее брата, чтобы отстоять закон. В ответ Эпития говорит, что Джуристе совершил два греха, тогда как ее брат совершил лишь один. Джуристе взывает императора к милосердию, Эпития — к законности. Максимилиан велит Джуристе вступить в брак с Эпитией. После свадьбы император издает указ, по которому Джуристе должен быть казнен так же, как брат Эпитии. Молодая жена просит императора помиловать мужа. Сердце Максимилиана смягчается, он сохраняет жизнь Джуристе, который, отдавая должное добродетелям Эпитии, живет с ней в любви и согласии.

Следует назвать еще две новеллы из «Экатоммити» Чинтио, фабула которых близка фабуле пьесы Шекспира: это 52-я новелла о губернаторе, терпящем неудачу в шантаже жены торговца и умирающем, рассказавшись в своем преступлении, и 56-я новелла о жене портного, которая успешно избежала посягательств судьи, обратившись к заступничеству герцога. Надо отметить, что в отличие от Эпитии обе женщины сохраняют благочестие, подобно шекспировской Изабелле.

Позже на тот же самый сюжет Чинтио написал драму «Эпития» в 1573 г. (опубликована в 1583 г. уже после его смерти). Он ввел в пьесу сестру Джуристе по имени Анджела, которая и молит о сохранении жизни своему незадачливому брату в финале пьесы. Есть там и капитан тюрьмы, который не подчиняется Джуристе и сохраняет жизнь брату Эпитии, предъявляя вместо головы юноши голову похожего на него убийцы. Все эти детали гораздо ближе к шекспировскому тексту, чем текст новеллы. Известие о том, что жизнь ее брата сохранена, заставляет Эпитию отказаться от мести и обратиться с мольбой о помиловании

Джуристе. Обе версии Эпитии у Чинтио, хотя и содержат отличия, показывают живой интерес автора к социальным и психологическим факторам, влияющим на моральные решения героев.

Другим источником комедии «Мера за меру» Шекспира послужила пьеса английского драматурга Джорджа Уэтстона (George Wetstone, «Promos and Cassandra», 1578), которая также была основана на новеллах Чинтио.

Таковы основные источники, которыми пользовался Шекспир при создании своей пьесы.

Свою творческую историю имеет и пушкинская переделка шекспировской драмы «Мера за меру».

Поэме Пушкина «Анджело» предшествовал незаконченный перевод первой сцены комедии «Мера за меру», который Пушкин предпринял в 1833 г. (январь—сентябрь). Долгое время перевод Пушкина был известен в неточной копии П. В. Анненкова, неполно и неисправно опубликованной И. А. Шляпкиным в 1903 г. (Шляпкин 1903: 71–74). Считалось, что подлинник неизвестен. Так, следом за И. А. Шляпкиным текст копии воспроизвел в шеститомном собрании сочинений Пушкина Б. В. Томашевский (Пушкин 1935: III, 674–675). Только в 1936 г. Д. В. Якубович опубликовал весь текст этого перевода (Якубович 1936: 144–148), что, по мнению М. П. Алексеева, «позволило лучше вникнуть в самый процесс работы над ним Пушкина и отделить его — как самостоятельный этап — от создания вовсе заслонившего его “Анджело”» (Алексеев 1972: 276).

В частности, Д. В. Якубович дал точную транскрипцию текста, сводку вариантов рукописи Пушкина с переводом начала «Меры за меру», которую исследователь обнаружил в архиве Института русской литературы Академии наук (Пушкинский дом). По ней Д. В. Якубович установил, что «копия Анненкова представляла собою лишь беловую сводку Пушкинского текста, причем кое-что было прочитано ошибочно, некоторые детали были не отмечены, несколько фраз Анненков вовсе не заметил» (Якубович 1936: 144). Исследователь особо указал, что «в передаче Анненкова-Шляпкина являлось возможным считать, что Пушкин не надписал имен действующих лиц I сцены I действия (Дука и Эскала). Кроме того, два последние стиха, переведенные Пушкиным, просто были пропущены. Наконец, беловым текстом был совершенно закрыт самый процесс работы поэта над переводом. А между тем мы не обладаем достаточно большим материалом для уяснения этапов работы Пушкина-

переводчика, и здесь каждая новая мелочь, приоткрывающая картину этого первоначального процесса, может быть значительной» (Там же).

Приведем описание рукописи, сделанное Д. В. Якубовичем: «Пушкинский текст писан на двух листках белой бумаги, из которых один — узкая длинная полоска бумаги, второй — представляет собою так сказать боковой, смежный, клапан, оставшийся как средняя часть от другой сверху и снизу вырезанной полосы. Размер сохранившейся полосы 109х358 мм; размер клапана 113х39 мм. Весь текст писан черными чернилами. На обороте основной полосы жандармская цифра «35», показывающая, что документ после смерти Пушкина остался в его бумагах. После Анненкова рукопись находилась у П. Е. Щеголева и от него поступила в Пушкинский дом» (Якубович 1936: 144–145).

Анализ транскрипции текста рукописи пушкинского перевода позволил исследователю прийти к следующим выводам: «Прежде всего, несомненно на отрезанной (за исключением оставшегося «клапана»), второй полосе листа у Пушкина были еще черновики, относящиеся к той же попытке перевода из Шекспира. Некоторые концы букв, бывших на отрезанных частях, сохранились слева от Пушкинского текста. Может быть, Пушкин перевел и две вводные реплики (У Шекспира трагедия начинается так: *Duke: Escalus! / Escal: My lord*). Далее Пушкин предполагал сохранить в своем переводе и шекспировское место действия — город Вену. Старое чтение этого стиха давало возможность думать, что Пушкин хотел уже в переводе изменить колорит таким же образом, как это сделал потом в своем «Анджело», где действие происходит вопреки Шекспиру:

В одном из городов *Италии* счастливой.

Однако это не так. *Переводя* Шекспира, Пушкин оставался верен Шекспиру» (Якубович 1936: 147–148).

Не все исследователи столь положительно оценивали пушкинский перевод. Так, А. А. Долинин называет его «неудачной попыткой» (Долинин 2001: 47) и приходит к выводу, что Пушкин «довольно верно передает общий смысл вступительного монолога Дука, хотя и подвергает его существенным сокращениям (15,5 стихов у Пушкина против 19 стихов оригинала), затем точно переводит короткие реплики Эскала, Дука и Анджело» (Там же).

Насколько был точен в своем переводе Пушкин, можно судить не только по сохраненному месту действия шекспировской пьесы (Вена),

позже измененному в «Анджело», но прежде всего по тому, как вдумчиво Пушкин подбирает русские эквиваленты к английскому оригиналу.

В оценке перевода Пушкина мы будем обращаться к транскрипции пушкинской рукописи Д. В. Якубовича, дающей возможность при сравнении черновых вариантов раскрыть процесс работы над переводом шекспировского оригинала.

Из перевода, как, впрочем, и из последовавшей за ним поэмы «Анджело», Пушкин исключает шекспировские ремарки, делает свою версию «Меры за меру» более сдержанной и лаконичной.

Две начальные реплики Герцога и Эскала отсутствуют в дошедшей до нас рукописи незаконченного перевода.

Duke. Escalus,–

Escal. My lord? (Shakspeare 1863, p. 94)

Далее следует текст, который Пушкин перевел следующим образом:

| | |
|---|---|
| <i>Duke. Of government the properties to unfold,</i> | <i>Дук. Вам объяснить правления начала</i> |
| <i>Would seem in me to affect speech and discourse;</i> | <i>Излишним было б для меня трудом.</i> |
| <i>Since I am put to know, that your own science,</i> | <i>Не нужно вам ничьих советов. Званьем</i> |
| <i>Exceeds, in that, the lists of all advice</i> | <i>Превыше сам всего. Мне только</i> |
| <i>My strength can give you: Then no more remains</i> | <i>Во всем на вас осталось положиться.</i> |
| <i>But that to your sufficiency, as your worth is able,</i> | <i>Народный дух, Законы, ход правленья</i> |
| <i>And let them work. The nature of our people,</i> | <i>Постигли вы верней, чем кто б то ни был.</i> |
| <i>Our city's institutions, and the terms</i> | <i>Чтоб от него не отшатнулись вы.</i> |
| <i>For common justice, you are as pregnant in,</i> | <i>Позвать к нам Анджело.</i> |
| <i>As art and practice has enriched any</i> | <i>Каков он будет</i> |
| <i>That we remember: There is our commission,</i> | <i>По мнению вашему на нашем месте?</i> |
| <i>From which we would not have you warp. —</i> | <i>Вы знаете, что нами он назначен</i> |
| <i>Call hither,</i> | <i>Нас заменить в отсутствии, что мы</i> |
| <i>I say, bid come before us Angelo. —</i> | <i>И Милостью и страхом облекли</i> |
| | <i>Наместника всей нашей власти, что же</i> |
| | <i>Об нем вы мните?</i> |

[Exit an Attendant.]

What figure of us think you he will bear?
For, you must know, we have with special soul

Elected him our absence to supply;
Lent him our terror, drest him with our love;

And given his deputation all the organs
Of our own power: What think you of it?

Escal. If any in Vienna be of worth
To undergo such ample grace and honour,

It is Lord Angelo.

Enter Angelo.

Duke. Look, where he comes.

Ang. Always obedient to your grace's will,

I come to know your pleasure.

Duke. Angelo,

There is a kind of character in thy life,
That, to the observer, doth thy history
Fully unfold.

(Shakespeare 1863: I, 1, p. 94)

Ескал

Если в целой Вене
Сей почести достоин кто-нибудь,
Так это Анджело.

Дук

Вот он идет.

Анджело

Послушен вашей милостивой воле,
Спешу принять я ваши приказанья.

Дук

Анджело, жизнь твоя являет
То, что с тобою совершится впрямь.
(III, 324–325)

Русскому поэту чуждо многословие оригинала Шекспира и некоторых его переводчиков. Оригинал Шекспира более многословен, чем русские переводы: у Шекспира на 214 слов приходится 953 знака; в переводе Пушкина на 125 слов — 605 знаков; у Т. Щепкиной-Куперник на 161 слово — 792 знака, у М. А. Зенкевича на 151 слово — 751 знак, у О. Сороки на 133 слова — 647 знака.

Пушкин краток в своем переводе, что отражает общую тенденцию как в подходе поэта к переводу мест из «Меры за меру» в незаконченном переводе, так и в поэме «Анджело».

Посмотрим, как Пушкин переводит отдельные слова Шекспира, подыскивая им языковые эквиваленты и сохраняя их общий смысл.

Так, уже в первой строке «Меры за меру» русский поэт сталкивается со словоупотреблением, достаточно сложным для подбора языкового эквивалента:

Шекспир:

Duke. Of government the properties to unfold.
(Shakespeare 1863: I, 1, p. 94)

Пушкин:

Вам объяснить правления начала¹²⁷

Шекспир употребляет английское существительное «properties» во множественном числе. Пушкин перевел это слово как «начало» в смысле основа, Т. Щепкина-Куперник перевела его как «сущность», О. Сорока — как «премудрость». Пушкин упрощает вторую часть этого предложения:

Шекспир:

*Would seem in me to affect speech and discourse*¹²⁸
(Shakespeare 1863: I, 1, p. 94)

Пушкин:

Излишним было б для меня трудом

Подбирая смысловые эквиваленты, Пушкин передает общий смысл фразы Шекспира о тщетности разъяснения того, как необходимо управлять, он не стремится сохранить шекспировский мотив «дуковской» «увлеченности своими речами и словами».

Далее у Шекспира следует грамматически запутанное предложение:

Шекспир:

*Since I am put to know, that your own science,
Exceeds, in that, the lists of all advice
My strength can give you*¹²⁹
(Shakespeare 1863: I, 1, p. 94)

Пушкин:

Не нужно вам ничьих советов. —
Знаньем¹³⁰
Превыше сами вы всего.
(Пушкин 1937–1959: Т. III: 324)

¹²⁷ В варианте перебеленного автографа: «Вам объяснить правления науку» (Пушкин 1937–1959: Т. III: 937). Возможно, на первоначальный подбор Пушкина эквивалента английскому слову «properties» как «наука», могло повлиять слово «science», которое встречается у Шекспира ниже через одну строку: «Since I am put to know, that your own science».

¹²⁸ Пер.: «Покажется, что я увлечен своими речами и словами».

¹²⁹ Пер.: «Поскольку мне известно, что ваши собственные познания превосходят список советов, которые способна дать моя мудрость»

¹³⁰ В варианте перебеленного автографа:

а. Не нужны вам мои б. Не нужно вам моих в. Не нужно вам моих со-
предначертанья, советов. Знаю ветов. Сами
(Пушкин 1937–1959: Т. III: 937).

Пушкин переводит «science» (познание, понимание) как «знание». Конечно, «познание» является наиболее предпочтительным переводом, на этом слове, кстати, остановили свой выбор М. Зенкевич и Т. Щепкина-Куперник.

Перевод Пушкина, впрочем, как и его более поздняя трансформация в «Анджело», подчинен одной стилистической задаче — лаконизму, и в этом поэт особенно последователен.

Пушкин краток в переложении смысла следующей фразы герцога у Шекспира:

Шекспир:

Then no more remains
But that to your sufficiency, as your
worth is able,
And let them work¹³¹.
(Shakespeare 1863: I, 1, p. 94)

Пушкин:

Мне только
Во всем на вас осталось положить-
ся¹³²

Русский поэт избегает перечисления достоинств Эскала: его Дук без объяснений оказывает доверие герою.

Далее мы находим точную и логичную передачу смысла шекспировского текста:

Шекспир:

The nature of our people,
Our city's institutions, and the terms
For common justice, you are as pregnant in,
As art and practice has enriched any
That we remember¹³³.
(Shakespeare 1863: I, 1, p. 94)

Пушкин:

Народный дух, Законы, ход правле-
нья
Постигли вы верней, чем кто б то ни
был¹³⁴.

¹³¹ Пер.: «Так, ничего мне более не остается, как положиться на ваши компетентность и порядочность и дать возможность им действовать».

¹³² В варианте перебеленного автографа:

а. Мне только оста- б. И только осталось в. Осталось Мне лишь
лось положить<ся> положить<ся> м<не>

(Пушкин 1937–1959: Т. III: 937–938).

¹³³ Пер.: «Дух нашего народа, порядки городские и язык правосудия постигли вы искусством и делом, что превзошли любого, кого припоминаю».

¹³⁴ В варианте перебеленного автографа:

Следующую фразу Герцога Пушкин переводит почти дословно, с привнесением более мягкого оттенка модальности:

| Шекспир: | Пушкин: |
|--|---|
| There is our commission, From which we would not have you warp. — Call hither, I say, bid come before us Angelo ¹³⁵ . (Shakespeare 1863: I, 1, p. 94) | Вот вам наказ ¹³⁶ : желательно б нам было, Чтоб от него не отшатнулись вы. Позвать к нам Анджело. |

Шекспировский герцог избирает Анджело на роль наместника с особою осторожностью («with special soul»), у Пушкина это оценочное уточнение отсутствует:

| Шекспир: | Пушкин: |
|---|---|
| What figure of us think you he will bear? For, you must know, we have with special soul Elected him our absence to supply; Lent him our terror, drest him with our love; And given his deputation all the organs Of our own power: What think you of it? ¹³⁷ (Shakespeare 1863: I, 1, p. 94) | Каков он будет По мнению вашему на нашем месте? Вы знаете, что нами он назначен Нас заменить в отсутствии, что мы ¹³⁸ И Милостью и страхом облекли ¹³⁹ Наместника всей нашей власти, что же Об нем вы мните? |

а. Народный дух, законы наши, правду — *б.* Народный дух, наши, правду
Вы знаете как Вы ведали верней, чем кто б то ни был
в. Вы дух народа, ход правленья *г.* Народный дух, [законы], ход прав-
Вы ведали верней, чем кто б то ни ленья
был Вы ведали верней, чем кто б то ни был
(Пушкин 1937–1959: Т. III: 938). В варианте *а* и *б* появляется исчезнувшая в оконча-
тельной редакции категория «правды», возможно, пушкинская интерпретация шек-
спировского: «justice».

¹³⁵ Пер.: «Вот наше предписание, от него не позволяем отклониться. Позвать, прошу, к нам Анджело».

¹³⁶ В варианте перебеленного автографа:

а. Начато: Вот вам *б.* Вот вам предначер- *в.* Вот вам наказ наш — от
предначертанье наше танье — от него него
(Пушкин 1937–1959: Т. III: 938). В варианте *а* и *б* английскому «commission» Пуш-
кин подбирает русское слово «предначертанье», которое впоследствии заменяется на
«наказ».

¹³⁷ Пер.: «Как думаете, он сможет заменить нас? / Знайте, с особою любовью /
Избрали мы его свое отсутствие им заменить. / Ссудили ему наш гнев, одели

Любопытно, что в своем переводе русский поэт ставит милость на первое место, тогда как в шекспировском оригинале вначале стоит *terror*. Шекспировский порядок слов был сохранен в варианте перебеленного автографа, где вместо «страха» наместник наделяется «Судом и Милостию» (Пушкин 1937–1959: Т. III: 937).

Существительное *terror* (страх, ужас) переводят по-разному: Т. Щепкина-Куперник — *гнев*, М. А. Зенкевич — *кара* и О. Сорока — *гроза*, тогда как английское *love* и Пушкин, и его последователи переводят, обращая внимание на евангельский смысл любви: *милость*.

Относительно краток русский поэт в переводе ответа Эскала:

| Шекспир: | Пушкин: |
|---|---|
| <i>Escal.</i> If any in Vienna be of worth To undergo such ample grace and honour, It is Lord Angelo. <i>Enter Angelo.</i> (Shakespeare 1863: I, 1, p. 94) | Ескал Если в целой Вене Сей почести достоин кто-нибудь, Так это Анджело. |

Пушкин исключает существительное с явной христианской семантикой *grace* (благодать, милость) по отношению к незадачливому герою своей поэмы, ограничившись переводом более нейтрального слова *honour* (честь, почесть), но употребляет это слово в следующем эпизоде.

в милость, / Ему передаем всю полноту / Верховной власти нашей. Какое ваше мнение?»

¹³⁸ В варианте перебеленного автографа:

- | | |
|----------------------------------|----------------------------------|
| а. Начато: Вы знаете, что мы | б. Вы знаете, что положили |
| в. Начато: Вы знаете, что мы его | г. Вы знаете, что нами назначен |
| | Он заменить в отсуствии — что мы |

(Пушкин 1937–1959: Т. III: 938).

¹³⁹ Позже, работая над своей переделкой–переводом «Анджело», Пушкин заимствует эти категории, описывая власть, вверяемую в руки наместника:

Его-то старый Дук наместником нарек,
И в ужас ополчил, и милостью облек,
Неограниченны права ему вручил, —

Так, *власть* переведена в поэме Пушкина как *права*, *страх* становится *ужасом*, но английское *love* в обоих случаях переводится как *милость*. В позднейших исправлениях первой белой редакции поэмы: «Верховной милостью (курсив мой. — Н. З.) и ужасом облек / Неограниченны права <ему> вручая» (Пушкин 1937–1959: Т. V: 434).

Шекспир:*Duke.* Look, where he comes.*Ang.* Always obedient to your grace's will,

I come to know your pleasure.

(Shakespeare 1863: I, 1, p. 94)

Пушкин:

Дук

Вот он идет.

Анджело

Послушен вашей милостивой во-

ле¹⁴⁰,Спешу принять я ваши приказа-
нья¹⁴¹.

Пушкин точно переводит фразы Герцога и Анджело, вкладывая в уста Анджело относящийся к Дуку русский эквивалент английскому «grace's will» — «милостивая воля».

В переводе заключительных слов Дука русский поэт снова стремится к краткости:

Duke. Angelo,

There is a kind of character in thy life,

That, to the observer, doth thy history

Fully unfold¹⁴².

(Shakespeare 1863: I, 1, p. 94)

Дук

Анджело, жизнь твоя являет

То, что с тобою совершится впредь¹⁴³.

(Пушкин 1937–1959: Т. III: 324–325)

У Шекспира «the observer» — наблюдатель, способный угадать судьбу героя. У Пушкина сама жизнь героя являет его будущее. В варианте перебеленного автографа отразилась попытка подбора эквивалента к английскому слову «history» как «истории», но впоследствии Пушкин отказывается от дословного перевода.

С возможной полнотой и точностью Пушкин попытался передать смысл шекспировского текста. Вместе с тем поэт внес в перевод некоторые коррективы: исчезают повторы, некоторые образы и реплики героев

¹⁴⁰ В варианте перебеленного автографа: «Всегда послушен вашей воли». (Пушкин 1937–1959: Т. III: 938). «Всегда» соответствует шекспировскому «always», но отсутствует эквивалент английскому «grace's», который появился в конечном варианте.

¹⁴¹ В варианте перебеленного автографа: «Пришел узнать я ваши приказанья» (Пушкин 1937–1959: Т. III: 938). Этот вариант является дословным переводом: «I come to know your pleasure».

¹⁴² Пер.: «Анджело, / В жизни твоей есть особый почерк. / Что наблюдателю легко в нем разгадать твою историю».

¹⁴³ В варианте перебеленного автографа:

а. Историю

б. То чтоб

в. Очам то что с тобою
будет впредь

См.: (Пушкин 1937–1959: Т. III: 938).

Шекспира, сокращается все, что в той или иной мере перегружало развитие действия. Пушкин сфокусировал свой переводческий интерес на достижении краткости в передаче смысла оригинала.

Перевод прервался после первого обмена репликами Анджело и Дука.

Неубедительно объяснение А. А. Долинина, почему Пушкин отказался от полного перевода пьесы Шекспира «Мера за меру». Исследователь полагает, что Пушкин «обрывает работу, споткнувшись о достаточно сложно построенную шекспировскую фразу, открывающую второй монолог Дука» (Долинин 2001: 47)¹⁴⁴:

Angelo,
There is a kind of character in thy life,
That to th' observer doth thy history
Fully unfold¹⁴⁵.
(Shakespeare 1863: I, 1, p. 94)

А. А. Долинин дает отрицательную оценку пушкинскому переводу: «Вариант Пушкина неудовлетворителен во всех отношениях (“Анджело, жизнь твоя являет/ То, что с тобою совершится впредь”) и показывает, насколько чужд и неудобен ему шекспировский стиль, которому он не находит русского эквивалента», и предлагает читателю свой перевод этого места: «Анджело, тому, кто следил за историей твоей жизни, она полностью открывает, каким характером ты обладаешь» (Долинин 2001: 47). Между тем, утверждения и предложение исследователя не столь уж бесспорны. Конечно, А. А. Долинин прав в оценке недословного, свободного и даже лаконичного перевода Пушкина, но при одном условии:

¹⁴⁴ Это замечание исследователя перекликается с оценкой пушкинских переводов А. Н. Гиривенко, который, говоря о технике автоцитирования, применяемой Пушкиным в его переводах, замечает: «У Пушкина много неоконченных переводов; законченными можно считать небольшие фрагменты, лирические миниатюры, краткие афоризмы. Глухие намеки на то, что Пушкин по каким-то причинам отказывается от начатых переводов, можно заменить прямолинейной констатацией — Пушкину не доставало переводческой усидчивости. Подчеркнем еще одно обстоятельство: с французского Пушкин в основном переводил, но, когда перед ним был французский перевод (с английского, испанского, португальского и т.д.), он угадывал оригинал, угадывал далеко не всегда верно» (Гиривенко 2002: 91). Отсутствие конкретных примеров всегда делает подобные, пусть даже отчасти справедливые замечания голословными и поверхностными.

¹⁴⁵ Любопытно, что перевод Пушкиным именно этих стихов был пропущен в копии Анненкова-Шляпкина и впервые напечатан только Д. В. Якубовичем (Якубович 1936: 144).

если не брать во внимание особенности подхода русского поэта к переводу как таковому. Пушкин, и об этом уже говорилось выше, не только отвергал саму идею буквального перевода, но и отличался особым лаконизмом, экономией поэтических средств, равно как и свободой в подборе языковых эквивалентов. Пушкин стремился не столько к точной передаче оригинала, сколько к сотворчеству, в котором выражал универсальный поэтический смысл, к постижению которого стремился он сам и, как полагал, переводимый им автор. Простой перевод для Пушкина не представлял особого интереса: он начинал, увлекался — в результате получалось иное, в равной степени и оригинальное, и зависимое от источника произведение.

В принципе, большого противоречия между пушкинским вариантом и шекспировским оригиналом нет. Да и так ли далек от оригинала лаконичный перевод Пушкина, что можно было бы уверенно говорить, что именно на этом месте Пушкин «споткнулся» и бросил перевод «Меры за меру», удачно справляясь, тем не менее, с переводом других сложных мест шекспировского текста, например, в диалогах Анджело и Изабеллы. Трудно предположить, что Пушкину были непонятны такие слова и выражения, как «kind of character in thy life», «the observer», «history fully unfold». Ведь, если отстраниться от грамматического буквализма в передаче синтаксиса, искажения смысла шекспировского текста в пушкинском переводе нет. Особенно, если принять во внимание то, что для Пушкина, впрочем, как и для Шекспира, гораздо важнее не «прошлое», а «будущее» Анджело. В этой связи нам кажется возможным предположить, что русский поэт оказывается вполне в праве поступить таким вот вольным образом и интерпретировать «history» шекспировского оригинала, как не прошлое или настоящее, а будущее своего героя.

Можно спорить также и о том, насколько точен перевод самого исследователя. Укажу на одну неточность, которую допускает А. А. Долинин, предлагая свой перевод стихов Шекспира и искажая их смысл. Исследователь меняет определяемое слово и относит придаточное к другому слову, не к тому, что в тексте Шекспира. Буквально это выражение Шекспира можно перевести так: «Анджело, в твоей жизни есть особые черты, по которым наблюдатель может полностью раскрыть твою историю». Приведем для сравнения варианты перевода этого фрагмента профессиональными переводчиками:

Герцог:

Есть в жизни у тебя
черты такие,
Что наблюдателю по
ним легко
Прочесть всю будущ-
ность твою.
(Щ.-К., 162)

Герцог:

Анджело,
Особый знак отметил
жизнь твою,
И по нему ее предна-
значение
Легко прочесть.
(М.З., 354)

Герцог:

Анджело!
У жизни у твоей особый
почерк,
И можно, разобрав его,
прочесть
Твою всю быль.
(О.С., 276)

Перевод Пушкина точнее и выразительнее тех вариантов, которые предлагают переводчики и исследователь. Добавлю, что он не вызвал никаких нареканий со стороны Д. В. Якубовича, впервые опубликовавшего эти две строки и указавшего их источник в пьесе Шекспира (Якубович 1936: 148).

А. А. Долинин видит преодоление Шекспира в самом акте создания поэмы «Анджело»: «Только дистанцировавшись от Шекспира, только вольно пересказав основную сюжетную линию “Меры за меру” в поэме «Анджело» (причем, пересказав, как показал Ю. Д. Левин, не столько по оригиналу, сколько по прозаическому переложению для детей Чарлза Лэма¹⁴⁶), — другими словами, только приспособив “чужое” к “своему”, — Пушкин смог творчески освоить шекспировскую проблематику и даже ввести в повествование фрагменты перевода комедии» (Долинин 2001: 47). В этом утверждении есть некое противоречие: получается, что Пушкин постоянно обращается и к тексту пьесы Шекспира (кроит по оригиналу диалоги своих героев), и к прозаическому пересказу Ч. Лэма¹⁴⁷, томик которого находится в его библиотеке, к тому же на английском языке, знание которого, по словам А. А. Долинина, было ограничено. Аргументация Ю. Д. Левина основана на предположении, что Лэм, перелагая Шекспира, превращал его в «сказочника». Подтверждение обращения Пушкина к Лэму Ю. Д. Левин видит в том, пушкинская пьеса «сама представляет собою нечто среднее между стихотворной новеллой, притчей и сказкой (отметим попутно, что поэт одновременно работал над сказками» (Левин 1974а: 81). Однако в обеих статьях

¹⁴⁶ Автор скорее всего имеет в виду заметку Ю. Д. Левина «Об источниках поэмы Пушкина “Анджело”» (Левин 1968: 255–258). Ту же проблему Ю. Д. Левин мельком затрагивает в другой статье: Левин 1974: 58–85.

¹⁴⁷ Lamb, Ch. Tales from Shakespeare. Designed for the use of young person. 5th ed. London, 1831. Заметку об этой книге см.: Модзалевский 1910: 267, №1068.

Ю. Д. Левина не представлен текстологический анализ связей между текстом Ч. Лэма и поэмой Пушкина. Вся доказательная база исследователя основывается на жанровой близости сказочного пересказа шекспировской пьесы английским романтиком и пушкинской поэмы, на том, что Ч. Лэм «исключив второстепенные эпизоды, сделал то самое исключение из “Меры за меру”, которого довольно близко придерживался Пушкин» (Там же). Впрочем, Ю. Д. Левин оговаривается, что «и с Лэмом он (Пушкин. — Н. З.) обращался так же свободно, как и с Шекспиром, т. е. брал у каждого то, что ему годилось, отбрасывая лишнее и добавляя необходимое» (Там же). Нисколько не пытаюсь приуменьшить актуальность параллели, проведенной Ю. Д. Левиным между Ч. Лэмом и Пушкиным, обратим, однако, внимание на необходимость аргументированного текстологического обоснования связи «*Tales from Shakespeare. Designed for the use of young person*» Ч. Лэма и поэмы «Анджело» Пушкина, а пока, нам кажется, будет вполне справедливым не переоценивать факт наличия этой книги в библиотеке русского поэта¹⁴⁸.

Перевод Пушкина получил высокую оценку как образцовый и поучительный. Он демонстрирует «удивительный в своем роде факт»: «Общепринято среди переводчиков мнение, что английский язык как бы короче русского, в английском больше односложных слов, экономнее грамматические конструкции, отсюда и стихотворная английская строка обычно короче и вместительнее русской. “Стремление передать в переводе, — писал, например, М. М. Морозов, — все детали подлинника при условии сохранения его метра неизбежно ведет поэту к искусственному сжатию синтаксиса, словно под тяжестью пресса; в результате перевод теряет свободу и естественность, теряет поэтичность”¹⁴⁹. У Пушкина натужности не чувствуются» (Урнов М., Урнов Д. 1968: 147). По

¹⁴⁸ Противоречие такой переоценки роли «*Tales from Shakespeare. Designed for the use of young person*» Ч. Лэма, которой вслед за Ю. Д. Левиным придерживается А. А. Долинин, мы находим в следующем указании исследователя на две шекспировские реминисценции в поэме «Анджело». Первая: «Когда рассказчик в начале поэмы, описывая мягкое, благодушное правление Дука, сравнивает его с “дряхлым зверем”, а распутившийся народ, начавший “щелкать по носу правосудие” — с младенцем, кусающим грудь кормилицы, — за этими тропами стоит источник — монолог Герцога в первом акте комедии (сцена 3)» (Долинин 2001: 47). Ранее на это обратил внимание И. М. Нусинов (Нусинов 1941: 368). Вторая: «Восходит к Шекспиру и метафорическое описание лицемерных молитв Анджело: “Устами праздными жевал он имя Бога” (ср.: “<...> heaven in my mouth,/ As if I did but only chew his name” [акт II, сцена 4])» (Долинин 2001: 47).

¹⁴⁹ Морозов 1954: 272. (Сноска в цитируемом источнике. — Н. З.)

поводу лаконичной пушкинской редакции («Народный дух, законы, ход правленья») шекспировского текста («The nature of our people, / Our city's institutions, and the terms / For common justice») авторы замечают: «И странно, три шекспировские строки так естественно (очень уместное требование специалиста. — Н.З.) вылились в одну. Простор» (Там же).

Вопреки бытующему мнению о том, что знание английского языка у Пушкина было недостаточным, поэт блестяще справился с проблемой перевода начала «Меры за меру» Шекспира. Не меньшего успеха в мастерстве перевода он достиг и в творческом развитии своего замысла — в создании поэмы «Анджело».

«Анджело» как оригинальное произведение Пушкина. Почти каждое слово в поэме Пушкина взято у Шекспира. Текст «Анджело» как бы соткан из образов, метафор, идиом, реплик героев шекспировской «Меры за меру». Тем парадоксальнее результат пушкинского переложения: мы читаем *оригинальное творение* русского поэта.

Степень оригинальности устанавливают *изменения жанра, сюжета, фабулы, композиции, концепции характеров и проблематики* шекспировской драмы. Своему произведению поэт дал *оригинальное название*, но прежде всего он выразил в поэме *оригинальный дух*, придал ей *русский акцент, присущий самому Пушкину*: «шекспировские страсти весело наложены Пушкиным на российский фон, а российский фон трагически вписан в круг вечных общечеловеческих проблем» (Архангельский 1999: 33–34).

Уточним еще раз те изменения, которые сделал Пушкин в поэме «Анджело». Сокращено количество персонажей: вместо двадцати трех оставлено только девять действительно необходимых для развития действия. За пределами пушкинской поэмы остаются два безымянных молодых дворянина, Варрий — дворянин из свиты герцога, гонец, монахи Фома и Петр, монахиня Франциска, комедийные персонажи — шут Помпей, слуга сводни — Переспелы, простак-Констебль Локоть, Пена, исчезают арестант Бернардин и палач Мерзило. Само действие перенесено из конкретной Вены в абстрактный «один из городов Италии счастливой». Шекспировский герцог Винченцио становится у русского поэта «предобрый» и к тому же «старым». В довершение ко всему Пушкин отказывается от комических сцен, наполненных приземленным и грубым юмором, придав своей поэме выразительную строгость.

И. М. Нусинов отмечает, что пушкинский «рисунок более сжатый, экономичный, но и более четкий, — стремление удалить и сократить все

то, что не абсолютно необходимо для развития действия или даже для характеристики данной фигуры» (Нусинов 1941: 360). На примере второстепенной фигуры Луцио исследователь показывает, как Пушкин изымает сцены, «заслоняющие основной рисунок, замедляющие эпическое повествование и ослабляющие напряженность действия» (Нусинов 1941: 361). Семь сцен с Луцио в «Мере за меру» сокращены Пушкиным до трех, но «Пушкин в этих трех эпизодах дал законченный образ Луцио в основном таким, каким он нарисован у Шекспира: Луцио выполнил все те функции сюжетного, бытового и психологического порядка, которые на него возложены в «Мере за меру» (Нусинов 1941: 360). Исследователь также отметил, что пушкинский Луцио, несмотря на то, что «повеса, вздорный враль», все же более мягок и человечен, чем его шекспировский прообраз. Так, Пушкин удерживает своего Луцио от клеветы на Дука. На этом примере И. М. Нусинов раскрывает, чем руководствовался русский поэт в отборе сцен и какими средствами он достигает драматического эффекта в поэме, почти целиком написанной в эпической манере.

Наиболее ярко оригинальность пушкинского перевода-переделки драмы Шекспира выразилась в жанре «Анджело». С момента появления первых критических отзывов возникли затруднения, как называть это сочинение Пушкина¹⁵⁰. Ситуация не изменилась и сейчас. В статьях и монографиях осталось все то же разногласие во мнениях: поэма, повесть, новелла, рассказ в стихах, стихотворная повесть, повесть в стихах, новелла в стихах, драматическая поэма. Решения, в основном, сводятся к наименованию и переименованию жанра, зачастую, как правило, без обоснования выдвигаемых предложений¹⁵¹.

В свое время В. Г. Белинский говорил об «Анджело» в связи с переходом Пушкиным «от эпических поэм к драматическим» (Белинский 1953–1959: Т. VII: 553).

¹⁵⁰ Обзор наиболее типичных решений проблемы жанра «Анджело» дал М. П. Алексеев: Алексеев 1972: 277–278.

¹⁵¹ Ср., например, такие неаргументированные жанровые определения: «*Новелла в стихах*: "Анджело" — произведение высокого совершенства, не уступающее новеллам итальянского Ренессанса»; «...Пушкин дал русскому читателю *гениальную новеллу в стихах*, написанную в шекспировском духе» (Штейн 1977: 171, 175). Или: «Таким образом, приходится говорить о коллективном творческом осмыслении исходного сюжета, очевидно вобравшем в себя важнейшие морально-этические и политические проблемы, — осмыслении, растянувшимся на несколько веков и увенчавшемся двумя шедеврами — "мрачной комедией" "Мера за меру" и *драматической поэмой* "Анджело"» (Черкасский 2002: 82). Курсив мой. — Н. З.

Объясняя этот очевидный факт, М. Н. Розанов высказал предположение, что изменение Пушкиным драматического жанра на эпический вызвано «самим характером шекспировского сюжета». Указывая на драму Джорджа Уэтстона «Промос и Кассандра» (1578) и новеллу Джиральди Чинтио как на источники пьесы Шекспира, исследователь отмечал своеобразную взаимосвязь сюжета и жанра: «Сам Чинтио впоследствии превратил свою новеллу в драму (“*Epitia*”), а Уэтстон, начавший с драмы, несколько позже перевел итальянскую новеллу. Таким образом, сюжет допускал ту и другую обработку. Но Пушкин, выпустив из “Меры за меру” весь элемент грубо-комический, перешедший в нее из драмы Уэтстона, вернулся к основному сюжету новеллы Джиральди Чинтио и тем самым легко мог прийти к мысли изложить его в стиле итальянской новеллы» (Розанов 1934: 377–389). Комментируя эти суждения М. Н. Розанова, М. П. Алексеев замечает, что «европейские шекспиристы послепушкинского времени, например Г. Гервинус, ничего не зная ни о Пушкине, ни об его “Анджело”, утверждали, что достоинства шекспировской “Меры за меру” сделались бы особенно ясными, если бы эта драма была превращена в новеллу» (Алексеев 1972: 278). Можно привести еще один аргумент в подтверждение объяснения жанра, которое дал М. П. Розанов. Шекспировский сюжет сохранял признаки *пра*-жанра, и в творческой работе Пушкина сработало то, что М. М. Бахтин назвал «памятью жанра» (Бахтин 1994: 314, 331): сюжет вернулся на родную почву — драма снова стала новеллой (хотя и не только новеллой).

На еще один возможный источник трансформации пушкинского замысла указал Ю. Д. Левин. По его мнению, есть немало общего в пересказе Ч. Лэма и обработке новеллистического сюжета Пушкина: «...Лэм, исключив все второстепенные персонажи и эпизоды, не связанные с основным развитием действия, и грубые, условно говоря «массовые сцены», сделал то извлечение из «Меры за меру» (изложенное притом в повествовательной форме), которого довольно близко придерживался Пушкин» (Левин 1968: 256). Позже в другой работе Ю. Д. Левин делает вывод: «Конечно, и с Лэмом он (Пушкин. — Н. З.) обращался так же свободно, как с Шекспиром, т. е. брал у каждого то, что годилось, отбрасывая лишнее и добавляя необходимое. Но наличие известного Пушкину повествовательного произведения на шекспировский сюжет позволяет отказаться от предположения, будто основной задачей было преобразование драмы в эпос» (Левин 1974а: 80). Доказывая влияние на пуш-

кинскую манеру пересказов Ч. Лэма (в изложении которого Шекспир превращался в сказочника), Ю. Д. Левин относит поэму к чему-то среднему между стихотворной новеллой, притчей и сказками. По определению исследователя, Пушкин, опираясь на шекспировское произведение, «создал самостоятельную стихотворную новеллу “Анджело”»¹⁵², придав ей отсутствующие в источнике стройность, четкость и лаконическую ясность» (Левин 1974а: 80).

Развивая эти наблюдения, Л. Н. Лузянина подчеркивает сказочные особенности жанровой формы «Анджело», представляя поэму «как мудрую и горькую сказку истории, уходящую своими корнями в извечную и всечеловеческую мечту о победе добра над злом» (Лузянина 1988: 53).

Ряд исследователей называют «Анджело» стихотворной повестью. Свое обоснование эта концепция получила в работах Э. И. Худошиной (укажем основные: Худошина 1984; Худошина 1987), которая выделяет данный жанр в стихотворном эпосе Пушкина, ставит его в общий поэтический контекст 20–30 годов XIX века, отмечает исключительное значение поэмы¹⁵³ в композиции второго тома «Поэм и повестей» Пушкина (1835) (Худошина 1987: 69–70).

Иные жанровые традиции раскрывает С. А. Фомичев, называя «Анджело» философской повестью: «Пушкин — в отличие от Вольтера — тщательно прорабатывает характеры своих героев, хотя и подчиняет их одной доминирующей черте. Таковы «предобрый, старый Дук»; «Луцио, гуляка беззаботный, повеса, вздорный враль, но малый добро-

¹⁵² В свою очередь, Ю. М. Лотман утверждал, «что в определенном отношении жанр новеллы, в том виде, в котором он сложился к началу 1830-х годов, был ближе к драме, чем к роману, каким он начал складываться в русской литературе XIX в.» (Лотман 1995: 245). В отличие от романа, ориентирующегося на жизнь, новелла, по словам ученого, «тяготела к анекдоту — повествованию об одном, крайне неожиданном, странном, загадочном или нелепом, но всегда выпадающем из естественно-го течения жизни событии» (Лотман Ю. 1995: 246). Новелла, по мнению ученого, «охотно прибегала к традиционным приемам театральной сюжетики: переодеваниям, подменам персонажей, неузнаваниям» (Там же). Невероятность ситуации не мешала создавать правдоподобные характеры. Так, по мысли Ю. М. Лотмана, «именно психологическая правда характеров была одним из магнитов, привлекавших Пушкина в пьесе Шекспира» (Там же). Пушкин не стал исправлять неправдоподобие сюжета Шекспира, многократные подмены и переодевания, воспринимая их «как условность художественного языка жанра» (Там же: 246–247).

¹⁵³ Последовательность и строгость соблюдения жанровых дефиниций, по-видимому, невыполнимая задача даже в рамках одной работы. Ср.: «В “Братьях-разбойниках” и “Анджело”, поэмах, открывающих и закрывающих вторую часть, совсем нет лирического образа автора, нет лирической рамы, в которую романтические поэты помещали свое повествование» (Худошина 1987: 69. Выделено мной. — Н. 3.).

хотный»; «младая Изабела» («невинная девица»). Таков же отчасти и Анджело, «муж опытный», «с нахмуренным лицом и с волей непреклонной»: верховная власть, дарованная ему, не меняет его (в отличие от шекспировского героя. — *Н. 3.*), а выявляет порочные качества его натуры» (Фомичев 1986: 233; ранее опубликовано: Фомичев 1981: 205–210). Исследователь считает, что по своей манере «Анджело» близок к традиции вольтеровской философской повести, «в основе которой всегда лежал нравственно-философский тезис, придающий рассказу притчевый оттенок» (Фомичев 1986: 233).

Неудовлетворенность подобными решениями проблемы жанра проявилась в характерной реплике Н. В. Мартыновой: «Сходство «Анджело» с новеллой или философской повестью, однако, не дает оснований переименовывать поэму в повесть (стихотворную повесть) или новеллу (стихотворную новеллу), но лишь подчеркивает жанровое своеобразие пушкинского произведения, испытавшего на себе влияние противоречивых тенденций художественной жизни разных эпох и своего времени» (Мартынова 1985: 11).

Конечно, жанр «Анджело» вобрал в себя разные жанровые компоненты: и мифологемы архаичного и современного сознания, и сказочные мотивы, и назидательную евангельскую притчу, и высокую вдохновенную традицию поэмы, и своеобразную остроту интриги и сенсационность новеллы, и драматические сцены шекспировской пьесы, но все они включены Пушкиным в нарратив повести. Следует указать на проницательность жанровой критики П. А. Катенина, который назвал «Анджело» «повестью с разговорами» (Пушкин 1998. Т. 1: 189). Сам Пушкин дал «Анджело» в рукописи подзаголовок: «Анджело (повесть, взятая из Шекспировой трагедии: *Measure for measure*)» (Пушкин 1937–1959: Т. V: 425).

Это определение жанра, как его современный аналог (стихотворная повесть), точнее всего выражает пушкинский замысел и его исполнение. Работа над поэмой отвечала потребностям творческой эволюции Пушкина. В это время главной проблемой его творческого самосознания была проблема народности русской литературы.

Пушкин не раз подчеркивал, что источником многих национальных шедевров были «предметы» «из римской, греческой и еврейской истории», «что самые народные трагедии Шекспира заимствованы им из итальянских новелл» (Пушкин 1937–1959: Т. XI: 179).

Сходную мысль Пушкин выразил и в своей заметке о народности в литературе. Как и многие гениальные замечания Пушкина, мысль поэта парадоксальна. Отмечая заимствования Шекспира, Веги, Кальдерона, Ариосто, Расина из поэзии разных времен и народов, Пушкин полагает считать их народными: «Но мудрено отнять у Шекспира в его Отелло, Гамлете, Мера за меру и проч. достоинства большой народности. Vega и Калдерон поминутно переносят во все части света, заедают предметы своих трагедий из итальянских новелл, из французских. Ариосто воспекает Карломана, французских рыцарей и китайскую царицу. Трагедии Расина взяты им из древней истории» (Пушкин 1937–1959: Т. XI: 40). Для Пушкина чужестранные герои могут обладать «достоинствами великой народности», в то время как народность может отсутствовать в сочинениях на национальные сюжеты: «Напротив того, что есть народного в *Россиаде* и *Петриаде* кроме имен», как справедливо заметил кн. Вяземский?» (Пушкин 1937–1959: Т. XI: 40).

Это проявление народности в восприятии чужого может казаться и недостатком: «Ученый немец негодует на учтивость героев Расина, француз смеется, видя в Калдероне Кориолана вызывающего на дуэль своего противника. Все это носит однако ж печать народности» (Пушкин 1937–1959: Т. XI: 40). Народность как достоинство самого Пушкина отмечали Гоголь и Достоевский, а следом за ними признавали многие, почти все.

В этой же самой заметке Пушкин дал и свою концепцию народности в литературе: «Климат, образ правления, вера дают каждому народу особенную физиономию, которая более или менее отражается в зеркале поэзии. Есть образ мыслей и чувствований, есть тьма обычаев, поверий и привычек, принадлежащих исключительно какому-нибудь народу» (Пушкин 1937–1959: Т. XI: 40). Пушкин не раз развивал эту мысль.

На русский акцент поэмы впервые обратил внимание митрополит Анастасий. Он так отзывался о пушкинском образе Изабелы: «Высокий подвиг монашества был так близок душе поэта, что он ищет его идеального олицетворения не только среди иноков, но и среди благочестивых жен-подвижниц. Обрисовка последних у него не достигает глубины и силы, какую мы видим в изображении Пимена, но все же оставляет в нашей душе светлое благоуханное впечатление. Такова прежде всего монахиня Изабела в *Анджело*, в католической почве, но близкая православию по своему духовному облику. Она была “чистая душой, как

эфир” и потому “Ее смутить не мог неведомый ей мир Своею суетой и праздными речами”» (Анастасий 1991: 17–18).

В статье «Пророческое призвание Пушкина» И. А. Ильин полемически затронул проблему заимствований и подражаний в творчестве Пушкина: «Не будем же наивны и скажем себе зорко и определенно: заимствование и подражание есть дело не “гениального перевоплощения”, а беспочвенности и бессилия. И подобно тому, как Шекспир в “Юлии Цезаре” остается гениальным англичанином; а Гёте в “Ифигении” говорит, как гениальный германец; и Дон Жуан Байрона никогда не был испанцем, — так и у гениального Пушкина: и Скупой Рыцарь, и Анджело, и Сальери, и Жуан, и все, по имени чужестранное или по обличию «напоминающее» Европу, — есть русское, национальное, гениально-творческое видение, узренное в просторах общечеловеческой тематики. Ибо гений творит из глубины национального духовного опыта, *творит*, а не заимствует и не подражает. За иноземными именами, костюмами и всяческими “сходствами” парит, цветет, страдает и ликует *национальный дух народа*. И если он, гениальный поэт, перевоплощается во что-нибудь, то не в дух других народов, а лишь в *художественные предметы*, быть может до него узренные и по своему воплощенные другими народами, но общие всем векам и доступные всем народам» (Ильин 1990: 334–335). Не отвлекаясь на разбор полемики И. Ильина с Ф. Достоевским, согласимся с правотой русского философа XX века: под иноземными личинами героев у Пушкина всегда скрывается «русское, национальное, гениально-творческое видение, узренное в просторах общечеловеческой тематики». Но способность подобного видения дает всечеловеческая, всемирная отзывчивость, о которой вдохновенно говорил в своей Пушкинской речи Достоевский. По отношению к Пушкину об этом убедительно писал В. Вейдле: «Быть гением, это не значит уметь обходиться без чужого (в том числе и национально чужого); это значит уметь чужое делать своим. Гений не есть призвание к самоисчерпыванию, но дар приятия и преображения самых бедных оболочек мира. Очень часто он состоит в способности доделать недоделанное, увидеть по-новому то, что уже было видно другими» (Вейдле 1991: 32).

Название поэмы ставит основную проблему, связанную с именем, а точнее с концепцией характера героя — немилостивого и лицемерного правителя: идеальная сущность, выраженная в имени, оттенена человеческим неблагообразием властителя.

У Шекспира Герцог покидает свой престол, дабы испытать Анджело, его моральные устои и чистоту. У Пушкина Дук не имеет корыстных побуждений, он вполне искренне считает, что ему пора уступить свое место более достойному Анджело:

Размыслив наконец, решился он на время
Предать иным рукам верховной власти бремя,
Чтоб новый властелин расправой новой мог
Порядок вдруг завести и был бы крут и строг.
(Пушкин 1937–1959: Т. V: 108)

Таким образом, мотивировки добровольного отрешения от власти находятся на полярных полюсах в шекспировской пьесе и в пушкинской поэме. Да и начальная картина беззакония, порока и попустительства, которая занимает важное место у Шекспира, уместается у Пушкина в какие-то несколько строчек начала первой части:

Но власть верховная не терпит слабых рук,
А доброте своей он слишком придавался.
Народ любил его и вовсе не боялся.
В суде его дремал Закон,
Как дряхлый зверь, уже к ловитве не способный.
Дук это чувствовал в душе своей незлобной
И часто сетовал. Сам ясно видел он,
Что хуже дедушек с дня на день были внуки,
Что грудь кормилицы ребенок уж кусал,
Что правосудие сидело сложа руки
И по носу его ленивый не щелкал.
(Пушкин 1937–1959: Т. V: 107)

Ср. с более рациональными словами Герцога Шекспира, которые он произносит в беседе с монахом:

We have strike statutes and most biting laws
The needful bits and curbs for headstrongs steeds.
Имеем мы суровые законы;
Они необходимы для народа,
Как удила строптивым лошадям.
(Шекспир 1902: 227; пер. Ф. Миллера).

Итак, властитель (на время) отказывается от власти в пользу одного из своих подданных. Какой же властью наделяет он его? Шекспир описывает ее (власть — *power*. Курсив мой. — Н. З.) в двух категориях — *terror* (ужас) и *love* (любовь),

Lent him our *terror*, drest him with our *love*,
And given his deputation all the organs
Of our own *power*...
(Shakespeare 1863: I, 1, p. 94).

Герой Шекспира вручает в руки Анджело всю мощь верховной власти, которая внушает ужас и вместе с тем облечена любовью.

Почти в тех же категориях описывает власть, вверяемую Анджело, и Пушкин:

Его-то старый Дук наместником нарек,
И в *ужас* ополчил, и *милостью* облек,
Неограниченны *права* ему вручил, —

с той лишь разницей, что *власть* переходит у Пушкина в *права*, *ужас* остается ужасом, а любовь (*love*) переходит в *милость*.

В тексте Шекспира есть еще несколько строк, опущенных Пушкиным, в которых Дук, возлагая надежды на справедливость и компетентность «сердца» Анджело, дает ему исключительное право казнить и миловать:

Mortality and mercy in Wienne
Live in thy tongue and heart.
Пусть в Вене смерть и милость
Из твоих лишь
Исходит уст и сердца.

Еще Б. С. Мейлах заметил, что к шекспировскому тексту Пушкин добавил строфу о порядках, введенных Анджело (ч. I, строфа IV). Ю. Д. Левин подтверждает, что нет ничего похожего и у Ч. Лэма (Левин 1974а: 82. Ю. Д. Левин ссылается на статью: Мейлах 1964).

В дописанных Пушкиным стихах речь идет о том, как:

Законы поднялись, хватая в когти зло;
На полных площадях, безмолвных от боязни,
По пятницам пошли разыгрываться казни,
И ухо стал себе почесывать народ
И говорить: «Эхе! да этот уж не тот».
(Пушкин 1937–1959: Т. IV: 253)

Получив неограниченную власть, пушкинский Анджело не выдерживает этого испытания, и намеренье «зло пугнуть» в его правлении переходит в самую настоящую тиранию. Если у Шекспира бедный Клавдио — первая и единственная жертва, попавшая под горячую руку облеченного властью закона молодого и, заметим особо, неопытного честолюбца Анджело, то у Пушкина, хотя и мельком, но разворачивается картина репрессий, начатых суровым, жестоким и опытным властителем. Это, конечно же, разные концепции характера Анджело у Пушкина и Шекспира. И все же герои похожи друг на друга, тем более что их разность можно заметить лишь при пристальном вглядывании в них.

Бесспорно, Пушкин возвысил Анджело до трагизма, но трудно согласиться с теми исследователями, которые полагают, что русский поэт стремился нравственно оправдать своего лицемера. Да, Анджело Пушкина менее корыстолюбив, чем герой Шекспира. Как заметил Ю. Д. Левин, Пушкин вслед за Лэмом (Чинтио? — *Н. 3.*) смягчил подлость Анджело, когда отказался от шекспировских осложнений во взаимоотношениях героев: если у Шекспира Мариана — бывшая невеста Анджело, от которой тот отказался, узнав, что ее приданое погибло в кораблекрушении, причем сделал он это под видом каких-то бесчестящих ее обстоятельств, будто бы ставших ему известными (д. III, сц. 1), то у русского поэта Марьяна — жена Анджело, а бросает он ее только из-за того, что ее «молва не пощадила», а честь в его понимании превыше всего: «не должно коснуться подозренье супруги кесаря» (Пушкин 1937–1959: Т. V: 126). В то же время пушкинский Анджело грозен и гораздо мрачнее того, что навеивает нам шекспировская пьеса:

Лишь только Анджело вступил во управление
И все тотчас другим порядком потекло,
Пружины ржавые опять пришли в движение <...>
(Пушкин 1937–1959: Т. V: 108)

Угрюмый Анджело в громаде уложенья
Открыл его и в страх повесам городским
Опять его на свет пустил для исполненья,
Сурово говоря помощникам своим <...>
(Пушкин 1937–1959: Т. V: 108)

Так Анджело на всех навел невольно дрожь <...>
(Пушкин 1937–1959: Т. V: 109)

В отличие от шекспировского Анджело, который лицемерен и алчен уже в своих отношениях с отвергнутой Марианой, пушкинский герой поначалу чист перед читателем. Он — исполнительный бюрократ и во всех делах во главу угла ставит букву закона:

Стеснивший весь себя оградой законной,
С нахмуренным лицом и с волей непреклонной <...>
(Пушкин 1937–1959: Т. V: 108)

Ю. Д. Левин характеризует Анджело, используя пушкинскую парافразу по поводу Отелло: «Он становится лицемером (так Отелло становится ревнивцем, хотя ”от природы” доверчив), потому что лицемерие неизбежно порождается властью, которой он облечен, догматическим и деспотическим соблюдением закона, не принимающим во внимание живую жизнь» (Левин 1974а: 83).

В отличие от Шекспира Пушкин увеличивает вину и ответственность Клавдио. Если в «Мере за меру» он был уже обручен с Джульеттой, они ждали лишь свершения свадебного обряда, который откладывался из-за нежелания родственников расстаться с приданым, то в поэме «Анджело» Клавдио представлен беспечным патрицием и соблазнителем:

В надежде всю беду со временем исправить
И не любовницу, супругу в свет представить,
Джюльету нежную успел он обольстить
И к таинствам любви безбрачной преклонить.
(Пушкин 1937–1959: Т. V: 109)

Пушкинских горе-любовников застают свидетели, шекспировских Клавдио и Джульетту выдает беременность Джульетты.

Хотя подобные истории случались всегда, но в глазах общества они порицались не очень строго, если нежеланная беременность заканчивалась свадьбой. Впрочем, по той или другой причине свадебная церемония происходила не всегда (например, незадачливого жениха молодой девушки могла забрать в армию банда рекрутеров).

В пьесе Шекспира алчный Анджело отказался от Марианы, когда узнал, что ее брат утонул вместе с ее приданым. Пушкинский Анджело прогоняет жену, когда ее «молва не пощадила», «без доказательства» приписав Марьяне грех прелюбодеяния. Анджело циничен: «Пускай себе молвы неправо обвиненье, / Нет нужды. Не должно коснуться подозренье / К супруге кесаря» (Пушкин 1937–1959: Т. V: 126). Вместе с тем Пушкин делает своего героя ханжой, когда тот начинает волочиться за Изабелой, тогда как вина Клавдио несоизмерима с тяжестью вынесенного ему приговора, который был бы уместен насильнику из новеллы Чинтио, но не несчастному юноше.

По мнению К. Мюира, Шекспиру изначально было понятно то зло, которое присуще власти вообще, и в своей драме он делает основной упор не на необходимости порядка, но на злоупотреблениях правителя. «Слово “власть” употребляется в пьесе шесть раз и каждый раз не как средство поддержания порядка, а как синоним тирании, которая может быть определена как власть без правосудия и милосердия» (Мюир 1966: 125).

В «Table-talk» Пушкина шекспировский Анджело противопоставлен мольеровскому Тартюфу: «У Мольера Лицемер волочится за женой своего благодетеля — лицемера; принимает имение под сохранение, лицемера; спрашивает стакан воды, лицемера. У Шекспира лицемер проносит судебный приговор с тщеславною строгостию, но справедливо; он оправдывает свою жестокость глубокомысленным суждением государственного человека; он обольщает невинность сильными, увлекательными софизмами, не смешною смесью набожности и волокитства» (Пушкин 1937–1959: XII, 160). Как утверждает М. П. Алексеев, в этой заметке Пушкин дает «ключ к собственному пониманию характера шекспировского Анджело и своей заинтересованности этим образом» (Алексеев 1972: 277). Пушкин видит глубину и неоднозначность шекспировской трактовки лицемерия Анджело в том, что «его гласные действия противуречат тайным страстям» (Пушкин 1937–1959: XII, 160).

Комментируя эти высказывания Пушкина, М. П. Алексеев пишет: «Слова Пушкина поясняют, что интерес его к образу Анджело был столь велик, что он бросил свой перевод “Меры за меру”, увлеченный задачей свободного пересоздания этого произведения, возможностью самостоятельно творить работы в пределах той же заданной темы» (Алексеев 1972: 277–280).

Из всех литературных критиков, которые писали о том, как глубоко и точно понимал Пушкин многогранную сложность характеров, созданных Шекспиром, пожалуй, один только Ю. Д. Левин заметил, что поэт перечисляет не пороки, а положительные черты Анджело (Левин 1974а: 82).

Название поэмы Пушкина, на первый взгляд, неоправданно далеко отстоит от смысла названия драмы Шекспира «Мера за меру».

Разгадка шекспировского названия кроется в финальной сцене, той самой, которая была так безжалостно урезана Пушкиным. Само название комедии восходит к оппозиции Ветхого и Нового Заветов, выраженной в противоположных постулатах — ветхозаветным («зуб за зуб», «око за око») и новозаветным: «Не судите, да не судимы будете: ибо каким судом судите, *таким* будете судимы; и какою мерою мерите, *такую* и вам будут мерить» (Мтф. 7: 1–2). Ю. М. Лотман видел другие причины, повлиявшие на выбор Пушкиным названия поэмы. Если у Шекспира заглавие воспринималось как апология *справедливости*, возмездия каждому по делам, то у Пушкина — как «апология не справедливости, а *милости*, не Закона, а Человека» (Лотман Ю. 1995: 250). По словам исследователя, существенный эффект достигается незначительными смысловыми сдвигами по отношению к английскому «прототексту»: «у Шекспира смысловой вершиной комедии является сцена суда над Анджело, последующие же за ней быстро сменяющие друг друга браки (включая и брак Герцога) и акты милости воспринимаются как жанровая условность (комедия не может оканчиваться казнью одного из главных героев). Они настолько противоречат общему суровому, отнюдь не комическому духу пьесы, что воспринимать их как носителей основного смысла делается невозможно» (Там же). Напротив, у Пушкина «главной» сценой становится та, в которой свершается акт милосердия: «Заключительные слова поэмы: “И Дук его простил” вынесены графически в отдельную строку и являются итогом проходящей через всю поэму милости (благополучный конец отнюдь не входит в жанрово-условный язык поэмы, поэтому не воспринимается как автоматически заданный)» (Там же).

Шекспир проводит своих героев через испытания, в которых они могут принять решения о казни или помиловании своих обидчиков. Благородная Изабелла, которую просит возлюбленная ее обидчика, чтобы та простила и просила Герцога помиловать Анджело — того, кто отдал приказ казнить ее брата и пытался склонить ее к греху, стоит перед выбором: поступить ли ей по ветхозаветному принципу или же пойти по пути новозаветного прощения своего врага. Подчеркну, что в тот момент ей еще ничего не известно о спасении брата. В Изабелле побеждает «новая Ева». Как пишет в своей книге «Мера за Меру как Королевская Забава» Джозефин В. Беннет: «она может понять мучение Марианы в перспективе потери вновь обретенного мужа и затруднительное положение Анджело, который теперь так похож на ее брата, и она встает на колени рядом с Марианой и молит о сохранении жизни своего врага. Она может представить себя на месте Марианы, и она может поставить себя на место своего брата и быть великодушной» (Bennett 1966: 71–72).

Она проявляет великодушие, говоря Герцогу, что Анджело был праведным человеком, пока не встретил ее и, быть может, она дала ему повод для падения, тогда как Герцог готов исполнить Королевскую справедливость: «An Angelo for Claudio, death for death!» («Анджело за Клавдио, смерть за смерть!»). По христианскому суду Изабеллы Анджело прощен, но в гражданском суде Герцога Анджело должен быть наказан: «око за око, зуб за зуб, смерть за смерть». Как отмечает Беннет: «Изабелла познала через горе Новый Завет: “Не судите, да не судимы будете: ибо каким судом судите, *таким* будете судимы; и какою мерою мерите, *такою* и вам будут мерить (Мтф. 7: 1–2)”» (Bennett 1966: 73).

Так в сюжете пьесы Шекспира возникает иерархия мотивов, имеющая евангельский смысл.

У Пушкина сцена суда над Анджело развита с той же остротой, но с большим динамизмом, что придает ей особую выразительность. Отчасти на это мог повлиять характер Дука, который у Пушкина не просто более деятелен в разрешении коллизий и конфликтов героев, — он «сводит воедино все евангельские, религиозно-философские, церковно-политические проблемы стихотворной повести»: «Пушкин устами героев соотносит Дука и Анджело, этих земных властителей, с Властителем Небесным, с Богом. Делает он это легко, остроумно, как бы даже ненароком, запутывает следы, уводит читателя в сторону от сквозной темы, то сравнивая исчезнувшего Дука с паладином, то с Гаруном Аль-Рашидом, и тем не менее неизменно возвращаясь к религиозному “со-

поставлению”. Слова Луцио, произнесенные в связи с Анджело (“<...> Как бог он все дает, чего ни пожелает”), оборачиваются прямым сюжетным следствием в финальной сцене, проецируются на образ Дука. После того как он выносит Анджело справедливый приговор (“Да гибнет судья — торгаш и обольститель”), бедная жена наместника падает перед старым правителем на колени; за нею на колени опускается девица Изабела (причем именно “как ангел”) — они молят о прощении. И тут-то автор выводит итоговое полустиишие повести: “И Дук его простил”. А значит, он и впрямь поступает “как бог”! Причем делает он это не в обход закона (как поступал Анджело, который узурпировал божественное право беспрекословного правосудия), но в обход беззакония. Ведь с формальной точки зрения Анджело так и не сумел совершить преступление: не прелюбодействовал (ибо Дук отправил в его объятия законную жену); не отменил объявленное судебное решение в расплату за любовную связь (за него это сделал Дук). И тут читатель до конца понимает, что же значили слова Изабелы, произнесенные ею в разговоре с Анджело: милосердие возвышает “земных властителей” до высоты Бога» (Архангельский 1999: 38).

Пушкин выражает христианскую проповедь английского гения иными художественными средствами. Эта тема в этическом аспекте подробно обсуждена А. Ванновским, который ставит проблему преодоления «ветхого человека», перехода к «новому человеку», христианину, в творчестве Пушкина и Шекспира. По мнению А. Ванновского, Гамлет в трагедии Шекспира превращается из мстителя за кровь (мстителя за погубленную душу отца) — в спасителя душ: в этом *«заключается тайный закон эволюции человеческого духа, затерявшийся со времен Христа и вновь открытый Шекспиром»*. Видимым завершением диалектики мести за душу и служит евангельская заповедь о любви к врагам, родившаяся из древней заповеди “око за око” путем ее внутреннего преодоления¹⁵⁴. Сопоставляя Сильвио и Гамлета, А. Ванновский приходит к выводу: *«И, заставив своего героя мстить прощением за обиду, Пушкин, сам того не подозревая, вплотную подошел к величайшей тайне*

¹⁵⁴ Ванновский 1989: 389. Ср. другую голословную позицию: «В прошлом веке немецкий философ Герман Ульрици попытался доказать, что мировоззрение Шекспира — ортодоксально христианское, а трагедия “Гамлет” — наиболее “христианская” из всех его пьес. Вряд ли есть необходимость в наши дни оспаривать эту явную нелепость. Великолечно, думается мне, оценил философский и нравственный смысл всего творчества Шекспира Тургенев, назвав поэта “самым гуманнейшим, самым антихристианским драматургом”» (Артамонов 1968: 147).

превращения человеческого духа, к тайне происхождения заповеди о любви к врагам из заповеди “око за око”, к тайне духовной эволюции Христа от иудейства к христианству, замаскированной Шекспиром в его “Гамлете”» (Ванновский 1999: 402). В трагедии Сильвио Пушкин «раскрыл нам тайный закон возвышения человеческого духа, лежащий в основе “Гамлета”, в более близкой и понятной нам ситуации, ситуации переживаний современного безрелигиозного человека» (Там же).

В «Анджело» Пушкина коллизия Ветхого и Нового Заветов выражена в тех категориях, в которых осознается трагедия героев. Как я уже обращал внимание, в отличие от Шекспира Пушкин пишет слова Закон и Милость с большой буквы. Закону в поэме Пушкина противостоят *Милость* и *прощение*. Анджело вопреки идеальной духовной сущности своего имени олицетворяет безжалостный Закон, который безжалостно губит свои случайные жертвы во имя абстрактных бесчеловечных принципов.

Правитель «предобрый, старый Дук» в поэме Пушкина преподает урок в «искусстве властвовать»: воздавая «меру за меру», власть должна миловать и прощать. В этом мудром разрешении вины каждого и состоит христианское призвание и служение власти народу. Ибо сказано: «Итак будьте милосерды, как и Отец ваш милосерд. Не судите, и не будете судимы; не осуждайте, и не будете осуждены; прощайте, и прощены будете. Давайте, и дастся вам: мерою доброю, утрясенною, нагнетенною и переполненною отсыплют вам в лоно ваше; ибо какою мерою мерите, такою же отмерится и вам» (Лк. 6: 36–38). «Каждому же из нас дана благодать по мере дара Христова» (К Ефесеям 4: 7). Можно согласиться с выводом А. Н. Архангельского: «Дук встраивался в парадигму образов идеальных правителей, сумевших соединить верность государственному долгу с верностью евангельской милости» (Архангельский 1999: 39).

У Пушкина Милость¹⁵⁵ сильнее и выше Закона¹⁵⁶, для него возможно христианское разрешение вины и примирение человека и государства. Эта проблема занимала Пушкина в «Борисе Годунове», в «Сказке о Царе Салтане», в стихотворении «Пир Петра Первого», в повести «Капитанская дочка», во многих других произведениях.

¹⁵⁵ В свое время Ю. М. Лотман отметил противоречие пушкинской идеи милосердия и «народной мысли о возмездии» (Лотман Ю. 1995: 251).

¹⁵⁶ Об оппозиции Закона и Благодати в русской литературе см.: Есаулов 1995.

М. П. Алексеев отмечал, что зарубежные критики поэмы Пушкина высоко оценивают ее выдающиеся художественные достоинства: так, Дж. Гибан подчеркивал, «что истолкование образа Анджело, которое дает Пушкин, близко соответствует той характеристике, которую мы находим у В. Хэзлитта (G. Gibian. «Measure for Measure» and Pushkin's «Angelo». PMLA, 1951, vol. LXVI, №4, p. 429–431), и что Пушкин как будто предвидел ход последующей шекспировской критики, выделив в “Мере за меру” именно те сцены, которые представлялись наиболее существенными, и опуская в своем пересоздании те, которые казались лишними и неудачными» (G. Gibian, p. 430)» (Алексеев 1972: 278–279).

Ранее столь высокую оценку гениальной поэме Пушкина дал Эрнест Джозеф Симмонс (Ernest Joseph Simmons), чью гипотезу можно обнаружить в Предисловии к книге Самуэла Кросса: «Шекспир, несомненно, помог Пушкину обнаружить в себе и выносить тот психологический реализм, который был обретен им в литературных исканиях. Как и Россия, Пушкин был последним пришельцем в западную цивилизацию. Подобно России, он извлек пользу из отсутствия глубоко укоренившейся традиции, что облегчило простоту заимствования, особенно в отношении мастерства. Чувство меры научило Пушкина, как украсить его исконное письмо жемчужинами мировой литературы. В то же время его национальный гений остается краеугольным камнем русской литературы. Его гений настолько национален, что для того, чтобы почувствовать Пушкина полностью, человек должен родиться в России. Эта неудача происходит не только из-за того, что Пушкин во многом непереволим, ведь даже те иностранцы, которые читали его в подлиннике, часто не могут постичь сущности его гения»¹⁵⁷.

В полной мере эта «сущность» пушкинского гения проявилась в переделке драмы Шекспира.

Мы уже отмечали, что Пушкин дал конгениальный перевод пьесы Шекспира: «Перевод Пушкина конгениален подлиннику» (Заха-

¹⁵⁷ «Shakespeare undoubtedly helped Pushkin to find himself and to bring out that psychological realism which had been inherent in him throughout his literary wanderings. Like Russia, Pushkin was a late comer in western civilisation. Like Russia, he benefited from the absence of deeply rooted tradition and the resultant ease of adoption, especially with regard to technique. Pushkin's sense of measure taught him how to enrich his native letters with the finest jewels of world literature. At the same time his national genius continues to be the cornerstone of literature Russia. So national, in fact, is his genius, that to feel Pushkin fully one must be born in Russia. This is unfortunate, for not only is Pushkin largely untranslatable, but even those foreigners who read him in the original often missing the essence of that genius» (Cross 1937: 77).

ров 1998: 27), тем более приятно, что это мнение (может быть, независимо от нас) разделяют другие исследователи: «В истории мировой литературы не так уж часто встречаются счастливые случаи, когда переводчик конгениален автору. Но ситуация, когда первый поэт одной великой литературы принимается за перевод пьесы первого поэта другой великой литературы, когда часть сцен первоисточника переводится им дословно, а часть — пересказывается, когда результат этой удивительной работы несет на себе печать творчества обоих гениев, но при этом возникает самоценная интерпретация знакомого сюжета, — подобная ситуация, без сомнения, поистине уникальна» (Черкасский 2002: 80).

«Анджело» Пушкина есть гениальное произведение высочайшего из литературных ремесел — мастерства перевода. В то же время пушкинская поэма представляет собой высший синтез шекспиризации и шекспиризма в русской классической литературе.

Глава 8

ШЕКСПИР В РУССКОМ КУЛЬТУРНОМ ТЕЗАУРУСЕ И КЛАССИЧЕСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА

Процесс шекспиризации и идея шекспиризма в русской литературе после Пушкина. Произведения Шекспира стали одним из важнейших иноязычных источников формирования русской национальной культуры. В 1837 г. на русских театральных подмостках была поставлена пьеса Шекспира «Гамлет» в переводе и переработке Н. А. Полевого, которая сразу же заслужила успех у зрителя. Полевой задался целью сделать перевод в соответствии с требованиями сценичности русского драматического театра 30-х годов XIX века. Шекспировская трагедия была сокращена почти на треть. Переводчик убрал казавшиеся малопонятными «темные места» и урезал слишком длинные монологи. Его интерпретация отличалась живым и образным языком, который был приятен русскому уху. В. Г. Белинский отметил, что Полевому удалось уловить шекспировский дух, хотя многие места неточны или вообще отсутствуют. Поклонники Шекспира сразу обратили внимание на прибавленные переводчиком слова Гамлета: «Страшно, за человека страшно мне!» — они произвели на Белинского и на многих русских зрителей огромное впечатление. В этой реплике выразилось не только эстетическое и художественное состояние русского общества и человека тех лет, но и своеобразное понимание гуманистического призвания русской классической литературы XIX века, начиная с Пушкина, продолжая Достоевским и Толстым и заканчивая Чеховым.

Благодаря переводу Полевого зритель потянулся в театр, и «миф о несценичности Шекспира был окончательно разрушен» (Горбунов 1985: 11). Многие русские театральные режиссеры ставили «Гамлета» в переводе Полевого вплоть до начала XX века, хотя к тому времени уже появились переводы, отличавшиеся большей точностью. Более того, «произошла знаменательная метаморфоза: отделившись от пьесы Шекспира, Гамлет заговорил с русскими людьми 30-х годов XIX века об их собственных скорбях» (Горбунов 1985: 12). Полевой выразил трагедию поколения. «Мы плачем вместе с Гамлетом, — говорил он, — и плачем о самих себе» («Театральная газета», 1877, №8: 255).

Пьеса «Гамлет» в переводе Полевого (1837) была поставлена в Москве с П. С. Молчаловым и в Петербурге с В. А. Каратыгиным в главной роли, что окончательно утвердило Шекспира на русской сцене. И Молчалов, и Каратыгин — каждый из них по-своему подошел к рас-

к раскрытию внутреннего мира и характера датского принца. Каратыгин уделял больше внимания различным деталям, вплоть до каждого жеста, его Гамлет больше боролся за датский трон, чем переживал внутренний конфликт. Мочалов, напротив, играл свою роль в романтическом ключе, делая акцент не столько на внешней, сколько на внутренней борьбе героя.

В 1840–1860-е годы появились переводы пьес Шекспира, авторы которых (А. И. Дружинин, Н. М. Сатин, А. А. Григорьев, П. И. Вейнберг и др.) стремились к адекватности в передаче разных языковых стилистических систем. В 1865–1868 гг. вышло первое «Полное собрание драматических произведений Шекспира в переводе русских писателей», в дальнейшем неоднократно переиздававшееся.

В бурное время общественной борьбы 60-х годов XIX века вопрос о Шекспире получил характерное развитие.

П. В. Анненков отметил противоречие между духовными запросами русского общества и его политическим беспорядком, окрестив его как «русский гамлетизм».

В статье «Гамлет и Дон Кихот» (1860) И. С. Тургенев показал, что в новых условиях «гамлеты» 1840-х годов выродились в «лишних людей», которые, хотя и враждебны злу, но бессильны с ним бороться, ибо стали воплощением эгоизма и скептицизма.

Н. Г. Чернышевский печатно призывал «без ложного подобострастия смотреть на Шекспира» и объявлял «половину каждой драмы Шекспира негодной для эстетического наслаждения в наше время» (Чернышевский 1949: Т. 2: 283, 50).

Полемике с Чернышевским Достоевский собирался посвятить цикл статей «Полезность и нравственность», направленный против утилитаристов из «Современника», объявлявших Шекспира «бесполезным» и «отсталым человеком» (потому что «по Шекспиру государственные люди, ученые, историки учились»), гордо заявлявших, что «сапоги выше Шекспира» (вариант: «выше Пушкина»), полагавших, что тот, кто не боится признаться, что он «ничего не понимает в Шекспире», может считать себя великим человеком (РГБ. 93.I.2.6. Л. 3).

Достоевскому принадлежит особая роль в развитии русского шекспиризма.

Как и для многих русских людей, приобщение Достоевского к Шекспиру произошло в семье во время домашних чтений¹⁵⁸, посеще-

¹⁵⁸ Старший брат писателя М. Достоевский писал с благодарностью отцу в мае 1838 г.: «Папінка! Как мне благодарить Вас за то воспитание, которое Вы мне дали! Как

ния театра, в общении с братом и друзьями (см., например, Достоевский 2003–2005: XV. Кн. I, 33, 37–40).

Настаивая на мировом значении Пушкина, Достоевский возражал, обостряя полемику с оппонентами: «“Русский Вестник” между прочим не отдает чести Пушкину потому, что он не известен в Европе; потому что Шекспир, Шиллер, Гёте, проникли всюду в европейские литературы и много привнесли в общечеловеческое европейское развитие, а Пушкин нет. Какое детское требование!

Не говорим уж о том, что и самый факт во многом неверен. В самом деле, действительно ли Шиллер и Гёте известны во Франции? Они известны во Франции нескольким ученым, нескольким серьезным поэтам и литераторам, да и то большею частью по переводам; в оригинале же и того меньше. Шекспир то же: разве в Германии, и то только в образованном кругу, Шекспир известен; но во Франции его слишком мало знают. Не их вина разумеется, но конечно они до сих пор немного сделали для общечеловеческого европейского развития, а были полезны каждый у себя дома*. “Русский Вестник” кажется бессознательно впал в ошибку: он вероятно судил об общечеловеческом влиянии вышепоименованных великих поэтов по русскому обществу. Да, Шиллер действительно вошел в плоть и кровь русского общества, особенно в прошедшем и в запрошедшем поколении. Мы воспитались на нем, он нам родной и во многом отразился на нашем развитии. Шекспир то же. Даже Гёте известен у нас несравненно более, чем во Франции, а может быть и в Англии. Английская же литература бесспорно несравненно нам известнее, чем во Франции, а может быть и в Германии. Но “Русский Вестник” только плюет на эти факты; для него они не факты, потому что не подходят под его мерочку. Ему указывают на факт необыкновенного общечеловеческого стремления русского племени, указывают на одного из провозвестников этого стремления — Пушкина, говорят ему, что явление это неслыханное и беспрецедентное между народами, что оно может свидетельствовать о чрезвычайно оригинальной черте русского характера, что оно может быть есть главная сущность русской народности. Но “Русский Вестник” не слушает, а говорит, что и самой-то народности нет...

А главное, чем виноват Пушкин, что его покамест не знает Европа? Дело в том, что и Россию-то еще не знает Европа: она знала ее доселе только по тяжелой необходимости. Другое дело, когда русский элемент войдет плодотворной струей в общечеловеческое развитие: тогда

сладко, как отрадно задуматься над Шекспиром, Шиллером, Гете! чем оцениваются эти мгновения!» — Памятники культуры. Новые открытия. 1980. М., 1981. С. 78.

* «Мне рассказывали достоверно о существовании в Париже таких литераторов, которые не знают Барбье. Не то что не читали, а даже имени-то не знают. Где ж им после этого знать Шиллера?» <Примеч. автора. — Н.З.>

узнает Европа и Пушкина, и наверно отыщет в нем несравненно больше, чем до сих пор мог отыскать “Русский Вестник”. А ведь тогда стыдно будет перед иностранцами-то!..

Россия еще молода и только что собирается жить; но это вовсе не вина» (Достоевский 2003–2005: Т. IV: 430–431).

В статье «Господин –бов и вопрос об искусстве» Достоевский настаивал, что интерес русских к Шекспиру объясняется не только общечеловеческими устремлениями, но и «законами русской жизни в особенности»: «И знаете еще что: мы уверены, что в русском обществе этот позыв к общечеловечности, а следовательно и отклик его творческих способностей на все историческое и общечеловеческое и вообще на все эти разнообразные темы, — был даже наиболее нормальным состоянием этого общества, по крайней мере до сих пор, и может быть в нем вековечно останется. Мало того: нам кажется, что этот всечеловеческий отклик в русском народе даже сильнее, чем во всех других народах, и составляет его высшую и лучшую характерность. Вследствие петровской реформы, вследствие нашего усиленного переживания вдруг многих разнообразных жизней, вследствие инстинкта всежизненности, и творчество наше должно было проявиться у нас так характерно, так особенно, как ни в каком народе. Ведь вы восстаете почти против нормального нашего состояния. Ведь литературы европейских народов были нам почти родные, почти наши собственные, отразились в русской жизни вполне, как у себя дома. Вспомните: ведь и вы так воспитаны, г<осподин> –бов. Как вы думаете, ведь явление Жуковского невозможно например у французов, а Пушкина и подавно. Откликнется ли кто-нибудь из европейских самых великих поэтов на все общечеловеческое так родственно, в такой полноте, как откликнулся представитель нашей поэзии — Пушкин? Поэтому-то отчасти мы и называем Пушкина величайшим национальным поэтом (а в будущем и народным, в буквальном смысле слова), потому именно называем, что он есть полнейшее выражение направления, инстинктов и потребностей русского духа в данный исторический момент. Ведь это отчасти современный тип всего русского человека, по крайней мере в историческом и общечеловеческом стремлении его. Нельзя же говорить (потому что так задалось в кабинете), что все эти стремления всего русского духа и бесполезны и глупы и незаконны. И неужели вы например думаете, что маркиз Поза, Фауст и проч<ие> и проч<ие> были бесполезны нашему русскому обществу в его развитии и не будут полезны еще? Ведь не за облака же мы с ними пришли, а дошли до современных вопросов и, кто знает, может быть они тому много способствовали. Вот почему хоть бы например все эти антологии,

Илиады, Дианы-охотницы, Венеры и Юпитеры, Мадонны и Данте, Шекспир, Венеция, Париж и Лондон — может быть все это законно существовало у нас и должно у нас существовать — во-первых по законам общечеловеческой жизни, с которою мы все нераздельны, а во-вторых и по законам русской жизни в особенности» (Достоевский 2003–2005: Т. IV: 416).

Шекспир был для Достоевского символом поэзии, воплощением высокого искусства, мерилom духовной жизни. Именем Шекспира клянут и клянутся герои Достоевского. Достоевский в полной мере воспринял художественные открытия Шекспира, его антропологические принципы. Герои Достоевского несут на себе отпечаток творческой интерпретации шекспировских образов, больше других его привлекали шекспировские характеры Отелло, Гамлета, принца Гарри, порочного Фальстафа.

В подготовительных материалах к своему «шекспировскому» роману «Бесы» Достоевский дает емкую в своем лаконизме характеристику Шекспиру:

«Объ Шекспирѣ:

Это безъ направленія и вѣковѣчное и удержалось.

Это не простое воспроизведеніе насущного, чѣмъ, по увѣренію многихъ учителей, исчерпывается вся дѣйствительность.

Вся дѣйствительность не исчерпывается насущнымъ, ибо огромною своею частію заключается въ немъ въ видѣ еще подспудного, невысказанного будущаго Слова. Изрѣдка являются пророки, которые угадываютъ и высказываютъ это /цѣльное/ слово. Шекспиръ это пророкъ посланный Богомъ, чтобъ возвестить намъ тайну о человѣкѣ, душѣ человѣческ<ой>»

(РГБ. 93.I.1.5. Л. 3).

Обзор высказываний Достоевского о Шекспире дан в работах Ю. Д. Левина (Левин 1974b; Левин 1988). Необходима дальнейшая разработка темы. С тем чтобы проиллюстрировать шекспиризм этого великого писателя и в то же время дать представление о новых чертах шекспиризма в послепушкинскую эпоху, остановлюсь на двух эпизодах творческого диалога Достоевского и Шекспира. Первый из этих эпизодов связан с романом Ф. М. Достоевского «Идиот».

Имя Шекспира в подготовительных материалах к роману «Идиот» Ф. М. Достоевского. Имя Шекспира не случайно названо в подготовительных материалах к роману «Идиот» 23 апреля 1868 г. Так сто сорок лет назад Достоевский почтил английского драматурга в день его рождения и одновременно в день памяти Поэта. Хотя в написании

имени драматурга Достоевским допущена ошибка, вместо английского «Shakespeare» дан немецкий вариант написания «Schakespeare», английским языком русский писатель почти не владел, несомненно, это важная деталь для изучения творческих замыслов Федора Михайловича.

Герои романов Достоевского сопоставимы с героями Шекспира. Губительные страсти, любовь, ревность, месть, раздел наследств — все это было содержанием пьес Шекспира и романов Достоевского. Настасью Филипповну, Рогожина, Лебедева, Аглаю, Лизавету Прокофьевну без преувеличения можно назвать шекспировскими героями Достоевского. В контексте этой даты не случайны первые наброски к замыслу романа о поэте Картузове, будущем капитане Лебядкине, русском Фальстафе из «Бесов».

Приведем данный лист полностью:

«23 Апрѣля (Schakespeare)¹⁵⁹.

Н. Ф. за Рогожинымъ —

Н. Ф. Вмѣшивается въ то чтобъ Аглаю выдать за Князя.

Аглая обижается. Видитъ что Князь ищетъ успокоить Н. Ф.

Аглая ревнуетъ и Н. Ф. ревнуетъ

Свиданіе.

Аглая подымаетъ ревность Рогожина. Увѣщанія Князя —

Рогожинъ рѣжетъ Н. Ф.

Аглая [разрываетъ] погибаетъ. Князь при ней ///

Н. Ф. Замужемъ но разошлась съ тѣмъ что женить Князя и сойдется.

Или — обѣщала выйти, когда Князь женится —

Но такъ-какъ это довольно трудно, то — она Вельмончека завлекаетъ пишетъ письмо къ Аглаѣ, къ Генералу къ Генеральшѣ —

Сцена злобная между Аг<лаей> и Н. Ф *ты* — расходятся въ злобѣ.

<I.> <Текст: Свиданіе. = Увѣщанія Князя — объединен фигурной скобкой, против которой написано:>

Аглая замужемъ за Княземъ

<II.> <Рядом с текстом: Но такъ-какъ это = Вельмончека завлекаетъ — слева вписано:>

Н. Ф. сказала Князю: Я вам докажу, что она васъ любитъ —» (РГАЛИ. 212.1.7. Л. 82).

¹⁵⁹ Путаницы с соотношением Юлианского и Григорианского календаря не было: до 1582 г. весь мир жил по Юлианскому календарю. Вплоть до смерти Шекспира Британия и остальные не католические страны продолжали пользоваться Юлианским календарем. Таким образом, Шекспир жил и умер по Юлианскому календарю.

Имя Шекспира открывает, с кем соперничал Достоевский, создавая свои поздние романы. Еще одна любопытная деталь, которая косвенно может быть связана с шекспировским текстом, многократное написание каллиграфическим почерком имени античного императора Julius Cesar. В подготовительных материалах к роману «Идиот» оно встречается как минимум 30 раз и 1 раз Julius Cesar Imperator. В основном, имя Цезаря встречается там, где Достоевский делал пробы пера, упражнялся в каллиграфических навыках. Другие имена собственные: Caius Caligula (10 раз); Caius Caligula Galba (2 раза); Romulus Augustulus (6 раз); Cathago, Claudius, Claudius Nero, Galba, Galba Otto Vittelius, Marcus Aurelius Antonius, Petrus, Vespasianus, Vittelius. Знаменателен интерес двух писателей к одним и тем же героям античной истории. Примечательно, что они встречаются в контексте с такими именованиями Князя Мышкина, как Идіоть, Князь Христось (см., например, листы 97, 102, 103, 104 и 107). Любопытно, что Достоевский сопоставляет Князя с Христом, Юлием Цезарем, но не упоминает, скажем, Гамлета, который был бы более уместен в этом ряду.

Шекспировский анекдот Достоевского. Второй эпизод имеет следующую историю.

В конце «Петербургского обозрения» (Гражданинъ. Газета-журналь политическій и литературный, № 6 за 5 февраля 1873 г.) приведен разговор, происшедший со слов рассказчика-повествователя между «одним господином» и русским мальчиком, поклонником Шекспира:

«На днях нам передавали следующий рассказ. Один господин зашел в одну из калачных Петербурга. Мальчик, продававший ему калач, долго на него смотрел.

— Что ты на меня так пристально смотришь? — спрашивает покупатель.

— А смотрю я на вас потому, что вы на Шекспира похожи.

— На Шекспира? Ты откуда его знаешь?

— А как же, он мой любимый писатель, я его и читаю, и портрет имею!»

По стилю анекдот разительно отличается от стиля «Петербургского обозрения», которое вел князь В. П. Мещерский. С большой долей вероятности можно предположить, что он принадлежит перу редактора «Гражданина» Ф. М. Достоевскому, который таким образом сделал переход от одной рубрики к другой (от «Петербургского обозрения» к «Дневнику писателя»).

Так компоновать материалы и дописывать переходы в процессе верстки номера мог только редактор. Такова обычная практика журналистской работы. Конечно, не стоит заходить слишком далеко и пытаться опознать в «господине» самого автора заметки, но то, что между Достоевским и Шекспиром есть особая связь творческого и даже духовного порядка, вполне очевидно.

Сразу за анекдотом о мальчике, продававшем калачи, следует рассказ «Бобок», ставший шестой главой «Дневника писателя». Редактор намеренно поставил свои «разговоры мертвых» в шекспировский контекст. Кладбищенской фантастике рассказа «Бобок» Достоевский придает шекспировский колорит. Он до сих пор не учитывался в интерпретациях рассказа.

Нетрудно заметить, что в обоих рассмотренных случаях Шекспир ушел на самый дальний план, его присутствие в замыслах Достоевского нужно выявлять лишь с помощью тщательного текстологического анализа. Но шекспиризм с его масштабностью мировидения, постановкой главных и последних вопросов, силой человеческих характеров, идущий не только от Шекспира, но и глубоко переработавшего его уроки Пушкина, позволяют гигантам русской литературы, среди которых в первую очередь нужно назвать Достоевского, преодолеть охватившее и русскую, и западную литературу в эпоху прагматизма и позитивизма измельчение тем и образов, выйти на новые грандиозные обобщения о человеке и мире через посредство создания литературных картин мира немыслимого в XIX веке — шекспировского масштаба.

Культ Шекспира в России XX века. В последней трети XIX века возникло русское академическое шекспироведение, основоположником которого был Н. И. Стороженко, выступивший с работами о Шекспире еще в 1860-е годы. Исследования Н. И. Стороженко, посвященные Шекспиру, его предшественникам и современникам, написанные в традициях культурно-исторической школы, получили признание в России и за рубежом. В 1902–1904 гг. С. А. Венгеров в сотрудничестве со многими учеными, критиками и переводчиками осуществил комментированное издание полного собрания сочинений Шекспира в 5 томах, которое подвело итог и наметило перспективы развития русского шекспироведения в XX веке.

В начале XX века к Шекспиру постоянно обращался А. А. Блок, находя у него постановку важных проблем, в частности, отношения личности и истории. Гамлетовская тема проходит через всю поэзию Блока, эволюционируя от узко лирической коллизии Гамлет — Офелия

до проблемы выбора жизненной позиции, «долга» и «возмездия». В смутные годы революции и гражданской войны поэт особо подчеркивал связь Шекспира с новым временем, нравственное значение его пьес, способных «сделать человека — человеком» (см. Блок 1962: Т. VI: 355). Блок утверждал, что шекспировские пьесы должны в будущем составлять основу театрального репертуара.

После революции Шекспиру, в отличие от других классиков зарубежной литературы, повезло больше остальных. Видимо, сказалось положительное расположение к нему А. В. Луначарского, чья первая работа о Шекспире появилась еще в 1903 г. (раздел о «Гамлете» в этюде «Перед лицом рока») и имела философско-эстетический характер, тогда как его лекции о Шекспире (в курсе истории западноевропейской литературы) были пронизаны революционным пафосом и пропагандистским схематизмом. Театроведческое изучение Шекспира было представлено в работе В. К. Мюллера «Драма и театр эпохи Шекспира» (1925), И. А. Аксенов рассматривал структурные формы драматургии Шекспира («Гамлет и другие опыты, в содействии отечественной шекспирологии», 1930), в монографии («Творчество Шекспира», 1934) А. А. Смирнов поставил творчество Шекспира в контекст гуманистической идеологии Возрождения. Ценные исследования о языке и стиле Шекспира опубликовал в 1940–1950-е годы М. М. Морозов.

Новый этап изучения наследия Шекспира начался в связи с подготовкой и празднованием 400-летия со дня рождения Шекспира (1964). Многочисленные работы этих лет отмечены глубоким изучением социальных, философских и эстетических мотивов творчества Шекспира, а также художественных особенностей его драматургии. Весь круг проблем шекспироведения (биография, творчество, театр, художественный метод, текстология) охватывают работы А. Аникста. Оригинальный социально-философский и стилистический анализ творчества Шекспира характерен для монографии Л. Пинского. Жанры хроники и трагедии подробно исследованы в монографиях Ю. Шведова. Различные аспекты творчества Шекспира освещены в работах Н. Берковского, И. Верцмана, Б. Зингермана, Р. Самарина, М. и Д. Урновых и др. Книги кинорежиссера и театрального деятеля Г. Козинцева «Наш современник Шекспир» (2-е издание 1966) и «Пространство трагедии» (1973) содержат глубокие мысли о природе творчества Шекспира. Кинорежиссер С. И. Юткевич создал фундаментальное критическое исследование «Шекспир в кино» (1973).

В переводческой деятельности обнаруживается стремление передать художественные особенности подлинного шекспировского текста, что сказалось в воспроизведении сложных образов и метафор Шекспира, сохранении разностильности языка, вплоть до «грубости» шекспировских изречений. В этом духе созданы переводы А. Радловой, М. Лозинского, М. Кузмина. Новая переводческая манера была введена Б. Пастернаком, который отказался от дословности и стремился воспроизвести текст Шекспира живым современным языком. Его принципы воплотились в переводах С. Маршака, В. Левики, Ю. Корнеева, М. Донского, Т. Гнедич, П. Мелковой, в которых сочетается необходимая точность с поэтической свободой и естественностью русской речи.

Новаторский характер имели театральные постановки пьес Шекспира в середине 1930–1940-х годов: «Ромео и Джульетта» (реж. А. Попов), «Отелло» (реж. С. Радлов, в главной роли А. Остужев), «Король Лир» (реж. С. Радлов, Лир — С. Михоэлс), создавшие стиль реалистической трактовки трагедий Шекспира. Спектакль «Много шума из ничего» (реж. С. Рапопорт, в главных ролях Р. Симонов, Ц. Мансурова, 1936), «Укрощение строптивой» (реж. А. Попов, 1937), «Как вам это нравится» (реж. Н. Хмелев, 1940) явились образцовыми воплощениями шекспировских драм. В 1950-е годы возникла новая волна оригинальных шекспировских спектаклей («Гамлет» в пост. Н. Охлопкова 1954; в пост. Г. Козинцева, 1954).

В кинематографе появились прекрасные экранизации трагедий Шекспира: «Отелло» (реж. С. Юткевич, 1946; в гл. роли — С. Бондарчук), «Гамлет» (реж. Г. Козинцев, 1964, в гл. роли — И. Смоктуновский), «Король Лир» (реж. Г. Козинцев, 1971, в гл. роли — Ю. Ярвет). Ряд произведений на шекспировские сюжеты создали композиторы: опера В. Шебалина «Укрощение строптивой», балеты «Ромео и Джульетта» С. Прокофьева, «Отелло» А. Мачавариани, «Виндзорские проказницы» В. Оранского. Музыка к спектаклю и кинофильмам по пьесам Шекспира писали Д. Шостакович, Т. Хренников. Достижениями в графике стали работы В. Фаворского, А. Гончарова, Д. Шмаринова, В. Воловича.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В ходе тезаурусного анализа выявляются опорные знаки (концепты, константы) в русском национальном культурном тезаурусе, связанные с творчеством Шекспира, вхождение его вечных образов, тем, сюжетов, крылатых слов в русскую культуру. Проанализирована деятельность выдающихся представителей русской классической литературы, внесших свой вклад в освоение шекспировского наследия, которых по праву можно назвать русскими «шекспиристами». Это А. П. Сумароков и Н. М. Карамзин, В. А. Жуковский и В. К. Кюхельбекер, а во второй половине XIX века в первую очередь — Ф. М. Достоевский. К ним нужно отнести литературных критиков во главе с В. Г. Белинским, переводчиков, издателей, преподавателей литературы, актеров, постановщиков, композиторов, художников, философов — целый слой носителей русской культуры. Они заняли достойное место рядом с Вольтером и Лейбницем, Гёте, Кольридом и Тиком, Гюго и Виньи, заново открывшими шекспировские шедевры читающей Европе, а затем и всему миру.

Наиболее значительным среди русских «шекспиристов» был Пушкин. *Шекспиризм* поэта стал чем-то большим, нежели слепое следование литературной моде на английского драматурга. Он отличался от «культа Шекспира» и «шекспиризации» творчества большинства современных западноевропейских и отечественных писателей. Литературное увлечение Пушкина Шекспиром наполнилось иным, более глубоким духовным содержанием. Шекспиризм Пушкина несет в себе мировоззренческую проблематику, он перерос из чисто литературного, ориентированного на вкусы эпохи культа Шекспира в пласт философского, мировоззренческого знания.

Творчество Пушкина явило мировое значение русской литературы. Есть историческая несправедливость в том, что это литературное признание Россия получила, благодаря его последователям — Достоевскому и Толстому. В обсуждении этой проблемы нельзя ограничиться общим местом — оговоркой о «непереводимости» Пушкина на иностранные языки. В самой постановке проблемы заключены более глубокие, коренные причины, разобраться в которых необходимо для осознания места русской литературы в мировой культуре. Как остроумно заметил В. Вейдле, «Европа смакует русскую экзотику, но в Пушкине не узнает себя; если же узнает, то узнанного не ценит» (Вейдле 1991: 41). Одним из парадоксов поэтического творчества Пушкина стало пре-

ображение им русского языка, что особым образом отразилось в его переводческой деятельности: «Язык этот он заставил совершать чудеса, и притом так, что они совершаются как бы сами собой, точно сам язык сделался поэтом. Разве не одной уже прелестью языка даже первая глава “Евгения Онегина” лучше Байрона и “Капитанская дочка” лучше Вальтера Скотта? По размаху творческого воображения Пушкин не был равен Данте, Шекспиру или Гёте, но достаточно прочесть “Сцену из Фауста”, “Подражание Данту” и монолог скупого рыцаря, этот несравненный образец прививки шекспировского стиля иной поэзии и иному языку, чтобы убедиться, что в пределах отрывка, образца (что уже немало, так как ткань гения везде одна) он сумел потягаться с ними, стать их спутником, оставаясь в то же время самым собою. Чудо гения во всех этих случаях есть прежде всего чудо самоотверженной любви; но любовь выбирает и не может не выбирать, это не просто “всемирная отзывчивость”» (Вейдле 1991: 36). Мы же отметим: именно Пушкин привел русскую музу в пантеон мировой поэзии.

Шекспир занимал исключительное место в пушкинской концепции мировой литературы. Янко Лаврин очень точно определил роль «великих англичан» в поэзии Пушкина, отметив его способность подчинять их художественные достижения задачам своего творчества: «Несмотря на свою короткую жизнь, Пушкин оставил огромное литературное наследие в стихах и прозе. В нем он продемонстрировал редкую способность своего гения к восприятию чужого так, чтобы потом приспособить его к себе. Пушкин пребывал под влиянием множества литературных воздействий, но не уступал ни одному из них. Поглощая и переваривая их, он расширял и без того широкий диапазон и усиливал самобытную оригинальность своего гения. Самые сильные воздействия исходили из Англии и были связаны с именами Байрона, Шекспира и сэра Вальтера Скотта. Однако все они, воздействуя как стимул, были претворены Пушкиным в его собственных образах» (Lavrin 1973: 53).

Открытие Байрона, а затем Шекспира изменило читательские пристрастия поэта. Чтение этих авторов во французских и русских переводах побудило его к изучению английского языка. Мемуаристы отметили особый интерес Пушкина к английской литературе, его желание читать на языке оригинала. Изменилось пушкинское отношение к французской литературе: в выборе творческих приоритетов он отдает предпочтение английской словесности.

Пушкин увлеченно изучал английских авторов с начала 1820-х годов (лорд Байрон, Вальтер Скотт, Джон Беньян, Джон Мильтон, Джон

Вильсон, Барри Корнуол, Томас Мур, Роберт Саути, Чарлз Вульф, Уильям Вордсворт, Сэмюэль Кольридж и др.), но именно Шекспир оставил самый глубокий след в душе поэта, и произошло нечто особое и редко случающееся: обнаружилось духовное родство двух гениев, Пушкин проникся «взглядом» Шекспира. Он усваивает уроки британского гения: впитывает шекспировский драматизм и историзм, воспринимает его концепцию характеров, парадоксальность и одновременно естественность художественных решений; приняв его поэтику национального колорита, Пушкин открывает Россию в русской истории.

Перефразируя известные слова поэта, можно сказать: в подражании Шекспиру Пушкин имел «благородную надежду на свои собственные силы, надежду открыть новые миры, стремясь по следам гения». Радость общения с великими собеседниками вызывала в нем «чувство, в смирении своем еще более возвышенное: желание изучить свой образец и дать ему вторичную жизнь» (ср.: Пушкин 1937–1959: Т. XII: 82). Пушкин отвергал возможность дословного перевода и его художественную ценность. Плодом пушкинских подражаний был не столько перевод, сколько сотворчество, не вторичная, а новая жизнь в поэзии вечных образов, тем, сюжетов и идей. Пушкин не только переводил, но, вдохновляясь оригиналом, творил сам. Для Пушкина (и тем более для Шекспира) чужой текст не имел абсолютной ценности, не имел абсолютной завершенности — он был материалом собственного творчества, источником поэтического вдохновения. Как верно заметила по этому поводу Т. Г. Мальчукова, «степень свободы в передаче подлинника, дозволяемая поэту, традиционно считается больше той, которая допустима для переводчика» (Мальчукова 1995: 326).

Остается открытым вопрос, насколько свободно Пушкин владел английским языком. Как показывает обсуждение этого вопроса (М. А. Цявловский, В. Набоков, Х. Гиффорд, М. А. Алексеев, Ю. Д. Левин, А. А. Долинин), проблема до сих пор не решена. На наш взгляд, знание любого языка, в том числе и родного, относительно. Знание чужого языка обусловлено пониманием родной речи, наличием толковых и двуязычных словарей, живой традицией эстетического обучения языку носителями данного языка. В жизни Пушкина были все источники знаний, а недостатки некоторых компенсировались гениальной интуицией и сравнительным изучением оригинала и переводов на разные (прежде всего французский) языки. Бесспорен факт, что с середины 20-х годов Пушкин был одним из самых авторитетных ценителей и знатоков Шекспира и английской литературы, а перевод шекспировской комедии

«Мера за меру» («Measure for Measure») показывает, вопреки бытующему мнению, что знание английского языка у Пушкина было достаточным для его безупречного исполнения.

Следы шекспировских «штудий» обнаруживаются во многих произведениях Пушкина: они проявляются в цитатах и аллюзиях, в реминисценциях и мотивах, в идеях и образах, в заимствованиях драматической и повествовательной техники и секретов стихотворного ремесла, в усвоении шекспировских «антропологических принципов» в изображении характеров героев и его гениальных художественных открытий.

Впечатляет «шекспировский текст» русского поэта. При всей его неполноте даже в простом перечислении он огромен. Диалог Пушкина и Шекспира на этом уровне — безграничное поле интертекстуальности, на котором британский гений вырос для русского поэта на почве разных национальных культур — не только на английской, но и французской, немецкой, русской.

Объем «шекспировского текста» Пушкина значительно превзойден в критических интерпретациях исследователей. О Пушкине и Шекспире созданы, казалось бы, исчерпывающие труды. Глубокая постановка проблемы и обстоятельный анализ пушкинского изучения Шекспира дан в работах П. В. Анненкова, Н. И. Стороженко, М. Н. Розанова, Г. О. Винокура, М. П. Алексеева, Ю. Д. Левина, С. Герфорда, Г. Гиффорд, Я. Лаврина, А. П. Бриггса, Т. Шоу, И. Ронен и др.

Влияние Шекспира на Пушкина плодотворно и многообразно. Оно выходит за рамки литературных ассоциаций и реминисценций. Пушкинские «штудии» Шекспира обнаруживают духовную близость поэтов. Ученичество Пушкина имело глубокие мировоззренческие последствия: на многие личные и исторические события Пушкин стал смотреть «взглядом Шекспира».

В творчестве это особенно полно выразилось в «Борисе Годунове», «Маленьких трагедиях», но ярче всего уроки шекспировских «штудий» проявились в незавершенном переводе пьесы «Measure for Measure» и в последующей его трансформации в поэму «Анджело».

Незавершенный перевод «Меры за меру» был важным этапом творческой истории поэмы Пушкина. Его перевод меньше по объему многословного оригинала и других переводов Шекспира. Пушкин краток в выражении смысла «Меры за меру» как в переводе пьесы, так и в поэме «Анджело». Это отражает общую тенденцию поэтической эволюции Пушкина. В незаконченном переводе диалогов шекспиров-

ских героев и их реплик, в трактовке поэтических образов он адекватно передает смысл пьесы Шекспира.

Те же поэтические принципы создания текста использованы в поэме «Анджело». Черновики поэта свидетельствуют, что Пушкин перечитывал текст «Меры за меру» на английском языке и переводил отдельные фрагменты оригинального текста. По-видимому, у Пушкина был, как в других подобных случаях, подстрочный перевод пьесы Шекспира. На это указывают шекспировские образы, эпитеты, большие фрагменты пушкинского текста с сохранившейся грамматической и лексической структурой английского подлинника. Только при установке на перевод возможно столь близкое следование шекспировскому оригиналу, которое есть в пушкинской поэме.

Основной текст пушкинской поэмы является, по сути дела, вольным переводом драмы Шекспира «Мера за меру». Пушкин сокращает у Шекспира то, что кажется ему необязательным в развитии сюжета, он пересказывает драматические перипетии сюжета и запутанную риторику диалогов и монологов, из которых он выбирает самые интересные и выразительные фразы и переводит их поэтически совершенно и достаточно точно. Однако, несмотря на то, что текст поэмы Пушкина почти целиком состоит из слов, взятых из шекспировского оригинала, «Анджело» как бы соткан из образов, метафор, идиом, реплик героев шекспировской «Меры за меру», перед нами оригинальное произведение русского поэта, который изменяет сюжет, жанр, фабулу, композицию, переосмысляет концепцию характеров, усиливает этический конфликт шекспировской драмы, дает поэме оригинальное название, вносит «русский дух» в «итальянский колорит» сюжета.

Поэма «Анджело» существует в неразрывном единстве творческого процесса поэта, она была одним из важных свершений в его художественном триумфе второй «болдинской осени» 1833 г., когда один за другим появляются признанные шедевры: «История Пугачева», поэма «Медный Всадник», повесть «Пиковая дама», переводы двух баллад Мицкевича, лучшая из сказок «О рыбаке и рыбке», стихотворение «Осень». Создание поэмы в полной мере выражало общие тенденции развития творчества Пушкина и русской литературы: увлечение идеями народности, преодоление «ничтожества русской литературы», обретение национального достоинства, открытие реализма и историзма.

Работа над поэмой отвечала потребностям духовного развития Пушкина, в ней воплотились политические устремления и этические принципы, основанные на христианских добродетелях и ценностях. Его

Дук (при естественном и понятном человеческом несовершенстве и противоречиях героя) олицетворяет идеал правителя-христианина. Пушкин нашел выразительные слова для представления своего героя:

...предобрый, старый Дук,
Народа своего отец чадолюбивый,
Друг мира, истины, художеств и наук.
(Пушкин 1937–1959: Т. V: 107)

В отличие от шекспировского персонажа, он более человечен и мудр.

Диалог с Шекспиром помог Пушкину обрести неповторимую глубину выражения смысла слова, понимания природы человека и власти, и именно поэтому «Анджело» — лучшее произведение ученика, сумевшего превзойти в творческом состязании своего великого и любимого учителя, коим был для русского поэта британский гений.

Шекспировские «штудии» помогли Пушкину обрести неповторимую глубину выражения слова, понимания природы человека и власти, и именно поэтому «Анджело» — лучшее произведение ученика, сумевшего превзойти в творческом состязании своего великого и любимого учителя, коим был для русского поэта британский гений. А это уже не просто эффект шекспиризации творчества на манер западноевропейских предшественников и современников русского поэта. Это и есть пушкинский шекспиризм, проявление уникальной способности поэта сделать «чужое» «своим», чужую, но не чуждую литературную традицию родной — русской.

Пушкин был первопроходцем не только в ознакомлении русского читателя с плодами западной литературы, но и в утверждении «русского Шекспира». Преемником Пушкина и в следовании традициям русской словесности, и в развитии открытого им «*нового слова*» в искусстве, и в идее шекспиризма стал Достоевский, который в полной мере воспринял художественные открытия Шекспира, его антропологические принципы, его пророческую и таинственную весть «о человеке, душе человеческой», придал шекспировские масштаб и глубину анализа неистовых страстей героев, их любви и ревности, мести и прощений, преступлений и наказаний.

Задачи теоретического осмысления проблем освоения русской культурой творчества зарубежного писателя могут быть решены при помощи тезаурусного подхода, который способен собрать воедино и обобщить комплекс сведений о месте Шекспира в культуре России,

начиная от первого знакомства с его творчеством и экспериментами с переводами его пьес в XVIII веке до наших дней, когда освоение шекспировского наследия давно переросло масштабы переводческой и включает в себя изучение сценической судьбы пьес драматурга, истории книжных изданий произведений Шекспира, их кино- и телеэкранизаций, оригинальной интерпретации шекспировских образов и сюжетов в живописи, музыке, балете, в литературной, театральной, искусствоведческой критике.

В условиях информационного общества особое значение приобретают исследования и интерпретации, размещенные в Интернете. Благодаря новейшим технологиям Шекспир становится явлением повседневной культуры. Подобным примером может служить статистика посещения сайта «Русский Шекспир», каждодневное обращение к которому составляет около 200 посетителей. Помножим это на количество дней в году и получим вполне обнадеживающие результаты.

Основной вывод, который можно сделать из проведенного исследования, заключается в следующих тезисах. Усвоение русской классической литературой XIX века художественных открытий Шекспира проявилось в двух основных тенденциях — «шекспиризации» и «шекспиризме»: для большинства русских писателей шекспиризация выразилась в подражании образцам, освоении тем, образов, мотивов, сюжетов — одним словом, поэтики гениального британца, прочно освоенной в русском литературном тезаурусе; для Пушкина, Достоевского и некоторых других писателей увлечение Шекспиром выразилось в переходе от шекспиризации к шекспиризму — конгениальному развитию шекспировского мировидения. Именно идея шекспиризма придала особое значение русской литературе в общем процессе освоения художественных открытий Шекспира мировой культурой. Русский шекспиризм стал самобытным явлением, характеризующим освоение творческого наследия Шекспира иной национальной традицией.

Шекспиризация – универсальный процесс, в котором проявилось влияние Шекспира в разных сферах мировой культуры. Шекспиризм – творческая установка, требующая от автора конгениальности Шекспиру. В русской литературе безусловен шекспиризм Пушкина и Достоевского. В какой мере шекспиризм характерен другим мировым гениям, вопрос пока открытый. Нужны новые критические исследования проблемы именно под тем углом, под которым сначала в 1855 г., а позже в 1874 г. П. В. Анненков взглянул на творчество Пушкина.

ЛИТЕРАТУРА

- Абашидзе С. 1935. Шекспир в изобразительных материалах // Вильям Шекспир. «Жизнь и смерть короля Ричарда третьего»: статьи и материалы к постановке трагедии... в перев. А. Радловой. Л., Большой драм. театр им. М. Горького.
- Азаркович В. Г. 1974. Лирика Данте и Шекспира в книжной графике В. А. Фаворского // Очерки по русскому и советскому искусству. Л.
- Айдинян С. А. 1999. Пушкин и русское зарубежье // Дельфис. №4 (20).
- Аладьин Е. 1831. «Борис Годунов» // С.-Петербургский Вестник. Т. I. №2.
- Алексеев М. П. 1931. Проблема художественного перевода // Труды Иркутского гос. ун-та. Т. XVIII, вып. 1. Иркутск. (Отдельное изд.: Алексеев М. П. 1931a. Проблема художественного перевода. Вступительная лекция в Иркутском гос. университете 15 декабря 1927 г.).
- Алексеев М. П. 1965. К истории написания имени Шекспира в России // Проблемы современной филологии. Сборник статей к семидесятилетию акад. В. В. Виноградова. М.: Изд-во АН СССР.
- Алексеев М. П. 1972. Пушкин. Сравнительно-исторические исследования. Л.: Наука.
- Алексеев М. П. 1987. Пушкин и мировая литература / Отв. ред. Г. П. Макогоненко, С. А. Фомичев. Л.: Наука.
- Алексеев М.П. 1989. Русско-английские литературные связи (XVIII — первая половина XIX вв.) // Литературное наследство. Т. 91. М.: Наука.
- Анастасий, митр. 1991. [Грибановский Александр] Пушкин в его отношении к религии и Православной Церкви / 2-е изд. М.: Гудок.
- Анастасьев Н. 1999. Бывают странные сближенья... // Вопросы литературы. №5.
- Андреев М. Л., Гаспаров М. Л., Гринцер П. А., Михайлов А. В., Аверинцев С. С., 1994. Категория поэтики в смене литературных эпох // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. М.
- Андреева И. С., Боброва Л. А. 1999. А. С. Пушкин и православие: (Обзор) // Религия и общество: Реф. сб. ИНИОН. М.
- Аникст А. А. 1972. Теория драмы в России от Пушкина до Чехова. М.: Наука.
- Анненков П. В. 1855. Материалы для биографии Александра Сергеевича Пушкина // Пушкин. Сочинения. Т. 1. СПб.
- Анненков П. В. 1998. Александр Сергеевич Пушкин в Александровскую эпоху. Минск: Лимариус.
- Анненков П. В. 1999. Материалы для биографии Александра Сергеевича Пушкина. М.: ТЕРРА-Кн. клуб.
- Анненков П. В. 1874. Александр Сергеевич Пушкин в Александровскую эпоху. VIII. Шекспиризм // Вестник Европы. Кн. 2.
- Анненков П. В. 1984. Материалы для биографии А. С. Пушкина. М.
- Арденс Н. Н. 1939. Драматургия и театр А. С. Пушкина. М.: Сов. писатель.
- Аринин В. И. 1998. Неразгаданные тайны Пушкина. М.: Современник.
- Аронов А. А. 2000. Пушкин и отечественная культура // Проблемы информационной культуры: Сб. ст. Вып. 9. А. С. Пушкин в информационном пространстве России. Ч. 1. М.: МГУКИ.
- Артамонов С. Д. 1968. Монтень, Шекспир, Пушкин. Филиация идей // Писатель и жизнь. Сборник историко-литературных, теоретических и критических статей. Вып. 5. М.

- Архангельский А. Н. 1999. Герой Пушкина. Очерки литературной характерологии. М.: Высшая школа.
- Астафьева О. В. 1990. Пушкин и Шекспир: (Своеобразие интерпретации античного источника) // Время и творческая индивидуальность писателя. Межвуз. сб. научн. тр. Ярославль.
- Ахматова А. А. 1958. «Каменный гость» Пушкина // Пушкин. Исследования и материалы. Т. II. М.; Л.: Изд-во АН СССР.
- Баратынский Е. А. 1937. Письмо Пушкину А. С., первая половина декабря 1825 г. // Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 16 т. М.; Л.: Изд-во АН СССР. Т. 13: Переписка, 1815–1827.
- Бардовский А. 1923. Русский Гамлет // Русское прошлое. Пг.: М. Кн. 4.
- Бартенев П. И. 1864. // Русский архив. №10. Стб. 1005.
- Бартенев П. И. 1914. Пушкин в южной России. М.
- Батюшков Ф. Д. 1900. Пушкин и Расин («Борис Годунов» и «Аталия») // Памяти Пушкина. Сб. ст. СПб.
- Бахтин М. М. 1994 Проблемы поэтики Достоевского // Проблемы творчества Достоевского. Киев.
- Бахтин М. М. 2002. Собрание сочинений. Т. 6. М.: Русские словари, ЯСК.
- Бегичев С. Н. 1929 [Записка об А. С. Грибоедове] // А. С. Грибоедов в воспоминаниях современников. М.: Федерация.
- Белинский В. Г. 1953–1959. Полное собрание сочинений: В 13 т. М.: Изд-во АН СССР.
- Белкин Д. И. 1980. О некоторых структурных особенностях болдинской поэмы А. С. Пушкина «Анджело» // Болдинские чтения: [1979]. Горький: Волго-Вят. кн. изд-во.
- Белый А. 1996. «Отшельники хвалы ему поют» («Каменный гость») // Московский пушкинист. Вып. II. М.: Наследие.
- Беляк Н. В., Виролайнен М. Н. 1991. «Маленькие трагедии» как культурный эпос новоевропейской истории (Судьба личности — судьба культуры) // Пушкин. Исследования и материалы. Т. XIV. Л.: Наука.
- Березкин В. 1973. Оформление спектакля «Гамлет» в Воронеже (1924 г.) // Вадим Рындин. М.: Искусство.
- Берков П. 1964. Жизнь и творчество Н. М. Карамзина // Берков П. Избранные сочинения: В 2 т. Т.1.
- Бескин Э. 1924. Бессмертие дыбом. Новый зритель. № 13.
- Библиотека Жуковского в Томске. 1984. Ч. 2. Томск.
- Благой Д. Д. 1975. Пушкин в развитии мировой литературы. Статья 3 // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. Т. 34. №3.
- Блок А. 1962. Тайный смысл трагедии «Отелло», «Король Лир» Шекспира // Блок А. Собр. соч. М. 1962. Т. VI.
- Боброва М. Н. 1939. К вопросу о влиянии Шекспира в трагедии Пушкина «Борис Годунов» // Литература в школе. № 2.
- Богословский Н. В. 1950. Пушкин — критик / Сост. и примеч. Н. В. Богословского. М.
- Бонди С. 1986. Шестистопный ямб Пушкина // Пушкин. Исследования и материалы. Т. XII. М.; Л.: Наука.
- Бонди С. М. 1941. Драматургия Пушкина и русская драматургия XIX в. // Пушкин — родоначальник новой русской литературы: Сб. научно-исследовательских работ. М.; Л.: Изд-во АН СССР.

- Бонди С. М. 1983. О Пушкине: Статьи и исслед. / 2-е изд. М.: Худож. лит.
- Бонди С. М. 1996. Драматический стих Пушкина // Контекст. Литературно-теоретические исследования 1993 / Отв. ред. А. В. Михайлов. М.: Наследие.
- Бочаров С. Г. 1974. Поэтика Пушкина: Очерки. М.: Наука.
- Бочаров С. Г. 2000. «Мировые ритмы» и наше пушкиноведение // Новый мир. №12.
- Брентон Э. 2007. Шекспир — русский // Вопросы литературы. №4.
- Булгаков А. С. 1934. Раннее знакомство с Шекспиром в России // Театральное наследие. Сб. 1. Л.
- Бэлза И. Ф. 1962. Моцарт и Сальери (Об исторической достоверности трагедии Пушкина) // Пушкин. Исследования и материалы. Т. IV. М.; Л.: Изд-во АН СССР.
- Ванновский А. 1989. Новые данные о влиянии Шекспира на Пушкина: (Загадка мести за душу) / Предисл. П. В. Палиевского // Пушкинист. Вып. 1. / Сост. Г. Г. Красухин. М.: Современник.
- Варламова Е. А. 2003. Преломление шекспировской традиции в творчестве Бальзака («Отец Горио» и «Король Лир»): Дис... канд. филол. н. Саратов.
- Вацуρο В. Э. 2000. Пушкинская пора: Сб. статей. СПб.: Академический проект.
- Вацуро В. Э., Гиллельсон М. И. 1972. Сквозь «умственные плотины»: Из истории книги и прессы пушкинской поры. М.: Книга.
- Вейдле В. В. 1991. Пушкин и Европа // Русская речь. №3.
- Веревкин М. 1789. «Король Генрих VIII». Падение Кардинала Волзея при Генрихе VIII. Отрывок из III действ., сц. 2. / Перев. с немец. М. Веревкина // Наставник, или Всеобщая система воспитания... ч. I. СПб., Тип. Горного училища.
- Веревкин М. 1789. Монолог Генриха четвертого Английского короля, узнающего среди ночи о мятежничестве Графа Нортумберландского. / Перев. с немец. М. Веревкина // Наставник или всеобщая система воспитания... ч. I. СПб., Тип. Горного училища.
- Веревкин М. 1789. Отрывок из «Короля Генриха V». / Пер. М. Веревкина // Наставник или Всеобщая система воспитания... ч. I. СПб., Тип. Горного училища.
- Веревкин М. 1789. Пря между Бругусом и Касиусом в трагедии, названной Июлий Цесарь. Отрывок. Дейст. IV, сц. 3. Пер. М. Веревкина // Наставник, или Всеобщая система воспитания, ч. I. СПб., Тип. Горного училища.
- Веревкин М. 1789. Степени жизни. «Как вам это понравится», деист. II, сц. 6. / Перев. с немец. М. Веревкина // Наставник или всеобщая система воспитания... ч. I. СПб., Тип. Горного училища.
- Вересаев В. 1990. Сочинения: В 4 т. М.
- Верховский Н. П. 1937. Западноевропейская историческая драма и «Борис Годунов» Пушкина // Западный сборник. Т. I / Ред. В. М. Жирмунский. М.; Л.: Изд-во АН СССР.
- Вершинин И. В. 2003. Предромантические тенденции в английской поэзии XVIII века и «поэтизация» культуры: Дис... доктора филол. наук. Самара.
- Вершинина Н. Л. 1981. К вопросу об источниках поэмы «Граф Нулин» // Проблемы современного пушкиноведения. Л.: ЛГПИ.
- Веселовский А. 2002. Вольтер // Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона. Мультимедиа — издательство «Адепт», 2002. Статья А. Веселовского «Вольтер» впервые опубликована в «Энциклопедическом словаре Брокгауза и Ефрона» (1890–1907).
- Веселовский А. Н. 1904. В. А. Жуковский. Поэзия чувства и «сердечного воображения». СПб.

- Вестник Европы. 1814. Ч. 75, №12.; Ч. 76, № 13.
- Ветловская В. Е. 1995. Чистая английская шекспировская манера! // Русская литература. № 2.
- Вильям-Вильмонт Н. Н. 1939. Гердер о Шекспире // Интернациональная литература.
- Виноградов А. К. 1928. Мериме в письмах к Соболевскому. М.
- Виноградов В. В. 1939. Неизвестные заметки Пушкина в «Литературной газете» 1830 г. // Пушкин. Временник Пушкинской комиссии. Вып. 4–5. М.; Л.: Изд-во АН СССР.
- Виноградов В. В. 1941. Стиль Пушкина. М.: ГИХЛ.
- Винокур Г. О. 1935. Комментарий к «Борису Годунову» // Пушкин А. С. Полное собрание сочинений. Т. VII. Л.: Изд-во АН СССР. С. 385–505.
- Винокур Г. О. 1936. Кто был цензором «Бориса Годунова»? // Пушкин. Временник Пушкинской комиссии. Вып. 1. М.; Л.: Изд-во АН СССР.
- Винокур Г. О. 1999. Комментарии к «Борису Годунову» А. С. Пушкина. М.: «Лабиринт», «Брандес».
- Владимирский Г. Д. 1939. Пушкин — переводчик // Пушкин. Временник Пушкинской комиссии. Т. 4–5. М.; Л.: Изд-во АН СССР.
- Волк С. С. 1958. Исторические взгляды декабристов. М.; Л.: Изд-во АН СССР.
- Волькенштейн В. 1960. Драматургия / Изд. испр. и доп. М.: Сов. писатель.
- Вольперт Л. И. 1983. «Шекспиризм» Пушкина и Стендаля: «Арап Петра Великого» и «Арманс» // Болдинские чтения [1982]. Горький: Волго-Вят. кн. изд-во.
- Вольперт Л. И. 1986. Пушкин и Стендаль. К проблеме типологической общности // Пушкин. Исследования и материалы. Т. XII. М.; Л.: Наука.
- Воронова О. 1970. Художник книги // Литература и ты. Вып. 4. М.: Мол. гвардия. С. 247–254. [Об иллюстрациях В. М. Воловича к Шекспиру].
- Всеволодский-Гернгросс В. 1957. Русский театр. От истоков до середины XVIII в. М.: АН СССР.
- Вяземский П. А. 1984. Эстетика и литературная критика. М.: Искусство.
- Вяземский П. А. 1999. Из «Объяснений к письмам Жуковского» // В. А. Жуковский в воспоминаниях современников / Сост., подгот. текста, вступ. статья и коммент. О. Б. Лебедевой и А. С. Янушкевича. М.: Наука.
- Гаспаров Б. М. 1999. Поэтический язык А. С. Пушкина как факт истории русского литературного языка. СПб.: Академ. проект.
- Гаспаров М. Л. 1995. Избранные статьи. М.
- Гердер И. Г. 1959. Избр. соч. / Пер. под ред. В. М. Жирмунского и Н. А. Сигал; вступ. статья и прим. В. М. Жирмунского. М.; Л.
- Гершензон М. О. 1926. Статьи о Пушкине / Со вступ. ст. Л. Гроссмана. М.: ГАХН.
- Гершензон М. О. 1990. Мудрость Пушкина // Пушкин в русской философской критике. М.: Книга.
- Гёте И. В. 1950. Избр. произв. М.
- Гёте И. В. 1980. Ко дню Шекспира // Гёте И. В. Собр. соч.: В 10 т. М., 1980. Т. 10.
- Гиривенко А. Н. 2002. Самовыражение — константа романтического периода: опыты А. С. Пушкина // Из истории русского художественного перевода первой половины XIX века: Эпоха романтизма. Учеб. Пособие. М.: Флинта; Наука.
- [Глинка С.]. 1831. Разговор о Борисе Годунове А. С. Пушкина // Дамский Журнал. №10. Ч. 33. №6. С. 93–95; №10.
- Гозенпуд А. А. 1967. О сценичности и театральной судьбе «Бориса Годунова» // Пушкин. Исследования и материалы. Т. V. Пушкин и русская культура. М.; Л.

- Гозенпуд А. А. 1969. Из истории общественно-литературной борьбы 20–30-х годов XIX в. («Борис Годунов» и «Дмитрий Самозванец») // Пушкин. Исследования и материалы. Т. VI. Реализм Пушкина и литература его времени. М.; Л.: Наука.
- Горбунов А. Н. 1998. Предисловие // Шекспир У. Юлий Цезарь / Пер. Н. М. Карамзина, А. А. Фета, М. А. Зенкевича, А. Величанского; [Сост., предисл. и коммент. А. Н. Горбунова; худож. В. К. Бисенгалиев] М.: Радуга.
- Горбунов А. Н. 2006. Шекспировские контексты. М.: Медиа Мир.
- Гордин А. М. 1962. Заметка Пушкина о замысле «Графа Нулина» // Пушкин и его время. Вып. 1. Л.: Изд. Гос Эрмитажа.
- Горницкая Н. С. 1967. Пушкин и русская оперная классика // Пушкин. Исследования и материалы. Т. V. Пушкин и русская культура. М.; Л.: Наука.
- Городецкий Б. П. 1936. «Борис Годунов» в творчестве Пушкина // «Борис Годунов» А. С. Пушкина: Сб. статей / Под общ. ред. К. Н. Державина. Л.
- Городецкий Б. П. 1953. Драматургия Пушкина. М.; Л.: Изд-во АН СССР.
- Городецкий Б. П. 1967. Кто же был цензором «Бориса Годунова» в 1826 г.? // Русская литература. №4.
- Городецкий Б. П. 1969. Трагедия Пушкина «Борис Годунов». Комментарий. Л.: Просвещение.
- Горсей Дж. 1909. Записки о Московии XVI в. сэра Джерома Горсея / Пер. с англ. СПб. // <http://orel3.rsl.ru/sim/sim-21-1.pdf>
- Горшков А. И. 2000. А. С. Пушкин в истории русского языка: Пособие для учителя. М.: Дрофа.
- Господа нашего Иисуса Христа Новый Заветъ. Первымъ изданіемъ. СПб.: Въ Типографіи Россійскаго Библейскаго Общества. 1823.
- Греч Н. И. 1840. Чтения о русском языке. Ч. 1–2. СПб.: Ч. II.
- Грибоедов А. С. 1911. Полн. собр. соч.: в 3 т. / Под ред. и с прим. Н. К. Пиксанова и И. А. Шляпкина. СПб. Т. 1.
- Грибоедов А. С. 1988. Письмо Бегичеву С. Н., <июнь 1824> // Грибоедов А. С. Сочинения. М.: Худож. лит.
- Григорьев А. 1855. Замечания об отношении современной критики к искусству // Москвитянин. №13–14.
- Гринбаум О. Н. 2000. Гармония строфического ритма в эстетико-формальном измерении (на материале «Онегинской строфы» и русского сонета). СПб.: Изд-во СПб. ун-та.
- Гроссман Л. 1958. Пушкин. М.: Молодая гвардия.
- Грот Я. К. 1899. Пушкин, его лицейские товарищи и наставники. Изд. 2-е. СПб.
- Гуковский Г. А. 1926. О сумароковской трагедии // Поэтика: Сборник статей. Вып. 1. Л.
- Гуковский Г. А. 1927a. Русская поэзия XVIII века. Л.
- Гуковский Г. А. 1927b. Из истории русской оды XVIII века (Опыт истолкования пародии) // Поэтика: Сборник статей. Вып. 3. Л.
- Гуковский Г. А. 1928. К вопросу о русском классицизме // Поэтика: Сборник статей. Вып. 4. Л.
- Гуковский Г. А. 1929. О русском классицизме // Поэтика: Сборник статей. Вып. 5. Л.
- Гуковский Г. А. 1935. А. П. Сумароков // Сумароков А. П. Стихотворения / Под ред. акад. А. С. Орлова, при участии А. Малеина, П. Беркова и Г. Гуковского. М.: Советский писатель. Большая серия «Библиотеки поэта».

- Гуковский Г. А. 1957. Пушкин и проблема реалистического стиля. М.: Гослитиздат.
- Гуковский Г. А. 1965. Пушкин и русские романтики. М.: Худ. лит.
- Гуманитарное знание. 2006. Гуманитарное знание: тенденции развития в XXI веке / Под общ. ред. Вал. А. Лукова. М.: Изд-во Нац. Ин-та бизнеса.
- Гюго В. 1915. Собр. соч.: В 12 т. М. Т. 11.
- Гюго В. 1956. Собр. соч.: В 14 т. М. Т. 14.
- Давыдов С. 1992–1993. Пушкин и христианство // Transactions of the Association of Russian-American Scholars in U. S. A. Vol. 25. N. Y.
- Данилевич И. В. 1999. Поэтика «Маленьких трагедий» А. С. Пушкина: К соотношению художественного пространства и мотива смерти // Книга и печатное дело: Сб. науч. тр. СПб.
- Данилевский Р. Ю. 1999. Пушкин и Гёте. Сравнительное исследование. СПб.: Наука.
- Дарвин М. Н., Тюпа В. И. 2001. Циклизация в творчестве Пушкина: Опыт изучения поэтики конвергентного сознания. Новосибирск: Наука.
- Дебрецени П. 1995 (1996). Блудная дочь: Анализ художеств. прозы Пушкина: [Пер. с англ.]. СПб.: Акад. проект.
- Декабристы и их время. 1951. М.
- Дельви́г А. А. 1934. Полное собрание стихотворений / Ред. и прим. Б. Томашевского. Л.: Изд. писат. в Ленинграде.
- Дмитриев В. 1973. О декорации к трагедии Шекспира «Гамлет» // Художники театра о своем творчестве: [сб. статей]. М.
- Дмитриев М. А. 1999. Из книги «Мелочи из запаса моей памяти» // В. А. Жуковский в воспоминаниях современников / Сост., подгот. текста, вступ. статья и коммент. О. Б. Лебедевой и А. С. Янушкевича. М.: Наука.
- Долинин А. А. 1992. Заметка к проблеме «Пушкин и Шекспир: (О подзаголовке «Скупого рыцаря»)» / Отв. ред. А. Мальц // Сборник статей к 70-летию проф. Ю. М. Лотмана. Тарту: ТГУ.
- Долинин А. А. 2001. Пушкин и Англия // Всемирное Слово: Международный журнал. №14. Л.
- Достоевский Ф. М. 2003–2005. Полное собрание сочинений: В 18 т. Т. 1-18. М.: Воскресенье.
- Дружинин А. В. 1867. Собрание сочинений. С примеч. автора. Т. VII. Критика и библиография. 1850–1860. / Ред. Н. В. Гербель. СПб.
- Дурылин С. Н. 1951. Пушкин на сцене. М.: Изд-во АН СССР.
- Дьяконова Н. Я. 1963. «Кенилворт» // Скотт В. Собр. соч.: В 20 т. Т. 11. М.
- Екатерина II. 1786. «Виндзорские кумушки» — Вот каково иметь корзину и белль. Вольное переложение из Шакеспира. В 5-ти действиях. СПб. 104 с.
- Екатерина II. 1849. Сочинения императрицы Екатерины II. Т. 2. С. 366–434.
- Елиферова М. В. 2003. Шекспировские сюжеты, пересказанные Белкиным // Вопросы литературы. №1 (<http://magazines.russ.ru/voplit/2003/1/mel-pr.html>).
- Елиферова М. В. 2007. «Повести Белкина» в контексте раннего восприятия Шекспира в России: 1790-1830 // Автореферат дис. ... кандидата филологических наук. Москва.
- Есаулов 1995. Есаулов И. А. Категория соборности в русской литературе. Петрозаводск: Изд. ПетрГУ.
- Есин С. Н. 2006. Писатель в теории литературы: проблема самоидентификации: Дис... доктора филол. наук. М.

- Есипов В. М. 1996. О замысле «Графа Нулина» // Московский пушкинист. Вып. II. М.: Наследие.
- Жизнь и смерть Ричарда III, короля аглинского, трагедия. 1787. / Перев. прозою с франц. в Нижнем-Новгороде 1783 года. СПб. 306 с. В предисловии — отзыв Вольтера.
- Жирмунский В. М. 1937. Пушкин и западные литературы // Пушкин. Временник Пушкинской комиссии. Т. III. М.; Л.: Изд-во АН СССР. Житель Сивцева Вражка. 1834. Письмо к издателю // Молва. №24.
- Жуковский В. А. 1959–1960. Собрание сочинений: В 4 т. М., Л.: Гослитиздат.
- Жуковский В. А. 1985. Эстетика и критика. М.: Искусство.
- Жуковский. 1985. В. А. Жуковский — критик / Сост., подгот. текста, вступ. статья и коммент. Ю. М. Прозорова. М.: Сов. Россия.
- Жуковский. 1999. В. А. Жуковский в воспоминаниях современников / Сост., подгот. текста, вступ. статья и коммент. О. Б. Лебедевой и А. С. Янушкевича. М.: Наука.
- Загорский М. 1940. Пушкин и театр. СПб.: Искусство.
- Загорский М. 1948. Шекспир в России // Шекспировский сб.: 1947. М.
- Захаров Н. В. 1998. Пушкин и Шекспир («Measure for Measure» и «Анджело») // Филологические исследования. Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ.
- Захаров Н. В. 2003. Шекспир в творческой эволюции Пушкина. Jyväskylä: Jyväskylä University Printing House.
- Зелинский Ф. 1903b. О трагедии «Антоний и Клеопатра» // Сочинения Шекспира. Т. IV. // Ред. С. А. Венгеров. СПб.: Изд-во Брокгауза и Ефрона.
- Зелинский Ф. 1903a. Мотив разлуки. Овидий — Шекспир — Пушкин // Вестник Европы. №10.
- Зелинский Ф. 1911–1916. Из жизни идей: Науч.-попул. статьи проф. Петрогр. ун-та Ф. Зелинского / Изд. 3-е. Т. 1–2. Пг.
- Зелинский Ф. 1922. Возрожденцы: Научно-популярные ст. по всеобщей литературе. Вып. 1. Пг.: Academia.
- Зиновьева А. Ю. 2001. Вечные образы // Литературная энциклопедия терминов и понятий. М.
- Иезуитов А. Н. 1998. История и Библия // Наука в России. №6.
- Иезуитова Р. В., Левкович Я. Л. 1999. Пушкин и Петербург: Страницы жизни поэта. СПб.: Спец. литература.
- Измайлов Н. В. 1960. Примечания // Жуковский В. А. Собрание сочинений: В 4 т. М.; Л.: Гослитиздат. Т. 3.
- Ильин И. А. 1990. Пророческое призвание Пушкина // Пушкин в русской философской критике. М.: Книга, 328–355.
- История западноевропейского театра. 1957. М.: Искусство. Т. 2.
- История русского драматического театра. 1977. В 8 т. М.: Искусство. Т. 1. Исхаков Х. И. 1998. Пушкин и религия. М.: Изд-во журн. «Москва».
- Карабанов П. 1786. Гамлет. Отрывок. (Вольное подражание монологу Гамлета). Перев. L... [П. Карабанова] // Лекарство от скуки и забот. Ч. 1. № 17.
- Карабанов П. 1812. Стихотворения. М.
- Карамзин Н. М. 1789. Поэзия // Детское чтение для сердца и разума. Ч. 17. С. 200 (отрывок).
- Карамзин Н. М. 1791 // Московский журнал. Ч. 3.
- Карамзин Н. М. 1792 // Московский журнал. Ч. 7, без подписи.

- Карамзин Н. М. 1964. Избранные сочинения: В 2 т. / Составление, подготовка текста и примечания Г. Макогоненко. М.; Л.
- Карамзин Н. М. 1966. Стихотворения. Л. (Библиотека поэта; Большая серия).
- Касаткина В. Н. 2001. Романтическая муза Пушкина. М.: Изд-во МГУ.
- Катышева Д. Н. 1989. Театр поэта. М.: Сов. Россия.
- Кибальник С. А. 1995. Тема случая в творчестве Пушкина // Пушкин. Исследования и материалы. Т. XV. СПб.: Наука.
- Кибальник С. А. 1998. Художественная философия Пушкина. СПб.: Дмитрий Буланин.
- Киреевский И. В. 1911. Полное собрание сочинений: В 2 т. Т. II. М.
- Клапаред Э. 1984. Чувства и эмоции // Психология эмоций: Тексты / Под ред. В. К. Виллюнаса, Ю. Б. Гиппенрейтер. М.: Изд-во Моск. ун-та.
- Козмин Н. 1900. Взгляд Пушкина на драму. СПб.
- Комиссаров В. Н. 1999. Современное переводоведение: Курс лекций. М.: Изд. «ЭТС».
- Кони А. Ф. 1906. Очерки и воспоминания. Публичные чтения, речи, статьи и заметки. СПб.
- Королева Н. В., Рак В. Д. 1979. Личность и литературная позиция Кюхельбекера // Кюхельбекер В. К. Путешествие. Дневник. Статьи. Л.: Наука.
- Корш Ф. Е. 1898. Разбор вопроса о подлинности окончания «Русалки» // Известия Отделения русского языка и словесности Императорской Академии Наук. Т. III. Кн. 3.
- Косталевская М. 1996. Дуэт, диада, дуэль («Моцарт и Сальери») // Московский пушкинист. Вып. II. М.: Наследие.
- Костина А. В. 2008. Теоретические проблемы современной культурологии: Идеи, концепции, методы исследования. М.: Книжный дом «ЛИБРОКОМ».
- Кошелев В. А. 2000. Пушкин: история и предание. СПб.: Академический проект.
- Кошелев В. А. 1997. Первая книга Пушкина. Томск: Водолей.
- Красухин Г. 1989. Что человек может: Повесть А. С. Пушкина «Анджело» // Сибирские огни. №6.
- Краткий словарь современных понятий и терминов. 2000. / Н. Т. Бунимович, Г. Г. Жаркова, Т. М. Корнилова и др. ; сост., общ. ред. В. А. Макаренко ; 3-е изд., дораб. и доп. М.
- Кугель А. Р. 1934. Русские драматурги. Очерки театрального критика. М.
- Кудряшов К. В. 1990. Александр Первый и тайна Федора Козьмича. <Б. м.>.
- Кулагин А. В. 1985. Пушкинское стихотворение «Из Barry Cornwall» и его английский источник // Болдинские чтения [1984]. Горький: Волго-Вят. кн. изд-во.
- Кулакова Л. 1967. Поэзия М. Н. Муравьева // Муравьев М. Н. Стихотворения. Л.
- Кулешов В. И. 1994. Пушкин: Жизнь и творчество. М.: Скифы.
- Культурология. 2003.: История мировой культуры» / Под ред. Т. Ф. Кузнецовой, М.: Академия.
- Купреянова Е. Н. 1981. А. С. Пушкин // История русской литературы: В 4 т. Т. 2. Л.: Наука.
- Кюхельбекер В. К. 1824а. О направлении нашей поэзии, особенно лирической, в последнее десятилетие // Мнемозина, 1824, ч. II.
- Кюхельбекер В. К. 1939. Лирика и поэмы. Л., 1939. Т. I.
- Кюхельбекер В. К. 1949. Письмо Пушкину А. С., 18 октября 1836 г., Баргузин // Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 16 т. М.; Л.: Изд-во АН СССР. Т. 16: Переписка, 1835–1837.

- Кюхельбекер В. К. 1967. Избр. произв.: В 2 т. Т. 2.
- Кюхельбекер В. К. 1979. Дневники. Л.: Наука.
- Кюхельбекер В. К. 1929 Дневник. Л.
- Кюхельбекер 1824b. Разговор с Ф. В. Булгариным // Мнемозина. Ч. III.
- Лазарчук Р. М., Левин Ю. Д. 1999. «Гамлетов Монолог» в переводе М. Н. Муравьева // XVIII век. Сборник 21. Памяти Павла Наумовича Беркова (1896—1969). СПб., «Наука».
- Лапкина Г. А. 1965. На афише. Пушкин. М.; Л.: Искусство.
- Лебедев В. С. 1878. Шекспир в переделках Екатерины II / «Русский Вестник». № 3.
- Левин Ю. Д. 1961. В. К. Кюхельбекер — автор «Мысли о Макбете» // Русская литература. №4.
- Левин Ю. Д. 1963. [Вступительная статья к «Рассуждению В. К. Кюхельбекера об исторических драмах Шекспира»] // Международные связи русской литературы: сб. статей под ред. М. П. Алексеева. М.; Л.: Изд-во АН СССР.
- Левин Ю. Д. 1965. Русский романтизм. На путях к реалистическому истолкованию Шекспира // Шекспир и русская культура / Отв. ред. М. П. Алексеев. М.; Л.: Наука.
- Левин Ю. Д. 1966. «Волшебные ночи» А. Ф. Вельтмана. Из истории восприятия Шекспира в России // Русско-европейские литературные связи. Сб. ст. к 70-летию со дня рождения акад. М. П. Алексеева. М.; Л.: Наука.
- Левин Ю. Д. 1968b. Об источниках поэмы Пушкина «Анджело» // Известия Академии наук СССР. Серия литературы и языка. Т. XXVII. Вып. 3. М.: Наука.
- Левин Ю. Д. 1968с. Русские переводы Шекспира // Мастерство перевода: 1966. М.
- Левин Ю. Д. 1968d. Лев Толстой, Шекспир и русская литература 60-х годов 19 вв. // Вопросы литературы. №8.
- Левин Ю. Д. 1968а. В. К. Кюхельбекер — переводчик Шекспира // Шекспировский сборник. 1967. М.
- Левин Ю. Д. 1969. Метафора в «Скупом рыцаре» // Русская речь. №3.
- Левин Ю. Д. 1972. О русском поэтическом переводе в эпоху романтизма // Ранние романтические веяния. Из истории международных связей русской литературы. Л.: Наука. С. 222–284.
- Левин Ю. Д. 1974а. Некоторые вопросы шекспиризма Пушкина // Пушкин. Исследования и материалы. Том VII. Пушкин и мировая литература. М.; Л.: Наука.
- Левин Ю. Д. 1974b. Достоевский и Шекспир // Достоевский. Материалы и исследования. Т. 1. Л.
- Левин Ю. Д. 1983. «Макбет» Шекспира в переводе В. К. Кюхельбекера // Шекспир В. Макбет / Пер. В. К. Кюхельбекера // Памятники культуры. Новые открытия, 1981. Л.: Наука.
- Левин Ю. Д. 1988. Шекспир и русская литература XIX века. Л.
- Левитт Маркус Ч. 1994. Литература и политика: пушкинский праздник 1880 г.: [Пер. с англ.]. СПб.: Акад. проект.
- Левичева Т. И. 2001. Письма А. С. Пушкина Южного периода: 1820–1824. Проблемы текстологии / 2-е изд., испр., доп. М.: Наука.
- Левро Л. 1919. Драма и трагедия во Франции. Пг. М.
- Леец Г. А. 1980. Абрам Петрович Ганнибал. Биограф. исслед. Таллин: Ээсти раамат.
- Лернер Н. О. 1929. Рассказы о Пушкине. Л.: Прибой.
- Лернер Н. О. 1935. «Пушкинологические этюды» XI. Из отношения Пушкина к Шекспиру // Звенья. Т. V. М.; Л.: Academia.
- Лессинг Г. Э. 1936. Гамбургская драматургия. М.; Л.

- Липпман У. 2004. Общественное мнение. М.: Ин-т Фонда «Общественное мнение».
- Листов В. С., Тархова Н. А. 1983. Труд Н. А. Голикова «Деяния Петра Великого...» в кругу источников трагедии «Борис Годунов» // Временник Пушкинской комиссии: 1980. Л.: Наука.
- Литература. Практикум: в 2 ч. Ч. 2: Русская литература 2007 / Вл. А. Луков, Н. В. Захаров, А. Б. Тарасов, В. В. Каблуков, К. Н. Кислицын ; под общ. ред. Вл. А. Лукова. М.: Изд-во Моск. гуманит. ун-та.
- Ломоносов М. В. 1959. Полное собрание сочинений. М., Л. Т. 8.
- Лотман Л. М. 1996. Комментарии к «Борису Годунову» // А. С. Пушкин «Борис Годунов», трагедия. Предисловие, подготовка текста, статья «Творческая история пьесы» С. А. Фомичева. СПб.: Академический проект.
- Лотман Ю. М. 1960. П. А. Вяземский и движение декабристов // Учен. зап. Тартуского гос. ун-та. Тарту.
- Лотман Ю. М. 1962. Идейная структура «Капитанской дочки» // Пушкинский сборник. Псков.
- Лотман Ю. М. 1973. Идейная структура поэмы Пушкина «Анджело» // Пушкинский сборник. Псков.
- Лотман Ю. М. 1995. Пушкин. Биография писателя. Статьи и заметки 1960–1990. «Евгений Онегин». Комментарий. СПб.: Искусство-СПБ.
- Лотман Ю. М. 1966. Комментарии // Карамзин Н. М. Стихотворения. Л. (Библиотека поэта; Большая серия).
- Лотман Ю. М. 1966. Поэзия Карамзина // Карамзин Н. М. Стихотворения. Л. (Библиотека поэта; Большая серия).
- Лузянина Л. Н. 1988. Своеобразие реализма А. С. Пушкина 1830-х годов: Учеб. пособие по спецкурсу. М.: МГПИ.
- Лузянина Л. Н. 1989. Жанровое своеобразие поэмы А. С. Пушкина «Анджело» // Поэзия А. С. Пушкина и ее традиции в русской литературе XIX — начала XX века: Межвуз. сб. науч. тр. Моск. обл. пед. Ин-т им. Н. К. Крупской. М.
- Луков Вал. А. 2007. Социальное проектирование / 7-е изд. М.: Изд-во Моск. гуманит. ун-та: Флинта.
- Луков Вал. А., Луков Вл. А. 2008. Тезаурусы: Субъектная организация гуманитарного знания. М.: Изд-во Нац. ин-та бизнеса.
- Луков Вал., Луков Вл. 1990. Концепция курса «Мировая культура». Статья первая: исходя из реальностей // Педагогическое образование. Вып. 2. М.: Прометей.
- Луков Вал., Луков Вл. 1992а. Концепция курса «Мировая культура». Тезаурологический подход // Педагогическое образование. Вып. 5. М.: Прометей.
- Луков Вал., Луков Вл. 1992b. Всемирная Детская Энциклопедия «Глобус»: Концепция. М.: Педагогика-Пресс.
- Луков Вл. А. 2006а. Культ Шекспира: введение в исследование // Шекспировские штудии II: «Русский Шекспир»: исследования и материалы науч. семинара, 26 апреля 2006 г. М.: Изд-во Моск. гуманит. ун-та.
- Луков Вл. А. 2006b. Культ Шекспира: тезаурусный анализ понятия // Литература Великобритании и романский мир: тезисы докладов Междунар. науч. конференции и XVI съезда англистов 19–22 сентября 2006 г. Великий Новгород.
- Луков Вл. А. 2006с. Культ писателя // Знание. Понимание. Умение. №2.
- Луков Вл. А. 2006d. Культ Шекспира как научная проблема // Вестник Международной Академии Наук (Русская секция). №2.
- Луков Вл. А. 2006е. Предромантизм. М.: Наука.

- Луков Вл. А., Захаров Н. В. 2008. Культ Шекспира [Текст] / Н. В. Захаров // Знание. Понимание. Умение. №1.
- Луков Вл. А., Захаров Н. В., Каблуков В. В. 2006. Литература: Практикум: Зарубежная литература / Под общ. ред. проф. Вл. А. Лукова. М.: Изд-во Моск. гуманит. ун-та.
- Луков М. В. 2006. Телевидение: конструирование культуры повседневности: Автореф. дис... канд. филос. наук. М.
- Майков Л. Н. 1899. Пушкин. Биографические материалы и историко-литературные очерки. СПб.
- Макдауголл У. 1984. Различение эмоции и чувства // Психология эмоций: Тексты / Под ред. В. К. Вилюнаса, Ю. Б. Гиппенрейтер. М.: Изд-во Моск. ун-та.
- Макогоненко Г. П. 1974. Творчество А. С. Пушкина в 1830-е годы: 1830–1830. Л.: Худож. лит.
- Макогоненко Г. П. 1982. Творчество А. С. Пушкина в 1830-е годы: 1833–1836. Л.: Худож. лит.
- Мальчукова Т. Г. 1995. Филология как наука и творчество. Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ.
- Мальчукова Т. Г. 1997–2001. Античные и христианские традиции в поэзии А. С. Пушкина. Ч. 1–3. Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ.
- Мартынова Н. В. 1985. Конфликт в поэмах А. С. Пушкина 1830-х годов («Тазит», «Анджело», «Медный всадник»): Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М.
- Мейерхольд В. Э. 1936. Пушкин — режиссер. Доклад, сделанный в Гос. институте искусствоведения // Звезда. №9.
- Мейлах Б. С. 1958. Пушкин и его эпоха. М.: Гослитиздат.
- Мейлах Б. С. 1964. «Загадочная» поэма Пушкина // Неделя. 6 декабря.
- Мейлах Б. С. 1974. Пушкинская концепция развития мировой литературы. (К постановке вопроса) // Пушкин. Исследования и материалы. Т. 7. Пушкин и мировая литература. М.; Л.: Наука.
- Мейлах Б. С. 1975. Талисман. Книга о Пушкине. М.: Современник.
- Мердок А. 1990. Черный принц: Роман / пер. с англ. М.
- Мережковский Д. С. 1990. Пушкин. Пушкин в русской философской критике, конец XIX — первая половина XX в. М.: Книга.
- Мерсье Л. С. 1936. Картины Парижа. М.; Л. Т. 2.
- Мешкова И. В. 1971. Ранняя драматургия Виктора Гюго // Вопросы французской литературы и преподавания языка. Саратов.
- Микушевич В. 1967. К вопросу о романтическом переводе // Актуальные проблемы теории художественного перевода. Материалы всесоюзного симпозиума: В 2-х т. Т. 1–2. М.
- Модзалевский Б. Л. 1910. Библиотека Пушкина: Библиографическое описание // Пушкин и его современники. Вып. IX–X. СПб.
- Мокульский С. С. 1955. Хрестоматия по истории западноевропейского театра / 2-е изд., испр. и доп. М.: Искусство. Т. 2.
- Мордовченко Н. И. 1959. Русская критика первой четверти XIX века. М.; Л.: Изд-во АН СССР.
- Мордовченко Н. И. В. 1948. К. Кюхельбекер как литературный критик // Ученые записки Ленинградского государственного университета. №90. Серия филологических наук, вып. 13. Л., 1948.
- Морозов М. М. 1954. В. Шекспир. Трагедия о Гамлете, принце Датском (подстрочный перевод и комментарии) // Морозов М. М. Избранные статьи и перево-

ды. М.: Гослитиздат.

Морозов П. О. 1908. «Граф Нулин» // Пушкин А. С. Собрание сочинений / Ред. С. А. Венгеров. Т. II. СПб.

Муравьев М. Н. 1819. Полн. собр. соч. Ч. 1. СПб.

Муравьев М. Н. 1967. Стихотворения. Л.

Мурьянов М. 1995. Пушкин на путях к познанию сущности театра // Вопросы литературы. №6.

Мюир К. 1966. Шекспир и политика. Шекспир в меняющемся мире. М.: Прогресс.

Н. Н. 1858. Видение Ричарда III. Два слова о Шекспире // Общезанимательный вестник. СПб. №8.

Набоков В. В. 1996. Лекции по русской литературе: [Пер. с англ.] / Предисл. Ив. Толстого. М.: Независимая газ.

Набоков В. В. 1999. Комментарии к «Евгению Онегину» Александра Пушкина: Пер. с английского / Ред. А. Н. Николюкин. М.: НПК «Интелвак».

Надеждин Н. И. 1830. О настоящем злоупотреблении и искажении романтической поэзии // Вестник Европы. Ч. CLXX. №1. С. 3–37; №2.

Назарьян Р. Г. 1993. Вильгельм Кюхельбекер как адресат послания Пушкина «К другу стихотворцу» и автор оды «На взятие Парижа»: (Опыт гипотетического исследования) // Временник Пушкинской комиссии / АН СССР. ОЛЯ. Пушкин. комис. СПб.: Наука. Вып. 25.

Наумлюк М. В. 2000. Пушкин и зарубежная литература // Учен. зап. юбил. науч. конф. проф.-препод. состава МГПИ (15–19 ноября 1999 г.). Т. 2. Мурманск.

Небольсин С. А. 1999. Пушкин и европейская традиция. М.: Наследие.

Неклюдова М. 2000. «Милость / правосудие»: о французском контексте пушкинской темы // Пушкинские чтения в Тарту. Материалы международной научной конференции 18–20 сентября 1998 г. Тарту.

Немзер А. С. 1999. «Евгений Онегин» и творческая эволюция Пушкина // Одиссей: Человек в истории. '99. М.: Наука.

Немировский И. В. 1991. Идейная проблематика стихотворения Пушкина «Кинжал» // Пушкин. Исследования и материалы. Т. XIV. Л.: Наука.

Непомнящий В. С. 1998. Послесловие. «Еже писах, писах» // Позов А. Метафизика Пушкина. М.: Наследие.

Непомнящий В. С. 1999a. Поэзия и судьба: Книга о Пушкине. М.

Непомнящий В. С. 1999b. Пушкин. Русская картина мира. М.: Наследие.

Никольский Б. А. 1938. Пушкин и Шекспир // *Mémorial des festivités qui ont eu lieu à Genève en 1937 pour célébrer le centenaire de la mort du poète russe Alexandre Pouchkine*. Genève, Comité Pouchkine.

Нусинов И. М. 1937. Вековые образы. М.

Нусинов И. М. 1941. Пушкин и мировая литература. М.: Советский писатель.

Нусинов И. М. 1958. История литературного героя. М.: Гослитиздат.

Одоевский В. Ф. 1956. Музыкально-литературное наследие. М.: Музгиз.

Переверзев В. Ф. 1982. Гоголь. Достоевский. Исследования / Сост. В. В. Переверзев. М.: Сов. писатель.

Петров А. А. 1789. «Король Генрих VIII» Падение Кардинала Волзея при Генрихе VIII Отрывок из III действ., сц. 2. / Прозаич. перев. с немец. А. Петрова // Учитель, или Всеобщая система воспитания... Ч. I. М, Унив. тип. Н. Новикова.

Петров А. А. 1789. Гамлетово размышление о смерти / Прозаич. перев. [А. Петрова] // Учитель или всеобщая система воспитания... Ч. 1. М., Унив. тип. Н. Новикова.

- Петров А. А. 1789. Король Генрих IV. Отрывок из 2-й части, деист. IV, сц. 4. / Прозаич. перев. с немец. А. Петрова // Учитель, или Всеобщая система воспитания... ч. I. М.
- Петров А. А. 1789. Монолог Генриха IV, когда он ночью получил известие о возмущении графа Нортумберландского. / Перев. с немец. А. Петрова // Учитель или Всеобщая система воспитания... ч. I. М., Унив. тип. Н. Новикова.
- Петров А. А. 1789. Отрывок из «Короля Генриха V». Деист. IV, сц. 3. Прозаич. перев., с немец. А. Петрова // Учитель, или Всеобщая система воспитания... Ч. 1. М.
- Петров А. А. 1789. Пря между Брутусом и Касиусом в трагедии, названной Июлий Цесарь. Отрывок. Дейст. IV, сц. 3. Прозаич. перев. с немец. А. Петрова // Учитель, или Всеобщая система воспитания, ч. I. М.
- Петрунина Н. Н. 1962. О повести «Станционный смотритель» // Пушкин. Исследования и материалы. Т. VI. М. Л.: Изд-во АН СССР.
- Петрунина Н. Н. 1987. Проза Пушкина. Пути эволюции. Л.: Наука.
- Пеуранен Э. 1978. Лирика А. С. Пушкина 1830-х годов. Поэтика: темы, мотивы и жанры поздней лирики. Ювяскюля (Финляндия).
- Пинский Л. 1971. Шекспир: Основные начала драматургии. М.: Изд. Худ. лит.
- Письма русских писателей XVIII века. 1980. М.
- Плетнев П. А. 1885. Сочинения и переписка. В 3 т. Т. 3. СПб.
- Плетнев П. А. 1988. Статьи. Стихотворения. Письма. М.: Советская Россия.
- Плещеев М. И. 1775. «Иль жить, или не жить, теперь решиться должно» // Опыт трудов Вольного Российского собрания. Ч. II. М.
- Плутарх. 1963. Сравнительные жизнеописания: В 3 т. М.: Изд-во АН СССР.
- Позов А. 1998. Метафизика Пушкина. М.: Наследие.
- Покровский М. М. 1909. Пушкин и римские историки // Сборник статей, посвященных В. О. Ключевскому. М.
- Покровский М. М. 1910. Шекспиризм Пушкина // Пушкин. Сочинения. Т. IV. СПб.: Изд-во Брокгауза и Ефрона.
- [Полевой Кс. А.]. 1837. Александр Сергеевич Пушкин // Живописное Обозрение. Ч. 3.
- Полевой Кс. А. 1888. Записки. СПб.
- Полевой Н. А. 1839. Очерки русской литературы. Ч. 1–2. СПб.
- Полевой Н. А., Полевой Кс. А. 1990. Литературная критика. Статьи и рецензии. Л.: Худож. лит.
- Поляков О. Ю. 1993. Шекспировская критика Джона Денниса // Анализ художественного произведения: Сб. науч. трудов. Киров.
- Поляков О. Ю. 1999. Шекспировская критика в периодических изданиях Англии первой четверти XVIII века // XVIII век: Литература в контексте культуры. М.
- Поляков О. Ю. 2001. «Король Лир» в периодических изданиях Англии XVIII в. (к проблеме трансформации метода дескриптивной критики) // Вестник Московского университета. Сер. 9: Филология. №2.
- Пресняков А. Е. 1924. Александр I. Пг.: Изд-во Брокгауза и Ефрона.
- Пушкин 1936. Пушкин. Временник Пушкинской комиссии. I. / Ред. Ю. Г. Оксман. М.; Л.: Изд-во АН СССР.
- Пушкин А. С. 1834. Анджело // Новоселье. Ч. 2. СПб.
- Пушкин А. С. 1835. Анджело // Поэмы и повести Александра Пушкина. Часть вторая. СПб.
- Пушкин А. С. 1887. Сочинения Т. III. М.: Изд. Л. Поливанова.

- Пушкин А. С. 1916. Сочинения, изд. Имп. Академии наук. Т. IV. Лирические стихотворения (1825–1827) / Под ред. П. Морозова. Пг.
- Пушкин А. С. 1918. Граф Нулин, снимок с издания 1827 г. Ред. самим А. С. Пушкиным / С прил. ст. М. О. Гершензона. М.: М. и С. Сабашниковы.
- Пушкин А. С. 1926–1935. Письма / Под ред. и с прим. Б. Л. Модзалевского. Т. I–III. М.; Л.: ГИЗ-Academia.
- Пушкин А. С. 1937–1959. Пушкин А. С. Полное собрание сочинений. Т. I–XVI. М.; Л.: Изд-во АН СССР.
- Пушкин А. С. 1977–1979. Полн. собр. соч.: В 10 т. Л.: Наука. Ленингр. отд-ние.
- Пушкин А. С. 1996b. Пушкин А. С. Рабочие тетради. Т. V. СПб.; Лондон.
- Пушкин А. С. 1996a. Пушкин А. С. Полное собрание сочинений: В 17 т. Т. 18 (дополн.). М.: Воскресение.
- Пушкин. 1974. Пушкин. Исследования и материалы. Т. 7. Пушкин и мировая литература. М.; Л.: Наука.
- Пушкин. 1979. Пушкин. Исследования и материалы. Т. 9. М.; Л.: Наука.
- Пушкин. 1990. Пушкин в русской философской критике, конец XIX — первая половина XX в. М.: Книга.
- Пушкин. 1996. Пушкин в прижизненной критике. 1820–1827 / Под общ. ред. В. Э. Вацура, С. А. Фомичева. СПб.
- Пушкин. 1998. А. С. Пушкин в воспоминаниях современников: В 2 т. СПб.: Академический проект.
- Пушкин. 1999. Пушкин и его современники: Сб. науч. трудов. Вып. 1(40). СПб.: Академический проект.
- Пушкинист 1989. Пушкинист. (Вып. 1) Сост. Г. Г. Красухин. М.: Современник.
- Радищев А. Н. 1988. Сочинения. М.
- Рак В. Д. 2003. Пушкин Достоевский и другие (Вопросы текстологии, материалы к комментариям): Сборник статей. СПб.: Академический проект.
- Рассадин А. П. 2001. Симбирский фон поэмы А. Пушкина «Анджело» // Карамзинский сборник. Россия и Европа: диалог культур. Ульяновск.
- Рассадин Ст. 1977. Драматург Пушкин: Поэтика, идеи, эволюция. М.: Искусство.
- Реизов Б. 1964. Шекспир и эстетика французского романтизма. («Жизнь Шекспира» Ф. Гизо) // Шекспир в мировой литературе. М.; Л.: Худож. лит.
- Реизов Б. Г. 1958. Французский исторический роман в эпоху романтизма. Л.
- Реизов Б. Г. 1962. Между классицизмом и романтизмом: Спор о драме в период Первой империи. Л.
- Рейнблат А. И. 1999. Бугарин и III Отделение в 1826–1855 гг. // Новое литературное обозрение. №40 (6).
- Розанов В. В. 1990. Сочинения. М.: Советская Россия.
- Розанов М. Н. 1930. Об источнике стихотворения Пушкина «Из Пиндемонте» // Пушкин. Сб. II. Ред. Н. К. Пиксанова. М.; Л.: ГИЗ. С. 111–142.
- Розанов М. Н. 1934. Итальянский колорит в «Анджело» Пушкина // Сборник статей к сорокалетию ученой деятельности акад. А. С. Орлова. Л.: Изд-во АН СССР.
- Ронен И. 1997. Смысловой строй трагедии Пушкина «Борис Годунов». М.: ИЦ-Грант.
- Руденская М., Руденская С. 1976. Они учились с Пушкиным. Л.
- Рукою Пушкина. 1935. Несобранные и неопубликованные тексты / Подгот. к печати и коммент. М. А. Цявловский, Л. Б. Модзалевский, Т. Г. Зенгер. М.; Л.: Academia.
- Русская старина. 1875. Т. XIII, июль.

- Русская старина. 1902. Т. СХ, апрель.
- Русский архив. 1882. Кн. 2, № 6.
- Русский Архив. 1910. № 5.
- Сайтанов В. А. 1979. Пушкин и английские поэты Озерной школы: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М.
- Сандомирская В. Б. 1966. Поэмы // Пушкин: Итоги и проблемы изучения. М.; Л.: Наука.
- Саруханян А. П. 1997. Введение // Английская литература XX века и наследие Шекспира. М.: Наследие.
- Сахаров В. И. 1979. Еще о Пушкине и В. Ф. Одоевском // Пушкин Исследования и материалы. Т. IX. М.; Л.: Наука.
- Семенко И. М. 1959. Примечания // Жуковский В. А. Собрание сочинений: В 4 т. М.; Л.: Гослитиздат. Т. 2.
- Сидоренко К. П. 1999. Пушкинское слово в интертекстовой динамике: Автореф. дис. ... доктора филол. наук. СПб.
- Сидяков Л. С. 1978. «Евгений Онегин», «Цыганы» и «Граф Нулин». К эволюции пушкинского стихотворного повествования // Пушкин. Исследования и материалы. Т. VIII. Л.: Наука.
- Сидяков Л. С. 1979. «Пиковая дама», «Анджело» и «Медный всадник». (К характеристике художественных исканий Пушкина второй болдинской осени) // Болдинские чтения: Поэтика Пушкина и проблемы изучения текста. [1978]. Горький: Волго-Вят. кн. изд-во.
- Сиповский В. В. 1906. История русской словесности. Ч. 1-3. СПб., 1906-1908.
- Сказания. 1913. Сказания про храброго витязя, про Бову Королевича (Библиотека старорусских повестей Б. И. Дунаева). М.
- Скатов Н. Н. 1987. Русский гений. М.: Современник.
- Скотт В. 1963. Кенилворт // Скотт В. Собр. соч.: В 20 т. М. Т. 11.
- Словарь. 1958. Словарь русского языка: в 4 т. М. Т. 4.
- Словарь. 1964. Словарь иностранных слов / 4-е изд., перераб. и доп. М.
- Слонимский Ю. И. 1963. Мастерство Пушкина. М.: Гослитиздат.
- Смелзер Н. 1994. Социология: Пер. с англ. М.: Феникс.
- Современный толковый словарь. 2004. / Авт. проекта и гл. ред. С. А. Кузнецов. М.
- Соколянский М. 1964. Шоу и Шекспир. (К вопросу об эволюции реализма): Дис. ... канд. филол. наук. Горький.
- Солнцев В. 2002. Екатерина II // Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона. Мультимедиа — издательство «Адепт».
- Соловьева О. С. 1964. Рукописи Пушкина, поступившие в Пушкинский дом после 1937 г.: Краткое описание. М.; Л.: Наука.
- Соломатина Н. В. 2003. Оскар Уайльд: Создание автомифа и его трансформация в «биографическом жанре»: Дис... канд. филол. наук. М.
- Сомов В. П. 2001. Вольтер в поэтическом сознании Пушкина // Наука в России. №4.
- Спасский Ю. 1937. Пушкин и Шекспир // Известия АН СССР. Отд. Обществ. Наук, №2—3.
- Средний-Камашев И. 1831. Еще раз о «Борисе Годунове», стихотворении А. С. Пушкина // Сын Отечества. №145.
- Сталь Ж. де. 1989. О литературе, рассмотренной в связи с общественными установлениями. М.: Искусство.

- Старк В. П. 2000. А. С. Пушкин и творчество В. В. Набокова: Дис. в форме науч. докл. доктора филол. наук. СПб.
- Стенник Ю. В. 1974. Драматургия петровской эпохи и первые трагедии Сумарокова. (К постановке вопроса) // XVIII век. Сборник 9. Л.
- Стенник Ю. В. 1981. Жанр трагедии в русской литературе. Эпоха классицизма. Л.: Наука.
- Стенник Ю. В. 1990. Сумароков-драматург. // А. П. Сумароков. Драматические сочинения. Л.: «Иск-во».
- Степанов В. П. 1975. Убийство Павла I и «вольная» поэзия // Литературное наследие декабристов. Л.: Наука.
- Степанов Ю. С. 2004. Константы: Словарь русской культуры / 3-е изд., испр. и доп. М.
- Стерн Л. 1968. Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена. Сентиментальное путешествие по Франции и Италии. М.: Худож. лит.
- Стороженко Н. 1880. Отношение Пушкина к иностранной словесности. Венок на памятник Пушкину. СПб.
- Стороженко Н. 1902. Опыты изучения Шекспира, М.
- Субботина Э. М. 1938. Пушкин и Шекспир. (Выполнено для Кабинета Шекспира ВТО, 15 авт. лист.).
- Сурат И. З. 1999. Пушкин: Биография и лирика. Проблемы. Разборы. Заметки. Отклики. М.: Наследие.
- Сурат И. З., Бочаров С. Г. 2002. Пушкин: Краткий очерк жизни и творчества. М.: Языки славянской культуры.
- Сушкова М. 1772. Монолог Ромео из Дейст. V, сц. 3. // Вечера. Ч. I, вечер 2-й.
- Тарасов А. Б. 2006. Феномен праведничества в художественной картине мира Л. Н. Толстого: Дис... доктора филол. наук. М.
- Телескоп. 1835. Ч. 29, №17–20.
- Телетова Н. К. 1981. Забытые родственные связи А. С. Пушкина. Л.: Наука.
- Тимашева О. В. 1999. Анализ одного стихотворного перевода А. С. Пушкина из Андре Шенье // Вопросы филологии. №2.
- Тимофеев С. 1886. Шекспир и Пушкин // Дело. №5.
- Тимофеев С. 1887. Влияние Шекспира на русскую драму. Историко-критический этюд. М.
- Тихомиров С. 1988. Русско-зарубежные литературные связи: Учеб. пособие. Киев.
- Тойбин И. М. 1969a. Вопросы историзма и художественная система Пушкина 1830-х годов. Пушкин. Исследования и материалы. Т. 6. Реализм Пушкина и литература его времени. М.; Л.: Наука.
- Тойбин И. М. 1969b. Творчество Пушкина 1830-х годов и вопросы историзма: Автореф. дис. ... доктора филол. наук. Л.
- Тойбин И. М. 1976. Пушкин: Творчество 1830-х годов и вопросы историзма. Воронеж: Изд. Воронежского ун-та.
- Толстой Л. Н. 1983. О Шекспире и о драме // Толстой Л. Н. Собр. соч.: в 22 т. М. Т. 15.
- Томашевский Б. В. 1927a. Пушкин и итальянская опера // Пушкин и его современники. Вып. XXXI–XXXII. Л.: АН СССР.
- Томашевский Б. В. 1927b. Французская мелодрама начала XIX века // Временник Отдела словесных искусств. Вып. 2. Поэтика. Л.: Academia.
- Томашевский Б. В. 1956–1961. Комментарии // Пушкин. Т. 1–2. М.; Л.: Изд-во АН СССР.

- Томашевский Б. В. 1960. Пушкин и Франция. Л.: Советский писатель.
- Томашевский Б. В. 1978. Примечания // Пушкин А. С. Полное собрание сочинение: В 10 т. Т. 7. Л.: Наука.
- Трофимов Е. А. 1999. Метафизическая поэтика Пушкина. Иваново: Иванов. гос. ун-т.
- Трофимов Ж. А. 1999. Симбирские дни Пушкина: Исследования и находки. Ульяновск: Печатный двор.
- Трубачев С. С. 1889. Пушкин в русской критике 1820–1880. СПб.: Изд. А. С. Суворина.
- Трубе Л. 1984. «С английского»: О загадке одной пушкинской пометы // Вопросы литературы. №4.
- Тургенев И. С. 1961. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Письма. Т. II. М.; Л.
- Турьян М. 1983. Из истории взаимоотношений Пушкина и В. Ф. Одоевского // Пушкин. Исследования и материалы. Т. XI. Л.: Наука.
- Тынянов Ю. Н. 1934. Пушкин и Кюхельбекер // Литературное Наследство. №16–18: [А. С. Пушкин: Исследования и материалы] / План тома, организация материала, литературная редакция, подбор материала и оформление И. С. Зильберштейна и И. В. Сергиевского. М.: Журнально-газетное объединение.
- Тынянов Ю. Н. 1977. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука.
- Удодов Б. Т. 1999. Пушкин: художественная антропология. Воронеж: Изд-во Воронеж. ун-та.
- Урнов Д. М. 1966. Пушкин и Шекспир (1830-е годы): Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М.
- Урнов М. В., Урнов Д. М. 1968. Споры о Шекспире. Пушкин и Шекспир. Шекспир. Движение во времени. М.: Наука.
- Уэллс С. 2002. Шекспировская энциклопедия / Пер. с англ. А. Шульгат. М.: Радуга.
- Фаустов А. А. 2000. Авторское поведение Пушкина. Очерки. Воронеж: Воронеж. гос. ун-т.
- Федоров А. В. 1983. Основы общей теории перевода. (Лингвистические проблемы). М.: Высшая школа.
- Филипсон Г. И. 1885. Воспоминания. М.
- Фитерман А. 1963. Сумароков-переводчик и современная ему критика // Тетради переводчика. Вып. 1. М. (Учен. зап. ИМО, т. 15).
- Флоренский П. 1994. Собр. соч. М. Т. 1.
- Фомичев С. А. 1981. Философская повесть А. С. Пушкина «Анджело» // Известия АН СССР. Серия литературы и языка. Т. 40. №3. М.
- Фомичев С. А. 1986. Поэзия Пушкина: Творческая эволюция / Под ред. Д. С. Лихачева. Л.: Наука.
- Фомичев С. А. 1995. Предисловие // Пушкин А. С. Борис Годунов / С комментариями Л. М. Лотман. СПб.: Академический проект.
- Хализев В. Е. 1999. Теория литературы. М.: Высшая школа.
- Холмская О. П. 1959. Пушкин и переводческие дискуссии пушкинской поры // Мастерство перевода. М.: Советский писатель.
- Худошина Э. И. 1984. Жанр стихотворной повести в творчестве А. С. Пушкина: («Граф Нулин», «Домик в Коломне», «Медный всадник»): Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Ленингр. гос. пед. Ин-т. Л.

- Худошина Э. И. 1987. Жанр стихотворной повести в творчестве Пушкина («Граф Нулин», «Домик в Коломне», «Медный всадник»): Учебное пособие. Новосибирск: Изд. НГПИ.
- Цявловский М. А. 1913. Пушкин и английский язык // Пушкин и его современники. Т. 5. Вып. XVII–XX. СПб.
- Цявловский М. А. 1931. Хвостов // Путеводитель по Пушкину. М.; Л.: Гос. изд-во худож. лит.
- Цявловский М. А. 1991. Летопись жизни и творчества А. С. Пушкина. 1799–1826 / 2-е изд., испр. и доп. Л.: Наука.
- Цявловский М. А. 1962. «Бова (Отрывок из поэмы)» // Цявловский М. А. Статьи о Пушкине. М.
- Цявловский М., Цявловская Т. 2000. Вокруг Пушкина: Дневники. Статьи. Филологическое наследие. М.: Новое литературное обозрение.
- Черкасский С. Д. 2002. Два гения — один сюжет (Драма Шекспира «Мера за меру» и поэма Пушкина «Анджело») // Пушкин и его современники. Вып. 3 (42). СПб.: Академический проект.
- Чернышевский Н. Г. 1949. Полн. собр. соч.: В 16 т. М.: Гослитиздат. Т. 2.
- Черняев Н. И. 1900. Критические статьи и заметки о Пушкине. Харьков.
- Чеснокова Т. Г. 2002. О сходстве некоторых образов комедии Шекспира «Бесплодные усилия любви» и маленькой трагедии Пушкина «Пир во время чумы» (тезисы) // Шекспировские чтения — 2002. Abstracts. Аннотации докладов научной конференции 27–30 июня 2002 г. Владимир: ВГПУ.
- Чуйко В. 1881. Шекспир и Пушкин // Отклик. СПб.
- Чумаков Ю. Н. 1999. Стихотворная поэтика Пушкина. СПб.: Гос. Пушкин. театр. центр.
- Шайтанов И. О. 2003. Две «неудачи»: «Мера за меру» и «Анджело» // «Вопросы литературы», № 1.
- Шатобриан Ф. Р. де. 1982. Опыт об английской литературе // Эстетика раннего французского романтизма. М.: Искусство.
- Шевырев С. 1841. Сочинения А. Пушкина. Томы 9: 10 и 11 // Москвитянин. Ч. V. №9.
- Шекспир 1902. Полное собрание сочинение. Т. III. СПб.
- Шекспир В. 1787. Юлий Цезарь, трагедия Виллиама Шекспира / Пер. Н. М. Карамзина. М.
- Шекспир В. 1937. Полное собрание сочинений: В 8 т. М.; Л.: Academia.
- Шекспир В. 1968. Трагедии. Сонеты / Пер. с англ. Б. Пастернака, С. Маршака. М.: Худ. лит.
- Шекспир В. 2002. Юлий Цезарь / Пер. с англ. П. Козлова. СПб.: Кристалл.
- Шекспир и его изображения. 1894. // Исторический вестник. №12.
- Шекспир и русская культура. 1965. / Под ред. М. П. Алексеева. М.; Л.
- Шекспир У. 1957–1960. Полное собрание сочинений: В 8 т. / Под общей ред. А. Смирнова и А. Аникста. М.: Искусство.
- Шекспир У. 1992. Собрание сочинений: В 8 т. Т. 1. М.: Интербук.
- Шекспир У. 1998. Юлий Цезарь / На англ. и русс. яз.; переводы Н. Карамзина, А. Фета, М. Зенкевича и А. Величанского; составление, предисловие и комментарий А. Н. Горбунова. М.: ОАО Издательство «Радуга».
- Шекспир У. 2000. Комедии / Пер. с англ. М. Зенкевича, М. Донского, П. Мелковой, Т. Щепкиной-Куперник. М.: Изд-во ЭКСМО-Пресс.
- Шекспир У. 2001. Комедии и трагедии / Пер. с англ. О. Сороки. М.: Аграф.

- Шенбаум С. 1985. Шекспир: Краткая документальная биография / Пер. с англ. А. А. Аникста и А. Л. Величанского. М.: Прогресс.
- Шиллер Ф. 1950. Собр. соч.: В 8 т. М.; Л. Т. 8.
- Шиллер Ф. 1955. Разбойники // Шиллер Ф. Собр. соч.: В 7 т. М. Т. 1.
- Шифрина А. 1975. Вильям Шекспир в творчестве советских художников театра: [альбом]. М., Сов. художник.
- Шляпкин И. А. 1903. Из неизвестных бумаг А. С. Пушкина. СПб.
- Шокина О. Ю. 2001. Муза поэта: Образ Музы в творчестве А. С. Пушкина. Новосибирск: Изд-во СО РАН.
- Шоу Дж. Т. 2002. Поэтика неожиданного у Пушкина. Нерифмованные строки в рифмованной поэзии и рифмованные строки в нерифмованной поэзии / Пер. с англ. Т. Скулачевой, М. Гаспарова. М.: Языки славянской культуры.
- Шпенглер О. 1998. Закат Европы: В 2 т. М.: Мысль.
- Штейн А. 1977. Пушкин и Шекспир // Шекспировские чтения. 1976 / Под ред. А. А. Аникста. М.: Наука.
- Щеголев П. Е. 1931. Из жизни и творчества Пушкина / Изд. 3-е. М.; Л.: ГИХЛ. Т. 2.
- Эйдельман Н. Я. 1984. Пушкин: История и современность в художественном сознании поэта. М.: Сов. писатель.
- Эйхенбаум Б. М. 1937. О замысле «Графа Нулина» // Пушкин. Временник Пушкинской комиссии. Вып. 3. М.; Л.
- Эммет О. 1999. «Евгений Онегин»: на английском языке (перевод как герменевтическая акция) // Пушкин и теоретико-литературная мысль. М.
- Энгельгардт Б. М. 1916. Историзм Пушкина. К вопросу о характере пушкинского объективизма // Пушкинист. Историко-литературный сборник / Под ред. проф. С. А. Венгерова. Т. II. Пг.
- Эткинд Е. Г. 1963. Поэзия и перевод. М.; Л.: Сов. писатель.
- Эткинд Е. Г. 1965. Стихотворный перевод как проблема сопоставительной стилистики: Автореф. дис. ... доктора филол. наук. Л.
- Эткинд Е. Г. 1973. Русские поэты-переводчики от Тредьяковского до Пушкина. Л.: Наука.
- Яковлев Н. В. 1917. Последний литературный собеседник Пушкина (Бари Корнуоль) // Пушкин и его современники. Вып. XXVIII. Петербург. Яковлев Н. В. 1926. Из разысканий о литературных источниках в творчестве Пушкина // Пушкин в мировой литературе. Л.: ГИЗ.
- Якубович Д. П. 1928. Реминисценции из Вальтера Скотта в «Повестях Белкина» // Пушкин и его современники. Вып. XXXVII. Т. 10. Л. Якубович Д. П. 1936. Перевод Пушкина из Шекспира // Звенья. Т. VI. М.: Academia.
- Baldensperger F. 1907. Young et ses «Nuits» en France // Études d'histoire littéraire. P.
- Bate J. 1992. The Romantics on Shakespeare. L.: Penguin.
- Bayley J. 1971. Pushkin: a Comparative Commentary. Cambridge University Press, Cambridge.
- Bennett J. W. 1966. Measure for Measure as Royal Entertainment. N. Y.; L.: Columbia University Press.
- Bernay M. 1872. Zur Entstehungsgeschichte des Schlegelschen Shakespears. Leipzig.
- Billar A. 1974. Les écrivains romantiques et Voltaire. Essai sur Voltaire et romantisme en France (1795–1830). Thèse...: T. 1–2. Lille.
- Breitholz L. 1959. Le théâtre historique en France jusqu'à la Révolution. Uppsala.

- Briggs A. D. P. 1983. Alexander Pushkin. A Critical Study. Croom Helm, L. & Canberra, Barnes & Noble Books, Totowa (New Jersey).
- Brunkhorst M. 1973. Shakespeares «Coriolanus» in deutscher Bearbeitung. Sieben Beispiele zum literarästhetischen Problem der Umsetzung und Vermittlung Shakespeares // *Komparatistische Studien*. №3. Berlin, N. Y.: de Gruyter.
- Buland M. 1912. The presentation of time in the Elizabethan drama. N. Y.
- Coad O., Mims E. 1929. The American Stage. New Haven.
- Cross S. H., Simmons E. J. (eds.) 1937. Centennial Essays for Pushkin. Cambridge: Massachusetts, Harvard University Press.
- Cushing M. G. 1908. Pierre Le Tourneur. N. Y.
- Davidhazi P. 1998. The Romantic Cult of Shakespeare: Literary Reception in Anthropological Perspective. St. Martin's Press.
- Dumas A. 1838. Oeuvres. Bruxelles. T. 2.
- Emerson C. 1986. Boris Godunov: transpositions of a Russian theme. Bloomington: Indiana University Press.
- Evdokimova S. 1999. Pushkin's Historical Imagination. New Haven; L.
- Génée R. 1881. Studien zu Schl.-S. Shakespeare's Uebersetzung // *Archiv für Litteraturgeschichte*. T. 10. Leipzig.
- Gibbons B. 1991. (ed.), Measure for Measure // *The New Cambridge Shakespeare*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Gibian G. 1951. «Measure for Measure» and Pushkin's «Angelo» // *PMLA*, vol. LXVI, №4.
- Gifford H. 1947. Shakespearean elements in «Boris Godunov» // *Slavonic and East European review*, v. XXVI, №66.
- Grand Larousse encyclopédique. 1962.: T. 1–10. P. T. 5.
- Greenleaf M. 1994. Pushkin and Romantic Fashion. Fragment, Elegy, Orient, Irony. Stanford University Press, Stanford (California).
- Hartland R. W. 1928. Walter Scott et le roman «frénétique». P.
- Herford C. H. 1925. A Russian Shakespearean // *Bulletin of John Rylands Library*. V. IX. №2.
- Hilton J. 1981. Shakespeare: The Emancipator of German Drama 1750–1837 // *History of European Ideas* (Oxford), Vol. 2. №3.
- Hugo V. s. a.–a. Victor Hugo raconté par un témoin de sa vie: 1818–1821. P.
- Hugo V. s. a.–b. Victor Hugo raconté par un témoin de sa vie: 1822–1841. P.
- Inbar E. M. 1979. Shakespeare in der Diskussion um die aktuelle deutsche Literatur, 1773–1777: Zur Entstehung der Begriffe «Shakespeareisierendes Drama» und «Lese-drama» // *Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts*.
- Inbar E. M. 1982. Shakespeare in Deutschland: Der Fall Lenz. Tübingen: Niemeyer. (Studien zur deutschen Literatur, 67).
- Jahn J. D. 1954. Chodowiecki. Berlin, 1954.
- Jusserand J. J. 1898. Shakespeare en France sous l'ancien régime. P.
- Kreft B. 1952. Puskin in Shakespeare. Ljubljana.
- Lacroix. 1856. Histoire de l'influence de Shakespeare sur le théâtre français. Bruxelles.
- Lang D. M. 1948. A Misjudged Russian Tragedy of the Eighteenth Century // *The Modern Language Review*. Vol. 43. No. 1. P. 67-72.
- Langley H. 1938. Doctor Arne. Cambridge.
- Lavrin J. 1947. Puskin and Russian Literature. L.
- Lippmann W. 1992. Public Opinion. N. Y.

- Lirondelle A. 1913. Shakespeare en Russie. 1748–1840. (Étude de littérature comparée). P.: Hachette.
- Literary uses. 1977. Literary uses of typology from the late Middle Ages to the present. Princeton.
- Mably G. B. de. 1794–1795. De l'étude de l'histoire. Collection complète des Œuvres. T. XII. P., l'an III.
- Mercier L. S. 1791. De J. J. Rousseau considéré comme l'un des premiers auteurs de la Révolution. P. T. 1.
- Mirsky D. S. 1926. Pushkin. N. Y.: Haskell House Pub, Ltd.
- Piper D. 1964. O Sweet Mr. Shakespeare: I'll have his picture. L.
- Pokrowskij M. 1907. Puschkin und Shakespeare. Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft, Jg. XLIII.
- Pusey W. W. 1939. Louis-Sebastian Mercier in Germany, his vogue and influence in the eighteenth century. N. Y.
- Rauch H. 1892. Lenz und Shakespeare. Berlin.
- Reynolds E. 1936. Early Victorian Drama, 1830–1870. Cambridge.
- Robert P. 1967. Dictionnaire alphabétique & analogique de la langue française. P.
- Sambeek-Weideli B. van. 1990. Wege Meisterwerks: Die russische Rezeption von Pushkins «Evgenij Onegin». Bern; Frankfurt am Main; N. Y.; P.: Lang.
- Sandler St. 1989. Distant Pleasures: Alexander Pushkin and the Writing of Exile. Stanford.
- Schäfer W. E. 1986. «Ehrliche Leute, die nicht nach Shakespeare-excrementen stinken» — Pfeffel und die Seinen als Gastgeber der Stürmer und Dränger // Gottlieb Konrad Pfeffel. Satiriker und Philanthrop (1736–1809). Eine Ausstellung der Badischen Landesbibliothek Karlsruhe in Zusammenarbeit mit der Stadt Colmar. Ausstellungskatalog / Hrsg. von der Badischen Landesbibliothek. Karlsruhe: Badischen Landesbibliothek.
- Schlegel A. W. 1814. Cours de littérature dramatique: 3 vols. P.; Genève.
- Schwarz H.-G. 1971. Lenz und Shakespeare. // Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft West. Jg.
- Shakespeare W. 1623. Works. L.
- Shakespeare W. 1709. The works. V. 1–6. L.
- Shakespeare W. 1863. The Dramatic Works of Shakespeare, printed from the text of S. Johnson, G. Steevens, and I. Reed. (Glossarial notes, his life, etc. by Nicholas Rowe). Routledge: L.
- Shakespeare W. 1978. The Complete Works / Introduction by Dr Bretislav Hodek; 18th impression. Spring Books, The Hamlyn Publishing Group Limited.
- Shakespeare W. 1990. King Lear // Shakespeare W. The complete works / Ed. by W. J. Craig. L.
- Shakespeare W. 1994a. Complete works. Glasgow: Harper Collins Publ.
- Shakespeare, W. 1994b. Measure for Measure / Ed. by John F. Andrews. Textual revisions, revisions notes, introduction, note on text, chronology by J. M. Dent, Charles E. Tuttle, Everyman, L.; Vermont.
- Shakespeare in Music. 1964. L.
- Shaw J. T. 1991. Romeo and Juliet, local color, and «Mniczek's Sonnet» in «Boris Godunov» // Slavic and East European Journal. V. 35. №1. Spring. P. 1–35.
- Shaw J. T. 1994. Pushkin's poetic's of the unexpected. The nonrhythmed lines in the rhymed poetry and the rhymed lines in the nonrhythmed poetry. Slavic Publishers, Inc.
- Staël G. de. 1880. De la littérature dans ses rapports avec les institutions sociales. P.
- Staël G. de. 1904. Dix années d'exil / Éd. nouvelle. P.

- Staël. 1958. *De l'Allemagne* / Nouv. éd. P. T. 2.
- Stellmacher W. 1964. Grundfragen der Shakespeare-Rezeption in der Frühphase des Sturm und Drang // *Weimarer Beiträge*. H. 3. S. 323–345.
- Stevenson D. L. 1966. The Historical Dimension in *Measure for Measure*: The Role of James I in the Play // *The Achievement of Shakespeare's Measure for Measure*. Ithaca, N. Y. P. 134–166.
- Terras V. 1991. *A History of Russian literature*. N. Y.: Yale University.
- Tremewan P.-J. 1967. Balzac et Shakespeare // *L'Année balzacienne*. P.
- Vickery W. 1974. Pushkin's *Andzhelo*: a Problem Piece // *Mnemosina studia litteraria in honorem V. Setchkarev*. Fink Verlag, Munich.
- Vigny A. de. 1965. *Oeuvres complètes*. P.
- [Vitet L.]. 1833. *Les Barricades, scènes historiques*. Mai 1588 / 4-e éd. Bruxelles, 1833.
- Wain J. 1978. *The Living World of Shakespeare*. L., Macmillan.
- Watt J. 1996. *Myths of modern individualism: Faust, Don Quixote, Don Juan, Robinson Crusoe*. Cambridge.
- Webster's. 1993. *Webster's Third International Dictionary of English Language Unabridged*. Köln.
- Welti H. 1884. *Geschichte des Sonettes in der deutschen Dichtung*. Leipzig.
- Wolff T. 1952. A. Shakespeare's influence on Pushkin's dramatic work // *Shakespeare survey*. V. 5.
- Young E. 1854. Conjectures on original composition. In a letter to the author of *Charles Grandison* // *Young E. The complete works, Poetry and Prose*: V. 1–2. L. V. 2.

ШЕКСПИР И РУССКАЯ КЛАССИЧЕСКАЯ ЛИТЕРАТУРА: НОВЫЙ ВЗГЛЯД НА ПРОБЛЕМУ (послесловие редактора)

Тема «Шекспир и русская литература» была сформулирована два века назад, многократно исследовалась как самыми крупными представителями русской словесности и литературной критики (Пушкиным, Белинским, Тургеневым), так и видными шекспироведами (с того момента, когда сложилось свое, русское шекспироведение и до наших дней). На страницах многочисленных трудов, посвященных этой теме, можно найти термины «культ Шекспира», «шекспиризация», «шекспиризм» (последний был употреблен П. В. Анненковым для обозначения влияния Шекспира на Пушкина), использованные в настоящей монографии, написанной Н. В. Захаровым. В главах, прошедших перед глазами читателей, вся эта пестрая картина мнений, сопоставительных текстологических исследований, литературных фактов (по терминологии Ю. Н. Тынянова), культурных событий, версий (в том числе и зарубежных), накопившихся более чем за два столетия, со времени первых упоминаний о Шекспире в России, представлена подробно, с редкой добросовестностью и желанием не упустить из виду даже мелочи, все собрано воедино, всему нашлось свое место. Уже этого одного было бы достаточно, чтобы говорить о решении крупной научной задачи, актуальной не только для филологии, но и для других гуманитарных дисциплин — для культурологии, в ряде аспектов для социологии культуры, исторической психологии. Но Н. В. Захаров выполнил работу гораздо более значимую. Там, где, казалось бы, почти все за два века сказано и трудно добавить что-нибудь существенное, ему удалось сделать (причем, не на основе умозрительных заключений, а путем анализа привлеченного им огромного эмпирического материала) такие выводы, которые вполне справедливо можно назвать новым шагом вперед в гуманитарном знании, новым взглядом на столь важную проблему.

Думается, это прежде всего связано с личностью автора монографии. Николай Владимирович Захаров изучает выбранную для книги тему всю свою научную жизнь. Получив филологическое образование в Петрозаводском государственном университете, славящемся высоким качеством подготовки специалистов, продолжив образование в США и Финляндии, он довольно необычно вошел в науку: если литературовед почти всегда начинает с публикации маленьких работ, тезисов, статей, лишь спустя годы публикует первую монографию, Н. В. Захаров, вслед

за публикацией 2–3 пробных статей, в 2003 г. в Финляндии опубликовал обширный труд «Шекспир в творческой эволюции Пушкина»¹⁶⁰. Работа, отмеченная тонким анализом, значимостью и обоснованностью выводов, была одобрена как пушкиноведами, так и шекспироведами. За последующие годы опубликовал большое количество работ (только о Шекспире их более 100¹⁶¹). За эти годы у Н. В. Захарова сформировалась новая концепция вхождения Шекспира в русский культурный тезаурус. Появилось само слово «тезаурус» вместе с освоением тезаурусного подхода, в развитие которого он внес большой вклад¹⁶². Новая методология

¹⁶⁰ Захаров Н. В. Шекспир в творческой эволюции Пушкина. Jyväskylä: Jyväskylä University Printing House, 2003.

¹⁶¹ Назовем наиболее значимые из них. Монографические работы и разделы: Захаров Н. В. Изображение Шекспира в рисунках Пушкина (опыт атрибуции). М., 2007. (Шекспировские студии VI); Луков Вл. А., Захаров Н. В., Гайдин Б. Н. Гамлет как вечный образ русской и мировой литературы. М., 2007. (Шекспировские студии IV); Захаров Н. В. Преемственность тезаурусов: шекспировский тезаурус Пушкина // Гуманитарное знание: тенденции развития в XXI веке. В честь 70-летия Игоря Михайловича Ильинского / колл. моногр.; под общ. ред. Вал. А. Лукова. М., 2006. С. 603–609; научные статьи: Захаров Н. В. Русский Шекспир в допушкинскую эпоху // Актуальные проблемы гуманитарных исследований. М., 2004. С. 18–27; Его же. Шекспировский тезаурус Пушкина // Тезаурусный анализ мировой культуры: Сб. науч. трудов. Вып. 1. М., 2005. С. 17–24; Его же. Шекспиризм Пушкина // Знание. Понимание. Умение. 2006. №3. С. 148–155; Его же. Пушкин и Шекспир: диалог равных // Тезаурусный анализ мировой культуры: Сб. науч. трудов. Вып. 9. М., 2007. С. 45–51; Его же. Рецепция Шекспира в тезаурусе Сумарокова // Тезаурусный анализ мировой культуры: Сб. науч. трудов. Вып. 13. М., 2007. С. 74–78; Его же. Вхождение Шекспира в русский культурный тезаурус // Знание. Понимание. Умение. 2007. №1. С. 131–140; Его же. Шекспиризм в русской литературе // Знание. Понимание. Умение. 2007. №3. С. 175–180; Его же. Рецепция Шекспира в тезаурусе Жуковского // Тезаурусный анализ мировой культуры: Сб. науч. трудов. Вып. 15. М., 2008. С. 24–28; Его же. Рецепция Шекспира в творчестве Кюхельбекера // Знание. Понимание. Умение. 2008. №2. С. 158–161; Его же. Переводы Шекспира как отражение диалога культур // Тезаурусный анализ мировой культуры: Сб. науч. трудов. Вып. 17. М., 2008. С. 66–71; статьи в соавторстве: Луков Вл. А., Захаров Н. В. Культ Шекспира // Знание. Понимание. Умение. 2008. №1. С. 132–141; Их же. Гуманитарные константы в диалоге культур: шекспиризация, шекспиризм // Гуманитарные константы: Сб. науч. трудов. М., 2008. С. 35–40; Их же. Шекспиризация и шекспиризм // Знание. Понимание. Умение. 2008. №3. С. 253–256; Их же. Шекспиризация // Шекспировские студии IX: К 444-летию со дня рождения Шекспира. Сб. науч. трудов. М., 2008. С. 68–59; Их же. Культ Шекспира как социокультурный феномен // Вестник Международной Академии Наук (Русская секция). 2008. №1. С. 65–68; Захаров Н. В., Луков Вл. А., Гайдин Б. Н. Гамлет как вечный образ мировой культуры // Тезаурусный анализ мировой культуры: Сб. науч. трудов. Вып. 16. М., 2008. С. 15–28; и др.

¹⁶² См. его работы: Захаров Н. В. Онегинская энциклопедия: тезаурус романа // Знание. Понимание. Умение. 2005. №4. С. 180–188; Его же. Английский язык в тезаурусе Пушкина // Знание. Понимание. Умение. 2006. №1. С. 148–159; Захаров Н. В., Луков Вл. А. Школа тезаурусного анализа // Знание. Понимание. Умение. 2006. №1. С. 231–233; и др.

филологического исследования позволила уже известные ученому факты интерпретировать иначе, чем они были представлены не только в чужих трудах, но и в его собственном исследовании «финского периода», то есть времен первой монографии.

Ключевой момент в новой концепции Н. В. Захарова — наделение понятий, употреблявшихся как синонимы, — культ Шекспира, шекспиризация, шекспиризм — такими содержательными характеристиками, что они получили терминологическую определенность, более того, составили систему, с помощью которой можно понять исторический путь вхождения Шекспира и в русскую, и в зарубежные литературы. При этом оказалось, что культ Шекспира — в большей мере социологическое и социально-психологическое понятие, означающее доходящее до поклонения восторженное отношение к великому драматургу, формирование существенной культурной константы в национальных культурных тезаурусах. В шекспиризации исследователь видит уже собственно филологическое явление, подтверждаемое текстами, другими конкретными литературными фактами. Она заключается в переходе от преклонения перед величием гения к широкому использованию в современной литературе (речь идет о современности для писателя, вовлеченного в шекспиризацию) образа Шекспира, персонажей его произведений, его сюжетов, способов построения произведения, шире — шекспировской поэтики, а также прямых или косвенных цитат, аллюзий. Наконец, шекспиризм исследователь определяет как овладение шекспировским мировидением. Для нас это значит — овладение шекспировским масштабом, пониманием человека в ренессансных традициях титанизма, истории как реализации подспудного могучего течения времени, мира как небезразличного спутника человечества.

У некоторых может создаться впечатление, что шекспиризм — явление русской литературы, причем шекспиризм выглядит более высокой ступенью, фактически философской, в то время как шекспиризация подчас с трудом отличима от плагиата, но даже и в самых чистых своих проявлениях носит более формальный, чем содержательный характер.

Действительно ли шекспиризм менее присущ Западу, чем России? В самом деле, неужели Гюго, написавшему на знамени французского романтизма имя Шекспира, не был присущ шекспиризм? Или творчество Бальзака, представителя реализма, не может характеризоваться этим понятием? Предлагаю в качестве примера рассмотреть эти две фигуры, тем более что Пушкин был связан с романтизмом, как Гюго, и с реализмом, как Бальзак.

Гюго в «Предисловии к «Кромвелю» дает высочайшую оценку творчеству Шекспира, в его представлении об истории литературы Шекспир — кульминация всего развития. Как напоминает в своей монографии Н. В. Захаров, не менее высока оценка творчества Шекспира, данная Пушкиным.

Однако в отношении к Шекспиру двух великих писателей есть известное отличие. Гюго, видя в Шекспире «бога сцены»¹⁶³, тем не менее, предупреждает: «Поэт должен особенно остерегаться прямого подражания кому бы то ни было — Шекспиру или Мольеру, Шиллеру или Корнелю»¹⁶⁴. Между тем, Пушкин, характеризуя работу над «Борисом Годуновым», постоянно упоминает: «...я расположил свою трагедию по системе Отца нашего Шекспира...»¹⁶⁵; «По примеру Шекспира я ограничился развернутым изображением эпохи и исторических лиц, не стремясь к сценическим эффектам, к романтическому пафосу и т. п.»¹⁶⁶; «...Шекспиру я подражал в его вольном и широком изображении характеров, в небрежном и простом составлении типов...»¹⁶⁷.

Пушкин не скрывает своего стремления приблизиться к Шекспиру; говорит даже о «подражании» ему. Исследование драматургии В. Гюго показывает, что он говорит не просто о подражании, а именно о духе Шекспира (потому что использование приемов поэтики Шекспира как раз налицо). Точно также и Пушкин говорит не о подражании в обыденном смысле, а о «системе Отца нашего Шекспира». И очевидно, что взгляды французского и русского писателей, при всем преклонении перед Шекспиром, различны.

Дальнейшая судьба русской и французской драмы разъясняет причину расхождения Пушкина и Гюго. Если для Пушкина, искавшего в европейской культуре опору для развития национального искусства, следование за Шекспиром («шекспиризация» и «шекспиризм», употребляя термины данной монографии) представлялось магистральным путем, кардинальным средством решения проблемы, то для Гюго и его последователей в деле создания романтической драмы во Франции метод Шекспира оказался недостаточно плодотворным. Хотя в «Кромвеле» влияние «шекспиризации» еще велико, но постепенно оно уменьшается, особенно после того, как на сцене французского театра с успехом была

¹⁶³ Гюго В. Предисловие к «Кромвелю» // Гюго В. Собр. соч.: В 15 т. М., 1956. Т. 14. С. 98.

¹⁶⁴ Там же. С. 106.

¹⁶⁵ Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 10 т. М., 1958. Т. 7. С. 72.

¹⁶⁶ Там же. С. 732.

¹⁶⁷ Там же. С. 164.

поставлена романтическая драма Александра Дюма «Генрих III и его двор», в которой «шекспиризация» вытесняется мелодраматической стихией. Мелодраматизм в большей степени отвечал теории контраста Гюго, чем «шекспиризация», и кроме того выходил из недр французского театра эпохи революции конца XVIII века. Это естественно, ибо, начиная с Гюго, французская романтическая драма опиралась на национальную традицию, в том числе и на французский классицизм, что и обеспечило ей быструю победу в театре и прочное место в истории развития французской литературы XIX века.

Что касается О. Бальзака, он, возможно, еще более тесно, чем В. Гюго, был связан с Шекспиром. 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'Оревилль¹⁶⁸, 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. Шекспира¹⁶⁹.

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 ссылаясь в своем творчестве и переписке на английского драматурга¹⁷⁰. Возможно, шекспировские хроники подсказали ему идею возвращающихся персонажей и мысль о создании единого художественного мира из большой группы различ-

¹⁶⁸ Barbey d'Aureville F. Shakespeare et... Balzac // Le Pays. 1864. 10 mai.

¹⁶⁹ Варламова Е. А. Преломление шекспировской традиции в творчестве Бальзака («Отец Горио» и «Король Лир»): Дис... канд. филол. наук. Саратов, 2003. Некоторые примеры и факты, приведенные ниже, даны в изложении из этой работы.

¹⁷⁰ Tremewan P.-J. Balzac et Shakespeare // L'Année balzacienne, 1967. P., 1967.

ных самостоятельных произведений.

В ранних произведениях Бальзака появляются упоминания шекспировских пьес. Так, в романе «Фальтурн» (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 отражение 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 «Шагреневой 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 рукой¹⁷¹. Но одновременно он хочет иметь у себя наиболее точный из существующих переводов Шекспира, а это перевод Летурнера. 25 де-

¹⁷¹ См.: Варламова Е. А. Указ. соч. С. 26.

кабря 1826 г. Бальзак пишет письмо книготорговцу Фремо с просьбой продать ему переизданный перевод всего Шекспира, выполненный Летуриером¹⁷². 29 марта 1827 г. был заключен договор между Бальзаком и сыном Фремо, по которому Бальзак должен получить один экземпляр собрания 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 Франции). 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.

Характерно, что в ранних отзывах о Бальзаке (*L'Impartial*, 8 mars 1835; *Le Courrier français*, 15 avril 1835; *La Chronique de Paris*, 19 avril 1835; *La Revue de théâtre*, avril 1835) критики упрекали писателя в откровенном плагиате в отношении к Шекспиру. Имелось в виду, в первую очередь, сходство сюжета бальзаковского романа «Отца Горио» с сюжетом трагедии У. Шекспира «Король Лир». Воспользовавшись материалом, собранным Е. А. Варламовой, находим следующие примеры: 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». 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.

Пройдет несколько десятилетий, и Ипполит Тэн в своем очерке «Бальзак» (1858) сравнит Бальзака с Шекспиром, подчеркнув правду, глубину и сложность созданных ими образов, масштабность художественного мира обоих. Как видим, первоначальное восприятие критикой

¹⁷² Balzac H. de. Correspondance. T. I. P., 1960. P. 293.

литературных связей Бальзака с Шекспиром вполне подходит под определение понятиями «культ Шекспира» и «шекспиризация» в том их понимании, которые предложил Н. В. Захаров. Бальзак после смерти сам начинает восприниматься как культовая фигура, и его сопоставление с Шекспиром ведется в основном по пути сопоставления места этих писателей в национальных литературах, которое представляется восторженным критикам примерно одинаковым. Только у И. Тэна находим такую сравнительную характеристику, которая может позволить говорить о шекспиризме Бальзака.

Но с этой характеристикой не все в дальнейшем будут согласны. Так, в 1927 г. появится монография профессора Сорбонского университета Фернана Бальдансперже «Зарубежные ориентации у Оноре де Бальзака»¹⁷³. Этот авторитетный критик и филолог считал само сопоставление имен Бальзака и Шекспира очевидным, даже «банальным» (опять-таки имея в виду сходство «Отца Горио» и «Короля Лира»). Но он утверждал, что между Бальзаком и Шекспиром нет ничего общего, пусть даже Бальзак и сравнивал своих героев с шекспировскими.

Критику возразила исследовательница Элена Альтзилер в работе «Генезис и план характеров в творчестве Бальзака»¹⁷⁴. Считая, что писатели различаются лишь внешними средствами, но достигают одних и тех же интеллектуальных результатов, она, тем не менее, противопоставляла Шекспира как «душу» и Бальзака как «разум». С ее точки зрения, Шекспир переживает, а Бальзак констатирует конфликты эпохи. Но если это так, вести речь о шекспиризме Бальзака 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.

Гюго и Бальзак — это case-studies, позволяющие понять проблему пусть даже в первом приближении. Вывод здесь, очевидно, такой: западные литературы, обратившись к Шекспиру как к модели литературного творчества, должны были решать другие задачи, чем те, которые стояли перед русской классической литературой. Вот почему нам представляется, что русская литература вполне естественно была связана с шекспиризмом, не пройдя мимо и шекспиризации (но не в масштабах Европы), а западноевропейские литературы в основном явили миру шекспиризацию как актуальную черту литературного процесса, почти не

¹⁷³ Baldesperger F. Orientations étrangères chez Honoré de Balzac. P., 1927.

¹⁷⁴ Altszyler H. La genèse et le plan des caractères dans l'oeuvre de Balzac. P., 1928.

воспользовавшись (или не в полной мере воспользовавшись) потенциалом, заключенном в шекспиризме.

Эта мысль возвращает нас к работе Н. В. Захарова. Наряду с выделенными выше двумя идеями, придающими концепции ученого теоретический характер, выделим третью идею, придающую этой концепции исторический аспект. Речь идет о последовательном описании освоения творчества Шекспира русской культурой, классической литературой, которое так убедительно выполнено в работе. Из этого описания, при всей пестроте фактов, названий, имен, дат, различных исследовательских концепций, культурного контекста и т. д., складывается достаточно цельная картина.

Первые этапы, связанные с именами А. П. Сумарокова, Екатерины II, позже с Н. М. Карамзиным и другими деятелями культуры XVIII века, свидетельствуют о первом знакомстве, первоначальной русской переработке шекспировского материала, формировании культа Шекспира (не имевшего такого размаха, как, например, в Германии), все большем нарастании шекспиризации.

На рубеже веков нарастают и черты шекспиризма. Свой вклад в этот процесс внесли В. А. Жуковский, В. К. Кюхельбекер. Но исключительную, центральную роль в нем сыграл А. С. Пушкин примерно за десять лет с середины 1820-х до первой половины 1830-х годов. В его творчестве шекспиризация и шекспиризм в русской литературе достигли полного единства и необычайной продуктивности.

Собственно, поэтому материал о Пушкине занимает в монографии Н. В. Захарова несколько глав. Более высокой точки в развитии шекспиризма в русской культуре не было ни раньше, ни позже Пушкина. Думается, во многом это объясняется «всемирностью» гения Пушкина, что Н. В. Захаров изучал в ряде публикаций¹⁷⁵. Но, очевидно, есть и внеличные причины. Они — в эпохе, по праву получившей название пушкинской. Характерная черта предыдущих эпох — зависимость русской культуры после реформ Петра I от иностранных образцов, сначала голландских, потом немецких, затем французских, менее проявленным и несколько «запоздавшим» было английское влияние. Французская гегемония была наиболее всеохватывающей. Привилегированные слои общества говорили по-французски (так, и у Пушкина в детстве первым языком

¹⁷⁵ Захаров Н. В. Смерть и бессмертие Пушкина // Знание. Понимание. Умение. 2007. №2. С. 53–58; Луков Вл. А., Захаров Н. В. . Пушкин и проблема русской всемирности // Вестник Международной Академии Наук (Русская секция). 2008. №2. С. 60–63; и др.

был французский), царила французская мода, иначе говоря, франкомания проникла в быт. Л. Н. Толстой не случайно начинает свой роман «Война и мир» репликой Анны Павловны Шерер, произносимым по-французски (пример реалистической художественной детали). Там же мы узнаем, что в период наполеоновского нашествия дворяне с большим трудом перешли на русский язык, что было похоже скорее на игру. Между прочим, в Москве на Кузнецком мосту были закрыты все французские магазины. Но патриотический дух недолго определял культурный тезаурус русских. Русские войска в Париже — это была полная победа, после которой антифранцузские настроения перестали быть актуальными. В 1814 г. на Кузнецком мосту снова открылись французские модные лавки, быстро вернув себе прежнее значение, что засвидетельствовано в «Горе от ума» А. С. Грибоедова. А что же литература? Любопытно, что при всей значимости французских образцов подражание им в России не привело к выдающимся художественным свершениям. Пожалуй, только мольеровская модель нашла параллель в «Горе от ума» и лафонтеновская — в баснях И. А. Крылова, причем оба автора настолько самобытны, что довольно трудно их сопоставлять с французскими образцами. Нужно учитывать, что французская литература сама по себе присутствовала в русской культуре, где образованные слои общества говорили, читали, думали, видели сны по-французски.

Французская литература была образцом для русской литературы не только в XVIII веке, но и несколько десятилетий в XIX. Не следует думать, что это свидетельство приниженности русской литературы: это, напротив, константа в развитии литературных тезаурусов, и основные литературы мира (подавно и более мелкие) имели концентры влияний¹⁷⁶. Так что это положение как раз традиционно. Образцом для римской литературы была греческая литература. Образцом для французской литературы XVI–XVIII веков была римская (и через нее греческая) литература. Сам Шекспир был зависим от литературных образцов, черпая из сокровищниц античной, французской, староанглийской и других литератур сюжеты и образы своих произведений. Но это не помешало сложиться таким великим литературам, как французская, итальянская, английская, испанская, немецкая. В первые десятилетия XIX века Пушкин и его современники решали задачу создания собственно русской литературы. Именно этим мы объясняем необходимость пушкинского шекспи-

¹⁷⁶ См. обоснование этого тезиса в ст.: Луков Вл. А. Литературные концентры Европы в предпочтениях русского культурного тезауруса // Знание. Понимание. Умение. 2008. №3. С. 18–23.

ризма. Шекспир не столько давал русской литературе модель литературного творчества, сколько освобождал ее от плена французского влияния. Знаменитая фраза из Пушкина «Отелло не ревнив, он доверчив» — своего рода символ реального положения дел: это русский взгляд на проблему Отелло, каковы бы ни были взгляды англичан, французов, испанцев, итальянцев, немцев и т. д.

В. Г. Белинский называл вместе с Пушкиным родоначальником новой русской литературы Н. В. Гоголя. Он был совершенно прав. Любопытно, что в монографии Н. В. Захарова Гоголь упоминается лишь дважды, почти случайно. Это может показаться странным. Гоголь писал в статье «О движении журнальной литературы в 1834 и 1835 году» (1836): «Французскую литературу одни приняли с детским энтузиазмом, утверждали, что модные писатели проникнули тайны сердца человеческого, дотоле сокровенные для Сервантеса, для Шекспира... другие безотчетно поносили ее, а между тем сами писали во вкусе той же школы еще с большими несообразностями»¹⁷⁷. В другом месте той же статьи о литературном безверии и литературном невежестве: «Не говоря о писателях отечественных, рецензент, о какой бы пустейшей книге ни говорил, непременно начнет Шекспиром, которого он вовсе не читал. Но о Шекспире пошло в моду говорить, — итак, подавай нам Шекспира! Говорит он: “С сей точки начнем мы теперь разбирать открытую перед нами книгу. Посмотрим, как автор наш соответствовал Шекспиру”, — а между тем разбираемая книга чепуха, писанная вовсе без всяких притязаний на соперничество с Шекспиром, и сходствует разве только с духом и образом выражения самого рецензента»¹⁷⁸. В статье «Петербургская сцена в 1835/36 г.» Гоголь сопоставлял Мольера и Шекспира как авторов, один из которых придерживался строгого плана, а другой брал анекдоты из жизни и вставлял в свои пьесы, явно на стороне свободного от планов Шекспира. В статье «О театре, об одностороннем взгляде на театр и вообще от односторонности» (1845), где есть известные слова о театре: «Это такая кафедра, с которой можно много сказать миру добра»¹⁷⁹, разъясняя эту мысль, Гоголь писал: «Странно и соединить Шекспира с плясунями и плясунами в лайковых штанах»¹⁸⁰. И далее: «Возьми самую заигранную пьесу и поставь ее как нужно, та же публика повалит толпою. Мольер ей будет в новость, Шекспир станет

¹⁷⁷ Гоголь Н. В. О литературе: Избранные статьи и письма. М., 1952. С. 75.

¹⁷⁸ Там же. С. 76–77.

¹⁷⁹ Там же. С. 148.

¹⁸⁰ Там же.

заманчивее наисовременнейшего водевиля»¹⁸¹. Особенно значительно упоминание о Шекспире в «Театральном разъезде после представления новой комедии» (1836–1842), где в последнем монологе Автора пьесы сказано: «Все, что ни творилось вдохновеньем, для них пустяки и побасенки; создания Шекспира для них побасенки; святыя движения души — для них побасенки. (...) Побасенки!.. А вот протекли века, города и народы снеслись и исчезли с лица земли, как дым унеслось все, что было, а побасенки живут и повторяются поныне, и внемлют им мудрые цари, глубокие правители, прекрасный старец и полный благородного стремления юноша. Побасенки!...»¹⁸². Что можно увидеть в этих замечаниях? Глубокое уважение Гоголя к Шекспиру, защиту Шекспира от новомодных, но сомнительных явлений культурной жизни.

И все-таки не кажется удивительным, что в книге о шекспиризме не говорится о Гоголе. Думается, шекспиризм ему был если не чужд (может быть, «Тарас Бульба» такое предположение поставил бы под сомнение), то, по крайней мере, не актуален (куда более актуальным был для него Данте, что сказалось в плане «Мертвых душ»; между прочим, и для Бальзака Данте был более значимой персональной моделью, что символически представлено в названии «Человеческая комедия»; у Данте личности шекспировского масштаба уравнены с другими в масштабе Ада, Чистилища, Рая, что ближе писателям-реалистам XIX века, видевшим, что героями управляют те же социальные процессы, что и толпой). Именно Гоголь, как второй основоположник новой русской литературы, не стал опираться в целом на образцы из литератур-«прародительниц», в том числе и на Шекспира. «Маленький человек», утвердившийся в литературе после Гоголя, к шекспировскому мировосприятию не имеет никакого отношения. Натуральная школа, пошедшая за Гоголем, в еще большей степени развила эти тенденции. Между прочим, и тип «лишнего человека», утвердившийся в русской литературе благодаря Онегину, не соприроден шекспиризму, так что оба родоначальника классической литературы России вели поиски на почве родной действительности и высокой нравственности, ведущей свое происхождение из древнерусской литературной традиции. Характерно, что уже и Пушкин не пошел по пути использования вечных образов, вечных тем, вечных сюжетов, подаренных мировой культуре Шекспиром. Единственный пример — образ Анджело, но он и в наследии Шекспира не может быть отнесен к вечным образам. А развитие концепта власти в пуш-

¹⁸¹ Там же. С. 149.

¹⁸² Там же. С. 285–286.

кинской поэме на шекспировский сюжет вообще связано не столько с литературой (хотя продолжает линию «Бориса Годунова»), сколько с актуальнейшей проблемой русской действительности¹⁸³. У раннего И. С. Тургенева Шекспир звучит лишь в аллюзиях, порождаемых сюжетами «Записок охотника». Молодой Ф. М. Достоевский в «Бедных людях» развил гоголевскую линию, шекспиризм здесь искать напрасно. Русская драматургия черпала из Шекспира образцы в основном в историческом жанре, шекспиризм не актуален для понимания драматургии А. Н. Островского, А. П. Чехова. Так что даже отсутствие каких-либо страниц отечественной литературы в книге Н. В. Захарова может иметь глубокий, концептуальный смысл.

Послепушкинский период — новый этап развития русской литературы. Появляются писатели, которые создадут такой самобытный художественный мир, что уже они сами образуют модели литературного творчества для Европы и всего мира. Это И. С. Тургенев, первым признанный в таком качестве, Ф. М. Достоевский, Л. Н. Толстой, А. П. Чехов, а в самом начале XX века еще и А. М. Горький. Можно согласиться с Н. В. Захаровым, что воспреемником пушкинского шекспиризма в наибольшей степени стал Ф. М. Достоевский. Напротив, резкое неприятие Шекспира свойственно Л. Н. Толстому (статья «О Шекспире», 1903). Однако выясняется, что Толстой много раз прочел Шекспира, специально выучил английский язык настолько, чтобы читать его в подлиннике. Так что статья о Шекспире не должна восприниматься однозначно. В этой статье Л. Н. Толстой блестяще показал, что объяснение действий героев Шекспира с позиций обыденного «здорового смысла» не выдерживает никакой критики. Но остается сомнение, с этих ли позиций надо рассматривать Шекспира. Между прочим, еще раньше И. С. Тургенев в статье «Гамлет и Дон Кихот» тоже выступил с анти-гамлетовских, а значит, в чем-то анти-шекспировских позиций. В его культурном тезаурусе Гамлет слился с «лишними людьми» русской литературы и русской действительности, которым в этой самой действительности уже противостояли «новые люди», что успел первым рассмотреть великий писатель. Говорить о шекспиризме названных великих русских писателей (за исключением Ф. М. Достоевского) было бы, наверное, неточным. Но все они вобрали в себя шекспиризм как пушкинское наследие и в его понимании.

¹⁸³ Эта проблема оригинально рассмотрена в работе: Фурсов А. И. Русская власть, история Евразии и мировая система: *mobilis in mobile* (социальная философия русской власти) // Феномен русской власти: преемственность и изменение: Материалы постоянно действующего научного семинара. Вып. №3 (12). М.: Научный эксперт, 2008. С. 10–57.

А что же Шекспир? Какова в таком случае его судьба в России начиная с середины XIX века? Н. В. Захаров дает замечательный, разнообразный материал, который показывает: Шекспира переводят, переводы эти (в том числе и полные собрания сочинений) множатся, его пьесы ставят и в столицах, и в провинциальных театрах, композиторы пишут музыку к спектаклям или симфонические поэмы, балеты, в XX веке снимаются фильмы... Шекспир стал тем самым Русским Шекспиром, о котором говорит Н. В. Захаров (разработавший, в том числе, электронный ресурс «Русский Шекспир», за которым последовал «Мир Шекспира», как и первый, поддержанный РГНФ). Шекспир сам стал выступать в своей роли, подобно русскими классиками. Отметим, что в XX веке в русской культуре появляется и новый шекспиризм, ощутимый в драматургии А. М. Горького («Васса Железнова», «Егор Булычев и другие»), в творчестве ряда советских актеров (С. Г. Бирман, М. П. Болдуман, А. П. Кторов и др.). Новый шекспиризм можно увидеть и в западной литературе, в том числе и в формах пересмотра шекспировских сюжетов (А. Мердок, Т. Стоппард). Но это особая тема для исследования.

Тезаурусный подход открыл проблему русских зарубежных писателей (и зарубежных русских писателей), показав, что некоторым великим писателям удается так глубоко укорениться в иноязычной, совсем другой культуре, что их можно назвать и представителями этой культуры. Таких фигур немного. Это константы культурных тезаурусов. Если говорить о России, то на первом месте в этом ряду может «не без права»¹⁸⁴ быть назван Русский Шекспир.

Вл. А. Луков

¹⁸⁴ Девиз на гербе У. Шекспира.

СОДЕРЖАНИЕ

| | |
|--|-----|
| ВВЕДЕНИЕ | 3 |
| Глава 1. ТЕЗАУРУСНОЕ ПОЛЕ ШЕКСПИРОВЕДЕНИЯ: ОСНОВНЫЕ ПОНЯТИЯ | 9 |
| Тезаурусный подход в современном гуманитарном знании. Тезаурус. Концепты. Константы. Вечные образы. «Свой–чужой–чуждый». Тезаурусный анализ в шекспироведении. Культ Шекспира. Шекспиризация. Шекспиризм. | |
| Глава 2. ПРОЦЕСС ШЕКСПИРИЗАЦИИ В ЕВРОПЕЙСКОЙ КУЛЬТУРЕ XVIII — НАЧАЛА XIX ВЕКА | 38 |
| Формирование культа Шекспира в европейской культуре XVIII века. Шекспиризация в эстетике и драматургии Германии. «Буря и натиск». Шекспиризация и немецкий романтизм. | |
| Глава 3. ПРОБЛЕМЫ ШЕКСПИРИЗАЦИИ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ XVIII — ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА | 53 |
| Шекспир и русская литература XVIII — начала XIX века. Рецепция творчества Шекспира в творчестве Сумарокова. Процесс шекспиризации в русской литературе рубежа XVIII–XIX веков. Рецепция Шекспира в творчестве Карамзина. Рецепция Шекспира в творчестве Жуковского. Кюхельбекер и Пушкин: два взгляда на Шекспира. | |
| Глава 4. ПУШКИНСКОЕ ОТКРЫТИЕ ШЕКСПИРА | 103 |
| Постановка проблемы. Требования к переводу в пушкинскую эпоху. Пушкин и английский язык. | |
| Глава 5. «БОРИС ГОДУНОВ», «ШЕКСПИРОВСКАЯ» ДРАМА ПУШКИНА | 145 |
| Вводные замечания. «По примеру Шекспира...» Проблема шекспиризма «Бориса Годунова». Прямые заимствования из текстов Шекспира в драме Пушкина. | |
| Глава 6. ШЕКСПИР В ПУШКИНСКОМ ТЕЗАУРУСЕ ПОСЛЕ «БОРИСА ГОДУНОВА» | 186 |
| «Граф Нулин», «двойная» пародия Пушкина. Шекспир в критических заметках Пушкина. «Шекспировский текст» в стихах и прозе. | |
| Глава 7. ПОЭМА «АНДЖЕЛО» А. С. ПУШКИНА И «МЕРА ЗА МЕРУ» У. ШЕКСПИРА | 209 |
| «Анджело» А. С. Пушкина в критике и литературоведении. Проблема незаконченного перевода «Меры за меру». «Анджело» как оригинальное произведение Пушкина. | |
| Глава 8. ШЕКСПИР В РУССКОМ КУЛЬТУРНОМ ТЕЗАУРУСЕ И КЛАССИЧЕСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА | 266 |
| Процесс шекспиризации и идея шекспиризма в русской литературе после Пушкина. Имя Шекспира в подготовительных материалах к роману «Идиот» Ф. М. Достоевского. Шекспировский анекдот Достоевского. Культ Шекспира в России XX века. | |
| ЗАКЛЮЧЕНИЕ | 276 |
| ЛИТЕРАТУРА | 283 |
| Луков Вл. А. Шекспир и русская классическая литература: новый взгляд на проблему (послесловие от редактора) | 305 |

Научное издание

Захаров Николай Владимирович

**ШЕКСПИРИЗМ РУССКОЙ КЛАССИЧЕСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ:
ТЕЗАУРУСНЫЙ АНАЛИЗ**

Ответственный редактор

Вл. А. Луков

Дизайн обложки А. В. Лукова и Киры Ли,
в оформлении использован рисунок А. Н. Захарова

Подписано в печать 12.12.2008. Печать офсетная.
Бумага офсетная. Гарнитура Таймс и Палатино. Формат 60х84/16.
Тираж 500 экз. Уч.-изд. л. 20,0.

Издательство Московского гуманитарного университета,
111395, Москва, ул. Юности, 5/1

Отпечатано в типографии «Научно-Информационный
Производственно-Коммерческий Центр Восход-А»
11621, г. Москва, ул. Оренбургская, д. 15, офис 226, тел. / факс + 7 (495) 700-12-17,
www.vosxod.org