

Монография

И. С. ПРИХОДЬКО



БЛОК И ШЕКСПИР

Ответственные редакторы
А. Л. РЫЧКОВ и Н. В. ЗАХАРОВ



КНОРУС

И. С. ПРИХОДЬКО

БЛОК и ШЕКСПИР

Монография

КНОРУС

РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК
Научный совет «История мировой культуры»
ШЕКСПИРОВСКАЯ КОМИССИЯ

И. С. ПРИХОДЬКО

БЛОК И ШЕКСПИР

Ответственные редакторы
А. Л. РЫЧКОВ и Н. В. ЗАХАРОВ

Монография

BOOK.ru
ЭЛЕКТРОННО-БИБЛИОТЕЧНАЯ СИСТЕМА
КНОРУС • МОСКВА • 2021

УДК 82
ББК 80
П77



РОССИЙСКИЙ
ФОНД
ФУНДАМЕНТАЛЬНЫХ
ИССЛЕДОВАНИЙ

Издание осуществлено при финансовой поддержке

*Российского фонда фундаментальных исследований по проекту № 21-112-00278,
не подлежит продаже*

Научный совет «История мировой культуры» РАН, Шекспировская комиссия

Ответственные редакторы: А. Л. Рычков и Н. В. Захаров

Публикуется с согласия наследницы И. С. Приходько Е. В. Шеповских

Научные рецензенты:

А. В. Бартошевич, председатель Шекспировской комиссии при Научном совете РАН «История мировой культуры», д-р искусствоведения, проф.,

А. Пайман, проф. эмеритус Даремского университета, член Британской Академии, почетный член Блоковской комиссии при Научном совете РАН «История мировой культуры»

Редколлегия:

Н. В. Захаров, М. В. Максимов, А. Пайман, А. Л. Рычков, В. С. Флорова,
Е. В. Халтрин-Халтурина

Приходько, Ирина Степановна.

П77 Блок и Шекспир : монография / И. С. Приходько ; Научный совет РАН «История мировой культуры», Шекспировская комиссия ; отв. ред. А. Л. Рычков и Н. В. Захаров ; вступ. статья Н. В. Захарова и В. С. Флоровой ; биобибл. ст., коммент. А. Л. Рычкова ; послесл. Аврил Пайман. — Москва: КНОРУС, 2021. — 294 с.

ISBN 978-5-406-09464-8

Книга Ирины Степановны Приходько (1943–2014) посвящена шекспировским образам и мотивам в творчестве и жизнетворчестве Александра Блока, а также их соотношению со значением Шекспира для русского символизма и культуры начала XX века в целом. Особое внимание уделено воспроизведению русским поэтом-символистом на жизненном и художественном уровнях созданного Шекспиром литературного мифа, в т.ч. влиянию мистериальных сюжетов Шекспира на лирику, драматургию и театральную эстетику А. Блока. Ряд работ публикуется впервые. Вступительная статья и Послесловие написаны ведущими экспертами-филологами: директором Шекспировского центра при МосГУ Н. В. Захаровым (совместно с доц. МПГУ В. С. Флоровой) и английским славистом, членом Британской Академии Аврил Пайман. В книгу включены библиография публикаций и подготовленный членом Шекспировской комиссии РАН, директором по научной работе СФ «Вольфила» (г. Сатка) А. Л. Рычковым биобиблиографический материал о научной деятельности И. С. Приходько, известного российского литературоведа и шекспироведа: председателя Блоковской комиссии и заместителя председателя Шекспировской комиссии РАН.

Написанная живым, увлекательным языком книга адресована не только специалистам, но и всем ценителям русской и западной литературы, интересующимся творчеством А. Блока, проблематикой «русского Шекспира» и исторической поэтики в целом.

**УДК 82
ББК 80**

Шекспировская комиссия РАН благодарит за содействие в издании книги

*Е. В. Шеповских, А. Л. Рычкова и Фонд «Собрание»,
без которых издание книги не могло бы состояться.*

© И. С. Приходько, наследники, 2021
© Н. В. Захаров, В. С. Флорова, вступ. ст., 2021
© А. Л. Рычков, биобибл. ст., коммент., 2021
© А. Пайман, послесл., 2021
© ООО «Издательство «КноРус», 2021

ISBN 978-5-406-09464-8

RUSSIAN ACADEMY OF SCIENCES
Scientific Council on the History of World Culture
THE SHAKESPEARE COMMITTEE

IRINA S. PRIKHODKO

BLOK and SHAKESPEARE

Executive editors
A. L. RYCHKOV and N. V. ZAKHAROV

Monograph

KNORUS • MOSCOW • 2021

ОГЛАВЛЕНИЕ



Reviewers:

Alexei V. Bartoshevich, DSc in History of Arts, Professor, Honored worker of science of the Russian Federation (Moscow),

Dr. Avril Pyman, FBA is Reader Emerita in Russian Literature at the University of Durham, UK, and a Fellow of the British Academy.

Prikhodko, Irina Stepanovna.

Blok and Shakespeare: monograph. Scientific edition / by Irina S. Prikhodko; Scientific Council of the RAS "The History of World Culture", Shakespeare Committee; executive editors A. L. Rychkov and N. V. Zakharov; entry article by N. V. Zakharov and V. S. Florova; biobibliographic article and commentary by A. L. Rychkov; afterword by Avril Pyman.— Moscow: KNORUS, 2021.— 294 p.

ISBN 978-5-406-09464-8

The book by Irina Stepanovna Prikhodko (1943–2014) is devoted to Shakespearean images and motives in the work and life-creation of Alexander Blok, as well as to Shakespeare's significance for Russian symbolism and culture of early 20th century as a whole. The author paid special attention to Blok's interpretation of the literary myth created by Shakespeare and reproduction of the same in the Russian symbolist poet's life and art, including the influence of Shakespeare's mystery plots on the lyrics, drama and theater criticism of A. Blok. Some of the works have never been published before. The introductory article and the afterword are written by leading philologists: Director of the Shakespeare Center at Moscow State University N. V. Zakharov (together with Associate Professor of Moscow State Pedagogical University V. S. Florova) and English Slavic scholar, member of the British Academy Avril Pyman. The book includes a bibliography of I. S. Prikhodko's publications and biobibliographic materials prepared by a member of the Shakespearean Commission of the Russian Academy of Sciences, research director of Free Philosophers' Association "Volfila" (town of Satka) A. L. Rychkov. These materials outline the research activities of I. S. Prikhodko as a literary scholar, chairperson of the Alexander Blok Commission and Deputy Chair of the Shakespeare Commission of the Russian Academy of Sciences.

Written in an expressive and captivating style, the book is addressed not only to specialists, but also to all connoisseurs of Russian and Western literature who are interested in A. Blok's work, issues connected with «Russian Shakespeare,» and historical poetics in general.

**УДК 82
ББК 80**

ISBN 978-5-406-09464-8

От редакции	10
<i>Н. В. Захаров, В. С. Флорова. «А. Блок и У. Шекспир» И. С. Приходько</i>	10
Краткая биография ученого	13
Публикации Ирины Степановны Приходько. Опыт биобиблиографии.....	17
<i>А. Л. Рычков. Публикации Ирины Степановны Приходько. Опыт биобиблиографии. Вступительная статья</i>	17

РАЗДЕЛ ПЕРВЫЙ

Проект исследовательской программы

«Блок и Шекспир» (1990-е гг.)	55
Предисловие.....	56
Вступление. Шекспир в биографии и документах Блока.....	58
Глава первая. Блок и доблоковский опыт освоения Шекспира.....	59
Глава вторая. Лирика Блока и Шекспир.....	62
Глава третья. Театр.....	73

РАЗДЕЛ ВТОРОЙ

И. С. Приходько. БЛОК И ШЕКСПИР. Монография	79
От автора.....	81
Введение. Шекспир Александра Блока.....	84
Часть I. Образы Шекспира в лирическом восприятии А. Блока.....	93
I.1. «Я — Гамлет...».....	93
I.2. Цветы Офелии.....	100
I.3. «Страданием учись»: «Король Лир» в восприятии Блока	108
I.4. «Весь мир — театр»	114
I.5. Тема <i>поэта</i> у Шекспира и у Блока	121
Часть II. Театр Александра Блока и Шекспир.....	132
II.1. Шекспировские уроки	132
II.2. Королевский Шут и Шут без Короля	137
II.3. Трагедия и мистерия.....	159
II.4. История и судьба	183
II.5. Тайный смысл трагедии «Отелло»	205
Вместо заключения.....	218

РАЗДЕЛ ТРЕТИЙ

«Время собирать камни»	223
«Время собирать камни»: о Шекспировской комиссии при Научном совете РАН «История мировой культуры»	224
ПРИЛОЖЕНИЕ. И. С. Приходько как переводчик	241
<i>В. С. Флорова.</i> И. С. Приходько как переводчик	242
<i>Пол Эдмондсон, Стэнли Уэллс.</i> Шекспир дает отпор: не совсем Аноним (перевод с англ. И. С. Приходько, редакция перевода В. С. Флоровой)	243
ПОСЛЕСЛОВИЕ	267
<i>Аврил Пайман.</i> О книге «Блок и Шекспир» и ее авторе.....	267
Примечание от редакции	278
Список сокращений	281
Список литературных источников	282
Список дополнительной литературы	293

TABLE OF CONTENTS



Editors' note	10
<i>N. V. Zakharov, V. S. Florova.</i> A. Blok and W. Shakespeare in I.S. Prikhodko's work.....	10
The scholar's brief biography	13
<i>A. L. Rychkov.</i> Irina Stepanovna Prikhodko's publications: a biobibliographic attempt. Introductory article	17
SECTION 1	
Project of the research program	
«Blok and Shakespeare» (1990s)	55
Preface	56
Introduction. Shakespeare in the biography and documents of A. Blok	58
Chapter 1. Blok and earlier interpretations of Shakespeare	59
Chapter 2. Blok's lyrics and Shakespeare	62
Chapter 3. Theatre	73
SECTION 2	
<i>I.S. Prikhodko.</i> BLOK AND SHAKESPEARE. A Monograph	79
Preface	81
Introduction. Alexander Blok's Shakespeare	84
Part I. Images of Shakespeare in the lyrical perception of A. Blok	93
I.1. "I am Hamlet..."	93
I.2. Ophelia's flowers.....	100
I.3. «Learn through suffering»: King Lear as perceived by Blok	108
I.4. "All the world's a stage"	114
I.5. The Role of the Poet in Shakespeare and Blok.....	121
Part II. Alexander Blok's theatre and Shakespeare.....	132
II.1. Shakespeare's lessons	132
II.2. The King's fool and the fool without a King	137
II.3. Tragedy and Mystery play	159
II.4. History and destiny	183
II.5. The secret meaning of the tragedy of Othello.....	205
By way of a conclusion	218

SECTION 3	
“A time to gather stones”	223
“A time to gather stones”: On the Shakespeare Commission at the Scientific Council “History of World Culture” of the Russian Academy of Sciences	224
SUPPLEMENT. I.S. Prikhodko as a translator	241
<i>V.S. Florova</i> . I. S. Prikhodko as a translator	242
<i>Paul Edmondson, Stanley Wells</i> . Shakespeare Bites Back: Not Quite Anonymous (translated from English by I. S. Prikhodko, edited by V. S. Florova)	243
AFTERWORD	267
<i>Avril Pyman</i> . About the book “Blok and Shakespeare” and its author.....	267
Editors’ Note	278
Abbreviations	281
List of literary sources	282
Additional references	293

*Светлой памяти автора книги —
Ирины Степановны Приходько
и Екатерины Юрьевны Гениевой,
которая взялась, но не успела
подготовить эту книгу к изданию.*

ОТ РЕДАКЦИИ



«А. Блок и У. Шекспир»

И. С. Приходько

Н. В. Захаров, В. С. Флорова

Книга, которую читатель держит в руках, мемориальная. Она содержит значительную часть шекспироведческого научного наследия И. С. Приходько — нашего друга, коллеги и учителя. Замечательный ученый и удивительный человек, наделенный кипучим энтузиазмом истинного исследователя и редкой душевной щедростью, Ирина Степановна оставила незаконченную работу, подготовить и издать которую — обязанность и честь, выпавшая нам.

И. С. Приходько была талантливым и многогранным человеком. Она пришла в науку как западник, специалист по английской поэзии, но любовь к родной русской литературе никогда не отпускала ее. Уже в начале 1980-х гг. в сферу ее интересов вошла поэзия А. Блока, а следом за ней, вместе с ней — поэзия и драматургия У. Шекспира. Вышло так, что И. С. Приходько сосредоточила свои исследования на двух знаковых фигурах английской и русской культур. Блок и Шекспир всегда были в центре ее внимания. В 2002 году она стала ученым секретарем, а в 2007 г. — заместителем председателя Шекспировской комиссии; в 2003 г. — председателем Блоковской комиссии. Ирина Степановна глубоко понимала и органично сочетала изучение двух эпох: елизаветинского возрождения и русского Серебряного века, который тоже был своеобразным ренессансом отечественной культуры. Обе культуры, такие разные, но сокровенно связанные, вступали в диалог в творчестве Блока и Шекспира, и эта переключка двух великих поэтов, двух языков, двух мировоззрений глубоко занимала Ирину Степановну и была удивительно внятна ей.

Ее научные штудии порождали замечательные идеи и встречи. Благодаря ее инициативе Шекспировская комиссия неодно-

кратно проводила конференции и семинары в Шахматово, в доме-музее А. Блока, и самый дух этого места, подарившего молодому поэту его ранние образы, воодушевлял участников — литературоведов и искусствоведов. Именно во время одной из таких поездок у нас состоялся разговор с Ириной Степановной о ее будущей книге. Мы обсуждали монографию «Мифопоэтика А. Блока», которую И. С. Приходько выпустила в 1994 г. Ирина Степановна делилась своими планами по поводу новой работы — о сравнительном анализе А. Блока и Шекспира. Тогда, в 2003 г., она надеялась в скором времени опубликовать в издательстве «Наука» книгу «А. Блок и У. Шекспир».

К сожалению, ей так и не удалось завершить этот труд. Ее отвлекло множество других проектов и дел: подготовка Полного собрания сочинений А. А. Блока, работа обеих комиссий, организация международных конференций, поездки с выступлениями за рубежом и, конечно, преподавание. За свою жизнь Ирина Степановна воспитала множество учеников — студентов, аспирантов и докторантов.

Ее деятельность была плодотворной и в некоторых случаях в буквальном смысле слова возрожденческой: роль Ирины Степановны в возобновлении работы Шекспировской комиссии являлась ключевой. Она выступила инициатором и организатором Шекспировских конференций и издания «Шекспировских чтений», публикация которых прервалась в трудные девяностые годы. В 2000 и 2002 гг. И. С. Приходько удалось организовать две международные Шекспировские конференции с участием западных шекспироведов. Тогда в провинциальный Владимир приехали ученые из Великобритании, Франции и США! Последующие конференции, организованные ею в 2006–2012 гг., прошли уже в Москве, в Государственном институте искусствознания — месте, связанном с памятью основателя Шекспировской комиссии, А. А. Аникста, старшего товарища и коллеги Ирины Степановны.

В то же время Ирина Степановна вынашивала мысль о новом издании Полного собрания сочинений У. Шекспира. На эту идею ее, несомненно, навела работа над Полным собранием сочинений А. А. Блока. Разумеется, трудности подобного дела очевидны: не говоря уже о финансовой стороне вопроса, необходимо было собрать большой коллектив ученых и переводчиков. В 2012–2013 годах Ирине Степановне удалось заразить своим энтузиазмом группу единомышленников, которые взялись за подготовку первого в нашей стра-

не комментированного издания шекспировских «Сонетов». В 2014 году этот проект был поддержан Российским гуманитарным научным фондом.

Увы! Практически сразу после положительного решения РГНФ Ирины Степановны не стало. Так случилось, что проект «Сонетов» стал своего рода завещанием, которое она оставила своим соратникам. Они довели начатое ею дело до конца, и книга вышла в 2016 г. в серии «Литературные памятники». Другая идея И. С. Приходько — об издании Полного собрания сочинений Шекспира — частично выполняется ее коллегами, друзьями и учениками, в первую очередь благодаря усилиям А. Н. Горбунова, Е. А. Первушиной, Е. В. Халтрин-Халтуриной и В. С. Макарова. Их трудами в серии «Литературные памятники» продолжают выходить комментированные издания шекспировских пьес: «Короля Лира», «Макбета», «Пустых хлопот любви» и др.

За этими делами собственная книга Ирины Степановны «А. Блок и У. Шекспир» так и осталась незавершенной. Мы не знаем, какой бы она была, если бы сам автор смог довести ее до конца. В этом томе она представлена в том виде, в каком сложилась на последнем этапе работы.

Редакционная коллегия сочла нужным предпослать основному тексту первый проект исследования, подготовленный автором в 1990-х гг., когда И. С. Приходько думала о расширении своей монографии «Мифопоэтика А. Блока: историко-культурный и мифологический комментарий к драмам и поэмам» (Владимир, 1994). Эта машинописная рукопись, обнаруженная в архиве ученого, никогда ранее не печаталась и представляет большой интерес для понимания развития основных идей, связанных с Блоком и Шекспиром. Этот текст публикуется в разделе первом.

Второй раздел включает в себя текст книги «А. Блок и У. Шекспир», которая публикуется по электронному и печатному вариантам рукописи с авторской правкой. Книга состоит из двух частей. Некоторые главы из нее прежде обнародовались автором в качестве отдельных докладов на конференциях «Шекспировские чтения» и статей в одноименных сборниках; отдельные главы И. С. Приходько в неизменном виде взяла из своей монографии 1994 г. Редакционная коллегия сочла необходимым указать в особом примечании дату первой публикации таких глав, когда она имеет; остальной текст печатается впервые по авторскому оригиналу.

В раздел третий помещена статья, тесно связанная с книгой «А. Блок и У. Шекспир». Это большая работа «Время собирать камни», посвященная истории Шекспировской комиссии. Энтузиаст-шекспировед, Ирина Степановна отдавала много сил организационной работе, иной раз — в ущерб своим научным исследованиям, ради того, чтобы традиция, основанная ее другом и учителем А. А. Аникстом, не прервалась. Статья «Время собирать камни» посвящена исторической памяти, сохранению наследия, преемственности поколений. По широте и охвату материала она достойна называться и программной, и энциклопедической.

Завершает книгу объемное приложение «И. С. Приходько как переводчик». Оно открывает еще одну грань таланта Ирины Степановны и не только показывает отношение И. С. Приходько к так называемому шекспировскому вопросу, но и свидетельствует о ее желании продолжить традицию своевременного знакомства российского читателя с новейшими работами западных ученых — традицию, которую необходимо возобновить в настоящем времени.



Краткая биография ученого

Приходько Ирина Степановна (23.04.1943, Вязьма — †24/25.03.2014, Москва) — русский литературовед, шекспировед, доктор филологических наук, профессор, ведущий научный сотрудник отдела русской литературы конца XIX — начала XX вв. ИМЛИ им. А. М. Горького РАН, председатель Блоковской комиссии и заместитель председателя Шекспировской комиссии при Научном совете «История мировой культуры» РАН. Автор более ста научных публикаций.

В 1966 году окончила факультет романо-германской филологии Воронежского государственного университета, а позднее, в 1972 г., аспирантуру по кафедре зарубежной литературы МГПИ им. В. И. Ленина. Ее кандидатская диссертация посвящена творчеству У. Х. Одена и других английских поэтов 1930-х гг. (защита состоялась в июне 1973 г.). С 1972 по 2003 гг. работала на кафедре русской и зарубеж-

ной литературы Владимирского государственного педагогического института (с 1993 г.— университета), пройдя все ступени профессионального роста, от старшего преподавателя до профессора. Именно здесь сформировалась ее научная школа. В 1999 году она открыла на кафедре аспирантуру, которую закончили, своевременно и успешно защитившись, 9 кандидатов наук. Одна докторская работа была успешно защищена в 2009 г. в ИМЛИ. В последние годы активно занималась научным консультированием докторантов. Работа «на кафедре смежных дисциплин» предопределила ее интерес к проблемам сравнительного литературоведения и сопоставительной поэтики как в ее собственном научном творчестве, так и в работах ее учеников.

Представляя научную школу Б. И. Пуришева — Н. П. Михальской, И. С. Приходько одновременно обязана своей квалификацией А. А. Аниксту (Государственный институт искусствоведения), с которым сотрудничала в Шекспировской комиссии с 1973 г., Д. Е. Максимова (ЛГУ), который был ее консультантом и соавтором по А. Блоку, и Т. М. Родиной (ГИИ), у которой она была на стажировке (1987). Она также тесно сотрудничала на протяжении многих лет (начиная с 1987 г.) с Блоковской группой по подготовке Полного академического собрания сочинений А. А. Блока под руководством А. Л. Гришунина в ИМЛИ РАН, где и проходила докторантскую стажировку (1989–1991). Ее докторская диссертация «Мифопоэтика А. Блока» была подготовлена на материалах, разрабатываемых ею для ПАСС А. А. Блока, и успешно защищена в июне 1996 г.

После переезда на постоянное жительство в Москву в 2003 г. И. С. Приходько являлась штатным сотрудником (ведущим научным сотрудником) отдела русской литературы конца XIX — начала XX вв. ИМЛИ РАН и по совместительству вела преподавательскую работу в Московском государственном гуманитарном университете им. М. А. Шолохова (профессор кафедры зарубежной литературы).

В преподавательской работе И. С. Приходько видное место всегда занимала проблематика шекспировского творчества (лекционный курс западных литератур средних веков и эпохи Возрождения, спецкурсы и спецсеминары по драматургии Шекспира, «Русский Шекспир», «Шекспир и мировая литература», «Сонеты Шекспира»), а также английской поэтической традиции (экстра-класс по английской и американской поэзии во Владимире и семестровые курсы Reading Poetry и Modern Poetry в двух аме-

риканских университетах: SUNY, Albany, 1994; Bucknell University, Pennsylvania, 2001).

Таким образом, в научной и преподавательской работе И. С. Приходько ясно обозначились два центра: один из них — англистика с Шекспиром во главе; другой — исследование творчества А. А. Блока и связанных с ним проблем русского символизма, культуры рубежа XIX — XX вв. Такое «двоецентрие» отразилось в научно-организационной деятельности И. С. Приходько: с 2002 г. она ученый секретарь, затем заместитель председателя Шекспировской комиссии при Научном совете «История мировой культуры» РАН; с 2003 г. — председатель Блоковской комиссии при Научном совете «История мировой культуры» РАН. Шекспировская «линия» выразилась также в том, что с 1993 г. И. С. Приходько являлась членом Российской ассоциации англистов (преподавателей и исследователей английского языка и литературы), с 2001 г. — членом Шекспировской ассоциации Америки, а с 2006 г. — членом Международной Шекспировской ассоциации.

Деятельность И. С. Приходько как ученого, педагога, организатора науки снискала международное признание. Она стала стипендиатом программы Фулбрайта (Fulbright Program, International Council of Exchange of Scholars, USA — 1993), в рамках которой вела преподавательскую работу в Университете штата Нью-Йорк, Олбани — 1994–1995 гг., получив в марте 1995 г. две награды (The J. William Fulbright Scholarship Board и The USIA Award Certificate). Американский биографический институт (Северная Каролина) объявлял ее Женщиной года на протяжении трех лет (1999–2001). Имя и биография И. С. Приходько включены в седьмое, восьмое и девятое издания книги «Пять тысяч известных имен мира» (Американский биографический институт). В 2001 году она стала также призером конкурсной Международной программы факультета англистики в университете Бакнелл, Пенсильвания, США и получила приглашение на позицию Visiting Professor.

Сопряжение двух центров в научных интересах И. С. Приходько определило тему ее книги «Блок и Шекспир», которая сложилась из серии докладов на Шекспировских чтениях в 1970–2000-е гг. В докладах и зарубежных лекциях звучали и другие аспекты исследования Шекспира: «“Мера за меру” и “Анджело”: преобразование драмы в поэму» (Михайловское); «Пастораль у Шекспира» (Ланкастерский университет, Великобритания, 1999); «Отелло: образ или характер» (Шекспировская ассоциация Америки, Майами, Флорида,

2001); «Ум и остроумие в комедии “Как вам это понравится”» (Шекспировская ассоциация Америки, Миннеаполис, Миннесота, 2002); «“Воображение” в сонетах Шекспира» (Шекспировская ассоциация Америки, Виктория, Канада, 2003); «Мистерийность трагедии “Отелло”» (Шекспировская ассоциация Америки, Новый Орлеан, 2004); «Монтень в комедии “Как вам это понравится”» (Шекспировская ассоциация Америки, Бермуды, 2005); «Остроумие и меланхолия у Шекспира» (Шекспировская ассоциация Америки, Филадельфия, 2006); «“Гамлет” в России» (Всемирный Шекспировский конгресс, Брисбен, Австралия, 2006); «Ум и остроумие у Шекспира» (Международная Шекспировская конференция, Стратфорд, 2006); «Мистерия и трагедия в “Отелло”» (Международная Шекспировская конференция, Стратфорд, 2008); «Лир, Толстой, Оруэлл и Блок» (Международная Шекспировская конференция, Стратфорд, 2010); «Русский Шекспир», публичная лекция (Бакнел, 2001; Университет Миннесоты, 2001); «Шут в комедии Шекспира», публичная лекция (Бакнел, 2002) и др.

И. С. Приходько выступила инициатором и организатором возобновления конференций и издания «Шекспировский чтений», прерванных в трудные 1990-е гг. Международные конференции «Шекспировские чтения» с участием западных шекспирологов из Великобритании, Франции и Америки в 2000 и 2002 гг. были проведены во Владимире. Последующие: в 2004, 2006, 2008, 2010, 2012 гг. — уже в Москве, в Государственном институте искусствознания. В Москве ею были возобновлены регулярные заседания Шекспировской комиссии (2003–2014). В 2006 году после десятилетнего перерыва в издательстве «Наука» вышел подготовленный ею том «Шекспировских чтений 2004».

Ею также была заложена традиция проведения всероссийских и международных конференций «Художественный текст и культура» во Владимире, включавших и секцию западных литератур. И. С. Приходько была организатором первых трех конференций 1993, 1997 и 1999 гг. и ответственным редактором сборников материалов этих конференций. Традиция укоренилась на кафедре, и в настоящее время ее продолжают коллеги и ставшие коллегами ученики И. С. Приходько.

В 2012 году была награждена памятной серебряной медалью Александра Блока.

Скоропостижно скончалась в Москве в ночь 24/25 марта 2014 г.



Публикации Ирины Степановны Приходько. Опыт биобиблиографии

Вступительная статья

А. Л. Рычков

Мы знаем Ирину Степановну Приходько (23.04.1943, Вязьма — †24/25.03.2014, Москва) как известного русского литературоведа и шекспироведа, одновременно председателя Блоковской комиссии и заместителя председателя Шекспировской комиссии при Научном совете «История мировой культуры» РАН. Знаем и как последовательного пропагандиста наследия А. Блока и Шекспира¹, и как ученого, снискавшего международное признание активного члена *Международной Шекспировской ассоциации*. Итоги научной биографии и основные вехи жизненного пути Ирины Степановны освещены в мемориальных публикациях и размещены на ряде академических сайтов². Поэтому в предлагаемых комментариях к научной библиографии ученого основное внимание уделено остающемуся малоизвестным начальному периоду научной деятельности И. С. Приходько, как будет показано далее — во многом предопределившему ее итоги.

Но прежде следует сказать несколько слов о семье Ирины Степановны. Отец — Приходько Степан Артемович (1911–1986), уроженец Орловской губернии, участник Советско-финской и Вели-

¹ См., например, программу с участием И. С. Приходько как эксперта: **Уильям Шекспир. Сонеты. «Игра в бисер»** / Телеканал «Культура»; вед. И. Волгин. — 25.03.2014. — URL: <https://www.youtube.com/watch?v=oXMnU3MdcgA> (дата обращения: 10.10.2021).

² Подробнее см. раздел «Воспоминания и некрологи» в настоящей библиографии, а также: **Приходько Ирина Степановна**: Информационный ресурс ИМЛИ РАН. — URL: <http://imli.ru/index.php/institut/sotrudniki/1036-prihodko-irina-stepanovna> (дата обращения: 10.10.2021); **Чертов, О. В.** Приходько Ирина Степановна / О. В. Чертов // «Воронежский Гид»: Информационный портал. — URL: <https://vrnguide.ru/bio-dic/p/prihodko-irina-stepanovna.html> (дата обращения: 10.10.2021).

кой отечественной войн, узник Бухенвальда¹. Мать — Тарасова Зоя Алексеевна (1915–1994), уроженец Воронежской губернии, в 1938 г. окончила Воронежский медицинский институт (факультет хирургии), в годы ВОВ — военный хирург. Вместе со своими подразделениями родители И. С. Приходько в 1942 г. попали в окружение под Вязьмой, познакомились на этой оккупированной территории и жили в гражданском браке с июня 1942 г. до марта 1943 г., когда Вязьма была освобождена. Здесь 23 апреля 1943 г. у них родилась дочь Ирина, после чего ее мать была демобилизована и вернулась в Воронеж, где семья воссоединилась уже после войны. В 1946 году родилась вторая дочь — Наталья (в замужестве Н. С. Рыжкова²). И. С. Приходько окончила школу № 11 им. А. С. Пушкина г. Воронежа и музыкальную школу по классу фортепиано, затем поступила в Воронежское музыкальное училище имени Ростроповичей. В 1961 году у нее родился сын Андрей³ от первого брака. В 1961 году поступила в ВГУ на факультет романо-германской филологии. В 1961–1966 годах проходит обучение на факультете романо-германской филологии Воронежского государственного университета. В 1967 году И. С. Приходько вместе с сыном уезжает в Петрозаводск, где преподает в Карельском государственном педагогическом институте (ныне — Карельская государственная педагогическая академия), а спустя два года поступает в аспирантуру по кафедре зарубежной литературы МГПИ им В. И. Ленина. По окончании аспирантуры, в 1972 г., Ирина Степановна по распределению едет в г. Владимир, где долгие годы успешно преподает во Владимирском педагогическом институте (университете) им. Лебедева-Полянского. Здесь она знакомится со своим будущим мужем, известным филологом и пуш-

¹ Приходько Степан Артемович // Военная история СССР в фондо документах РГАФД (1947–2000-е гг.). Каталог. — Ч. 3. — Вып. 6. — С. 203. — URL: http://rgafd.pf/sites/default/files/3_chast_voennaya_istoriya_ssr_1947-2000-e_gg_vypusk_6.pdf (дата обращения: 23.09.2021); Бренер, О. «Нас возили в клетках». О чём рассказали выжившие в концлагерях воронежцы / О. Бренер // РИА «Воронеж»: Информационный портал. — 11 апреля 2016 г. — URL: <https://riavr.ru/news/nas-vozili-v-kletkakh-o-chem-rasskazali-vyzhivshie-v-kontslageryakh-voronezhtsy>.

² Окончила Владимирский педагогический институт (университет) им. П.И. Лебедева-Полянского, в настоящее время — старейший воронежский врач-логопед. Ее дочь Е.В. Шеповских (1969 г.р.) закончила МГПИ им. В.И. Ленина, так же работает логопедом; по завещанию И.С. Приходько — наследница авторских прав, много делающая для увековечения ее памяти.

³ Амелин А. О. — историк, педагог, канд. ист. наук (1992), доцент ВГПУ (1996), подробнее о нём и его работах см. статью в Википедии «Амелин Андрей Олегович».

кинистом Александром Борисовичем Пеньковским (1927–2010), с которым на всю жизнь их связала нежная, взаимная и самоотверженная любовь¹.

Первые научные публикации Ирины Степановны относятся ко времени работы над кандидатской диссертацией, которую она защитила в декабре 1973 г. в МГПИ им. В. И. Ленина. Диссертация была посвящена эстетическим исканиям оксфордской «группы революционных писателей»², и ее исследовательские задачи определили соответствующее построение глав: 1) «Эстетические позиции поэтов оксфордской школы и их истоки»; 2) «Поэтика Уистана Хью Одена»; 3) «Идейно-художественные особенности поэзии С. Дей Льюиса и Л. Макниса»³. О своеобразии и компаративной «пассионарности» исследовательского интереса И. С. Приходько свидетельствует уже первая ее научная статья, заложившая основания будущей диссертации: «Национально-революционная война в Испании в судьбах и творчестве английских поэтов 30-х годов», обращаясь к поэме «Наварра» Дей Льюиса и влиянию на творчество Л. Макниса гражданской войны в Испании 1936–1939 гг.⁴ Во время аспирантуры и по итогам работы над диссертацией И. С. Приходько был также опубликован целый ряд других тематических работ⁵.

Научным руководителем диссертации стала заведующая кафедрой зарубежной литературы МГПИ им. В. И. Ленина, доктор филологических наук, профессор Нина Павловна Михальская (1925–2009), известный англист (председатель «Российской ас-

¹ Подробнее об А. Б. Пеньковском и его работах см. словарную статью в Википедии. О знакомстве, любви и научном сотрудничестве И. С. Приходько с А. Б. Пеньковском см.: Шунейко, А. А. Человек в дверном проеме (памятные заметки об Александре Борисовиче Пеньковском) / А. А. Шунейко // Личность, творчество, образование в социокультурном пространстве Дальнего Востока России: материалы заоч. всерос. науч. — практ. конф. (Хабаровск, 20 дек. 2014 г.) / науч. ред. и сост. Е. В. Савелова. — Хабаровск: ФГБОУ ВПО «ХГИИК», 2014. — С. 174–196. Об отношении супругов свидетельствуют посвящённые И. С. Приходько строки: «Надежно выстроен наш дом: / В нем свет и мир сошлись клином — / Тот мир, что в имени твоём, / Мой друг, жена моя Ирина!» (А. Б. Пеньковский, 31.12.1984).

² См.: Приходько, И. С. Оксфордская школа в английской поэзии 1930-х годов: дис. ... канд. филол. наук / И. С. Приходько. — Москва, 1973. — 245 с.

³ См.: Приходько, И. С. Оксфордская школа в английской поэзии 1930-х годов: автореф. дис. ... канд. филол. наук / И. С. Приходько. — Москва, 1973. — С. 5.

⁴ См.: Приходько, И. С. Национально-революционная война в Испании в судьбах и творчестве английских поэтов 30-х годов / И. С. Приходько // Вопросы зарубежной литературы. Ученые записки МГПИ им. В. И. Ленина. — 1971. — Т. 458. — С. 155–174.

⁵ Подробнее см. библиографию И. С. Приходько за 1971–1984 гг.

социации англистов») и продолжатель Пуришевской научной школы по изучению мировой литературы в историко-культурном контексте (в том числе русско-зарубежных литературных связей), много исследовательского внимания уделившая и творчеству Шекспира. Здесь определилась научная школа И. С. Приходько, докторская диссертация¹ и изданная на ее основе монография которой также впоследствии будут во многом обращены именно к историко-культурному комментарию лирики Блока в европейском контексте². Работа с 1972 по 2003 гг. на кафедре русской и зарубежной литературы Владимирского государственного педагогического института (университета) (или, как ее называла сама Ирина Степановна, на «кафедре смежных дисциплин») окончательно сформировала научную школу ученого и предопределила интерес к проблемам сравнительного литературоведения и сопоставительной поэтики в научном творчестве.

Оппонентами кандидатской диссертации И. С. Приходько выступили А. А. Аникст и И. Г. Гусманов. То было время, когда один из виднейших отечественных шекспироведов, доктор искусствоведения Александр Абрамович Аникст (1910–1988) лишь только создавал Шекспировскую комиссию и вынашивал идею регулярных Шекспировских чтений, консолидирующих усилия отечественных шекспироведов. Впоследствии А. А. Аникст привлек интерес Ирины Степановны к своим инициативам, и она приняла активное участие в Шекспировских чтениях с докладами о русской рецепции «Гамлета», «Макбета» и сонетов Шекспира. Именно здесь была определена тема публикуемой ныне монографии И. С. Приходько «Блок и Шекспир». По свидетельству самой Ирины Степановны:

¹ В докторской диссертации и напечатанной после ее защиты стенограмме дискуссии со своим оппонентом М. Л. Гаспаровым И. С. Приходько определила понимание важного для своей работы термина «мифологизация» (или «мифологема») в отношении русского символизма как верифицируемой модели с четко дешифруемыми историко-культурными кодами, формирующей в символистском произведении «особый способ поэтизации мира через наложение на густой, нерасчлененный поток жизненных событий отстоявшихся, получивших образное, пластическое выражение и несущих закреплённые смыслы сюжетов мировой культуры — из древних мифологий, фольклора, религий и философий, истории и литературы», см.: Приходько, И. С. Ответ оппоненту / И. С. Приходько // Филологические записки. Вестник литературоведения и языкознания. — 1997. — Вып. 8. — С. 13.

² См.: Приходько, И. С. Мифопоэтика А. Блока: Историко-культурный и мифологический комментарий к драмам и поэмам / И. С. Приходько. — Москва; Владимир, 1994. — 132 с.

Александр Абрамович Аникст, оппонент на моей кандидатской защите, пригласил меня участвовать в Шекспировских чтениях, которые он регулярно проводил в своем институте (искусствознания) на протяжении 1970–1980-х гг. Западник по своему университетскому образованию, с акцентом на английской поэтической традиции и с особым пристрастием к Шекспиру (что и сблизило нас с Александром Абрамовичем), я уже тогда обратилась к изучению русского символизма в контексте мировой культуры. Блок был в центре моих интересов. Естественно, что первый мой доклад был посвящен Шекспиру и Блоку. Тема звучала так: «Гамлетовский комплекс лирического героя Блока»¹.

В 1986 году вышла книга А. А. Аникста «Трагедия Шекспира «Гамлет»», которой предшествовал целый ряд обзорных и исследовательских тематических статей ученого и в которой автор большое внимание уделил истолкованию образа Гамлета в пьесе Шекспира². Гамлетовская сфера исследовательских интересов А. А. Аникста начала 1980-х гг. могла повлиять на определение тематики доклада Ирины Степановны на Шекспировских чтениях. Однако прежде всего эта первая работа И. С. Приходько по теме «Блок и Шекспир» развивала вопросы влияния шекспировского «Гамлета» не только на лирику, но и на само житнетворчество А. Блока, пионерски поднятые в книге «Александр Блок и русский театр начала XX века» исследователя театрального искусства и драматургии XIX — XX вв., доктора искусствоведения Татьяны Михайловны Родиной (1914–1989), по заключению которой в гамлетовской теме Блока «перед нами как раз пример того перехода драмы в “жизненное действие”, о котором писал В. Соловьев, а позднее будут мечтать символисты»³. И. С. Приходько проследила в докладе эволюцию образа Гамлета у Блока. В результате погружения поэта в глубинные смыслы драмы Шекспира от внешней театральности его лирический герой постепенно все более отождествляет себя с выбранной ролью: «Маска становится лицом, уподобление преодолевает маску. Стихотворение 1914 г. “Я — Гамлет”, по точному наблюдению Т. М. Родиной, конец

¹ См. с. 81 наст. изд. Доклад опубликован в сб.: Пути и формы анализа художественного произведения. — Владимир: ВГПИ, 1991. — С. 34–41.

² См. обширную главу «Образ Гамлета» в кн.: Аникст, А. А. Трагедия Шекспира «Гамлет». Литературный комментарий / А. А. Аникст. — Москва: Просвещение, 1986.

³ Родина, Т. М. Александр Блок и русский театр начала XX века / Т. М. Родина. — Москва: Наука, 1972. — С. 103.

театрального маскарада [Родина, 1972, с. 240] »¹. В итоге обращения к «гамлетовской теме» И. С. Приходько обнаруживает у А. Блока «новый тип художественного мышления: <...> не повторение и заимствование образов, а глубокое проникновение в атмосферу трагедии, соотнесение строя мыслей и чувств литературного героя со своими собственными, произведения искусства с жизнью, воспроизведение литературного мифа на уровне жизненном, философском, психологическом и художественном»².

Т. М. Родина работала в секторе театра того же Государственного института искусствознания, где трудился и проводил Шекспировские чтения А. А. Аникст. По его рекомендации в 1987 г. И. С. Приходько прошла у Т. М. Родиной «блоковскую» стажировку. Тематика стажировки вытекала из глубоко занимавшей в последние годы жизни Т. М. Родиной проблематики символистской драмы и символистского театра, в которой она была первопроходцем, поскольку область эта не особо приветствовалась советской наукой. Но вероятно, именно через театр две сферы интересов И. С. Приходько — Шекспир и Блок — смогли гармонично соединиться, о чем Ирина Степановна писала:

Соединила оба «интереса» Татьяна Михайловна Родина, автор замечательной книги «Александр Блок и русский театр начала XX века». Рекомендовал меня ей в связи с моими занятиями Блоком А. А. Аникст. Таким образом, в том же институте искусствознания я полгода была на стажировке по Блоку у Т. М. Родиной. Стажировка прошла быстро, а наши с нею профессиональные и дружеские отношения сохранялись. Помню наши долгие беседы у нее дома, когда я работала над комментарием «Песни Судьбы»³.

После защиты диссертации Ирина Степановна продолжила свои англоязычные исследования⁴. Однако в других работах кон-

¹ Приходько, И. С. Шекспир Александра Блока / И. С. Приходько // Знание. Понимание. Умение. — 2013. — № 4. — С. 142.

² См. Приходько, И. С. Шекспир Александра Блока. — С. 141.

³ Речь идет о комментариях в академическом Полном собрании сочинений и писем А. А. Блока, см. также: Приходько, И. С. Мифопоэтика «Песни Судьбы» А. Блока / И. С. Приходько // Известия Российской Академии наук. Серия литературы и языка. — 1993. — Т. 52. — № 6. — С. 38–51.

⁴ См., например: Приходько, И. С. Консонанс и аллитерация в поэтике Уилфреда Оуэна / И. С. Приходько, О. Н. Рокаш // Филологические науки (Научные доклады Высшей школы). — 1984. — № 2 (140). — С. 35–39.

ца 1970-х — 1980-х гг. И. С. Приходько предпринимает первые опыты сопоставления результатов своих исследований английской поэтики с творческими методами ряда французских¹ и русских писателей с целью выявить их истоки и преемственность в мировой культуре и мифологии. В этом новом ракурсе, перемещающем традиции Пуришевской научной школы по изучению мировой литературы в историко-культурном контексте на русскую литературу, определяется дальнейшая методология исследований ученого в области проблематики «Блок и Шекспир». Поэтому рассмотрим подробнее один из первых опытов такого рода — статью 1977 г. ««Эльдорадо» Эдгара По в переводе В. Брюсова (к проблеме метода)»², к которой И. С. Приходько впоследствии возвратилась и опубликовала вновь ровно тридцать лет спустя в доработанном виде³, что свидетельствует о непреходящей значимости данной темы для ученого⁴. В статье И. С. Приходько проводит сопоставительный анализ оригинала с переводами стихотворения В. Брюсовым, К. Бальмонтом и В. Федоровым, показывая различные пласты его прочтения. На этом основании наиболее достоверно передающим всю ассоциативную архитектуру поэтической баллады-притчи Эдгара По о человеческой жизни признается перевод Валерия Брюсова, который автор именует научно выверенным, а остальные — искажающими произведение. Однако далее И. С. Приходько обращается к опыту своих предшествующих исследований творчества У. Оуэна. По ее заключению, элементы поэтической структуры и звуковая организация баллады подчинены задаче драматического развития, разнообразие рифм связано с общим интонационным и смысловым раз-

¹ См., например: Приходько, И. С. К проблеме выражения авторской личности в сборнике Ш. Бодлера «Цветы зла» / И. С. Приходько // Проблемы личности автора в художественном произведении на материале западноевропейской литературы: сб. науч. тр. / отв. ред. П. Б. Гурвич. — Владимир: ВГПИ, 1982 [вых. дан. 1983]. — С. 109–123.

² Приходько, И. С. «Эльдорадо» Эдгара По в переводе В. Брюсова (К проблеме метода) / И. С. Приходько // Ученые записки Владимирского ГПИ им. П. И. Лебедева-Полянского. Серия «Литература». — Вып. 11: Метод, стиль, поэтика русской литературы XX века / отв. ред. Т. М. Бонами. — Владимир: ВГПИ, 1977. — С. 83–99.

³ См.: Приходько, И. С. Валерий Брюсов — переводчик Эдгара По: «Эльдорадо» / И. С. Приходько // Брюсовские чтения 2006 года: сб. ст. — Ереван: Лингва, 2007. — С. 307–326.

⁴ В 2013 году И. С. Приходько вновь обращается к компаративистскому подходу к творчеству В. Брюсова, пересматривая свою публикацию 1989 г. «Традиция Бодлера в брюсовской трактовке темы города» в докладе и последующей статье «Урбанизм в поэзии Брюсова и Бодлера» на конференции «Брюсовские чтения — 2013» (11–13 дек. 2013 г.).

витиём стихотворения, и потому даже Брюсову-переводчику «не поддался» неожиданный для английской поэзии XIX в. и нагнетающий мрачный колорит аллитеративный ассонанс заключительной строфы, который был впервые широко введен в английскую поэзию значительно позднее Уилфредом Оуэном (в связи с ведущей для его поэзии того периода темой «жалости» Первой мировой войны) и который своим диссонансом усиливает трагическое звучание финала, обогащая поэтическую палитру Эдгара По¹. В итоге И. С. Приходько усматривает в балладе «Eldorado» аллегорию жизненного пути человека, связанную с пессимистической идеей о мимолетности бытия из средневекового мотива «Плясок смерти» в живописи и словесности европейской культуры (ср.: цикл «Пляски смерти» А. Блока).

К такому «составительному» (компаративному) циклу публикаций относится и статья 1979 г. «Традиции западноевропейской мениппеи в романе М. Булгакова “Мастер и Маргарита”»², которая вызвала интерес к ее автору со стороны одного из авторитетнейших знатоков русского символизма — руководителя знаменитого Блоковского семинара в Ленинградском университете, доктора филологических наук Дмитрия Евгеньевича Максимова (1904–1987), несмотря на официозные догмы и научную конъюнктуру того времени, трепетно и очень лично воспринимавшего символистскую поэзию как особо актуальную для своего времени. «В ряду литературных и вообще эстетических направлений близкого нам времени символизм — одно из наиболее духовных. <...> В нашу эпоху, когда бездуховность грозит завладеть человечеством, затопить весь его кругозор, опыт символизма для нас особенно важен», — писал Д. Е. Максимов незадолго до смерти [ЛН, 1998, 2, с. 583].

¹ Приходько, И. С. «Эльдорадо» Эдгара По в переводе В. Брюсова (К проблеме метода). С. 96 и сл.; Приходько, И. С. Валерий Брюсов — переводчик Эдгара По: «Эльдорадо». С. 324.

² Приходько, И. С. Традиции западноевропейской мениппеи в романе М. Булгакова «Мастер и Маргарита» / И. С. Приходько // Замысел и его художественное воплощение в произведениях советских писателей: сб. ст. / Владим. гос. пед. ин-т им. И. И. Лебедева-Полянского; отв. ред. О. И. Федотов. — Владимир: ВГПИ, 1979. — С. 41–67. Статья была опубликована повторно, см.: Приходько, И. С. Традиции западноевропейской мениппеи в романе М. Булгакова «Мастер и Маргарита» / И. С. Приходько // Произведения в критике. — Budapest: Tankönyvkiado. — Ч. I: М. Булгаков: Мастер и Маргарита / сост. Е. Igloi, L. Jagusztin. — Budapest: Kezirat, 1986. — С. 143–159 (о жанровом определении романа «Мастер и Маргарита» как мениппеи (в бахтинском понимании), предложенном А. Вулисом в послесловии к первому российскому изданию романа и доказательно развернутом в статье И. С. Приходько).

Д. Е. Максимова заинтересовал герменевтический подход И. С. Приходько к произведениям отечественной классики в контексте становления общеевропейской мифологии и культуры. В письме к И. С. Приходько от 25 мая 1981 г. он предложил ей применить подобную стратегию исследования для анализа блоковского «Соловьиного сада», приложив примерный план, включающий гомеровские «Одиссею» и «Энеиду», произведения европейского средневековья («Парсифаль», «Роман о Розе», «Розен Гартен» и др.), воспринятые Блоком в вагнеровском ключе (через оперы «Парсифаль» и «Тангейзер»), или индивидуально, «через Вагнера», назвав «древние мифологические источники обоих эпизодов»¹. В том же письме Максимов пояснял: «Концепция С<оловьиного> С<ада> (в расширительном ее понимании!) отстоялась и превратилась в некую модель, бродячий мотив, зародившийся в древности и доживший до XX в. В различные эпохи и в различных контекстах он наполнялся разным содержанием», которое и предлагалось выявить и сопоставить со скрытыми смыслами «Соловьиного сада» Ирине Степановне. Согласно воспоминаниям самой И. С. Приходько:

Западник по специальности, время от времени я обращалась к русской литературе, исследуя ее связи и истоки в мировой культуре и мифологии. В частности, меня интересовал Блок. <...> Максимов, познакомившись с моей статьей о «Мастере и Маргарите», предложил мне соавторство в работе над «Соловьиным садом». В мае 1981 г. он прислал обещанные первоначальные наброски к нашей теме. <...> Мое вхождение в Блока потребовало немало времени: нужно было освоить гигантский массив литературы о Блоке, самого Блока и других русских символистов в полном объеме, а также поднять многие пласты мировой культуры в аспекте этого сюжета².

Встреча с Д. Е. Максимовым определила символистский, «блоковский» круг исследований И. С. Приходько как один из двух «лейтмотивных» центров ее научных интересов на протяжении всей дальнейшей жизни, которые можно обозначить так: *А. Блок как яркий представитель мифопоэтики русского символизма и Шекспир*. Между этими «центрами» Ирина Степановна в многочисленных статьях убедительно обосновала и свою особенную на-

¹ Прогулки по «Соловьиному саду» с Д. Е. Максимовым // Дмитрий Евгеньевич Максимов в памяти друзей, коллег, учеников. К 100-летию со дня рождения / отв. ред. Л. А. Иезуитова, И. С. Приходько. — Москва: Наука, 2007. — С. 247–248.

² Там же. — С. 246, 248.

учную тему: *их мировоззренческая переключка и преемственность творчества*.

Свои воспоминания о совместной работе с Д. Е. Максимовым над «Соловьиным садом» Ирина Степановна заканчивает признанием: «... для меня Дмитрий Евгеньевич Максимов всегда мой Учитель»¹. Более чем тридцатилетие складывавшуюся и ждавшую своего часа книгу «Блок и Шекспир» автор посвящает «Памяти моих учителей Дмитрия Евгеньевича Максимова, Александра Абрамовича Аникста, Татьяны Михайловны Родиной», поясняя в предуведомлении, что «в постижении Блока и Шекспира мне помогли А. А. Аникст, Д. Е. Максимов и Т. М. Родина» (см. с. 82 наст. изд.). С. А. Аникстом из широкого спектра проблематики англистики обозначился «шекспировский центр» научных интересов И. С. Приходько, с Д. Е. Максимовым — «блоковский», Т. М. Родина способствовала их встрече и гармоничному сочетанию.

Однако, по признанию Ирины Степановны, именно сотрудничество с Д. Е. Максимовым и «публикация нашей совместной работы в “Известиях ОЛЯ” стала моим пропускным билетом в большое блоковедение и, в частности, в группу по подготовке Полного собрания сочинений А. А. Блока» (см. там же), с которой она начала сотрудничество непосредственно после выхода статьи в том же 1987 г. Более того, эта статья стала первой в серии дальнейших научных публикаций И. С. Приходько о Блоке, Шекспире и их «встрече». Можно сказать, что с нее начался «новый отсчет» тематики научных работ ученого.

В связи с этим именно с совместной статьи Д. Е. Максимова и И. С. Приходько о «Соловьином саде» А. Блока представляется уместным выделить библиографическое описание дальнейших публикаций Ирины Степановны в особый подраздел «Блок и Шекспир». Отдельный анализ работ этого периода демонстрирует логику становления научных и эстетических взглядов ученого в избранном (и «смыканием кругов» — еще один важный концепт И. С. Приходько — соединенном ею в единый символ бесконечности: ∞) «двукружии» исследовательских интересов; той Ирины Степановны Приходько, которую мы ныне знаем, чтим и любим.

В заключение следует сказать несколько слов и о самой библиографии, куда включены научные работы и рецензии И. С. Приходько (за рамками библиографии остались газетные

¹ Прогулки по «Соловьиному саду» с Д. Е. Максимовым // Дмитрий Евгеньевич Максимов в памяти друзей, коллег, учеников. К 100-летию со дня рождения / отв. ред. Л. А. Иезуитова, И. С. Приходько. — Москва: Наука, 2007. — С. 254.

и приватные публикации¹, а также многочисленные методические пособия и издания, в подготовке которых И. С. Приходько участвовала как сотрудник учебных кафедр МГПИ (МГПУ), ВГПИ (ВГПУ)² и др.).

Условное выделение научно-публицистического периода «Блок и Шекспир» в отдельный подраздел³ позволяет провести аналитическое сопоставление этих двух сложившихся фокусов в интересах ученого. В подразделе содержится 134 публикации за период 1987–2017 гг.: из них 11 рецензий, 12 републикаций на разных языках, в т.ч. предваряющие опубликованные статьи тезисы докладов, и 5 предисловий «от редакции» к различным изданиям. За вычетом повторов, остается репрезентативная для нашего анализа выборка из 122 научных публикаций И. С. Приходько этого периода, позволяющая провести ряд статистических сопоставлений на основе контент-анализа единиц кодирования и контекста глав. Так, число работ, посвященных Блоку вне связи с Шекспиром, в 1,5 раза превышают публикации, включающие проблематику «русского Шекспира»⁴. Действительно, 55 работ посвящены исключительно блоковской теме (ее изучению и ее исследовате-

¹ Из иных публикаций отметим ряд ценных газетных статей И. С. Приходько: **Пометы А. Блока в Библии** / И. С. Приходько // Знамя Октября. Шахматовский выпуск газеты к 110-летию со дня рождения А. Блока. — Солнечногорск, 22.11.1990. — С. 4; **«И факел подняла во мгле...»**: Церковные источники стихотворения А. Блока «Девушка пела...» / И. С. Приходько // Литература. Еженедельное приложение к газете ИД «Первое сентября». — 1997. — № 34. — С. 10–11; **«От нашего Шекспира — вашему Вильяму»** / И. С. Приходько // Культура. — 1998. — № 23 (7134). — С. 12. — *Рец. на кн.*: **Russian essays on Shakespeare and his contemporaries** / Ed. by A. T. Parfenov, J. G. Price. — London, 1998. — 209 p. Отдельно следует с благодарностью вспомнить и посвященный памяти супруга А. Б. Пеньковского фотоальбом с пояснительным текстом, составленный и изданный за свой счет И. С. Приходько для друзей семьи, см.: **Александр Борисович Пеньковский. «Грани жизни»: Из семейного альбома** / сост., текст И. С. Приходько. — Москва, 2012. — 48 с.

² Такие, например, как: **Приходько, И. С.** О видах деятельности преподавателя по руководству самостоятельной работой студентов и примерных нормах их учета в преподавательской нагрузке: метод. указания по совершенствованию учеб. процесса в пед. вузах / И. С. Приходько, В. Т. Малыгин, П. Б. Гурвич. — Владимир: ВГПИ, 1988. — 44 с. и т.п. Учебно-публицистический ракурс деятельности И. С. Приходько не входит в рамки настоящей библиографии и требует отдельного рассмотрения.

³ Условное, постольку-поскольку доклады и глубокая проработка темы начались значительно раньше, а работы по сравнительному литературоведению были продолжены И. С. Приходько и вне данной темы. Кроме того, посвященные А. Блоку докторская диссертация и монографии также включают шекспировскую тему.

лям)¹, 37 — шекспировской теме (в основном — в ее связи с Блоком и Серебряным веком в целом)², остальные 30 статей (в подавляющем большинстве) — символизму Серебряного века (А. Белому, В. Брюсову, Д. Мережковскому и общим вопросам), а также теоретическим аспектам сопоставительного литературоведения. В целом же доля работ, посвященных А. Блоку ($P \geq 0,45$) и теме «Русский Шекспир», в т.ч. «Блок и Шекспир», ($P \geq 0,3$), составляет более 75% от выборки оригинальных публикаций рассмотренного периода, что подтверждает правомочность особого выделения темы.

Наибольшее число «блоковского круга» работ из подраздела «Блок и Шекспир» посвящено драме «Роза и Крест» (7), отдельные исследования обращены также к поэмам и пьесам «Песня Судьбы» (3), «Соловьиный сад» (2), «Король на площади» (2), «Двенадцать» и диалогу «О любви, поэзии и государственной службе». В «шекспировском круге» работ И. С. Приходько специально обращается к образам Гамлета, Офелии, Отелло и Просперо, а также к таким произведениям Шекспира, как «Буря», «Мера за меру», «Как вам это понравится», «Отелло» и «Сонеты». Целый ряд этих работ посвящен сопоставительному анализу и перекличке с Шекспиром творчества А. Блока.

Частотный анализ словарного тезауруса в названиях работ И. С. Приходько позволяет выявить наиболее употребительные термины и понятия ее исследовательского лексикона, а также слова-концепты³, включенные в словарь исследователя. Поскольку де-

¹ См. № 14–15, 17, 18, 20, 23–24, 27–28, 30–31, 34–36, 39, 41, 43–45, 48, 50, 55, 57, 61, 70, 71, 73, 81, 85, 88, 92–93, 96, 97, 99, 101, 103, 107, 110–111, 115, 120, 123, 125, 128, 130, 132–134, 138, 139, 141–142, 146, 147.

² См. № 19, 22, 25, 29, 37, 46–47, 52, 56, 59–60, 62, 65–66, 72, 76, 78, 90, 95, 100, 105–106, 108, 113–114, 116–117, 119, 121, 124, 126–127, 129, 135–137, 144.

³ Концепт «представляет слово обработанным в мастерской культуры, литературы, философии, слово, которое в результате этой обработки приобрело соотносительность с культурными эпохами, памятниками, идеями и, соответственно, многозначность и расширение внутреннего объема. Попадая в творческую мастерскую автора, оно уже несёт на себе эти смысловые наслоения и кроме того подвергается дополнительной авторской обработке, включаясь в индивидуальный авторский контекст, вступая в новые связи и, как следствие, открывая свои новые смысловые грани» (Приходько, И. С. Символистский словарь А. Блока / И. С. Приходько // Художественный текст как динамическая система: материалы междунар. науч. конф., посвященной 80-летию В. П. Григорьева. — Москва, 2006. — С. 334). Соответственно, образовавшееся вокруг таких высокочастотных слов-концептов и понятий семантическое поле является преобладающим в работах И. С. Приходько. Этот феномен был убедительно продемонстрирован самой И. С. Приходько в докладе 14 июня 2011 г. на регулярном семинаре «Теория и практика авторской лексикографии», см.: Приходько, И. С. Слово «пыль» как доминанта образно-смыслового тезауруса в поэтике Андрея Белого / И. С. Приходько // Миры Андрея Белого. — Белград: Филол. ф-т Белградского ун-та, 2011. — С. 549–573.

ятельность и творчество И. С. Приходько стали ярким и самобытным феноменом не только российской науки, но и духовной культуры, в этом разделении мы следовали за историко-культурной мыслью самой И. С. Приходько — автора-составителя «Словаря символизма» (его идеологом, мифологом, культурем и концептов) — еще одной уготовленной к печати, но так и не изданной книги Ирины Степановны¹.

Одним из творческих секретов И. С. Приходько было щепетильное отношение к заглавиям своих печатных работ (в которых очень часто «скорректированы акценты» по отношению к названиям легших в их основу докладов). По убеждению ученого, заглавия отражают философские и художественные принципы автора, — в т.ч. об этом И. С. Приходько рассказывала в докладе «Отражение художественных принципов в заглавиях поэтических книг: Т. Готье, “Эмали и камней”; Ш. Бодлер, “Цветы зла”; П. Верлен, “Песни без слов”» на конференции «Феномен заглавия: Интерпретационные возможности словаря заглавий», прочитанном 8 июля 2004 г. в РГГУ.

Наиболее часто употребляемыми словами-понятиями и концептами в названиях работ самой И. С. Приходько оказываются такие: *символизм, символистский* (10); *мифопоэтика, мифопоэтический* (8); *миф, мифо-* [мифология, мифологический, мифологизация, мифотворчество, «миф пути», «миф о посвятельном пути»] (8); *лирический* [лиризм, лиризация] (8); *мистерия, мистерийность* (3). Если понятия лиризма и символизма имеют ныне устойчивые коннотации, то совсем не так обстоит дело с концептами И. С. Приходько: *мистерийный миф* о посвятельном пути блоковского героя лег в основу представлений ученого о сущности *мифопоэтики* А. Блока. Применительно к символизму эти слова-концепты И. С. Приходько наделяла своими, особыми оттенками общепринятых значений, на которых последователи идей и исследователи ее научного наследия

¹ «Монография д-ра филол. наук И. С. Приходько “Поэтический словарь А. Блока” (8 а.л.) посвящена исследованию поэтического словаря Блока в аспекте его символистской семантики. В центре внимания автора такие культурные концепты, как мера — безмерность, радость — страданье, веселье — печаль, а также слова, передающие образы растительного мира и земли, пространственного тезауруса, в сопоставлении с употреблением этих слов у других поэтов-символистов, например А. Белого» (Отчет о деятельности Федерального государственного учреждения науки Института мировой литературы им. А. М. Горького Российской академии наук в 2012 году. — С. 5–6).

несомненно еще останутся подробнее¹. Они были сформулированы уже в докладе к докторской диссертации и во многом основанном на нем спецкурсе 1999 г. «для студентов-филологов, аспирантов, преподавателей вузов и учителей-словесников»², но наиболее

¹ Эти представления и особые смыслы специально рассмотрены и продолжены в нашей работе, посвящённой памяти И. С. Приходько, где представления учёного о жанровой природе «Песни Судьбы» как «символистской мистерии» отнесены к драме «Роза и Крест» и прослежена судьба рыцаря Бертраана как воплощение мифа о посвятельном пути, см.: **Рычков, А. Л.** К франкоязычным источникам мистериального сюжета драмы «Роза и Крест» (романный цикл «Ланселот Озёрный») / А. Л. Рычков // Александр Блок. Исследования и материалы. Т. 6 / ИРЛИ РАН; отв. ред. Н. Ю. Грякалова. — Санкт-Петербург, 2020. — С. 189–216. К эзотерическим и религиозно-философским кодам драмы «Роза и Крест», впервые распознанным И. С. Приходько и рассмотренным в материалах к докторской диссертации (1996) и книге «Роза и Крест» (2013), обращены посвященные памяти учёного статья и документальное приложение: **Рычков, А. Л.** Маргиналии А. Блока как свидетельство об исторических источниках примечаний в драме «Роза и Крест» // Соловьёвские исследования. 2021, вып. 2, с. 114–142.

Необходимо также подчеркнуть, что игнорирование или недопонимание этих особых смыслов порою ведёт к неправомерной, на наш взгляд, критике методологии мистериального описания младосимволистского жизнетворчества у И. С. Приходько. Как, например, в диссертации М. И. Ибрагимова по «Поэтике мистериальности» (Казань, 2000) представления И. С. Приходько о мистерии в символизме как всего того, «что происходит на земле, имеет и являет свой вечный таинственный смысл, связанный с земными судьбами, вершащимися на небесах», а также выделение двойственности в качестве основополагающего критерия мистериальности младосимволистов, в частности в мировоззрении А. Блока, вызывают возражения без учёта и какого-либо упоминания о типологических особенностях авторской интерпретации «двойственности сознания» у И. С. Приходько (т.е. того, что отличает её авторские концепты). В целом ряде работ учёным было убедительно показано, что «генеральный миф пути Блока <...> совмещает в себе элементы христианские и гностические», последние — в софиологическом прочтении Вл. Соловьёва, включающем двойственность природы, заключённую в мифе о «гностической Софии Премудрости <...>, культ которой поднял на новую высоту, выявив внутренние глубины, многогранность и мистическое значение образа, Вл. Соловьёв. <...> В основе двоения и “смены облика” образа Вечной Женственности лежит также двойственное видение Вл. Соловьёвым Души Мира, воплощающей как божественное, так и земное начало [Грякалова, 1994, с. 124–129]» (см.: **Приходько, И. С.** Мифопоэтика Александра Блока: науч. докл. по опубликованным трудам, представленный к защите на соискание ученой степени д-ра филол. наук / И. С. Приходько. — Воронеж: Воронеж. гос. ун-т, 1996. — С. 54–59). Таким образом, по заключению И. С. Приходько, двойственность сознания в мистериальном мировоззрении младосимволистов (в особенности А. Блока) как последователей софийной историософии Вл. Соловьёва имела особую гностико-мифологическую и религиозно-философскую подоплеку. Без учёта специфики этих источников указания критиков концепции И. С. Приходько на то, что связанная с мистерией двойственность сознания характерна не только для символистской культуры, но и средневековой, романтической и других культур, остаются безосновательными.

² **Приходько, И. С.** Мифопоэтика Александра Блока; **Приходько, И. С.** Александр Блок и русский символизм: Мифопоэтический аспект: спецкурс / И. С. Приходько. — Владимир: ВГПУ, 1999 (разд. 1–3).

ярко проявились в комментариях учёного к «Песне Судьбы» и драме «Роза и Крест» А. Блока, а также в статьях по теме «Блок и Шекспир».

К сожалению, не все эти работы к настоящему времени опубликованы. Так, все еще ждет выхода посвященная драматургии А. Блока книга 2 тома 6 *Полного академического собрания сочинений* поэта, где И. С. Приходько подготовила к научному изданию тексты и варианты драмы «Роза и Крест», а также написала к ним комментарии, которым посвятила немало творческих усилий, во многом подытоживающих ее многочисленные публикации о «тайных смыслах» и кодах драмы «Роза и Крест». Остались невоплощенными и многие тезисы И. С. Приходько о мистериальном прочтении А. Блоком шекспировских трагедий из впервые публикуемого в качестве введения к настоящей книге ее «программного» проекта «Блок и Шекспир»¹.



Научные публикации Ирины Степановны Приходько

Библиография за 1971–1984 гг. (Англистика и сравнительное литературоведение)

1971

1. **Национально-революционная война в Испании в судьбах и творчестве английских поэтов 1930-х годов** / И. С. Приходько // Вопросы зарубежной литературы. Ученые записки МГПИ им. В. И. Ленина. — 1971. — Т. 458. — С. 155–174.

¹ Первая работа такого рода фактически открывает цикл статей «Блок и Шекспир» и посвящена, по формулировке самой И. С. Приходько, тому, как блоковское «мистерийное зрение позволило ему увидеть структуру и “тайный смысл” трагедии “Отелло” в мистерийном ключе», см.: **Приходько, И. С.** Мистерийность трагедии «Отелло» / И. С. Приходько // Шекспировские чтения 1990 / под ред. А. А. Аникста. — Москва: Наука, 1990. — С. 113–123.

1972

2. **Джон Корнфорд — коммунист, боец, поэт. Очерк жизни и творчества** / И. С. Приходько // Филологические науки. Ученые записки Ленинградского педагогического института им. А. Н. Герцена. — 1972. — Т. 467. — С. 194–214.
3. **К вопросу об эстетике поэтов «оксфордской школы» и ее истоках** / И. С. Приходько // Эстетические позиции и творческий метод писателя: сб. ст. / отв. ред. М. Е. Елизарова. — Москва: МГПИ им. В. И. Ленина, 1972. — С. 105–115.

1973

4. **Образно-символическая система в поэзии Одена 1928–1936 годов** / И. С. Приходько // Ученые записки Владимирского ГПИ им. П. И. Лебедева-Полянского. Серия «Литература». Вып. 8: Метод. Стилль. Поэтика / отв. ред. В. Г. Елкин. — Владимир: ВГПИ, 1973. — С. 175–192.
5. **Оксфордская школа в английской поэзии 1930-х годов: автореф. дис. ... канд. филол. наук** / И. С. Приходько. — Москва, 1973. — 20 с.
6. **Оксфордская школа в английской поэзии 1930-х годов: дис. ... канд. филол. наук** / И. С. Приходько. — Москва, 1973. — 245 с.

1975

7. **Идейно-художественные особенности поэзии Дей Льюиса 1930-х годов** / И. С. Приходько // Ученые записки Владимирского ГПИ им. П. И. Лебедева-Полянского. Серия «Литература». Вып. 9: Художественный метод — художественное своеобразие / отв. ред. О. И. Федотов. — Владимир: ВГПИ, 1975. — С. 100–120.

1976

8. **[Рецензия]** / И. С. Приходько. — Текст: непосредственный // Современная художественная литература за рубежом. — 1976. — № 5. — С. 33. — Рец. на сб.: **Betjeman, J.** A nip in the air / J. Betjeman. — New York: W. W. Norton&Company, 1976. — 66 p.

1977

9. **«Эльдорадо» Эдгара По в переводе В. Брюсова (К проблеме метода)** / И. С. Приходько // Ученые записки Владимирского ГПИ им. П. И. Лебедева-Полянского. Серия «Литература». Вып.

11: Метод, стиль, поэтика русской литературы XX века / отв. ред. Т. М. Бонами. — Владимир: ВГПИ, 1977. — С. 83–99.

1979

10. **Традиции западноевропейской мениппеи в романе М. Булгакова «Мастер и Маргарита»** / И. С. Приходько // Замысел и его художественное воплощение в произведениях советских писателей: сб. ст. / отв. ред. О. И. Федотов. — Владимир: ВГПИ, 1979. — С. 41–67.

1981

11. **К проблеме традиций западноевропейской мениппеи в романе М. Булгакова «Мастер и Маргарита». Карнавальность и эксцентрика** / И. С. Приходько // Sborník Pedagogické fakulty v Ústí nad Labem. Řada cizích jazyků 1980 / J. Englová (ed.). — Praha, 1981.

1982

12. **К проблеме выражения авторской личности в сборнике Ш. Бодлера «Цветы зла»** / И. С. Приходько // Проблемы личности автора в художественном произведении на материале западноевропейской литературы: сб. науч. тр. / отв. ред. П. Б. Гурвич. — Владимир: ВГПИ, 1982 [вых. дан. 1983]. — С. 109–123.

1984

13. **Консонанс и аллитерация в поэтике Уилфреда Оуэна** / И. С. Приходько, О. Н. Рокаш // Филологические науки (Научные доклады Высшей школы). — 1984. — № 2 (140). — С. 35–39.

Библиография за 1987–2017 гг. (Блок и Шекспир)

1987

14. **Сюжет поэмы А. Блока «Соловьиный сад» и его истоки. К проблеме мифотворчества поэта** / Д. Е. Максимов, И. С. Приходько // Известия Академии наук СССР. Серия литературы и языка. — 1987. — Т. 46. — № 6. — С. 510–528.

1989

15. **Биографическое в мифопоэтике «Соловьиного сада» А. Блока** / И. С. Приходько // *Slavia*. — 1989. — Ročn. 58. — Seš. 1–2. — С. 71–78.
16. **Традиция Бодлера в брюсовской трактовке темы города** / И. С. Приходько // *Лирическое начало и его функции в художественном произведении: межвуз. сб. науч. тр.* — Владимир: ВГПИ, 1989. — С. 92–100.

1990

17. **Блок и Бодлер. К проблеме типологии лирического сознания поэтов** / И. С. Приходько // *Проблемы творческого метода и художественной структуры произведений русской и зарубежной литературы: межвуз. сб. науч. тр.* — Владимир: ВГПИ, 1990. — С. 86–98.
18. **Возрождение мистерии в начале XX века (Драма У. Б. Йетса и А. Блока)** / И. С. Приходько // *Нормативность жанра в зарубежной литературе XVIII — XX веков: тез. докл. межвуз. конф.* — Горький: Горьк. пед. ин-т иностранных языков им. Н. А. Добролюбова, 1990. — С. 34–37.
19. **Мистерийность трагедии «Отелло»** / И. С. Приходько // *Шекспировские чтения 1990 = Shakespeare Readings 1990* / Научный совет «Истории мировой культуры» РАН, Шекспировская комис.; под ред. А. А. Аникста. — Москва: Наука, 1990. — С. 113–123.
20. **О гетевском мотиве в стихотворении А. Блока «Шлейф, забрызганный звездами...»** / И. С. Приходько // *Проблемы стиховедения и поэтики: межвуз. науч. сб. [Разд. 2: тез. докл. на межвуз. конф. «Проблемы стиховедения и поэтики» (Алма-Ата, май 1990 г.)]* / Казахский пед. ин-т им. Абая. — Алма-Ата, 1990. — С. 102–105.

1991

21. **«В нас целый мир вместился...»** / И. С. Приходько. — Текст: непосредственный // *Литературное обозрение*. — 1991. — № 3. — С. 61–63. — Рец. на кн.: **Английская лирика первой половины XVII века** / сост. и авт. предисл. А. Н. Горбунов. — Москва: Изд-во МГУ, 1989. — 346 с.
22. **Гамлетовский комплекс лирического героя Блока** / И. С. Приходько // *Пути и формы анализа художественного произведения: межвуз. сб. науч. тр.* — Владимир, 1991. — С. 34–41.

23. **Образ Христа в поэме А. Блока «Двенадцать». Историко-культурная и религиозно-мифологическая традиция** / И. С. Приходько // *Известия Академии наук СССР. Серия литературы и языка*. — 1991. — Т. 50. — № 5. — С. 426–444. (= URL: <http://feb-web.ru/feb/izvest/1991/05/915-426.htm> — *Фундаментальная электронная библиотека «Русская литература и фольклор»*).

1992

24. **Мифология в драме А. Блока «Король на площади»** / И. С. Приходько // *Opera Slavica*. — 1992. — Vol. 2. — Issue 3. — P. 45–51. (= URL: https://digilib.phil.muni.cz/bitstream/handle/11222.digilib/116950/2_OperaSlavica_2-1992-3_7.pdf?sequence=1 — *Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University*)¹
25. **«Шекспир ... вошел в нашу плоть и кровь»** / И. С. Приходько. — Текст: непосредственный // *Истоки, традиция, контекст в литературе: межвуз. сб. науч. тр. / отв. ред. И. С. Приходько*. — Владимир: ВГПИ, 1992. — С. 111–115. — Рец. на кн.: **Левин, Ю. Д. Шекспир и русская литература XIX века** / Ю. Д. Левин. — Ленинград: Наука, 1988. — 326 с.

1993

26. **Данте — рыцарь Розы и Креста (О тайной «доктрине» в «Божественной комедии»)** / И. С. Приходько // *Художественный текст и культура: тез. докл. на всерос. науч. конф. / отв. ред. И. С. Приходько*. — Владимир: ВГПИ, 1993. — С. 88–91.
27. **Мифопоэтика «Песни Судьбы» А. Блока** / И. С. Приходько // *Известия Российской Академии наук. Серия литературы и языка*. — 1993. — Т. 52. — № 6. — С. 38–51.
28. **Песня Судьбы и Книга Судеб: Философема судьбы в драмах «Песня Судьбы» А. Блока и «Жизнь Человека» Л. Андреева** / И. С. Приходько // *Художественный текст и культура: тез. докл. на всерос. науч. конф. / отв. ред. И. С. Приходько*. — Владимир: ВГПИ, 1993. — С. 50–52.

1994

29. **Мифопоэтика А. Блока: Историко-культурный и мифологический комментарий к драмам и поэмам: монография** /

¹ Здесь и далее приводятся ссылки на электронные публикации печатных статей в целях удобства ознакомления с ними. Статьи в электронных журналах отмечены особо.

И. С. Приходько; М-во образования РФ; Владим. гос. пед. ун-т; Моск. гос. пед. ун-т. — Москва; Владимир, 1994. — 132, [1] с. (С посвящением «Моему мужу и другу Александру Борисовичу Пеньковскому». — Указ. соч. С. 3).

30. **Скрытые смыслы драмы А. Блока «Роза и Крест»** / И. С. Приходько // Известия Российской Академии наук. Серия литературы и языка. — 1994. — Т. 53. — № 6. — С. 36–51. (= URL: <http://feb-web.ru/feb/izvest/1994/06/946-036.htm> — Фундаментальная электронная библиотека «Русская литература и фольклор»)
31. **Легенда о Святом Юлиане Странноприимце. Перевод А. А. Блока** / И. С. Приходько // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1991 год. — Санкт-Петербург, 1994. — С. 171–178. (= URL: http://lib2.pushkinskijdom.ru/Media/Default/PDF/ROPD/EROPD_1991/07_Приходько_171.pdf — Электронные публикации Института русской литературы (Пушкинского Дома) РАН).

1995

32. **[Рецензия]** / И. С. Приходько. — Текст: непосредственный // Новое литературное обозрение. — 1995. — № 12. — С. 424–427. — Рец. на кн.: **On the heights of creation: The Lyrics of Fedor Tyutchev** / Translated from the Russian with Introduction and Commentary by A. Liberman. — Greenwich; London: JAI Press Inc., 1993. — 369 p.
33. **[Рецензия]** / И. С. Приходько. — Текст: непосредственный // Вестник гуманитарных наук. — 1995. — № 6. — Рец. на кн.: **The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics** / A. Preminger, T. V. F. Brogan (eds.). — Princeton: MJF Books, 1993. — 1383 p.

1996

34. **Мифопоэтика Александра Блока**: науч. докл. по опубликованным трудам, представленный к защите на соискание ученой степени д-ра филол. наук / И. С. Приходько. — Воронеж: Воронеж. гос. ун-т, 1996. — 82 с.
35. **Мифопоэтические источники стихотворения А. Блока «Девушка пела в церковном хоре...» (Замечания к исследованию Р. Якобсона)** / И. С. Приходько // Материалы международного конгресса «100 лет Р. О. Якобсону» = Contributions to the International congress «Roman Jakobson Centennial». — Москва, 18–23 дек. 1996 г. / Рос. гос. гум. ун-т; Ин-т высш. гум. исслед.; Ин-т славяноведения и балканистики РАН. — Москва: РГГУ, 1996. — С. 135–137.

1997

36. **А. Блок между христианством и гностицизмом** / И. С. Приходько // Шахматовский вестник: матер. науч. конф., посвященной жизни и творчеству А. А. Блока (15 мая 1997 г.) / Государственный историко-литературный и природный музей-заповедник А. А. Блока; Научный совет «История мировой культуры» РАН, Блоковская комис. — 1997. — Вып. 7. — С. 96–103. (= URL: <https://front.gnostik.ru/prihodko.htm> — Архив гностического фронта)
37. **Метафора «Мир — театр» и игровое поведение в культуре Серебряного века** / И. С. Приходько // Вестник Владимирского государственного педагогического университета. — 1997. — Вып. 2. — С. 91–98.
38. **Мифопоэтическое направление в изучении русского символизма** / И. С. Приходько // Взаимодействие литератур в мировом литературном процессе: Проблемы теоретической и исторической поэтики: материалы междунар. науч. конф. 15–17 апр. 1997 г.: в 2 ч. Ч. 1 / под ред. Т. Е. Автухович. — Гродно: ГрГУ, 1997. — С. 17–24.
39. **Ответ оппоненту** [ответ на отзыв «О мифе и мифопоэтике» официального оппонента докторской диссертации И. С. Приходько «Мифопоэтика Александра Блока» М. Л. Гаспарова] / И. С. Приходько // Филологические записки. Вестник литературоведения и языкознания. — 1997. — Вып. 8. — С. 12–17.
40. **Символ и мотив в русском символизме (Опыт словаря)** / И. С. Приходько // Художественный текст и культура: тез. докл. на междунар. конф. 23–25 сент. 1997 г. / отв. ред. И. С. Приходько. — Владимир: ВГПИ, 1997. — С. 86–88.
41. **Церковные источники стихотворения А. Блока «Девушка пела...»** / И. С. Приходько // Филологические записки. Вестник литературоведения и языкознания. — 1997. — Вып. 9. — С. 74–80.

1998

42. **«Достать пролетку...»: «Тема с вариациями» в художественном мире Б. Пастернака** / И. С. Приходько // Филология. Международный сборник научных трудов: К 70-летию Александра Борисовича Пеньковского. — Владимир: ВГПУ, 1998. — С. 158–168.
43. **«Миф пути» А. Блока в свете гностицизма и христианства** / И. С. Приходько // Историческая антропология: Место в системе социальных наук, источники и методы интерпретации: тез.

докл. и сообщений науч. конф. (Москва, 4–6 февр. 1998 г.) / отв. ред. О. М. Медушевская. — Москва: РГГУ, 1998. — С. 180–183.

44. **[Рецензия]** / И. С. Приходько. — Текст: непосредственный // Новое литературное обозрение. — 1998. — № 30. — С. 400–402. — Рец. на кн.: **Магомедова, Д. М.** Автобиографический миф А. Блока / Д. М. Магомедова. — Москва: Мартин, 1997. — 224 с.
45. **«Розы», «вербы» и «ячменный колос» А. Блока** / И. С. Приходько // Литературный текст: Проблемы и методы исследования: сб. науч. тр. — Тверь, 1998. — Вып. IV. — С.110–116.
46. **«Русский Шекспир»** / И. С. Приходько. — Текст: непосредственный // Филологические записки. — 2001. — Вып. 16. — С. 232–236. — Рец. на кн.: **Russian essays on Shakespeare and his contemporaries** / Ed. by A. Parfenov, J. G. Price. — London: UNKNO, 1998. — 209 p.

1999

47. **«Анджело» Пушкина и «Мера за меру» Шекспира: Преобразование драмы в поэму** / И. С. Приходько // Жанровая теория на пороге тысячелетий: IX ежегод. междунар. конф. Рос. ассоц. преподавателей англ. лит. (20–26 сент. 1999 г., Пушкинские Горы): сб. тез. и материалов. — Москва: Изд-во МГПУ, 1999.
48. **Александр Блок и русский символизм: Мифопоэтический аспект: спецкурс** / И. С. Приходько; М-во общ. и проф. образования РФ; Владимир. гос. пед. ун-т. — Владимир: Изд-во ВГПУ, 1999. — 79 с. (Библиография работ И. С. Приходько по теме спецкурса: Указ. соч. С. 77–78).
49. **«Вечные спутники» Мережковского (К проблеме мифологизации культуры)** / И. С. Приходько // Д. С. Мережковский: Мысль и слово / РАН, Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького; редкол.: В. А. Келдыш [и др.]. — Москва: Наследие, 1999. — С. 198–206.
50. **Историко-литературные комментарии к поэме «Двенадцать» (Мифопоэтический комментарий)** / И. С. Приходько // Блок, А. А. Полное собрание сочинений и писем: в 20 т. Т. 5 / А. А. Блок; РАН, Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького; Ин-т рус. лит. (Пушкинский Дом). — Москва: Наука, 1999. — С. 300, 323–344.
51. **Мифопоэтика и интертекст: К проблеме точности** / И. С. Приходько // Художественный текст и культура: материалы и тез. докл. на междунар. конф. 13–16 мая 1999 г. / отв. ред. И. С. Приходько. — Владимир: Изд-во ВГПУ, 1999. — С. 191–194.

52. **Пастораль в комедии В. Шекспира «Как вам это понравится»** / И. С. Приходько // Пастораль в системе культуры: Метафорозы жанра в диалоге со временем: сб. науч. тр. / отв. ред. Я. Г. Круглов. — Москва: РИЦ «Альфа» МГОПУ, 1999. — С. 9–14.
53. **Слово «пыль» в символистском контексте (Материалы к словарю)** / И. С. Приходько // Константин Бальмонт, Марина Цветаева и художественные искания XX века: межвуз. сб. науч. тр. / рук. проекта П. Куприяновский. — Иваново: Изд-во ИГУ, 1999. — Вып. 4. — С. 327–333.
54. **Pastoral in «As You Like It»** / I. Prikhodko // Lancastrian Shakespeare. Abstracts at the «Lancastrian Shakespeare» conference held at the University of Lancaster, 21–23 July 1999. — Lancaster: Lancaster University Press, 1999.

2000

55. **Пушкин и блоковская мифология поэта** / И. С. Приходько // Поэтический текст и текст культуры: междунар. сб. науч. тр. / под ред. Н. М. Владимирской, В. В. Кудасовой, И. С. Приходько. — Владимир: Изд-во ВГПУ, 2000. — С. 119–125.
56. **Трагедия и мистерия в драме Шекспира** / И. С. Приходько // Шекспировские чтения 2000: abstracts: аннот. докл. междунар. науч. конф. 14–16 сент. 2000 г. — Москва; Владимир: Изд-во ВГПУ, 2000.

2001

57. **Элементы пасторали в драме А. Блока «Роза и Крест»** / И. С. Приходько // Пастораль в театре и театральность в пасторали: материалы IV всерос. науч. спецсеминара «Литература в системе культуры» / отв. ред. Т. В. Саськова. — Москва: МГОПУ, 2001. — С. 112–119.

2002

58. **Источник острого ума и меланхолии у Шекспира** / И. С. Приходько // Шекспировские чтения 2002: abstracts: аннот. докл. междунар. науч. конф. 27–30 июня 2002 г. / пер. и ред. Н. Н. Есаулов, И. С. Приходько. — Москва; Владимир: Изд-во ВГПУ, 2002.
59. **Предисловие** / И. С. Приходько // Слово и образ Шекспира в поэзии XX века = Shakespeare's word and image in modern poetry:

К междунар. науч. конф. «Шекспировские чтения 2002» 27–30 июня 2002 г. / сост. И. Приходько, А. Рябова.— Владимир: Изд-во ВГПУ, 2002.— 81 с.

60. **Lear, Tolstoy and Orwell** / I. Prikhodko // Международный научно-практический (электронный) журнал «Inter-Cultur@I-Net».— 2002.— Вып. 1.— URL: <http://www.my-luni.ru/journal/clauses/167>

2003

61. **А. Блок и Библия** / И. С. Приходько // Шестое чувство: Памяти Павла Вячеславовича Куприяновского: сб. науч. ст. и материалов / сост. Н. В. Дзуцева.— Иваново, 2003.— С. 66–76.
62. **А. Блок и Шекспир** / И. С. Приходько // Международный научно-практический (электронный) журнал «Inter-Cultur@I-Net».— 2003.— Вып. 2.— URL: <http://www.my-luni.ru/journal/clauses/148>
63. **Предисловие редактора** / И. С. Приходько // Международный научно-практический (электронный) журнал «Inter-Cultur@I-Net».— 2003.— Вып. 2.— URL: www.my-luni.ru/journal/clauses/146
64. **[Рецензия]** / И. С. Приходько.— Текст: непосредственный // Международный научно-практический (электронный) журнал «Inter-Cultur@I-Net».— 2003.— Вып. 2.— URL: <http://www.my-luni.ru/journal/clauses/160> — Рец. на кн.: **Rickard, J. S.** Joyce's Book of memory. The Mnemotechnic of Ulysses / J. S. Rickard.— Durham; London: Duke University Press Books, 1999.— 256 p.

2004

65. **«Воображение» и «холодный рассудок» в «Сонетах» Шекспира** / И. С. Приходько // Шекспировские чтения 2004: abstracts: тез. на рус. и англ. яз. междунар. науч. конф. 21–25 июня 2004 г.— Москва, 2004.— С. 21–22.
66. **Предисловие** / И. С. Приходько // Виталий Поплавский. Сонеты по мотивам шекспировских сонетов = Sonnets on Shakespeare's Sonnets / сост. И. С. Приходько.— Москва, 2004.— С. 3–5.
67. **Рыцарь-поэт в первом томе лирической трилогии А. Блока** / И. С. Приходько // Художественный текст и культура V: материалы междунар. науч. конф. 2–4 окт. 2003 г.— Владимир: Изд-во ВГПУ, 2004.— С. 175–180.

2005

68. **Бодлер и барокко** [Черты барокко в мироощущении и поэтике Ш. Бодлера (К постановке проблемы)] / И. С. Приходько // Русское литературоведение в новом тысячелетии: материалы IV междунар. конф.: в 2 т. Т. 2.— Москва: Таганка, 2005.— С. 173–176.
69. **Литература Серебряного века в академическом освещении** / И. С. Приходько // Русская литература.— 2005.— № 3.— С. 233–239.
70. **Рыцарь-поэт в первом томе Лирической трилогии А. А. Блока** / И. С. Приходько // Шахматовский вестник: материалы науч. конф. 1999–2005 гг.— Москва: ИМЛИ РАН, 2005 [—2006].— Вып. 8.— С. 9–12.

2006

71. **«Начала и концы»: К поэтической философии А. Блока** / И. С. Приходько // Новые российские гуманитарные исследования: электрон. журнал / Ин-т мировой литературы им. А. М. Горького РАН.— 2011.— № 6.— URL: <http://www.nrgumis.ru/articles/241>
72. **Самосознание Поэта в «Сонетах» Шекспира** / И. С. Приходько // Шекспировские чтения 2004 / отв. ред. И. С. Приходько.— Москва: Наука, 2006.— С. 219–230.
73. **Символистский словарь А. Блока** / И. С. Приходько // Художественный текст как динамическая система: материалы междунар. науч. конф., посвященной 80-летию В. П. Григорьева (Москва, 19–22 мая 2005 г.) / Ин-т рус. яз. им. В. В. Виноградова РАН; отв. ред. Н. А. Фатеева.— Москва: Азбуковник, 2006.— С. 328–337.
74. **Цветы Офелии и Александр Блок** / И. С. Приходько // Шекспировские чтения 2006: сб. аннот. докл. на рус. и англ. яз.— Москва: Шекспировская комиссия РАН, 2006.— С. 24–25.
75. **Черты барокко в мироощущении и поэтике Ш. Бодлера (К постановке проблемы)** / И. С. Приходько // Художественный текст и культура VI: материалы междунар. науч. конф. 6–7 окт. 2005 г.— Владимир: Изд-во ВГПУ, 2006.— С. 263–268. (= URL: <http://phil.vlsu.ru/fileadmin/doc/KHudozhestvennyitekstikulturaVI-2006.pdf>)
76. **Jaques, the Fool and Hamlet: Melancholy and Wit in Shakespeare** / I. S. Prikhod'ko // RuBriCa's Shakespeare Studies:

A Collection of Essays [RuBriCa. Vol. 15] / Ed. by I. S. Prihkod'ko.— Moscow: Polygraph-Inform, 2006.— P. 88–98.

77. **«Imagination» in Shakespeare's Sonnets** / I. S. Prihkod'ko // RuBriCa's Shakespeare Studies: A Collection of Essays [RuBriCa. Vol. 15] / Ed. by I. S. Prihkod'ko.— Moscow: Polygraph-Inform, 2006.— P. 162–172.
78. **«Othello» and the Medieval Mystery-play** / I. S. Prihkod'ko // RuBriCa's Shakespeare Studies: A Collection of Essays [RuBriCa. Vol. 15] / Ed. by I. S. Prihkod'ko.— Moscow: Polygraph-Inform, 2006.— P. 45–56.

2007

79. **Валерий Брюсов — переводчик Эдгара По: «Эльдорадо»** / И. С. Приходько // Брюсовские чтения 2006 года: сб. ст. / Ереван. гос. лингвистический ун-т.— Ереван: Лингва, 2007.— С. 307–326. (= URL: <http://37.252.73.193/docs/Br-Reading-2006.pdf>)
80. **«Легенда» Флобера в русских переводах** / И. С. Приходько // Флобер, Г. Легенда о Святом Юлиане Милостивом. Переводы с французского. Иван Тургенев. Александр Блок. Максимилиан Волошин / сост. и послесл. И. С. Приходько.— Москва: Прогресс-Плеяда, 2007.— С. 131–176.
81. **Прогулки по «Соловьиному саду» с Д. Е. Максимовым** / И. С. Приходько // Дмитрий Евгеньевич Максимов в памяти друзей, коллег, учеников. К 100-летию со дня рождения / РАН, Научный совет «История мировой культуры», Блоковская комис.; отв. ред. Л. А. Иезуитова, И. С. Приходько.— Москва: Наука, 2007.— С. 246–254.
82. **Субстанциональный аспект значения слова «земля» в языковом сознании А. А. Блока** / И. С. Приходько, О. В. Февралева // Проблемы авторской и общей лексикографии: материалы междунар. науч. конф. памяти В. П. Григорьева 17–18 окт. 2007 г. / Брянский гос. ун-т им. акад. И. Г. Петровского; Ин-т рус. яз. им. В. В. Виноградова РАН; под ред. А. Л. Голованевского и Л. Л. Шестаковой.— Москва; Брянск: РИО БГУ, 2007.— С. 210–214.
83. **Цветы Офелии и Александр Блок** / И. С. Приходько // Искусство поэтики — искусство поэзии: К 70-летию И. В. Фоменко: сб. науч. тр. / Твер. гос. ун-т; отв. ред. В. А. Миловидов.— Тверь: Лилия-Принт, 2007.— С. 99–106.

2008

84. **Вести из Стратфорда** / И. С. Приходько // Шекспировские штудии X: Шекспировские чтения 2008: материалы междунар. науч. конф. (Москва, 29 сент.— 3 окт. 2008 г.) / отв. ред. Н. В. Захаров, В. А. Луков; Моск. гуманит. ун-т; Ин-т фундамент. и прикл. исследований.— Москва: Изд-во Моск. гуманит. ун-та, 2008.— С. 9–12.
85. **Леонид Андреев и Александр Блок: «Книга Судеб» и «Песня Судьбы»** / И. С. Приходько // Русская литература конца XIX — начала XX века в зеркале современной науки: В честь В. А. Келдыша: Исследования и публикации / Ин-т мировой литературы им. А. М. Горького РАН; сост. О. А. Лекманов, В. В. Полонский; общ. ред. В. В. Полонский.— Москва, 2008.— С. 196–203.
86. **Лиризация символистской трагедии на античный сюжет** / И. С. Приходько // Античность и русская культура Серебряного века: XII Лосевские чтения: К 85-летию А. А. Тахо-Годи (по материалам юбилейной междунар. конф. 15–18 окт. 2007 г.) / отв. ред. Е. А. Тахо-Годи, М. Ю. Эдельштейн.— Москва: Водолей Publishers, 2008.— С. 68–76.
87. **Петербургский текст в творчестве Георгия Иванова** / И. С. Приходько, А. Е. Рылова // Литература русского зарубежья (1920–1940-е годы): Взгляд из XXI века: материалы междунар. науч.— практ. конф. 4–6 окт. 2007 г. / РАН, Ин-т русской литературы (Пушкинский Дом); под ред. Л. Иезуитовой, С. Титаренко.— Москва: Рубис; Санкт-Петербург: Филол. ф-т СПбГУ, 2008.— С. 174–180.
88. **Радость — Странанье: Материалы к символистскому словарю А. Блока** / И. С. Приходько // Шахматовский вестник.— 2008.— № 9.— С. 47–51.
89. **Растительная метафора в поэтической вселенной «Сонетов» Шекспира** / И. С. Приходько // Шекспировские чтения 2008: сб. аннот. докл. междунар. науч. конф. 29 сент.— 3 окт. 2008 г.— Москва: Изд-во Моск. гуманит. ун-та, 2008.— С. 44.
90. **Lear, Tolstoy, Orwell and Blok** / I. Prihkhodko // Shakespeare Studies. RuBriCa: An International Journal for British Studies.— Moscow; Kaluga, 2008.— P. 104–105.
91. **Vegetation Metaphors in Shakespeare's Sonnets** / I. Prihkhodko // Шекспировские чтения 2008: сб. аннот. докл. междунар. науч. конф. 29 сент.— 3 окт. 2008 г.— Москва: Изд-во Моск. гуманит. ун-та, 2008.— С. 46–47.

92. **Блоковская комиссия: Издания последних четырех лет** / И. С. Приходько // Наука о книге. Традиции и инновации: материалы XII междунар. науч. конф. по проблемам книговедения (Москва, 28–30 апр. 2009 г.): К 50-летию сборника «Книга. Исследования и материалы»: в 4 ч. Ч. 2.— Москва: Наука, 2009.— С. 400–401.
93. **Веселый, веселье, весело, веселиться в символистском словаре Александра Блока** / И. С. Приходько // «Слово — чистое веселье...»: сб. ст. в честь А. Б. Пеньковского / РАН, Ин-т рус. яз. им. В. В. Виноградова; отв. ред. А. Молдован; предисл. А. Шунейко.— Москва: Языки славянской культуры, 2009.— С. 144–168.
94. **Жанровые новации драматургии** [Раздел главы] / И. С. Приходько // Жанр и жанровая система в русской литературе конца XIX — начала XX века // Поэтика русской литературы конца XIX — начала XX века. Динамика жанра. Общие проблемы. Проза.— Москва: ИМЛИ РАН, 2009. С. 46–66. (= URL: <http://biblio.imli.ru/images/abook/russliteratura/poetika-russkoj-literatury-2009.pdf>)
95. **Издательская деятельность Шекспировской комиссии (Научный совет «История мировой культуры» РАН)** / И. С. Приходько // Наука о книге. Традиции и инновации: материалы XII междунар. науч. конф. по проблемам книговедения (Москва, 28–30 апр. 2009 г.): К 50-летию сборника «Книга. Исследования и материалы»: в 4 ч. Ч. 2.— Москва: Наука, 2009.— С. 401–403.
96. **Лирический триптих А. Блока** / И. С. Приходько // Новый филологический вестник.— 2009.— № 3 (10).— С. 19–25. (= URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/liricheskiy-triptih-a-bloka>)
97. **Международная научная конференция «Стихия и культура: 1908 год в контексте жизни и творчества А. Блока»** / И. С. Приходько // Известия РАН. Серия литературы и языка.— 2009.— Т. 68.— № 2.— С. 78–79.
98. **Растительная метафора в «Сонетах» Шекспира** / И. С. Приходько // Шекспировские штудии XI: Шекспир как константа культуры: сб. науч. тр. (исследования и материалы науч. семинара 23 апр. 2009 г.) / отв. ред. Н. В. Захаров, В. А. Луков; Моск. гуманитар. ун-т; Ин-т фундамент. и прикл. исследований; Межд. акад. наук (IAS).— Москва: Изд-во Моск. гуманитар. ун-та, 2009.— С. 16–23. (= URL: <http://www.w-shakespeare.ru/library/shekspirovskie-shtudii-xi-shekspir-kak-konstanta-kulturi2.html>)

99. **Формы лиризма в драматургии Чехова и Блока** / И. С. Приходько // Образ Чехова и чеховской России в современном мире: К 150-летию со дня рождения А. П. Чехова: сб. ст. (материалы междунар. науч. конф., Санкт-Петербург, 6–8 окт. 2008 г.) / сост. В. Б. Катаев и С. А. Кибальник.— Санкт-Петербург: ИД «Петрополис», 2010.— С. 196–205.
100. **«Буря»: Шекспировские автореминисценции** / И. С. Приходько // Шекспировские чтения 2010: сб. аннот. докл.— Москва: Изд-во Моск. гуманитар. ун-та, 2010.— С. 37.
101. **Венецианская новелла Э. Т. А. Гофмана и мотив Изоры в драме «Роза и Крест»** / И. С. Приходько // Шахматовский вестник. Вып. 10–11: Материалы Блоковских конференций «Стихия и культура»: 1908 год в контексте жизни и творчества А. Блока (2008) и «А. Блок и Италия» (2009) / РАН, Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького, Научный совет «История мировой культуры», Блоковская комис. [и др.]; отв. ред. И. С. Приходько.— Москва: Наука, 2010.— С. 420–426.
102. **[Две рецензии]** / И. С. Приходько, А. Пайман // Литературный календарь: Книги дня.— 2010.— Т. 6.— № 3.— С. 46–58.— Рец. на кн.: Williams, R. Dostoevsky. Language, Faith and Fiction / R. Williams.— London: Continuum, 2008.— 290 p. (= URL: <https://www.elibrary.ru/item.asp?id=15113263>)
103. **«Крушение героя» в сознании А. Блока 1906–1908 гг.** / И. С. Приходько // Шахматовский вестник. Вып. 10–11: Материалы Блоковских конференций «Стихия и культура»: 1908 год в контексте жизни и творчества А. Блока (2008) и «А. Блок и Италия» (2009) / РАН, Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького, Научный совет «История мировой культуры», Блоковская комис. [и др.]; отв. ред. И. С. Приходько.— Москва: Наука, 2010.— С. 19–28.
104. **Лиризация символистской трагедии на античный сюжет** / И. С. Приходько // Античность и культура Серебряного века: К 85-летию А. А. Тахо-Годи / отв. ред., сост. Е. А. Тахо-Годи; РАН, Научный совет «История мировой культуры, Античная комис., Лосевская комис.; Культур.— просвет. о-во «Лосевские беседы»; Б-ка истории рус. философии и культуры «Дом А. Ф. Лосева».— Москва: Наука, 2010.— С. 104–111.
105. **От редакции** / И. С. Приходько // Шекспировские чтения / Научный совет РАН «История мировой культуры»; гл. ред.

- А. В. Бартошевич. — Москва: Изд-во Моск. гуманит. ун-та, 2010. — С. 11–13.
106. **Просперо: Тема ухода у Шекспира** / И. С. Приходько // Шекспировские чтения / Научный совет РАН «История мировой культуры»; гл. ред. А. В. Бартошевич. — Москва: Изд-во Моск. гуманит. ун-та, 2010. — С. 71–82.
107. **Пушкин и Блок: Культурная онтология поэта** / И. С. Приходько // Судьбы литературы Серебряного века и русского зарубежья: Памяти Л. А. Иезуитовой: К 80-летию со дня рождения: сб. ст. и материалов / отв. ред. Ю. М. Валиева. — Санкт-Петербург: ИД «Петрополис», 2010. — С. 234–240.
108. **Растительная метафора в «Сонетах» Шекспира** / И. С. Приходько // Шекспировские чтения / Научный совет РАН «История мировой культуры»; отв. ред. А. В. Бартошевич. — Москва: Изд-во Моск. гуманит. ун-та, 2010. — С. 116–122.
109. **[Рецензия]** / И. С. Приходько. — Текст: непосредственный // Известия Российской академии наук. Серия литературы и языка. — 2010. — Т. 69. — № 1. — С. 67–74. (= URL: https://elibrary.ru/download/elibrary_14339494_14848763.pdf). — Рец. на кн.: **Полонский, В. В.** Мифопоэтика и динамика жанра в русской литературе конца XIX — начала XX века / В. В. Полонский. — Москва: Наука, 2008. — 286 с.
110. **[Обзор]** / И. С. Приходько. — Текст: непосредственный // Шахматовский вестник. Вып. 10–11: Материалы Блоковских конференций «Стихия и культура»: 1908 год в контексте жизни и творчества А. Блока (2008) и «А. Блок и Италия» (2009) / РАН, Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького, Научный совет «История мировой культуры», Блоковская комис. [и др.]; редкол.: И. С. Приходько (отв. ред.) [и др.]. — Москва: Наука, 2010. — С. 451–455. — Обзор: Стихия и культура: 1908 год в контексте жизни и творчества А. Блока: междунар. науч. конф., посвященная 100-летию блок. текстов 1908 г. (Москва, 26–28 июня 2008 г.).
111. **Формы лиризма в драматургии Чехова и Блока** / И. С. Приходько // Образ Чехова и чеховской России в современном мире: К 150-летию со дня рождения А. П. Чехова: сб. ст. / Ин-т рус. лит. (Пушкинский Дом) РАН; [сост.: В. Б. Катаев, С. А. Кибальник]. — Санкт-Петербург: Петрополис, 2010. — С. 196–205.
112. **Христорология Достоевского в восприятии Архиепископа Кентерберийского** [В связи с выходом в Великобритании книги Р. Уильямса, архиепископа Кентерберийского, о Ф. М. Достоевском: Williams, R. Dostoevsky. Language, afith and fiction. London, 2008] / И. С. Приходько // Жанр и его метаморфозы в литературах России и Англии: материалы VIII междунар. науч. конф. «Художественный текст и культура» и XIX междунар. конф. Рос. ассоц. преподавателей англ. лит. 1–3 окт. 2009 г. — Владимир: ВГГУ, 2010. — С. 377–386.
113. **Liubov' Mendeleeva as Ophelia in a Domestic Performance** / I. Prikhodko // «No Other but a Woman's Reason». Women on Shakespeare (Abstracts). — Łódź, 2010.
114. **Shakespeare's Autoreminiscences in «The Tempest»** / I. Prikhodko // Шекспировские чтения 2010: сб. аннот. докл. — Москва: Изд-во Моск. гуманит. ун-та, 2010. — С. 37–38.

2011

115. **Андрей Леопольдович Гришунин** / И. С. Приходько, Д. М. Магомедова, В. А. Келдыш // Шахматовский вестник. Вып. 12: Биография как источник и контекст творчества А. Блока: материалы междунар. науч. конф., посвященной 130-летию со дня рождения поэта (10–12 окт. 2010 г.) / отв. ред. И. С. Приходько; ИМЛИ РАН; Научный совет РАН «История мировой культуры»; Историко-литературный и природный музей-заповедник А. А. Блока. — Москва: ИМЛИ РАН, 2011. — С. 403–409.
116. **Библиотека Б. И. Моцохейна** / И. С. Приходько // Шекспировские чтения 2006 / отв. ред., сост. И. С. Приходько; Научный совет РАН «История мировой культуры». — Москва: Наука, 2011. — С. 442–443.
117. **Вести из Стратфорда** / И. С. Приходько // Шекспировские чтения 2006 / отв. ред., сост. И. С. Приходько; Научный совет РАН «История мировой культуры». — Москва: Наука, 2011. — С. 421–424.
118. **«Если пшеничное зерно, падши в землю, не умрет...»: Блок и Достоевский:** комментаторская реплика к стихотворению А. Блока «Вот Он — Христос...» 10 окт. 1905 г. / И. С. Приходько // Бюллетень библиотеки «Дом А. Ф. Лосева» / Библиотека истории русской философии и культуры «Дом А. Ф. Лосева»; гл. ред. Е. Тахо-Годи. — 2011. — Вып. 13. — С. 122–125. (= URL: <http://old.losev-library.ru/?pid=7009>)
119. **Илья Михайлович Гилюлов (1924–2007)** / И. С. Приходько // Шекспировские чтения 2006 / отв. ред., сост. И. С. Приходько; Научный совет РАН «История мировой культуры». — Москва: Наука, 2011. — С. 395–398.

120. **Мотивы драмы «Роза и Крест» в творчестве Блока** / И. С. Приходько // Александр Блок. Исследования и материалы. [Вып. 4] / РАН, Ин-т русской литературы (Пушкинский Дом); Редкол.: Е. Гончарова, Н. Грякалова, А. Лавров. — Санкт-Петербург: Изд-во «Пушкинский Дом», 2011. — С. 48–59.
121. **От редакции** / И. С. Приходько // Шекспировские чтения 2006 / отв. ред., сост. И. С. Приходько; Научный совет РАН «История мировой культуры». — Москва: Наука, 2011. — С. 9–12.
122. **Слово «пыль» как доминанта образно-смыслового тезауруса в поэтике Андрея Белого** / И. С. Приходько // Миры Андрея Белого / сост. К. Ичин, М. Спивак. — Белград: Филол. ф-т Белградского ун-та, 2011. — С. 549–573.
123. **«Три дела поэта» в статье Блока о Пушкине и поэтическое ощущение этой идеи в стихотворении «Художник» (1913)** / И. С. Приходько // Шахматовский вестник. Вып. 12: Биография как источник и контекст творчества А. Блока: материалы междунар. науч. конф., посвященной 130-летию со дня рождения поэта (10–12 окт. 2010 г.) / отв. ред. И. С. Приходько; ИМЛИ РАН; Научный совет РАН «История мировой культуры»; Историко-литературный и природный музей-заповедник А. А. Блока. — Москва: ИМЛИ РАН, 2011. — С. 93–97. (= URL: <http://biblio.imli.ru/images/abook/periodics/shakhmatovsky_vestnik_vyp12.pdf>)
124. **Цветы Офелии и Александр Блок** / И. С. Приходько // Шекспировские чтения 2006 / отв. ред., сост. И. С. Приходько; Научный совет РАН «История мировой культуры». — Москва: Наука, 2011. — С. 291–298.

2012

125. **Пушкинская дикая краса у Александра Блока («Прискакала дикой степью...»)** / И. С. Приходько // Philologica. — 2012. — Т. 9. — № 21–23. — С. 170–178. (= URL: <https://rvb.ru/philologica/09pdf/09prixodko.pdf>)
126. **Две крайности в интерпретации «Отелло»: К. С. Станиславский и А. Блок** = The Two Extremes in interpreting Othello: K. S. Stanislavsky and A. Blok / И. С. Приходько // Шекспировские чтения 2012: Шекспир в национальных культурах: сб. аннот. докл. на рус. и англ. яз. (9–13 июля 2012 г.) = Shakespeare Readings 2012: Shakespeare in National Cultures (2012). — 2nd ed. / Шекспировская комис. РАН. — 2-е изд., испр., электрон. — Москва: Изд-во

Моск. гуманит. ун-та, 2012. — С. 46–47. — URL: <https://docplayer.com/29493476-Shekspirovskie-chteniya-2o12.html>

127. **Contrasting Interpretations of Othello in the 20th Century Russia: K. S. Stanislavsky and A. Blok** = Две крайности в интерпретации «Отелло» в России XX века: К. С. Станиславский и А. Блок // Slavica Litteraria. — 2012. — Vol. 15. — Issue 1. — P. 71–77. — URL: <https://digilib.phil.muni.cz/bitstream/handle/11222.digilib/124348/1_SlavicaLitteraria_15-2012-1_9.pdf>

2013

128. **Александр Блок и Первая мировая война (1914–1915)** / И. С. Приходько // Русская публицистика и периодика эпохи Первой мировой войны: Политика и поэтика: Исследования и материалы: сб. науч. тр. по материалам докл. на междисциплинарном круглом столе «Русская публицистика и периодика эпохи Первой мировой войны: политика и поэтика» (Москва, ИМЛИ РАН, 1–2 нояб. 2012 г.); отв. ред. В. В. Полонский. — Москва: ИМЛИ РАН, 2013. — С. 191–208.
129. **«Время собирать камни»: Шекспировская комиссия при Научном совете РАН «История мировой культуры»** / И. С. Приходько // Известия Российской Академии наук. Серия литературы и языка. — 2013. — Т. 72. — № 5. — С. 53–61.
130. **«Если пшеничное зерно, падши в землю, не умрет...»: А. Блок и Ф. М. Достоевский: комментаторская реплика к стихотворению А. Блока «Вот Он — Христос...» 10 окт. 1905 г.** // Ф. М. Достоевский и культура Серебряного века: Традиции, трактовки, трансформации: К 190-летию со дня рождения и к 130-летию со дня смерти Ф. М. Достоевского: сб. ст. (материалы междунар. науч. конф. XIII Лосевские чтения: «Ф. М. Достоевский и культура Серебряного века: традиции, трактовки, трансформации», 18–20 окт. 2010 г.) / Лосевская комис. Науч. совета РАН «История мировой культуры» [и др.]; отв. ред. А. А. Тахо-Годи, Е. А. Тахо-Годи. — Москва: Водолей, 2013. — С. 83–88.
131. **Л. М. Пеньковский. «Вечный жид». Венок сонетов** / И. С. Приходько // XVI Волошинские чтения: сб. науч. ст. = «Совопросник века сего...»: междунар. науч. — практ. конф. = «Киммерийский топос: мифы и реальность»: науч. — культуролог. конф. 23–29 мая 2011 г. / М-во культуры АРК; Дом-музей М. А. Волошина; КРУ

- КЭИКЗ «Киммерия М. А. Волошина»; сост. Н. М. Мирошниченко, Т. М. Свидова. — Симферополь: Антиква, 2013. — С. 376–384.
132. **«Начала и концы»: К поэтической философии А. Блока** / И. С. Приходько // Шахматовский вестник. Вып. 13: «Начала и концы»: Жизнь и судьба поэта: материалы междунар. науч. конф., посвященной 90-летию со дня смерти А. Блока (12–14 сент. 2011 г.) / отв. ред. И. С. Приходько; ИМЛИ РАН; Научный совет РАН «История мировой культуры»; Государственный мемориальный музей-заповедник Д. И. Менделеева и А. А. Блока. — Москва, 2013. — С. 50–67.
133. **[Обзор]** / И. С. Приходько. — Текст: непосредственный // Шахматовский вестник. Вып. 13: «Начала и концы»: Жизнь и судьба поэта: материалы междунар. науч. конф., посвященной 90-летию со дня смерти А. Блока (12–14 сент. 2011 г.) / отв. ред. И. С. Приходько; ИМЛИ РАН; Научный совет РАН «История мировой культуры»; Государственный мемориальный музей-заповедник Д. И. Менделеева и А. А. Блока. — Москва, 2013. — С. 405–410. — Обзор: «Начала и концы»: Жизнь и судьба поэта: междунар. науч. конф., посвященная 90-летию со дня смерти А. Блока. — Москва — Шахматово, 12–14 сент. 2011 г.
134. **«Роза и Крест» Александра Блока** / И. С. Приходько // Роза и Крест = The Rose and the Cross / А. Блок; автор проекта и отв. ред. И. С. Приходько; сост. А. Л. Рычков; пер. на англ. Л. Гарави; вступ. ст. Е. Ю. Гениевой; РАН, Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького, Научный совет РАН «История мировой культуры», Блоковская комис.; Всерос. гос. б-ка иностр. лит. им. М. И. Рудомино. — Москва: Центр книги Рудомино, 2013. — С. 253–288.
135. **Современный «Король Лир», верный классической традиции: премьера «Короля Лира» в театре «Сопричастность»** / И. С. Приходько. — Текст: непосредственный // Планета Красота. — 2013. — № 7/8 (128). — С. 30–32. — Рец. на спектакль «Король Лир» в театре «Сопричастность».
136. **Шекспир Александра Блока** / И. С. Приходько // Знание. Понимание. Умение. — 2013. — № 4. — С. 139–145. (= URL: http://www.zpu-journal.ru/zpu/contents/2013/4/Prikhodko_Blok-Shakespeare)

2014

137. **Из истории Шекспировской комиссии Российской академии наук** [В ред., подготовленной автором для журнала «Знание. Понимание. Умение»] / И. С. Приходько // Знание. Понимание. Умение. —

2014. — № 2. — С. 208–223. (= URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/iz-istorii-shekspirovskoy-komissii-rossiyskoy-akademii-nauk>)
138. **Драматургия Блока 1906–1908**: вступ. ст. к комментарию / Ю. К. Герасимов [с. 427–435], И. С. Приходько [с. 435–440] // Блок, А. А. Полное собрание сочинений и писем: в 20 т. Т. 6. Кн. 1: Драматические произведения (1906–1908) / РАН, Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького; Ин-т рус. лит. (Пушкинский Дом); отв. ред.: Д. М. Магомедова, И. С. Приходько. — Москва: Наука, 2014. — С. 427–440.
139. **Комментарии к [драматическим произведениям А. Блока] «Король на площади», диалогу «О любви, поэзии и государственной службе» и «Песня Судьбы»¹** / И. С. Приходько // Блок, А. А. Полное собрание сочинений и писем: в 20 т. Т. 6. Кн. 1: Драматические произведения (1906–1908) / РАН, Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького; Ин-т рус. лит. (Пушкинский Дом); отв. ред.: Д. М. Магомедова, И. С. Приходько. — Москва: Наука, 2014. — С. 491–497, 520–524, 573–587.
140. **Урбанизм в поэзии В. Брюсова и Бодлера** / И. С. Приходько // Брюсовские чтения 2013 года: сб. ст. междунар. юбил. науч. конф., посвященной 140-летию со дня рождения В. Я. Брюсова (Москва, 11–13 дек. 2013 г.) / ЕГУЯС им. В. Я. Брюсова; Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького; редкол.: Г. Р. Гаспарян, Н. М. Хачатрян, Э. С. Даниелян [и др.]. — Ереван: Лингва, 2014. — С. 493–505.
141. **Символистский спектакль на современной сцене** / И. С. Приходько. — Текст: непосредственный // Культура и время. — 2014. — № 1. — С. 128–131. — Рец. на спектакль «Роза и Крест» в театре «Школа драматического искусства».

2015

142. **Блок и Данте: Миф о посвятителем пути Поэта** / И. С. Приходько // Россия и гнозис: тр. междунар. науч. конф. «Судьбы религиозно-философских исканий Николая Новикова и его круга» в ВГБИЛ им. М. И. Рудомино 15–17.10.2012: в 2 т. Т. 2 / отв. ред. А. Л. Рычков. — Санкт-Петербург: Изд-во РХГА, 2015. — С. 165–175.
143. **«Достать пролетку...»: «Тема с вариациями» в художественном мире Б. Пастернака** / И. С. Приходько // Пастернаковские

¹ И. С. Приходько также является автором целого ряда разделов текстологических комментариев к указанным драматическим произведениям А. Блока, см.: Там же. С. 440 (без указания страниц).

чтения. Исследования и материалы: материалы науч.—исслед. семинара «Пастернаковские чтения», посвященного 120-летию со дня рождения Б. Пастернака (27–29 мая 2010 г.) / РАН, Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького; отв. ред. А. С. Акимов. — 2015.— Вып. 3.— С. 101–110.

2016

144. **Iconic Characters: Othello** / I. Prikhodko // The Cambridge guide to the worlds of Shakespeare. Vol. 2: The world's Shakespeare / Ed. B. R. Smith.— New York; Cambridge: Cambridge University Press, 2016.— P. 1332–1334.

2017

145. **Гришунин (Виссор) Андрей Леопольдович** / И. С. Приходько, Д. М. Магомедова // Русские литературоведы XX века: библиографический словарь. Т. I: А — Л / сост. А. А. Холиков.— Москва; Санкт-Петербург: Нестор-История, 2017.— С. 264–265.
146. **«Крушение героя» в сознании А. Блока. 1906–1908** / И. С. Приходько // Россия и Скандинавия: Литературные взаимодействия на рубеже XIX — XX вв. / РАН, Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького, Научный совет РАН «История мировой культуры», Блоковская комис.; М-во культуры Моск. обл.; Государственный мемориальный музей-заповедник Д. И. Менделеева и А. А. Блока.— Москва: ИМЛИ РАН, 2017.— С. 15–24.
147. **«Роза и Крест» А. Блока: Жанровая природа** / И. С. Приходько // Шахматовский вестник. Вып. 14: Александр Блок. «Роза и Крест»: Исследования и интерпретации: сб. науч. ст. и материалов конф., посвященной 100-летию драмы А. Блока (10–12 окт. 2012 г.) / отв. ред. В. Д. Кастрель; РАН, Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького, Научный совет «История мировой культуры»; Государственный мемориальный музей-заповедник Д. И. Менделеева и А. А. Блока.— Москва: ИМЛИ РАН, 2017.— С. 6–15.

Воспоминания и некрологи

1. **Богданова, О. А.** И. С. Приходько как блоковед: Научное и личное = Irina Prikhodko's Studies of Alexander Blok's Work: Research and personal aspects / О. А. Богданова // Шекспировские чтения 2020 = 28th Shakespeare Readings 2020: сб. аннот. докл.— Москва: Изд-во Моск. гуманит. ун-та, 2020.— С. 112–113.

2. **Ботникова, А. Б.** «И стало беспощадно ясно...» // Художественная литература и философия: Контексты и взаимодействия: материалы X междунар. науч. конф. «Художественный текст и культура» (17–19 окт. 2013 г., Владимир) / А. Б. Ботникова; редкол.: С. А. Мартыанова (отв. ред.) [и др.]— Владимир: Транзит-ИКС, 2014.— С. 176–180.
3. **Захаров, Н. В.** Приходько Ирина Степановна / Н. В. Захаров, В. А. Луков // Электронная энциклопедия «Мир Шекспира» [2009—].— URL: <http://world-shake.ru/ru/Encyclopaedia/3748.html>
4. **Ирина Степановна Приходько (23.04.1943–25.03. 2014)** // Шахматовский вестник. Вып. 14: Александр Блок. «Роза и Крест»: Исследования и интерпретации: сб. науч. ст. и материалов конф., посвященной 100-летию драмы А. Блока (10–12 окт. 2012 г.) / отв. ред. В. Д. Кастрель; РАН, Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького, Научный совет «История мировой культуры»; Государственный мемориальный музей-заповедник Д. И. Менделеева и А. А. Блока.— Москва: ИМЛИ РАН, 2017.— С. 313–316.
5. **In memoiam. Ирина Степановна Приходько (1943–2014)** // XXV Шекспировские чтения 2014: Шекспир в русско-английском культурном диалоге = 25th Shakespeare Readings 2014: Shakespeare Mirrored: A Look at Cultural Relationship: сб. аннот. докл.— Москва: Изд-во Моск. гуманит. ун-та, 2014.— С. 158–163.
6. **Максимов, М. В.** Шарль Бодлер в научном наследии И. С. Приходько = Charles Baudelaire in the Scientific heritage of I. S. Prikhodko / М. В. Максимов // Шекспировские чтения 2020 = 28th Shakespeare Readings 2020: сб. аннот. докл.— Москва: Изд-во Моск. гуманит. ун-та, 2020.— С. 107–111.
7. **Первушина, Е. А.** «Будем дальше “плакать, петь, идти”. Ваша И. С.» / Е. А. Первушина // Художественная литература и философия: Контексты и взаимодействия: материалы X междунар. науч. конф. «Художественный текст и культура» (17–19 окт. 2013 г., Владимир) / редкол.: С. А. Мартыанова (отв. ред.) [и др.]— Владимир: Транзит-ИКС, 2014.— С. 185–188.
8. **Российские и зарубежные коллеги вспоминают Ирину Степановну Приходько** // *Русский Шекспир: Информационно-исследовательская база данных.* — URL: <http://rus-shake.ru/criticism/letters/Irina-Stepanovna-Prikhodko>
9. **Скорбилин, В. Ю.** Дочь воронежской земли. Страницы родословной и биографии Ирины Степановны Приходько / В. Ю. Скор-

билин // Художественная литература и философия: Контексты и взаимодействия: материалы X междунар. науч. конф. «Художественный текст и культура» (17–19 окт. 2013 г., Владимир) / редкол.: С. А. Мартыянова (отв. ред.) [и др.].— Владимир: Транзит-ИКС, 2014.— С. 168–175.

10. **Сычева, М. В.** Талантливый ученый и замечательный человек / М. В. Сычева // Художественная литература и философия: Контексты и взаимодействия: материалы X междунар. науч. конф. «Художественный текст и культура» (17–19 окт. 2013 г., Владимир) / редкол.: С. А. Мартыянова (отв. ред.) [и др.].— Владимир: Транзит-ИКС, 2014.— С. 193–197.
11. **Федорова, Л. Л.** О райских яблоках, душистом перце и наследстве Шекспира / Л. Л. Федорова // Художественная литература и философия: Контексты и взаимодействия: материалы X междунар. науч. конф. «Художественный текст и культура» (17–19 окт. 2013 г., Владимир) / редкол.: С. А. Мартыянова (отв. ред.) [и др.].— Владимир: Транзит-ИКС, 2014.— С. 189–192.
12. **Флорова, В. С.** Заседание Шекспировской комиссии РАН, посвященное памяти И. С. Приходько / В. С. Флорова, Н. В. Захаров // Научные труды Московского гуманитарного университета.— 2015.— № 2.— С. 100–105.— DOI: <http://dx.doi.org/10.17805/trudy.2015.2.8>
13. **Шунейко, А. А.** *Ирина Степановна Приходько* / А. А. Шунейко // Ученые записки Комсомольского-на-Амуре государственного технического университета.— 2014.— Т. 2.— № 2 (18).— С. 119–121. (= URL: <http://www.uzknastu.ru/files/pdf/18/2/119-121.pdf>)
14. **Юдина, Н. В.** «Легенда о святом Юлиане Милостивом» и мотив ухода в русской литературе: Моя память об Ирине Степановне Приходько / Н. В. Юдина // Художественная литература и философия: Контексты и взаимодействия: материалы X междунар. науч. конф. «Художественный текст и культура» (17–19 окт. 2013 г., Владимир) / редкол.: С. А. Мартыянова (отв. ред.) [и др.].— Владимир: Транзит-ИКС, 2014.— С. 181–184.
15. **Irina Stepanovna Prikhod'ko (1943–2014)** // XXV Шекспировские чтения 2014: Шекспир в русско-английском культурном диалоге = 25th Shakespeare Readings 2014: Shakespeare Mirrored: A Look at Cultural Relationship: сб. аннот. докл.— Москва: Изд-во Моск. гуманит. ун-та, 2014.— С. 164–166.

Раздел первый



ПРОЕКТ ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКОЙ ПРОГРАММЫ «БЛОК И ШЕКСПИР» (1990-е гг.)

Предисловие



Замечаю, что цитирую все Шекспира.
Люблю его глубоко...

А. Блок. Из письма Эллису. 5 марта 1907 г.

После Пушкина в России только Блок с такой полнотой и осознанностью воспринял Шекспира, включил в свою эстетику и в свой художественный мир. Шекспир — спутник Блока от ранней юности, когда он переписывает и декламирует монологи, играет в сценах из драм Шекспира, открывая для себя безграничный мир мыслей и страстей, театра и поэзии, содержащейся в них; и до последних лет жизни, когда он много работает для БДТ и в связи с этим подытоживает для себя значение великого драматурга и поэта. Шекспир — одна из стихий блоковского универсума, пронизывающая все его творчество, временами выходя на поверхность в виде прямых обращений, ссылок, сопоставлений, образов, цитат, но постоянно оставаясь на глубине и давая о себе знать в организации поэтического космоса, в направлении мысли, в отзвуках образов и мотивов, в поэтике, проявляясь в работе над драмами и в раздумьях о театре, в жизнестроительных импульсах. Шекспир налагает свой неповторимый отпечаток на жизнь, судьбу, личность Блока. Факт связи Блока с Шекспиром неоднократно констатировался исследователями Блока. Специально к теме «Блок и Шекспир» обращались А. Рыбникова, Е. Книпович и Т. М. Родина [Рыбникова, 1923; Книпович, 1985; Родина, 1972]. В этих работах показаны лишь частные аспекты большой проблемы «Блок и Шекспир». Собственно исследованием можно назвать только последнюю из них, в которой преимущественное внимание уделено гамлетовским мотивам в лирике Блока.

В задачи настоящей работы входит:

- 1) представить всю совокупность отношений Блока и Шекспира; определить полноту значения великого елизаветинца для русского поэта;
- 2) выявить прямое и косвенное воздействие Шекспира на Блока (через западноевропейское восприятие XIX в., а также через русские переводы и предшествующее русское восприятие — сценические трактовки, критические отзывы и рецензии, научные исследования);

- 3) соотнести меру и характер воздействия Шекспира на Блока со значением Шекспира для русского символизма и культуры начала XX в.;
- 4) исследовать влияние Шекспира на художественное сознание и поэтический мир Блока; проанализировать явные и скрытые элементы шекспиризма в его эстетике и поэтике.

Проблема творческого восприятия поэтом культурной традиции или какого-то конкретного культурного явления очень сложная и тонкая, если речь не идет только о прямых ссылках и заимствованиях. В связи с символизмом возникают особые трудности этой проблемы, так как символизм сознательно ориентирован на предшествующую культуру. Однако можно сказать с уверенностью, что Блок в своей привязанности к Шекспиру не подчинялся общему правилу. Его отношение к Шекспиру во многом индивидуально и лишь расширяет и углубляет общую традицию восприятия Шекспира в России.

Изучение этой проблемы в отношении к Блоку успешно ведется. Наиболее глубоко и полно исследованы русские корни его художественного мира (З. Г. Минц). Ею же сделано очень важное для изучения культурных истоков творчества Блока наблюдение — полигенетичность¹.

Вследствие этого свойства порою трудно отделить восприятие сходных явлений (типологически сходных или повлиявших одно на другое в прошлом) друг от друга. Наложение влияний. Восприятие более раннего восприятия данного культурного явления. Все это приходится учитывать в работе над темой «Блок и Шекспир».

Развернутое исследование этой темы позволит раскрыть новые стороны в творчестве и личности Блока, по-новому увидеть некоторые грани его поэтического мира, выявить дополнительные корни его поэтики, восходящие к Шекспиру непосредственно, а также опосредованно — через романтизм, Ницше, Вагнера, Ибсена, через шекспиризм русских писателей. Анализ творческого восприятия Шекспира Блоком поможет также увидеть блоковское воздействие на последующие режиссерские, поэтические и даже научные трактовки шекспировского наследия².

¹ См., например: «Полигенетичность играет в поэтике зрелого Блока более важную роль, чем это явствует из монографии о «Розе и Кресте» <...> «полигенетичность» образов создает, в частности, ту «кошунственную», с точки зрения официального православия, тональность <...> которую так остро чувствовали современники» (Минц, З. Г. Блок и русский символизм / З. Г. Минц // Избранные труды: в 3 кн. Кн. 1: Поэтика Александра Блока. — Санкт-Петербург, 1999. — С. 375, 411).

² В рукописи введения к проекту И. С. Приходько также указала: «Предполагается, что работа будет состоять из введения, трех глав и заключения», однако это намерение было реализовано не до конца, в связи с чем указание убрано в сноску (прим. ред.).

ШЕКСПИР В БИОГРАФИИ И ДОКУМЕНТАХ БЛОКА

Участие в домашних спектаклях; «Моя декламация»; анкета («Мой любимый поэт — Шекспир; мой любимый герой — Гамлет); любовь к Л. Д. Менделеевой — Офелии; записи о Шекспире в дневнике, 3<аписных> к<нижках>, среди них — прямые признания: «Мой Шекспир» [ЗК, с. 286], «Замечаю, что цитирую все Шекспира. Люблю его глубоко...» [VIII, с. 182]; отклики в письмах и записи о посещении шекспировских спектаклей; библиография литературы о Шекспире (с критической оценкой), хронология жизни и творчества Шекспира; перечень всех его пьес с выделением наиболее для себя значимых; эпитафии и цитаты; заметки о Гамлете; пометы на книгах из личной библиотеки¹; выступления перед актерами БДТ с трактовкой «Отелло» и «Короля Лира», развившиеся в статьи, выступление перед красноармейцами перед спектаклем «Много шуму из ничего»; редакторская работа (правка перевода «Отелло», выполненного Мишеевым; сопоставления в Дневнике, ЗК, письмах ситуаций в искусстве и жизни с шекспировскими ситуациями (видение жизни через Шекспира и наоборот — Шекспира в жизни); наброски пьесы об умирающем театре (с образом старика-Гамлета) и т.п.

Многочисленные и многообразные документально явленные связи с Шекспиром подтверждают, сколь глубоко его значение для Блока. Но более важным и значимым является глубинное воздействие Шекспира на Блока, проявившееся в творчестве и мыслях об искусстве, творческое освоение одной из самых мощных традиций мировой литературы, сложный механизм которого предстоит исследовать.

¹ Шекспир, В. Полное собрание драматических произведений Шекспира в переводе русских писателей : в 4 т. / В. Шекспир. — Изд. Н. А. Некрасова и Н. В. Гербея. — Санкт-Петербург : Тип. имп. Акад. наук, 1865—1868 [ББО-2, с. 374—378]; Шекспир, У. Полное собрание сочинений. Т. 1—5 / У. Шекспир ; под ред. С. А. Венгерова. — Санкт-Петербург : Брокгауз-Ефрон, 1902—1904 [ББО-2, с. 378—389].

БЛОК И ДОБЛОКОВСКИЙ ОПЫТ ОСВОЕНИЯ ШЕКСПИРА

Блока отличает строго научный, профессиональный подход исследователя к любому интересовавшему его явлению культуры. В отношении к Шекспиру это его свойство проявилось с особым педантизмом: им оставлены многочисленные материалы в виде записей, конспектов и критических заметок по поводу прочитанных книг, составлена таблица основных дат жизни и творчества Шекспира, список его произведений, библиография литературы о нем. Эти материалы служат главным основанием для исследования поставленных в данной главе проблем.

Знание английского языка у Блока было недостаточным, читать Шекспира на языке оригинала он не мог. Уже поэтому восприятие Шекспира Блоком было опосредованным — через западноевропейскую и русскую традиции XIX в., в том числе и традицию русского перевода.

1. Значение для Блока восприятия Шекспира западноевропейскими романтиками: Гете, Шлегелем, Гюго, Кольриджем, Байроном и далее — Ницше, Вагнером, Метерлинком, Уайльдом.
2. Русская литературно-критическая, театральная и переводческая традиция в восприятии Шекспира [Левин, 1988]. Блоку близка романтическая линия этой традиции, шекспиризм Пушкина, Ап. Григорьев, Достоевский.
3. Отношение Блока к традиции антишекспиризма, сложившейся в России во второй половине XIX в. (Толстой, Лесков, Чехов).
4. Состояние переводов и русских изданий. Интерес Блока к ним.
5. Современная Блоку шекспирология, западная и русская. Интерес Блока к ней. Библиографические и критические заметки.

Работы западных ученых, известные Блоку (Дауден, Гервинус, Брандес)¹. Работы русских историков западной литературы, шекспирологов и критиков второй половины XIX — начала XX вв. (Стороженко, Венгеров, Зелинский, Аничков, Соколовский, Браудо, Веселовский, Фриче, Айхенвальд, Амфитеатров и др.).

6. Шекспир на русской сцене эпохи Блока. Постановки, актеры, гастролеры, рецензии. Отклики самого Блока.
7. Шекспир в восприятии других символистов.

Из писателей символистского круга только Блок так глубоко воспринял Шекспира. Остальные обращались к Шекспиру эпизодически, отдавая ему дань как большому культурному явлению. Встречаются отдельные упоминания имени и произведений Шекспира в работах общеэстетического характера или на другие темы².

Рецензии на спектакли: В. Брюсов, «Гамлет» в «МХАТ»³; М. Кузмин, «12-я ночь» (спектакль московской студии)⁴; его же «Много шума из ничего» (БДТ)⁵.

Стихотворения на шекспировские мотивы: С. Соловьев, «Ромео и Джульетта» (стихи из цикла «Предания»)⁶; Н. Минский, «Брат и сестра» (стихи)⁷; Ф. Сологуб, сонет «Мудрец мучительный Шакеспе-

¹ Имеются в виду изданные в русском переводе книги о Шекспире Г. Брандеса, Г. Гервинуса и Э. Даудена. Книга Гервинуса (**Гервинус, Г.** Шекспир / Г. Гервинус; пер. с нем. К. Тимофеева. — 2-е изд., доп. — Санкт-Петербург: Изд. Д. Ф. Федорова, 1877–1878) имела в библиотеке А. Блока [ББО-3, с. 218]. «Одна из лучших книг о Шекспире — Даудена», — записал Блок в Дневнике от 17 (4) июня 1918 г. [VII, с. 155], см.: **Дауден, Э.** Шекспир. Критическое исследование его мысли и его творчества / Э. Дауден; пер. и пред. Л. Д. Черновой. — Санкт-Петербург, 1880; То же. 2-е изд. Одесса, 1898. Книги Г. Брандеса имелись в библиотеке А. Блока, но не о Шекспире; вероятно, имеется в виду известное издание: **Брандес, Г.** Шекспир. Жизнь и произведения / Г. Брандес. — Москва, 1899 (*прим. ред.*).

² См.: [Бальмонт, 1904а, с. 26–42; Бальмонт, 1904б, с. 9–16; Белый, 1911, с. 17–41; Белый, 1930, с. 263–264; 272, 288, 320–321; Брюсов, 1908, с. 254, 258–259; Брюсов, 1927, с. 5, 9, 26, 33, 59–60, 94–95].

³ См.: **Ежегодник Императорских театров. — Санкт-Петербург, 1912.** — Вып. 2. — С. 43–59.

⁴ См.: **Жизнь искусства.** — Петроград, 13 мая 1919 г. — № 135.

⁵ См.: Там же. № 99. 18 марта.

⁶ В кн.: **Соловьев, С. М.** Северные цветы ассирийские / С. М. Соловьев. — Москва: Скорпион, 1905. — С. 47–49.

⁷ В кн.: **Минский, Н. М.** Полное собрание стихотворений: в 4 т. Т. 1. — 4-е изд. — Санкт-Петербург: Издание М. В. Пирожкова, 1907. — С. 32–33.

ар...»)¹; В. Ходасевич, «Вот в этом палаццо жила Дездемона»²; М. Волошин, «В янтарном забытии полуденных минут...»³.

Специальные статьи: Вяч. Иванов, «Шекспир и Сервантес (К 300-летию смерти)»⁴; Ин. Анненский, «Проблема Гамлета»⁵ (ему же принадлежит рецензия на пятитомное издание Шекспира 1902–1904 гг. под ред. С. А. Венгерова).

¹ См.: **Альманах «Гриф». 1903–1913:** юбил. выпуск. — Москва: Тип. В. М. Саблина, 1914. — С. 152.

² См.: **Арион. Книга первая.** — Москва; Киев, 1915. — С. 29.

³ В кн.: **Волошин, М.** Иверни (избранные стихотворения) / М. Волошин. — Москва: Творчество, 1918. — С. 74.

⁴ [Иванов Вяч., 1987, с. 99–108] (впервые: **Иванов, Вяч. И.** Шекспир и Сервантес / Вяч. И. Иванов // Утро России. — 1916. — № 114. — С. 6 (*прим. ред.*)).

⁵ Во «Второй “Книге отражений”» [Анненский, 1909].



ЛИРИКА БЛОКА И ШЕКСПИР

Блок, усвоив традицию восприятия Шекспира в XIX в., обнаружил и свой индивидуальный подход. Ощущение «конца времен» распада связей, «вывихнутого века», свойственное эпохе Блока и самому поэту, он прочитывал в драмах Шекспира. В Шекспире он увидел мистику бытия, глубины иррационального, тайну, услышал «отзвучия сокровенных сущностей» (Вяч. Иванов). Увидел создания глубокие, как сама жизнь. Привлекало также соотношение исторического и вечного, национального и общечеловеческого. Шекспир в высшей степени отвечал требованиям символистского сознания Блока.

В основе этой соотнесенности мироощущений — переключки эпох, их типологическое сходство: перелом, нестабильность, истощенность принятых норм жизни. Кризис гуманизма. Если в Шекспире в соответствии с современной научной точкой зрения видеть не вершину ренессансного гуманизма, а выражение его кризиса, то величайшим выражением «кризиса гуманизма» в начале XX в. был Блок.

Современная шекспириология связывает творчество Шекспира, даже на его комедийном этапе, с маньеризмом. *Маньеризм и символизм* — типологически сходные течения, ставшие художественным выражением сходных порубежных эпох. Для символизма, как и для маньеризма, характерна субъективность, большая степень рефлексии, драматизм сознания, воспринимающего мир в системе оппозиций: вселенная и человеческое «я», столь же глубокое и беспредельное, столь же непостижимое (макрокосм и микрокосм); мгновение и вечность, ничтожная жизненная реальность и ее вечный сакральный смысл; хаос земного бытия и гармония небесных сфер (хаос и космос, мрак и свет и т.п.). Два полюса стиля: спиритуализм и гедонизм. Амбивалентность, игра контрастами, причудливое взаимо-

проникновение добра и зла. Взамен антропоцентризма (Ренессанса и XIX в.) приходит универсализм. Характерное для обоих направлений стремление преодолеть кризис.

Промежуточным звеном в этой типологической цепи является *романтизм*, также возникший на рубеже веков, на переломе, выразивший то же ощущение разлада, истощенности, трагического опустошения и жажды новой жизни, с той же склонностью к контрастам и антитезам в их вечном противостоянии и взаимодействии. В романтизме еще раз сошлись Блок и Шекспир (интерес Блока к романтизму, родственность романтического мироощущения и эстетики Блоку — и интерес романтизма к Шекспиру, соответствие Шекспира романтическому пониманию искусства).

В английской ветви этой традиции есть фигура, в наибольшей мере воплощающая шекспиризм и занимавшая важное место в культурном мире Блока, — это Байрон¹. Блок не только выполняет переводы его стихов по заказу Венгерова, но и воспринимает мятежного английского романтика на более глубинном уровне — личности, судьбы, творчества. Именно Байрон воплотил в жизни роль Гамлета. Гамлетизм Байрона привлекал Блока.

Шекспировский Гамлет наиболее полно выражает трагический разлад героя со временем и с самим собою. Вот почему именно этот герой принят романтиками как романтический. Позднее его примет в себя как органически свое, сродное Блок.

Увлечение Блока «Гамлетом» началось очень рано (анкета, бобловские спектакли). Сразу же Блок воспринимает трагедию не как текст с информацией о героях и их жизни, но как код, в соответствии с которым прочитывается, пересматривается, строится собственная жизнь (Лотман). Начало любви к Л. Д. Менделеевой прочитывается им сквозь призму шекспировской трагедии. Знаменательно, что не в ключе «Ромео и Джульетты», фрагменты из которой также ставились и читались в это время в Боблово. Для Блока важна трагедийность сознания героя и трагедийность отношений с героиней; трагедийность обстоятельств на этом этапе имеет второстепенное значение.

Тема Гамлета и Офелии занимает в лирике Блока прочное место. На первоначальном этапе развития этой темы (1898–1902) интерес поэта сконцентрирован на героине и отношениях героя с ней. Тради-

¹ О шекспиризме Байрона см.: Knight, G. Wilson. Byron and Shakespeare / G. Knight. — London: Routledge and K. Paul, 1966. — 381 p.

ция этих образов в мировой и русской лирике. Блок об «Офелии» Фета («В четырех стихотворениях “К Офелии” Фет, явно сближая Шекспира с современностью <...> воплощает свою женственную мечту в чужой образ и тем покоряет этот образ и своему гению» [VII, с. 35]). Особенности мифопоэтики этого образа у самого Блока («случившееся» и «вечное», биографическое и мифопоэтическое, их диалектика). Образ Офелии — одно из воплощений Вечной Женственности у Блока.

Структурная реализация мифа об Офелии в лирике Блока: 1) в 3-м лице; 2) Я — Ты; 3) без имен, ситуативно; 4) изнутри Офелии. Структура «Я — Ты» максимально мифологизирована; полное вживание; лиризация мифа.

Мотив смерти Офелии как предчувствие утраты возлюбленной входит в лирику Блока в романтическом преломлении.

К концу первого «гамлетовского» периода в творчестве Блока наблюдается все большее переключение с Офелии на Гамлета, усиливается рефлексия лирического героя. Личные мысли и эмоции поэта растворяют в себе мифопоэтическое, образуя гамлетовский комплекс мироощущения. Гамлет — один из устойчивых мифов Блока, проходящий через все творчество. Но если в начале это скорее романтическая маска, игра в Гамлета на домашней сцене и в жизни, хотя уже тогда в какой-то мере предчувствие и пророчество, то позднее маска становится лицом: поэту было суждено прожить и пережить судьбу Гамлета. Миф в самом строгом и точном смысле: не просто новое использование какого-то литературного образа или сюжета, а воспроизведение мифологической ситуации на новом витке спирали, на всех уровнях: философском, психологическом, художественно-поэтическом и на жизненном, биографическом, повторяющем классический архетип до деталей. Жизнетворчество.

Сходная жизненная ситуация рождает сходные переживания: «Чувство катастрофы, болезни, тревоги, разрыва (человечество — как люди перед бомбой). «Бомбу подложила история и расколола все», — ЗК [VI, с. 162] (The time is out of joint); усиленная внутренняя жизнь, громадная скрытая работа»; «Надо всякую чашу пить до дна». Гамлетовская готовность ко всему.

Личный круг и общественный исторический. Ощущение расшатанного века, распада связи времен. Подобно Гамлету, Блок через личные потрясения и утраты приходит к прозрению в общечеловеческом и историческом масштабе. Гамлет через Ницше.

Весь этот жизненно-психологический гамлетовский комплекс, переживаемый поэтом, передается сознанию лирического героя, ко-

торый, подобно Гамлету, пребывает в атмосфере больших и трагических мыслей и чувств.

Пафос нравственного максимализма. Страсть-долг. «Голос долга влечет к трагическому очищению» (Блок).

Отрицание настоящего; непримиримость и непримиренность; гнев, мятеж; желание беспощадного прозрения. Внутренняя борьба между размышлением и действием; приступы отчаяния и иронии.

Одиночество; рыцарственное служение; отвага обреченности. Отказ от страсти, торжество холодного ума.

Предчувствие смерти, ощущение края бездны; ощущение холода.

Достоинство и бесстрашие перед чередой бед и утрат, перед собственной гибелью. «Готовность — это все» (Шекспир, «Гамлет», акт V, сц. 2).

Героя Блока окружает атмосфера шекспировской трагедии. Ночь, тьма, мрак, стужа, туман, холодное море, стены, черный цвет, могила — образные лейтмотивы.

Гамлетовский облик героя, его атрибуты: траур, черный, «ночной» плащ.

Скрытые и явные цитаты, отсылки, аллюзии («... в ту область ночи, / Откуда возвращенья нет» [III, с. 28], например).



«Гамлетовская» поэтика Блока

Новый тип художественного мышления: не использование отдельных мотивов, отдельной темы, не повторение и заимствование образов, а глубокое проникновение в атмосферу произведения, в строй чувств и мыслей литературного мифа, воспроизведение его на уровне жизненном, философском, психологическом и художественном.

«Нет, я не Гамлет» Т. С. Элиота и «Я — Гамлет» А. Блока.

Блоковская традиция Гамлета в последующей поэзии (Цветаева, Ахматова, Пастернак, Антокольский, Самойлов, Кузнецов и др.).

С трагедией Гамлета связана огромная шекспировская тема, универсальная метафора с философским содержанием, имевшая очень важное значение и для Блока, ставшая в его творчестве сквозной, развивающейся метафорой с множеством смысловых аспектов — это «мир — театр».

В «Гамлете» эта тема получает наиболее глубокое и полное развитие, хотя в редкой драме Шекспира не приводятся так или иначе, на уровне бытового сознания или в глубоко философском осмыслении элементы этой метафоры или ее философски развернутый вариант, как, например, в пьесе «Как вам это понравится», именно в этом своем повороте интересной Блоку и отмеченной им в списке драм Шекспира.



«Театральность» эпох Блока и Шекспира

Типология возможностей и вариантов этой метафоры у Шекспира и у Блока. Формы ее реализации. Амплитуда значений метафоры «жизнь — театр» у Шекспира и у Блока.

Метафора «жизнь — театр» изначально содержит иронический подтекст, подрывая доверие к действительности, подозревая ее в неподлинности. Такое отношение к жизни возможно только в эпохи перелома, «кризиса гуманизма».

Ренессансный (реалистический) принцип искусства как «зеркала природы» обогащается и осложняется маньеристски-символистским принципом искусства как «зеркала ума» (в отношении к маньеризму — мысль А. Т. Парфенова). Именно этот последний и позволяет увидеть мир как сцену, жизнь — как игру ролей.

Блоковскую трактовку этой метафоры определяет символистская философия и эстетика. Сознание символистов, несущее идею неподлинности «здешнего» мира, условности его декораций, неизбежно театрализирует этот мир.

Театрализация жизни в окружении Блока; игра в костюмы и маски, возрождение маскарада. Игровые кружки («Друзья Гафиза» при

Башне Вяч. Иванова, например). Роли женщин, включенных Блоком в свою жизнь.

Отношение к жизни как к маскараду, «яркому балу» — в лирике Блока. Символистский смысл этих образов: все в этом мире проходяще, непрочно, неподлинно, как в театре; истинны лишь «дальние миры», противопоставленные «здешним пирам», «балу» жизни. Осознание героем неподлинности, невоплощенности жизни делает образы пира, бала, маскарада призрачными, эмоционально окрашивает их в трагические тона.

Шекспировский карнавал [в комедиях] с превращениями и переодеваниями — временный, помогающий героям определиться на великой сцене жизни, найти свои подлинные роли, воплотиться. Это яркий жизнерадостный карнавал. Разница между этим типом шекспировской театрализации жизни и блоковским такая же, как между карнавалом и маскарадом. Типология карнавала и маскарада.

Герой блоковского маскарада скорее соотносится со «знающим» героем шекспировской трагедии. «Бал» обнажает внутренний конфликт героя Блока, его двойственность. С одной стороны, он «брошен в яркий бал» [III, с. 15]; с другой — в отличие от окружающих его масок он не лишен подлинности и трагически переживает отсутствие подлинной жизни, невозможность воплощения («И в диком танце масок и обличий / Забыл любовь и дружбу потерял» [III, с. 15]).

В такой театрализации содержится момент освобождения от неподлинного мира. Преодоление неподлинности становится возможным не только через устремленность к «иным мирам», но и через обращение в подлинный «здешнего» мира («Но только лживой жизни этой / Румяна жирные сотри» [III, с. 93]).

Тенденция внутреннего разлада становится источником своеобразной театрализации и драматизации в лирике Блока. Возникают бесконечные блоковские двойники: юный и старый, беззаботный и потухший или зловещий, исполненный радужных надежд и погруженный в отчаяние, обреченный. Арлекин и Пьеро, другие источники двойников Блока: комедия дель арте, немецкий романтизм, Гейне¹.

Эти образы, наполненные жизненным, социальным и философским содержанием, подвергаются демонизации и выражают нецель-

¹ См.: Максимов, Д. Е. Поэзия и проза Ал. Блока / Д. Е. Максимов. — 2-е изд. — Ленинград: Советский писатель, 1981. — 552 с.

ность, неполноту, разорванность бытия. По признанию Блока, двойники исчезнут, когда жизнь обретет свою цельность.

Маска (роль), скрывающая истинное лицо («Накинь личину! Смейся! Пой!» [I, с. 428]; «Я кривляюсь, крутяться и звеня...» [I, с. 322]), сменяется маской, выражающей глубинное состояние героя («Маска траурной души» [I, с. 297]; «Я ночного плаща не сниму» [III, с. 178] и т.п.). Такой «маскарад» — единственная возможность спасения в мире, где «лжи и коварству меры нет» [III, с. 62]. Это очевидные реминисценции гамлетовской роли.



Тема «игры» в «Гамлете» Шекспира

Если в ранней лирике Блок шел от непосредственно театральных впечатлений и видел своего героя в роли Гамлета, то постепенно герой все более отождествляется со своей ролью, маска становится лицом, уподобление преодолевает маску. Стихотворение 1914 г. «Я — Гамлет» — конец театрального маскарада (Т. М. Родина).

Для блоковской поэтики характерны ролевые на первый взгляд образы лирического героя (Гамлет, Рыцарь, Дон Жуан, Демон, Христос и т.п.). Но о театрализации этих образов можно говорить лишь условно как об исходном моменте мифологизации, составляющей важную особенность поэтического сознания Блока.

Разница между ролью и мифом. Миф проживается сознанием. Нет декораций, костюмов, масок. Полное отождествление. Нет самих понятий исполнителя и образа. Есть герой с судьбой мифа. Именно таким предстает герой-Гамлет в стихотворении 1914 г.

В разработке метафоры «жизнь — театр» при всем своеобразии ее претворений в лирике и мировоззрении Блока сохраняются и очевидные шекспировские начала: гамлетовские реминисценции, маска «прикрывающая» и маска «приоткрывающая», трагическая ирония, составляющая суть точки зрения на мир как на театр, обнажающая косность и фальшь жизни, вытекающие отсюда жизнестроительные импульсы, направленные на развенчание унизительного настоящего во имя более достойного будущего.

Наряду с метафорой «жизнь — театр» Блоку чрезвычайно созвучно *мистериюное прочтение жизни*, которое он также находит у Шекспира.

Возрождение мистериюного сознания в конце XIX — начале XX вв., оказавшее большое влияние на новейшую литературу. Влияние «Заката Европы» Шпенглера и лекции Вл. Соловьева «О конце всемирной истории». Характерное для этой эпохи ощущение стихийной силы происходящих мировых процессов, их связи с извечными мировыми законами, эсхатологические настроения, усилившиеся на грани веков, а также в канун Первой мировой войны и революции в России, находят свое выражение в мистериюных образах и представлениях (драмы Метерлинка, романы-мистерии Томаса Манна, «Петербург» А. Белого, «Мистерия» Скрябина, «Мистерия-буфф» Маяковского и многие другие).

Блок, остро чувствующий мистериюность современности, обращается к истокам мистериюного сознания — к средневековой мистерии.

Характерные для мистерии образы ангела и дьявола, Бога и Сатаны выражали нравственные представления средневекового и ренессансного человека, его мировоззрение в целом. Ареной столкновения этих сил, воплощающих добро и зло, была душа человека. Мистерия ставила и решала в универсальных образах христианской мифологии в яркой зрелищной форме коренные проблемы бытия. Это свойство мистерии позволило придать самому слову расширительное значение — «действия» человеческой жизни, в мировом столкновении добра и зла («мистерия бытия», «мировая мистерия»). В этом смысле и «Божественная комедия» Данте, и «Потерянный рай» Мильтона, и «Фауст» Гете, «Каин» и «Манфред» Байрона — мистерии.

Блок, как и многие его современники, наделенный чувством мистерии, соотносил с нею свой поэтический мир. Мистериюность приобретает огромное значение в его лирике, которая в совокупности представляет драму человеческой жизни, трагический путь «вочеловечения» вопреки силам зла, разлитого как в макрокосме (в мире), так и в микрокосме (в человеческой душе). Мистериюна и поэма «Двенадцать».

Универсальность поэтического мышления Блока, его склонность к мифопоэтическим обобщениям проявляются не только в его собственном творчестве, но и в восприятии им классики, прежде всего — Шекспира. Неслучайно именно Блок увидел мистирию там,

где ее не замечали («Тайный смысл трагедии “Отелло”» [VI, с. 384–389], но об этом в главе «Театр»).

Мистерийностью поэтического сознания обладал также А. Белый, в меньшей степени — Вяч. Иванов, и нек^{от}орые > другие > поэты-символисты. Но их мистерийность — в русле эпохи, не связана с Шекспиром.

Макрокосм и микрокосм — категории, оформляющие мир поэзии Блока и теоретически им осмысливаемые, также находят прямую перекличку с Шекспиром. Именно во времена Шекспира эти понятия философски оформились. Пожалуй, наиболее ярко они явлены и наиболее непосредственно сопряжены в трагедиях «Король Лир» и «Макбет», имевших для Блока особое значение.

«Король Лир», наряду с «Гамлетом, трагедия-спутник поэта с ранних лет, когда Блок пережил потрясение от спектаклей с участием Далматова и Сальвини, и до последнего года его жизни, когда он редактирует вместе с Замятиным перевод Дружинина для новой постановки, работает с актерами и пишет статью о «Короле Лире».

С этой трагедией Блока сталкивают и размышления над оценкой «Лира» Л. Н. Толстым («О Шекспире и о драме» [Толстой, 1907]). Отказываясь понять или объяснить это великое недоразумение, Блок «лировскими» красками рисует образ заблудившегося старца, на высоте, в ураганном ветре, угадывая тем самым причины этого заблуждения.

В статье о «Короле Лире» Блок говорит о заключенном в трагедии «самом тайном», имея в виду связь между «здесьним» и «нездесьним». Эта связь обнаруживается в открытой мифологичности трагедии, которая Блоком воспринимается как «порог истины».

«Здесьнее» для Блока не менее важно, чем «нездесьнее». В трагедии «Король Лир» он ценит беспощадную правду о человеке и о жизни. Лир проходит крестный путь познания и прозрения, постепенного морального очищения и возрождения: «Страданием учись», — этими «древними словами» завершает свою статью о «Лире» Блок, формулируя таким образом основную мысль трагедии [VI, с. 409]. Для Блока Лир в этом его значении становится архетипом, образом, выражающим его главную идею и цель — «во-человечение». Страдание ведет шекспировского героя к познанию истинного положения вещей в мире, истинных ценностей и самого себя.

Блока второй половины его пути, мужественного и бесстрашного человека и художника, привлекает в шекспировской трагедии

о короле Лире зрелое бесстрашие перед самой жесткой и неумолимой правдой жизни — «... сухое, горькое и пошлое, что есть в трагедии, что есть и в жизни» [VI, с. 403].

Образы и мотивы «Короля Лира» проникают в лирику Блока, включаются в его поэтику, становясь ключевыми метафорами.

Трагедия также созвучна Блоку ощущением мира как стихии.

Стремительная стихийность событий, страстей, природы достигается в «Короле Лире» общим для поэтов свойством — слышать глубинные ритмы, видеть невидимое.

Буря, сквозная метафора шекспировской трагедии, сродни блоковским вихрям, его вьюжному ветру, выражающему и любовную страсть («Снежная маска»), и бесприютность (лирика), и бездорожье («Песня Судьбы»), и бурю истории («Двенадцать»). Блоковская буря, как и шекспировская в «Короле Лире», вырастает в универсальный символ стихии.

К «Макбету» у Блока было особенное отношение («Люблю его [Шекспира.— И. П.] глубоко; и, может быть, глубже всего — во всей мировой литературе — “Макбета”» [VIII, с. 182]; об этом же — в воспоминаниях М. А. Бекетовой и Е. Ф. Книпович). Устойчивый образ-символ (в сознании Блока — герой в крылатом шлеме с мечом в руке (Е. Ф. Книпович); «пузыри земли», «о которых я не могу говорить без волнения...» [II, с. 290] и т.п.).

Но подобно тому, как отражение «Гамлета» и гамлетовской темы в лирике Блока не сводится к отдельным образам, цитатам, отсылкам к тексту, так и роль «Макбета» не исчерпывается указанными упоминаниями. Речь должна идти о глубинном, концептуальном восприятии Блоком образов и идей трагедии.

Основные темы и мотивы блоковской лирики, вошедшей во II и III тома, созвучны ведущим идеям трагедии Шекспира. Это тема предначертанности пути и преступного своеволия, своевольного предопределения (перекличка с пушкинской темой); очень важная для Блока тема убиения своей души, оправдания преступления высшими целями; это, наконец, ключевая блоковская тема, которая выходит за пределы одноименного цикла и поэмы, — тема неизбежного и неотвратимого Возмездия. Рожденная самой исторической действительностью и трагической рефлексией Блока, эта тема растет и обогащается под воздействием многих литературных источников. Среди них — Достоевский, Вагнер, Золя, Ибсен. «Макбет» среди источников блоковской темы Возмездия до сих пор не назывался.

Глава третья



ТЕАТР

Но не только проблемы человечности и нравственности, волнующие Блока, сближают его с Шекспиром.

Образный мир лирики Блока соотнесен с образным строем трагедии «Макбет» и не может до конца быть понят вне этого соотнесения. Частные судьбы связаны с мировой историей и космическими явлениями. Лирический фон трагедии, выражающий противостояние и взаимопроникновения добра и зла (Fair is foul, and foul is fair. — «Макбет», I, 1) через образы природы и космоса; [образные] лейтмотивы ночи, мрака, зловещей непогоды, леса, болот, хищных птиц и низших земных тварей («пузырей земли»), наконец, — основа образного мира Блока в циклах и сборниках его лирического романа в стихах, отражающих грозную предреволюционную атмосферу и смятенный мир души поэта. Поэтический гений Шекспира не мог не захватить Блока и не повлиять на него.

«Макбет» дополняет картину литературных корней такого значительного литературного явления, как лирическая «история вочеловечения» Блока.

Свою дань в виде отдельных мотивов, поэтических образов и красок внесли в художественный мир Блока «Укрощение строптивой», «Ричард III», «Генрих IV» (обе части), «Много шуму из ничего», «Виндзорские кумушки», «Юлий Цезарь», «Антоний и Клеопатра», «Кориолан», «Буря», неслучайно отмеченные Блоком в составленном им хронологическом списке драм Шекспира.

Театр — важная сфера работы Блока, которой он сам придавал большое значение¹. Его драматургия предназначалась для сцены, в отличие от театра романтиков, создававших *liesen-drama*, в частности Байрона, и не помышлявшего о сценизации своих драм, или драматических поэм, как он их называл. Театральность драматического произведения — первое условие для Блока, которым он никогда не пренебрегал. Он, как и Шекспир, был человеком театра. Драмы Шекспира, рождавшиеся в большинстве случаев прямо на сцене, были для Блока образцом театральности.

Однако сценическая судьба блоковских пьес была не столь успешна, как у созданий его великого предшественника. Среди причин не последнее место занимают объективные. Шекспир жил в эпоху расцвета театра, Блок — лирики. Но он² понимал, что только через театр может быть осуществлено сближение искусства с жизнью, и работал для театра, мечтал о его расцвете.

Театр Шекспира с яркими страстями, с захватывающим сюжетом и динамическим действием, с высокой поэзией и традиционными формами контакта со зрителем был интересен и для утонченного вельможи, и для простого ремесленника. Именно такой демократический и романтический театр шекспировского типа хотелось бы возродить Блоку. Именно с таким театром он связывает как искусство будущего, так и будущую жизнь.

Ощущение близости и взаимодействия театра и жизни. В лирике — созерцательность, в театре — активность, действенность (конспект «Происхождения трагедии» Ницше. — ЗК).

¹ В статье 2013 г., частично использующей материалы главы «Театр», И. С. Приходько добавляет: «... — также ориентирован на Шекспира» (прим. ред.), см.: Приходько, И. С. Шекспир Александра Блока / И. С. Приходько // Знание. Понимание. Умение. — 2013. — № 4. — С. 144.

² В статье 2013 г. И. С. Приходько уточняет: «... как и его собратья по символизму» (прим. ред.), см.: Там же.

Театр — «та область искусства, о которой прежде других можно сказать: здесь искусство соприкасается с жизнью; здесь они встречаются лицом к лицу; здесь происходит вечный смотр искусства и смотр жизни» (VI, с. 278).

Полноту отношения к жизни, верный ориентир может дать человеку только трагическое мировосприятие (Блок)¹. Трагическое очищение.

Предлагаемые Блоком направления, по которым нужно идти для обновления театра, также восходят к Шекспиру:

- 1) поиски действенной правды жизни, «сочность», «питательность» искусства;
- 2) поиски путей к созданию трагедии (через Ницше и Вагнера);
- 3) создание романтического театра синтетического типа, где бы встретились высокая поэзия, музыка и зрелище. Синтетический театр.

На первый взгляд, непосредственным источником *лирических драм*, в частности «Балаганчика», является комедия масок и балаган. Но эти народные виды театра были освоены впервые Шекспиром. Чувство жизни и игра — импровизация комедии масок. Сверхтеатральность. Типы-маски итальянской комедии оказали влияние на ранние комедии Шекспира. Но если роли в комедии масок бытовые и заданные («история <...> отложилась в косный быт» [Пинский, 1971, с. 578]), то у Шекспира они структурны, история динамична.

У Блока — шекспировский тип претворения источника.

Балаган — маска, надетая на все. Наивность балагана, понимающего каждую отвлеченность буквально. В этом простодушии балагана его площадная независимость. Балаган срывает покровы лицемерной благопристойности. Образ балаганного паяца становится у Блока носителем мудрости и безумия, поэзии и уродства, вызывает у людей и «бессмысленный смех», и душевную боль.

Главный мотив — превращение «небесного» в шутовское, смерть, падение и — наоборот. Протест как против «земных» отношений, профанирующих «небесные», так и против бессилия «небесного» стать «земным». Ирония. Автор — внутри метафорической структуры.

Театральность — не столько способ выражения мысли, сколько сила, производящая мысль. Мысль на стыке лирики и театра (Т. М. Родина).

В драме «Король на площади» выражением прямой шекспировской традиции является Шут. Этому очень важному персонажу (свидетельством тому является отдельно написанная сцена с Шутом — «О любви, поэзии и государственной службе») исследователи почему-то уделяют

¹ [Приписано от руки на полях рукописи]: «Мережковский, трагедия и мистерия. Кальдерон» (прим. ред.).

очень мало внимания и дают, как правило, отрицательную характеристику, считая его «пошляком», «циником, мещанином», «символом человеческого разложения, низости, приспособленчества, именуемого “здравым смыслом”» [Родина, 1972, с. 156]; то же см. у П. Громова.

Роль Шута. Вторжение в спектакль со своими комментариями, Шуту положенное. Дразнит, провоцирует, профанирует. Содержание его речей «неприлично злорадное и вдвойне разоблачительное» [Пинский, 1971, с. 571].

«Трагический обманщик прав, а трагически обманутый мудр»¹, — парадокс великого софиста Горгия.

Маска Шута. Шут выступает моделью человеческой природы. Маска Шута сдвинулась, зрители увидели свое лицо. Буффон при его «природной» точке зрения на вещи обычно конгениален герою, а не антагонисту (Л. Пинский).

Т. М. Родина высказывает предположение, что при создании этого образа Блок, опираясь на шекспировскую традицию, «вносит в него некоторые черты Фальстафа («Генрих IV»»). На мой взгляд, это не так. Здесь проявляется традиция шекспировского Шута.

В лирических драмах через балаган достигается мистерия (из письма Блока к Мейерхольду), мистерийность лирических драм. «Незнакомка».

С начала 1900-х гг. Блока интересует мистерия не только как образно-философское видение мира, но и как историко-литературный феномен. Пик этого интереса приходится на 1906–1908 гг., когда он работает над переводом «Действа о Теофиле» Рютбефа и собирает материалы для книги по истории театра. Библиография по средневековой драме, выписки и замечания в ЗК. Второй пик интереса к мистерии падает на 1918–1919 гг., когда появляется статья «Тайный смысл трагедии “Отелло”» и вынашивается замысел драмы об Иисусе (набросок в ЗК), так и оставшийся неосуществленным.

Таким образом, [блоковские] размышления о мистерии связаны с Шекспиром. Блок [одним из первых] увидел в трагедии «Отелло» за психологической драмой современности яркую символику, глубинный «тайный смысл», «метафорическую ауру», о которой позднее будут говорить западные ученые [Bradley, 1904; Leavis, 1952]². Блок

¹ Перевод цит. по: [Пинский, 1971, с. 594–595]. Оригинал см.: *Die Fragmente der Vorsokratiker* / H. Diels, W. Kranz (ed.). — 1960. — Bd. II. — 9 Aufl. — S. 305 (прим. ред.).

² В статье 2013 г. уточнено: «В трагедии “Отелло” за психологической драмой современности Блок увидел яркую символику, глубинный “тайный смысл”, “метафорическую ауру”, о которой позднее будут спорить западные представители психологической школы и мифокритики [Bradley, 1904; Heilman, 1956; Leavis, 1952; Rosenberg, 1961 и др.]», см.: Приходько, И. С. Шекспир Александра Блока. С. 142.

увидел окружающие главных героев мистерийные ореолы: «необыкновенное сияние» «несказанной сущности» Дездемоны и «темный огонь», который «светится изнутри» Яго. Блок впервые сказал о том, что в драме «Отелло» есть «все элементы мистерии». Мистерия бытия, заключенная в этой трагедии, и составляет ее «тайный смысл».

Характерное для символизма стремление возвести живые жизненные реалии к библейско-христианской мифологии [христианскому мифу] как универсальному воплощению первооснов человеческого бытия помогает Блоку проникнуть сквозь многие слои шекспировской драмы: исторический, социальный, психологический, семейно-бытовой — в «тайный», мистерийный смысл шекспировской трагедии. Если Шекспир в свое время шел по пути преодоления средневековой обнаженности мистерийной сути, облакая действие драмы и ее героев в плоть и кровь, Блок-символист совершает обратное движение — к первоначальным мистерийным смыслам.

Блоковская концепция трагедии «Отелло» восходит к романтическим интерпретациям, рассматривавшим Яго как воплощение мирового зла (Кольридж, Хэзлит, Лэм)¹. Вместе с тем Блок предвосхитил новейшие зарубежные трактовки Шекспира, предложенные мифокритикой [Heilman, 1956; Hуman, 1970; Matthews, 1969; Rosenberg, 1961; Stoll, 1940].

Но если современные мифокритики рассматривают «Отелло» исключительно в свете мифопоэтической символики («Яго — демон, а не человек» [Stoll, 1940, p. 233–234; Heilman, 1956, p. 43]), то Блок, воспринимая эту трагедию как мистику, видит в ней взаимодействие вечного и вечно актуального, возможного во все эпохи и во всех уголках света и то, что можно увидеть сейчас «на улице». Он говорит, что в трагедии Шекспира все «чудовищно похоже» на действительность. Однако «натуралистическому подходу» Блок противопоставляет «романтический».

Только такой подход он считает наиболее плодотворным, позволяющим обнаружить «тайный смысл» трагедии и несущим ожидаемое от трагедии «очищение». Блок тонко и точно показывает механизм слияния жизненной бесспорности персонажа с его символическим ореолом.

¹ Сэмюэл Тейлор Кольридж (Coleridge, Samuel Taylor, 1772–1834), Уильям Хэзлитт (William Hazlitt, 1778–1830) и Чарльз Лэм (Lamb, Charles, 1775–1834) — английские поэты и критики, авторы влиятельных работ по Шекспиру в русле романтической критики. Подробнее об этом см.: Аникст, А. А. Теория драмы на Западе в первой половине XIX века: Эпоха романтизма / А. А. Аникст. — Москва: Наука, 1980. — С. 233–257; Дьяконова, Н. Шекспир в английской романтической критике / Н. Дьяконова // Шекспир в мировой литературе. — Москва; Ленинград, 1964. — С. 119–156 (прим. ред.).

Блок также почувствовал и увидел жанровую природу мифопоэтики Шекспира, генетическую ее основу, ее этимологию, органическую связь с театральными жанрами, которые еще были живы во времена Шекспира и из которых выросла новая драма.

Статья Блока внесла важный вклад в шекспирологию. Но линия, намеченная Блоком в прочтении трагедии «Отелло», не получила развития в исследованиях советских шекспирологов. О мистерийности этой трагедии не говорили и западные исследователи Шекспира, хотя они и рассматривали ее с точки зрения мифопоэтики (см. выше сноску 1 на с. 76).

Оба пика интереса Блока к мистерии (1906–1908, 1918–1919) связаны с работой над «Песней Судьбы» (создание и переработка). Это неслучайное совпадение: «Песня Судьбы» в наибольшей степени отражает мистерийность поэтического мышления Блока и является скрытой мистерией по жанру, структуре, поэтике.

Ведущей мифологемой «Песни Судьбы» является основной мистерийный сюжет — путь отречения и страданий (крестный, страстной путь Сына Человеческого) во имя приобщения к истинной жизни. Многие детали и реплики пьесы рассчитаны на включение в этот мифологический контекст, вне которого они не могут быть поняты (бич Фаины, реплика «Се Человек!» и др.).

Структура «Песни Судьбы» организована не по принципу «развития действия» на основе сюжетного интереса, а по принципу смены сцен, картин, диалогов, выражающих основную идею, как в средневековой мистерии. Вне времени и пространства. Лейтмотивы («образы-интеграторы» — Д. Максимов), мистерийный фон: замкнутый мир дома и сада уподоблен раю, «блаженным островам», а мир города — аду (надпись на воротах дворца культуры).

Ведущие герои: Герман, Елена, Фаина, мать, друг, монах — не характеры в традиционном реалистическом понимании, какими хотел их видеть Станиславский, а мифологизированные образы, призванные выразить в сочетании с символическим фоном, лейтмотивами и мистерийной структурой поэтическую мысль автора, его реальный духовный и жизненный опыт — путь «вочеловечения». Сама эта блоковская метафора мистерийна, мифологична, но содержание у нее самое подлинное, реальное.

Подчеркнуто контрастное противостояние Елены и Фаины возведено к солярной мифологии. Глубинная мифологическая символика женских образов объясняет «уход» Германа. Елена связана с Луной, Фаина — с Солнцем. Астральность женских образов возводит их к гно-

стической идее о вечной и единой небесной сущности и ее земных воплощениях, которую Блок воспринял от Вл. Соловьева. Героини как бы воплощают разные стороны бытия, составляя его целостность.

В образе Германа Блок отчетливо проводит тему «вочеловечения». Путь героя из светлого дома и сада за оградой в большой и мглистый простор, от Елены к Фаине, от покоя к движению («обетованность пути»), из организованного быта, уюта (космос) в тьму и бездорожье (хаос), но — навстречу жизни, «какова она есть». «Уход» Германа — единственная возможность приобщения к прошлому и будущему, к национально-историческому. Это путь познания и прозрения (лировское «Страданием учись», но «уход» Германа добровольный, в отличие от вынужденного «ухода» короля Лира; зовет внутренний голос, а не гонят обстоятельства). На этом пути «нет измен», потому что Елена и Фаина — разные земные воплощения единой небесной сущности.

Образы матери, друга и монаха столь же органично включены в мифологизированную структуру пьесы, играя в ней традиционно мистериальные роли: матери, исполненной скорбного стоицизма; демона-искусителя; ангела, указывающего верные пути и помогающего принять решение; известно, что в *ЧА* монах был ангелом.

Мистериальны имена. Мифологично число 77. Сны, видения.

Блок сам говорил о «тайной сущности» своей пьесы, которую любил «больше всех других». Явная переключка с «тайным смыслом» «Отелло».

Отличие символистской «мистерии» Блока от «мистерии» Шекспира. Искал шекспировских путей к «сочности», от «декадентства».

Продолжение этих поисков в драме «*Роза и Крест*». Психологическая мотивированность характеров. Приближение к трагедии. Блоковское понимание трагического; отличие от шекспировского. Страсть — долг героя.

Характер историзма. Время, вечно обращенное к современности как ее историческое настоящее.

Особенности и отличия от шекспировской драматургии. И все же Шекспир — точка отсчета, ориентир и конечная, недостижимая в новом искусстве цель¹.

¹ Предполагавшееся по итогам реализации проекта заключение было набросано лишь в самом общем виде и прилагается справочно: «Опыт Блока в восприятии Шекспира для XX в. Символистское прочтение драм Шекспира Г. Козинцевым и некоторыми современными режиссерами. Роль Блока в восприятии Шекспира Пастернаком и Ахматовой. Блок и современные научные интерпретации Шекспира». Его развитием стало вписанное И. С. Приходько в оглавление и включенное в книгу уже после ее составления «Вместо заключения», см. с. 218–222 наст. изд. — *Прим. ред.*

Раздел второй



И. С. Приходько БЛОК И ШЕКСПИР

Монография

Памяти моих учителей :
Дмитрия Евгеньевича Максимова,
Александра Абрамовича Аникста
и Татьяны Михайловны Родиной

От автора



Эта книга начала складываться более тридцати лет назад, с того момента, когда Александр Абрамович Аникст, оппонент на моей кандидатской защите, пригласил меня участвовать в Шекспировских чтениях, которые он регулярно проводил в своем институте (искусствознания) на протяжении 1970–1980-х гг. Западник по своему университетскому образованию, с акцентом на английской поэтической традиции и с особым пристрастием к Шекспиру (что и сблизило нас с Александром Абрамовичем), я уже тогда обратилась к изучению русского символизма в контексте мировой культуры. Блок был в центре моих интересов. Естественно, что первый мой доклад был посвящен Шекспиру и Блоку. Тема звучала так: «Гамлетовский комплекс лирического героя Блока». С тех пор на каждой новой конференции я предлагала новый аспект этой, как постепенно обнаруживалось, органической и плодотворной для Блока связи. Последовали «Тайный смысл трагедии “Отелло”», «Блоковская трактовка “Короля Лира”», «Тема “возмездия” у Блока и “Макбет”», «Метафора “мир — театр” у Шекспира и у Блока», «Шут Блока и шекспировская традиция шута», «Теория театра Блока и Шекспир». Тема, таким образом, поворачивалась все новыми гранями, складываясь в кристалл, сквозь призму которого поразительным образом просвечивала поэтика Блока и самого Шекспира, поэта и драматурга, тайну которого Блок стремился постичь всю жизнь, как, впрочем, тайну других великих: Пушкина, Гете, Толстого.

В конце 1980-х гг. «блоковский интерес» привел меня к Дмитрию Евгеньевичу Максимова, доброжелательное внимание которого я восприняла как дар судьбы. Прочитав мою статью о «Мастере» Булгакова, он предложил мне соавторство в работе над мифопоэтическими источниками «Соловьинного сада» Блока. Мои воспоминания о «прогулках по Соловьинному саду» с Д. Е. Максимовым вошли в посвященную его памяти книгу¹. Публикация нашей совместной

¹ См.: Приходько, И. С. Прогулки по «Соловьинному саду» с Д. Е. Максимовым / И. С. Приходько // Дмитрий Евгеньевич Максимов в памяти друзей, коллег, учеников. К 100-летию со дня рождения. — Москва: Наука, 2007. — С. 246–254.

работы в «Известиях ОЛЯ» стала моим пропускным билетом в большое блоковедение и, в частности, в группу по подготовке Полного собрания сочинений А. А. Блока, над которым уже тогда работали оба академических института — в Москве и Ленинграде (в городе с таким названием жил Д. Е. Максимов).

Соединила оба «интереса» Татьяна Михайловна Родина, автор замечательной книги «Александр Блок и русский театр начала XX века». Рекомендовал меня ей в связи с моими занятиями Блоком А. А. Аникст. Таким образом, в том же институте искусствознания я полгода была на стажировке по Блоку у Т. М. Родиной. Стажировка прошла быстро, а наши с нею профессиональные и дружеские отношения сохранялись. Помню наши долгие беседы у нее дома, когда я работала над комментарием «Песни Судьбы». Я испытала всю неотвратимую и провиденциальную силу Судьбы, этой краеугольной для Блока и Шекспира категории, Судьбы, которая послала мне на моем пути этих троих. Были и другие дорогие моему сердцу и разуму учителя, но в постижении Блока и Шекспира мне помогли А. А. Аникст, Д. Е. Максимов и Т. М. Родина.

В освоении Шекспира и современной западной науки о Шекспире неоценимую помощь оказали западные коллеги во время моих семестровых пребываний в Америке и на Шекспировских конгрессах в Англии, Америке и Австралии. Среди них необходимо назвать, по крайней мере, троих: Майкл Пейн (Бакнел, Пенсильвания), глубокие авторские лекции которого я регулярно посещала в течение семестра; Питер Камингс (колледж Р. и Дж. Смитов, штат Нью-Йорк), внимательный исследователь сущностных элементов поэтического языка Шекспира; Стэнли Уэллс (Стратфорд-на-Эйвоне), известный всей мировой шекспирологии ученый и издатель, глава Попечительского совета при Доме-музее в Стратфорде, верный рыцарь Шекспира, посвятивший ему жизнь, гость и участник наших Шекспировских чтений в Москве и во Владимире.

Непосредственно в работе над этой книжкой мне помогали многие. Сама идея была подсказана Аллой Борисовной Ботниковой, моим университетским преподавателем, дружбу которой я благоговейно несу через жизнь. Первое обсуждение проекта предполагаемой книги прошло в Блоковской группе ИМЛИ в 1989 г. Долгие годы я сохраняла записи высказываний тех, кто принял участие в этом обсуждении: Инны Витальевны Корецкой, Андрея Леопольдовича Гришунина, Дины Махмудовны Магомедовой, Игоря Олеговича Шайтанова и др. Работа над комментарием к драмам и поэмам

Блока отодвинула мои первоначальные планы. Но когда я вернулась к «Блоку и Шекспиру», эти записи были учтены. Своими замечаниями и размышлениями мне помогли участники Шекспировских чтений и Блоковских конференций, где читались мои доклады. Среди них Ю. Д. Левин (на чью обстоятельную монографию «Шекспир и русская литература XIX века» я написала в свое время рецензию), В. П. Комарова, А. Н. Горбунов, Д. М. Магомедова и др. Мне также неизмеримо много помогали безвестные работники архивов и библиотек.

В течение всего этого длинного пути, который вел к выходу моей книжки, со мною был человек, терпение, внимание, профессиональные советы и моральная поддержка которого позволили мне ее завершить,— это мой муж Александр Борисович Пеньковский.

Ирина Приходько

Введение



ШЕКСПИР АЛЕКСАНДРА БЛОКА

Предлагаемую тему можно было бы поставить более широко: *Шекспир и русский символизм*¹. Но обращенная к конкретному автору, она приобретает преимущество конкретности, без которой невозможно более обобщающее исследование. А. Блок среди символистов выбран не случайно. После А. С. Пушкина в России только А. Блок с такой полнотой и осознанностью воспринял У. Шекспира, включил в свою эстетику и в свой художественный мир².

Шекспир — спутник Блока с ранней юности, когда он переписывает и декламирует монологи Гамлета, играет Шекспира на домашней сцене, открывая для себя безграничный мир мыслей и страстей, театра и поэзии, содержащийся в них, и до последних лет жизни, когда он работает в БДТ и в связи с этим подытоживает для себя значение великого драматурга и поэта.

Шекспир — одна из стихий блоковского универсума, пронизывает все его творчество, временами выходя на поверхность в виде прямых обращений, ссылок, сопоставлений, образов, цитат, но постоянно оставаясь на глубине и давая о себе знать в организации поэтического космоса, в работе над драмами и в раздумьях о театре, в жизнетворческих импульсах. Шекспир наложил свой неповторимый отпечаток на жизнь, судьбу, личность Александра Блока.

Восприятие Шекспира Блоком было по преимуществу опосредованным, через западноевропейскую и русскую традиции XIX в., в том числе и традицию русского перевода. Следовательно, необ-

¹ См. фундаментальную монографию Ю. Д. Левина, посвященную восприятию Шекспира в России XIX в.: [Левин, 1988].

² Факт связи А. Блока с У. Шекспиром неоднократно констатировался исследователями, см.: [Рыбникова, 1923; Родина, 1972, с. 91–122; Книпович, 1987, с. 118–142 и др.

ходимо учитывать всех возможных посредников и все возможные влияния на формирование блоковского представления о Шекспире. В связи с этим первостепенное значение имеет русская традиция восприятия Шекспира: литературно-критическая, театрально-сценическая, переводческая и издательская, в частности современное Блоку издание С. А. Венгерова [Шекспир, 1902–1904], которое поэт высоко ценил и которым пользовался на протяжении всей своей жизни¹.

Усвоив традицию восприятия Шекспира в XIX в., Блок обнаруживает и свой индивидуальный подход. Ощущение «конца времен», распадение связей «вывихнутого века», свойственное эпохе Блока и самому поэту, он прочитал в драмах Шекспира. В Шекспире Блок увидел мистику бытия, почувствовал глубины иррационального, прочитал «тайные смыслы», услышал «отзвуки сокровенных существей» (Вяч. Иванов), почувствовал создания глубокие, как сама жизнь. Его привлекало также соотношение исторического и вечного, национального и общечеловеческого. Шекспир отвечал требованиям символистского сознания Блока.

В основе этой соотнесенности мироощущений — переключки эпох, их типологическое сходство: перелом, нестабильность, истерзанность принятых форм жизни, кризис и «крушение гуманизма». Если в Шекспире в соответствии с современной научной точкой зрения видеть не вершину ренессансного гуманизма, а выражение его кризиса, то величайшим выражением «кризиса гуманизма» в начале XX в. был Блок.

Современное шекспиrowедение связывает творчество Шекспира, даже на его раннем комедийном этапе, с маньеризмом [Горбунов, 1987]. Позднего Шекспира, автора трагедий, правомернее, на мой взгляд, сблизить с барокко. Маньеризм и барокко находятся между собой примерно в таком же соотношении, как символизм и модернизм. Не случайно в настоящее время принято модернизм сопоставлять с барокко. Таким образом, маньеризм и символизм — типологически сходные течения, ставшие художественным выражением сходных порубежных эпох. Для символизма, как и для маньеризма, характерны субъективность, большая степень рефлексии, драматизм сознания, воспринимающего мир в системе оппозиций: вселенная и человеческое «я», столь же глубокое и беспредельное,

¹ Это издание сохранилось в личной библиотеке А. Блока с многочисленными его пометами, см.: [ББО-2, кн. 2, с. 378–389].

столь же непостижимое (макрокосм и микрокосм); хаос земного бытия и гармония небесных сфер, мрак и свет и т.п.; два полюса — спиритуализм и гедонизм; амбивалентность, игра контрастами, причудливое взаимопроникновение добра и зла. Взамен антропоцентризма Ренессанса и XIX в. приходит универсализм. Характерным для обоих направлений становится стремление преодолеть кризис.

Промежуточным звеном в этой типологической цепи является романтизм, также возникший на рубеже веков, на переломе, выразивший то же ощущение разлада, исчерпанности, трагической опустошенности и жажды новой жизни, с той же склонностью к контрастам и антитезам в их вечном противостоянии и взаимодействии.

В романтизме еще раз сошлись Блок и Шекспир (интерес Блока к романтизму, родственность романтического мироощущения и эстетики Блока — и интерес романтиков к Шекспиру, соответствие Шекспира романтическому пониманию искусства).

В английской ветви этой традиции есть фигура, в наибольшей мере воплощающая шекспиризм и занимавшая важное место в культурном мире Блока, — это Байрон. Блок не только выполняет переводы его стихов по заказу С. А. Венгерова, но и воспринимает мятежного английского романтика на глубинном уровне — личности, судьбы, творчества. Именно Байрон воплотил в жизни роль Гамлета. Гамлетизм Байрона привлекал Блока. Шекспировский Гамлет наиболее полно выражает трагический разлад героя со временем и с самим собою. Вот почему именно этот герой принят романтиками как романтический. Позднее его примет в себя как органически свое, сродное Александр Блок.

Блоковский Гамлет — большая и глубокая тема. К ней впервые еще в 1920-е гг. обратилась М. А. Рыбникова. Своими наблюдениями ее дополнила Т. М. Родина. Однако тема Гамлета только была поднята этими исследовательницами, но далеко не исчерпана. В предлагаемом исследовании речь идет о гамлетовском комплексе лирического героя Блока. Среди других литературных и мифологических персонажей, на которых спроецирован лирический герой Блока, образ Гамлета занимает особое место. Прежде всего потому, что он обладает в творчестве Блока особой устойчивостью: отчетливо прослеживается его эволюция от ранних стихов к зрелой лирике середины 1910-х гг.

На первоначальном этапе Блока занимает тема Гамлета и Офелии. Свои отношения с Л. Д. Менделеевой он видит в свете этого ли-

тературного мифа. Впоследствии наблюдается все большее переключение интереса и внимания с Офелии на Гамлета, усиливается рефлексия лирического героя. Личные мысли и эмоции поэта растворяют в себе миф о Гамлете, образуя гамлетовский комплекс мироощущения. Если вначале это скорее романтическая маска, игра в Гамлета на домашней сцене и в жизни, хотя уже тогда в какой-то мере предчувствие и пророчество, то позднее маска становится лицом: поэту было суждено прожить и пережить судьбу Гамлета. У Блока мы обнаруживаем новый тип художественного мышления: не использование отдельных мотивов, отдельной темы, не повторение и заимствование образов, а глубокое проникновение в атмосферу трагедии, соотнесение строя мыслей и чувств литературного героя со своими собственными, произведения искусства с жизнью, воспроизведение литературного мифа на уровне жизненном, философском, психологическом и художественном. Блоковскую традицию Гамлета можно впоследствии проследить в поэзии М. Цветаевой, А. Ахматовой, Б. Пастернака, П. Антокольского, Д. Самойлова и др.

С трагедией «Гамлет» связана огромная шекспировская тема, универсальная метафора с глубинным философским содержанием «мир — театр», имевшая особое значение для Блока, ставшая в его творчестве сквозной, развивающейся метафорой с множеством смысловых аспектов. Эта метафора изначально содержит иронический подтекст, подрывая доверие к действительности, подозревая ее в неподлинности. Такое отношение к жизни возможно только в эпохи перелома, кризиса гуманизма.

Блоковскую трактовку этой метафоры определяют символистская философия и эстетика. Сознание символистов, несущее идею неподлинности «здешнего» мира, условности его декораций, неизбежно театрализирует этот мир. Важной чертой культуры этой эпохи становится театрализация жизни в окружении Блока, игра в костюмы и маски, возрождение маскарада. Это отношение к жизни как к маскараду, «яркому балу» находит отражение в лирике Блока. Символистский смысл этих образов заключается в следующем: все в этом мире преходяще, непрочное, неподлинно; истинны лишь «дальние миры», противопоставленные «здешним пирам», «балу» жизни. Осознание героем неподлинности, невоплощенности жизни делает образы пира, бала, маскарада призрачными, эмоционально окрашивает их в трагические тона.

Шекспировский карнавал, каким он явлен в комедии, с превращениями и переодеваниями, — временный, помогающий героям

определился на великой сцене жизни, найти свои подлинные роли, воплотиться. Это яркий жизнерадостный праздник. Разница между этим типом шекспировской театрализации жизни и блоковским такая же, как между карнавалом и маскарадом.

Герой блоковского маскарада скорее соотносится со «знающим» героем шекспировской трагедии. «Бал» обнажает внутренний конфликт героя Блока, его двойственность. С одной стороны, он «брошен в яркий бал», с другой — в отличие от окружающих его масок он не лишен подлинности и трагически переживает отсутствие подлинной жизни, невозможность воплощения («И в диком танце масок и обличий / Забыл любовь и дружбу потерял»). В такой театрализации содержится момент освобождения от неподлинного мира. Преодоление неподлинности становится возможным не только через устремленность к «иным мирам», но и через обращение «здешнего» мира в подлинный («Но только лживой жизни этой / Румяна жирные сотри...»).

Тенденция к внутреннему разладу становится источником своеобразной театрализации и драматизации в лирике Блока. Так возникают бесконечные блоковские двойники: юный и старый, беззаботный и потухший или зловещий, исполненный радужных надежд и погруженный в отчаяние, обреченный, Арлекин и Пьеро. Другие источники двойников Блока — комедия дель арте, немецкий романтизм, Гейне. Эти образы, наполненные жизненным, социальным и философским содержанием, подвергаются демонизации и выражают нецельность, неполноту, разорванность бытия. По признанию Блока, двойники исчезнут, когда жизнь обретет свою цельность.

Маска, скрывающая истинное лицо («Накинь личину! Смейся! Пой!»; «Я кривляюсь, крутюсь и звеня»), сменяется маской, выражающей глубинное состояние героя («Маска траурной души»; «Я ночного плаща не сниму» и т.п.). Такой «маскарад» — единственная возможность спасения в мире, где «лжи и коварству меры нет». Это очевидные реминисценции гамлетовской роли.

Если в ранней лирике Блок шел от непосредственно театральных впечатлений и видел своего героя в роли Гамлета, то постепенно герой все более отождествляет себя с выбранной ролью, маска становится лицом, уподобление преодолевает маску. Стихотворение 1914 г. «Я — Гамлет», по точному наблюдению Т. М. Родиной, конец театрального маскарада [Родина, 1972, с. 240].

Для блоковской поэтики характерны ролевые на первый взгляд образы лирического героя (Гамлет, Дон Жуан, Демон, Христос). Но

о театрализации этих образов можно говорить лишь условно, как об исходном моменте мифологизации, составляющей важную особенность поэтического сознания Блока.

В отличие от роли миф проживается сознанием. Нет характерных для образа-роли декораций, костюмов, масок. Нет самих понятий исполнителя и образа. Происходит полное отождествление героя со своим мифологическим аналогом, он переживает судьбу мифологического героя. Именно таким предстает герой-Гамлет в стихотворении 1914 г. «Я — Гамлет. Холодеет кровь».

В разработке метафоры «жизнь — театр» при всем своеобразии ее претворений в лирике и мировоззрении Блока сохраняются и очевидные шекспировские начала: гамлетовские реминисценции, маска «прикрывающая» и маска «приоткрывающая», трагическая ирония, составляющая суть точки зрения на мир как на театр, обнажающая косность и фальшь жизни¹, вытекающие отсюда жизнетворческие импульсы, направленные на развенчание унижительного настоящего во имя более достойного будущего.

Наряду с метафорой «жизнь — театр» Блоку созвучно мистериное прочтение жизни, которое он также находит у Шекспира. Блок, как и многие его современники, наделенный чувством мистерии, соотносил с нею свой поэтический мир. Мистерийность приобретает огромное значение в его лирике, которая в совокупности представляет драму человеческой жизни, трагический путь «вочеловечения» вопреки силам зла, разлитого как в макрокосме (в мире), так и в микрокосме (человеческой душе). Мистерийностью отмечена и поэма «Двенадцать».

Блоковские размышления о мистерии связаны с Шекспиром. В трагедии «Отелло» за психологической драмой современности Блок увидел яркую символику, глубинный «тайный смысл», «метафорическую ауру», о которой позднее будут спорить западные представители психологической школы и мифокритики [Bradley, 1904; Neilman, 1956; Leavis, 1952; Rosenberg, 1961 и др.]. Блок увидел окружающие главных героев мистерийные ореолы: «необыкновенное сияние» «несказанной сущности» Дездемоны и «темный

¹ В книге Л. Е. Пинского заключительная глава полностью посвящена рассмотрению этой метафоры у Шекспира [Пинский, 1971, с. 555–597]. В своей книге о Шекспире этот глубокий исследователь неоднократно прибегает к скрытым, без отсылок, цитатам из Блока, выделяя их курсивом или кавычками, например: Лжи и коварству меры нет [Там же. С. 385, 592], «питательное» начало искусства [Там же. С. 569] и др., что свидетельствует об ощущении им блоковского восприятия Шекспира.

огонь», который «светится изнутри» Яго. Блок впервые сказал о том, что в драме «Отелло» есть «все элементы мистерии». Мистерия бытия, заключенная в этой трагедии, и составляет ее «тайный смысл».

Характерное для символизма стремление возвести живые жизненные реалии к библейско-христианской мифологии как универсальному воплощению первооснов человеческого бытия помогает Блоку проникнуть сквозь многие слои шекспировской драмы: исторический, социальный, психологический, семейно-бытовой — в «тайный», мистериальный смысл шекспировской трагедии. Если Шекспир в свое время шел по пути преодоления средневековой обнаженности мистериальной сути, облакая действие драмы и ее героев в плоть и кровь, Блок-символист совершает обратное движение — к первоначальным мистериальным смыслам.

Блок также почувствовал и увидел жанровую природу мифопоэтики Шекспира, ее генетическую основу, этимологию, органическую связь с театральными жанрами, которые еще были живы во времена Шекспира и из которых выросла новая драма.

Макрокосм и микрокосм — категории, оформляющие мир поэзии Блока и теоретически им осмысливаемые, также находят прямую перекличку с Шекспиром. Именно ко времени Шекспира эти понятия философски оформились. Пожалуй, наиболее ярко они явлены и наиболее непосредственно сопряжены в трагедиях «Король Лир» и «Макбет», имевших для Блока особое значение.

«Король Лир» наряду с «Гамлетом» — трагедия-спутник поэта с ранних лет. С этой трагедией Блока сталкивают и размышления над оценкой «Лира» Л. Н. Толстым [Толстой, 1907]. Отказываясь понять или объяснить это великое недоразумение, Блок «лировскими» красками рисует образ заблудившегося старца, на высоте, в ураганном ветре, угадывая тем самым причины этого заблуждения [V, с. 170].

В статье о «Короле Лире» Блок говорит о заключенном в трагедии «самом тайном», имея в виду связь между «здешним» и «нездешним». Эта связь обнаруживается в открытой мифологичности трагедии, которая Блоком воспринимается как «порог истины». «Здешнее» для Блока не менее важно, чем «нездешнее». В трагедии «Король Лир» он ценит беспощадную правду о человеке и о жизни. Лир проходит крестный путь познания и прозрения, постепенного морального очищения и возрождения: «Страданием учись» — этим древним высказыванием завершает свою статью о «Лире» Блок, формулируя таким образом основную мысль трагедии. Для Блока

Лир в этом его значении становится архетипом, образом, выражающим его главную идею и цель, — «вочеловечение». Страдание ведет шекспировского героя к познанию истинного положения вещей в мире, истинных ценностей и самого себя.

К «Макбету» у Блока было особое отношение («люблю его [Шекспира. — И. П.] глубоко. Особенно “Макбета”»); об этом же — в воспоминаниях Е. Ф. Книпович. Устойчивый образ-символ в сознании Блока — герой в крылатом шлеме с мечом в руке, по убеждению Е. Ф. Книпович, навеян иллюстрацией к «Макбету» в издании С. А. Венгерова [Книпович, 1987, с. 125–126]. «Пузыри земли», «о которых я не могу говорить без волнения» [II, с. 290], и другие цитаты и отсылки свидетельствуют о том, что образы и текст «Макбета» постоянно присутствовали в сознании Блока.

Но подобно тому, как отражение «Гамлета» и гамлетовской темы в лирике Блока не сводится к отдельным образам, цитатам, отсылкам к тексту, так и роль «Макбета» не исчерпывается указанными упоминаниями. Речь должна идти о глубинном, концептуальном восприятии Блоком образов и идей трагедии.

Основные темы и мотивы блоковской лирики, вошедшей во второй и третий тома, созвучны ведущим идеям трагедии Шекспира. Это тема предначертанности пути и преступного своеволия; это также очень важная для Блока тема убиения своей души, оправдания преступления высшими целями; это, наконец, ключевая блоковская тема, которая выходит за пределы одноименного цикла и поэмы, — тема неизбежного и неотвратимого возмездия. Рожденная самой исторической действительностью и трагической рефлексией Блока, эта тема растет и обогащается под воздействием многих литературных источников. Среди них — Достоевский, Вагнер, Золя, Ибсен. «Макбет» среди источников блоковской темы *возмездия* до сих пор не назывался.

Но не только проблемы человечности и нравственности интересуют Блока в трагедии «Макбет». Образный мир лирики Блока может быть соотнесен с образным строем шекспировской трагедии и не может быть до конца понят вне этого соотнесения. Частные судьбы связаны с мировой историей и космическими явлениями. Лирический фон трагедии, выражающий противостояние и взаимопроникновение добра и зла (*fine is foul and foul is fine*) через образы природы и космоса, лейтмотивы ночи, мрака, зловещей непогоды, леса, болот, хищных птиц и низших земных тварей, «пузырей земли», наконец, — основа образного мира Блока в циклах и в сбор-

никах его лирического романа в стихах, отражающих грозную атмосферу эпохи «между двух революций» и смятенный мир души поэта. Поэтический гений Шекспира не мог не захватить Блока и не повлиять на него.

Наконец, театр Блока — важная сфера его работы, которой он сам придавал большое значение, также ориентирован на Шекспира. Его драматургия создавалась для сцены, в отличие от театра романтиков, создававших *lesen-драмы*, в частности Байрона, и не помышлявшего о сценизации своих драм, или драматических поэм, как он их называл. Театральность драматического произведения — первое условие для Блока, которым он никогда не пренебрегал. Он, как и Шекспир, был человеком театра. Драмы Шекспира, рождавшиеся в большинстве случаев прямо на сцене, были для Блока образцом театральности. Однако сценическая судьба блоковских пьес была не столь блестяща, как у созданий его великого предшественника. Среди причин не последнее место занимают объективные. Шекспир жил в эпоху расцвета театра, Блок — в эпоху расцвета лирики. Но он, как и его собратья по символизму, понимал, что только через театр может быть осуществлено сближение искусства с жизнью, и работал для театра, мечтал о его расцвете. Театр для Блока — «та область искусства, о которой прежде других можно сказать: здесь искусство соприкасается с жизнью; здесь они встречаются лицом к лицу; здесь происходит вечный смотр искусства и смотр жизни» [VI, с. 278].

Театр Шекспира с яркими страстями, с захватывающим сюжетом и динамическим действием, с высокой поэзией и традиционными формами контакта со зрителем был интересен для утонченного вельможи и для простого ремесленника. Именно такой демократический и романтический театр шекспировского типа хотелось бы возродить Блоку. Именно с таким театром он связывает как искусство будущего, так и будущую жизнь.

Предлагаемые Блоком пути обновления театра также восходят к Шекспиру: 1) поиски действенной правды жизни, «сочность», «питательность» искусства; 2) поиски путей к созданию трагедии (через Ницше и Вагнера); 3) создание романтического театра синтетического типа, где бы встретились высокая поэзия, музыка, зрелище. Шекспир оставался для Блока на протяжении всей его жизни точкой отсчета, ориентиром и конечной, недостижимой в новом искусстве целью.

Часть I



ОБРАЗЫ ШЕКСПИРА В ЛИРИЧЕСКОМ ВОСПРИЯТИИ А. БЛОКА



I.1. «Я — Гамлет...»

Ярче и полнее всего шекспиризм Блока проявился в его лирике. Шекспировские образы, темы и мотивы проходят через блоковскую лирику разных лет. Блок, величайший лирический поэт нашего времени, почувствовал огромную лирическую стихию Шекспира, поэзию его драмы.

Среди образов Шекспира наибольшее значение для мироощущения самого поэта и сознания его лирического героя имеет Гамлет. Образы Гамлета и Офелии в результате своей обобщающей силы возведены традицией в ранг мифопоэтических символов (архетипов). Эти образы и связанные с ними ситуации, осмысляемые как универсальные, сверхисторические, вошли в поэзию еще до Блока. Стихотворения об Офелии есть у Рембо и Фета. Русская традиция Блоку, естественно, ближе. На примере Фета Блок объясняет, что дает поэзии связь с вечными образами: «В четырех стихотворениях “К Офелии” Фет, явно сближая Шекспира с современностью (это уже не одна поэтическая, но философская и культурная заслуга), воплощает свою женственную мечту в чужой образ и тем покоряет этот образ и своему гению» [VII, с. 35].

Самого Блока привлекают в литературе тайные, древние предания, потому что они могут выразить в вечных символах конкретные жизненные впечатления сегодняшнего дня. А текущие события он, желая увидеть их вечный и чистый смысл, возводит до уровня предания или литературного мифа:

О легендах, о сказках, о мигах:
Я искал до скончания дней
В запыленных, зачитанных книгах
Сокровенную сказку о Ней.
(1902)

Понятно, что проблема поэтических корней становится особенно актуальной для изучения творчества Блока, его лирики. Увлечение Гамлетом имеет в жизненной и творческой биографии Блока две вершины: 1897–1902 и 1907–1911 гг.

На раннем этапе из великой трагедии Блок жизненно и поэтически воплощает главным образом любовь Гамлета к Офелии. Романтически настроенный юный поэт вживается в образ Гамлета, примеривает на себя его маску, его чувства и мысли, его ситуацию, смотрит на мир глазами любимого трагического героя. И видит свою Офелию — Л. Д. Менделееву, играющую эту роль в домашнем спектакле в 1898 г., в белом платье, с распущенными волосами, с венком из роз на голове и снопом свежих полевых цветов в руках. Впервые он осознал свою любовь после спектакля, когда она еще оставалась в костюме Офелии, а он — Гамлета. Отныне она навсегда для него связана с образом Офелии.

Эта мифопоэтическая ситуация органично входит в лирику Блока 1898–1902 гг. Лирический герой раннего цикла «Ante Lucem», выражающий во многом личность автора, проживает ситуацию Гамлета, а его невесте дана роль Офелии. Образ Офелии становится одним из воплощений Вечной Женственности. Блока привлекает поэзия этого образа, заданная Шекспиром («Офелия в цветах, в уборе...»).

У Блока мы встречаем три типа воплощения этой темы:

- 1) Офелия и Гамлет в третьем лице, со стороны;
- 2) Я — Гамлет; ты — Офелия;
- 3) лирический герой и героиня прямо не отождествлены с Гамлетом и Офелией, не названы по именам, но их чувства и мысли переключаются с ситуацией шекспировских героев.

Шекспировский образ Офелии дополняется реалиями из жизни Блока, звучит мотив воспоминаний о летнем спектакле: «Мне снилась снова ты, в цветах, на шумной сцене...».

Не только внешняя живописность и поэзия Офелии воспринимаются лирическим героем. Звучит и чувство, эмоциональный ореол, который несет этот образ. Любимая лирического героя, юная и прекрасная, холодна в своей чистоте и невинности. Пыл Гамлета разбивается о светлую безмятежность Офелии («Она молода и прекрасна была...»).

Образ Офелии Блок создает также изнутри, ее голосом («Песня Офелии»). Это стихотворение представляет собою блестящую стилизацию. Звучат томящие ее предчувствия, печаль и обреченность.

Мотив смерти Офелии также включен Блоком как предчувствие утраты возлюбленной. Он входит в романтическом преломлении, вызывая традиционные романтические реакции и переживания лирического героя — одиночество, страдание, желание смерти:

Там, там, глубоко под корнями
Лежат страдания мои,
Питая вечными слезами,
Офелия, цветы твои!

Мне снилась смерть любимого созданья:
Высоко, весь в цветах, угрюмый гроб стоял
<...>
Я чувствовал вверху незыблемое счастье,
Вокруг себя — безжалостную ночь.

Уже к концу первого «гамлетианского» периода в творчестве Блока наблюдается все большее переключение с Офелии на Гамлета, усиливается рефлексия лирического героя. Личные мысли и чувства Блока растворяют в себе мифопоэтическое, образуя гамлетовский комплекс мироощущения: «Я медленно сходил с ума...».

Гамлет — исходная точка поэтического пути Блока. Блок инстинктивно «чует» в Гамлете свое. Его влечет в Гамлете романтическое, печальное, темное, обреченное, трагическое. На раннем этапе это скорее поэтическая маска, игра в Гамлета на домашней сцене и в жизни и в какой-то мере — предчувствие и пророчество. Однако поэту было суждено реально прожить и пережить ситуацию Гамлета.

Гамлет становится для Блока мифом в самом строгом и точном смысле этого научного термина. Не литературным символом, но мифом.

Миф, как известно, подразумевает не просто новое художественное использование какого-то литературного образа или сюжета, а воспроизведение классической ситуации на новом витке спирали, на всех уровнях: на философском, психологическом, художественно-поэтическом и на жизненном, биографическом, повторяющем классический архетип до мельчайших деталей. Блок-Гамлет, с одной стороны, а с другой — невеста-жена, мать, отчим, отец или, точнее, идея отца, загадка отца, друзья-враги, весь мир. Он один среди всеобщего непонимания, враждебности, эгоизма. Сходная ситуация рождает сходные переживания: «Чувство катастрофы, болезни, тревоги, разрыва (человечество — как люди перед бомбой). Бомбу подложила история и расколола все» [ЗК, с. 127]. Как в «Гамлете»: «Распалась связь времен».

Для Гамлета смерть отца, измена матери, отчуждение Офелии, преступление дяди — все это оформило таившиеся скорбные мысли и настроения и повлекло за собою крушение идеалов и светлой веры.

Блок ведет к этому отчуждение и измены жены, второе замужество матери, чуждый отчим, неясная идея отца и сожаление о нем. Это личный круг. А в более широком историческом масштабе — то же ощущение расшатанного века, распада связи времен, гнилой, затхлый воздух в государстве, ощущение темницы. Подобно Гамлету, Блок через личные потрясения и утраты приходит к прозрению в общечеловеческом и историческом масштабе. Маска становится лицом.

Осознанному постижению вечного и глубинного смысла Гамлета помогает Ницше. В *Записных книжках* Блок делает выписки из его «Происхождения трагедии», которое воспринял как откровение: «Когда возвращается сознание будничной действительности — возникает отвращение к ней. Наибольшая опасность возникает для воли. Спасает искусство — заглушает отвращение посредством изображений — возвышенных... или комических» [VII, с. 81].

В обращении к искусству, к театру Блок и Гамлет тоже близки. Они оба — поэты.

Весь этот жизненно-психологический гамлетовский комплекс, переживаемый поэтом в действительности, передается сознанию

лирического героя. Герой Блока, подобно Гамлету, пребывает в атмосфере больших и трагических чувств и мыслей. Слиянность образа поэта с образом трагического героя поразительная: благородство, мужественность, рыцарственность, точность и быстрота реакций, пронизательность, пафос нравственного максимализма, приступы отчаяния и иронии. Это тотальное отрицание всего современного строя жизни, желание беспощадного прозрения — поистине героическое желание:

На непроглядный ужас жизни
Открой скорей, открой глаза,
Пока великая гроза
Все не смела в твоей отчизне, —
Дай гневу правому созреть,
Приготовляй к работе руки...
Не можешь — дай тоске и скуке
В тебе копиться и гореть...
Но только — лживой жизни этой
Румяна жирные сотри,
Как боязливый крот, от света
Заройся в землю — там замри,
Всю жизнь жестоко ненавида
И презирая этот свет,
Пускай грядущего не видя, —
Дням настоящим молвив: нет!

(1911–1914)

Атмосфера одиночества, отчуждения героя, враждебности мира и близких к нему («Друг другу мы тайно враждебны / Завистливы, глухи, чужды...»); отказ от страсти, торжество холодного ума («Была и страсть, но ум холодный / Ее себе поработил, / И, проклинающий бесплодно, / В могильном мраке я бродил»; «Но пламень мой покрыт холодной маской, / Уста мои молчат и холодны они...»). Блок остро чувствовал холод шекспировской трагедии: «Земное сердце стынет вновь, / Но стужу я встречаю грудью...».

К отчаянью подключается ирония — «Приступы иронии и отчаяния»:

Что делать? Изверившись в счастье,
От смеху мы сходим с ума
И, пьяные, с улицы смотрим,
Как рушатся наши дома!

Затаенность как средство самозащиты и накопления сил. Этот гамлетовский мотив многократно повторяется у Блока, включая и цитату из Тютчева:

Но помни Тютчева заветы:
Молчи, скрывайся и таи
И чувства, и мечты свои...
(1911)

Лейтмотивами становятся гнев и мятеж:

Но за любовью зреет гнев,
Растет презренье и желанье...

Презренье созревает гневом,
А зрелость гнева — есть мятеж...

Мужественность, чувство долга, рыцарское служение, бесстрашие, отвага обреченности:

Но стужу я встречаю грудью...

Нет! Лучше сгинуть в стуже лютой!
Уюта — нет! Покоя — нет!

Непримиримость и непримиренность: «Я не достигну примиренья...».

Внутренняя борьба между размышлением и действием. Размышление рождает сомнение и ослабляет волю:

О, я стремлюсь к борьбе с собою,
К бесплодной, может быть, борьбе...

Вот меч. Он — был.
Но он — не нужен.
Кто обессилил руку мне?

Предчувствие смерти, ощущение края бездны: «Мой конец предназначенный близок...»; «Я знаю, смерть близка...».

Мотив смерти становится сквозным и получает наиболее полное выражение в цикле «Пляски смерти». Сам лирический герой

ощущает себя мертвецом: «Как тяжело ходить среди людей и притворяться не погибшим...». Готовность принять смерть, достоинство и бесстрашие перед чередой бед, утрат и перед собственной гибелью: «Все на земле умрет — и мать, и младость...».

Гамлетовские в блоковском герое и природная открытость сердца, готовность любить, простить, поверить, отвести близкого от зла и склонить к добру. Изначально им, как и Гамлетом, движет добро («Чтоб добрым быть, я должен быть жесток»):

О, я хочу безумно жить:
Все сущее — увековечить,
Безличное — вочеловечить,
Несбывшееся — воплотить!

Простим угрюмство — разве это
Сокрытый двигатель его?
Он весь — дитя добра и света,
Он весь — свободы торжество!
(1914)

Героя Блока окружает атмосфера шекспировской трагедии: ночь, тьма, мрак, холод, стужа, туманы, холодное море, стены, черный цвет, могила — образные лейтмотивы лирики Блока. Его атрибуты также гамлетовские: меч, щит, черный плащ, траур, забрало:

Не венчал мою голову траурный лавр
В эти годы пиров и скорбей...
<...>
Беззакатного дня, легковверные, нет.
Я ночного плаща не сниму.
(1909)

Блок пользуется довольно широко прямыми отсылками к гамлетовскому тексту — включением цитат, эпиграфов, аллюзий в свои стихи:

А все звучит вдали, как в те молодые дни:
Мои грехи в твоих святых молитвах,
Офелия, о нимфа, помани.
(1900)

Блеснет в глаза зеркальный свет
И в ужасе, зажмуря очи,
Я отступлю в ту область ночи,
Откуда возвращенья нет...

(1910)

У Блока мы встречаем совершенно новый тип художественного мышления: не использование отдельных мотивов, отдельной темы, не повторение и заимствование образов, а глубокое проникновение в атмосферу произведения, в строй чувств и мыслей выбранного литературного мифа, воспроизведения его на уровне жизненном, философском, психологическом и художественном.

Поразительный эффект дает сопоставление блоковского «Гамлета» с «анти-Гамлетом» западного мира: «Нет, я не Гамлет, и не хочу им быть...» (Т. С. Элиот, 1917).

Я Гамлет. Холодеет кровь,
Когда плетет коварство сети.
И в сердце первая любовь
Жива к единственной на свете.
Тебя, Офелию мою,
Увел далеко жизни холод
И гибну, принц, в родном краю,
Клинком отравленным заколот.

(1914)

Блоковская традиция органической связи образа поэта с Гамлетом была продолжена в последующей поэзии Л. Антокольским, Б. Пастернаком, Д. Самойловым, Ю. Кузнецовым и др.



1.2. Цветы Офелии

В стихах Блока, написанных по осенним воспоминаниям о летнем спектакле «Отрывки из трагедии “Гамлет”» в Бобловском домашнем театре (1 августа 1898 г.), в котором сам Блок играл главную

роль, а Л. Д. Менделеева — роль Офелии, образ героини сопровождается цветами, и это прежде всего *розы*:

Офелия в цветах, в уборе
Из майских роз и нимф речных
В кудрях, с безумием во взоре,
Внимала звукам дум своих.

Я видел: ива молодая
Томилась, в озеро клонясь,
А девушка, венки сплетая,
Все пела, плача и смеясь.

Я видел принца над потоком...
В его глазах была печаль.
В оцепенении глубоком
Он наблюдал речную сталь.

А мимо тихо проплывало
Под ветками плакучих ив
Ее девичье покрывало
В сплетенье *майских роз* и нимф.

(30 ноября 1909 г.) [IV, с. 62]

Мне снилась снова ты, в цветах, на шумной сцене,
Безумная, как страсть, спокойная, как сон,
А я, повергнутый, склонял свои колени
И думал: «Счастье там, я снова покорен!»
Но ты, Офелия, смотрела на Гамлета
Без счастья, без любви, богиня красоты,
А *розы сыпались на бедного поэта,*
И с розами лились, лились его мечты...
Ты умерла, вся в розовом сиянии,
С цветами на груди, с цветами на кудрях,
А я стоял в твоём благоухании,
С цветами на груди, на голове, в руках...

(23 декабря 1898 г.) [I, с. 18]

Однако по хорошо известной фотографии Любови Дмитриевны — Офелии, а также по записям М. А. Бекетовой мы точно знаем, что Офелию на домашней сцене украшали полевые цветы: *розовые мальвы, повилика, хмель* и другие, собранные самими актерами перед спектаклем:

Играли отрывки из «Гамлета». <...> Любовь Дмитриевна и поэт составляли прекрасную, гармоническую пару. Высокий рост, лебединая повадка, роскошь золотых волос, женственная прелесть — такие качества подошли бы к любой «героине». <...> На Офелии было белое платье с четырехугольным вырезом и сиреневой отделкой на подоле и в прорезях длинных буфчатых рукавов. На поясе висела лиловая, шитая золотом «омонбера». В сцене безумия слегка завитые распущенные волосы были увиты цветами и покрывали ее ниже колен. В руках Офелия держала целый *сноп из розовых мальв, повилики и хмеля вперемешку с другими полевыми цветами* (курсив мой. — И. П.). Хмель для этого случая Гамлет и Офелия собирали в лесу около Боблово. Гамлет в традиционном черном костюме, с плащом и в черном берете. На боку — шпага [Бекетова, 1990, с. 51].

Воспоминания Любви Дмитриевны об этом жизненном событии передают ее самоощущение в облике Офелии, но без детализации, характерной для М. А. Бекетовой: «Мы были уже в костюмах Гамлета и Офелии, в гриме. Я чувствовала себя смелее. *Венок, сноп полевых цветов* (курсив мой. — И. П.), распущенный напоказ всем плащ (моих) золотых волос, падающих ниже колен... Блок в черном берете, колете, со шпагой» [Блок, 2000, с. 37].

У Офелии Шекспира — это также дикие или простые садовые цветы (weedy trophies): *розмарин (rosemary), анютины глазки (pansies), фенхель (a fennel), водосбор (columbines), рута (rue), маргаритки (daisies), фиалки (violets), вороньи цветы, или лютики (crow flowers), петушки (ярышник?) (long purples)*, даже *крапива (nettles)*. Они появляются в двух эпизодах: 1) в сцене безумия Офелии, в ее диалоге с Лаэртом (Hamlet, IV, 5), и 2) в монологе королевы, рассказывающей о гибели Офелии (Hamlet, IV, 7). Приведем оба фрагмента с нашим подстрочником:

1) OPHELIA. There's *rosemary*, that's for remembrance; pray, love, remember: and there is *pansies*, that is for thoughts.

LAERTES. A document in madness, thoughts and remembrance fitted.

OPHELIA. There's *a fennel* for you, and *columbines*; there's *rue* for you; and here's some for me; we may call it *herb of grace o'Sundays*. O! You must wear your *rue* with a difference. There's *a daisy*; I would give you some *violets*, but they withered all when my father died.

(Hamlet, IV, 5)

ОФЕЛИЯ. Вот *розмарин*, это для памяти; молись, люби, помни; а вот анютины глазки, это для дум.

ЛАЭРТ. Какая точность в безумии, думы и память в сочтаньи.

ОФЕЛИЯ. Это *фенхель* тебе и *водосбор*; *рута* тоже тебе; а это немножко мне; мы можем называть ее *травой милости воскресного дня*. О, ты должен носить *руту* по-особому. Вот *маргаритка*; я бы дала тебе *фиалок*, но они все завяли, когда умер мой отец.

2) QUEEN. There is a willow grows aslant a brook,
That shows his hoar leaves in the glassy stream;
There with fantastic garlands did she come,
Of *crow-flowers, nettles, daisies, and long purples*,
That liberal shepherds give a grosser name,
But our cold maids do *dead men's fingers* call them:
There, on the pendent boughs her coronet weeds
Clambering to hang, an envious sliver broke,
When down her weedy trophies and herself
Fell in the weeping brook.

(Hamlet, IV, 7)

Растет там ива, наклонясь к ручью,
Седой листвою глядясь в стекло потока;
Сюда пришла она в немыслимых гирляндах¹
Из *лютиков, крапивы, маргариток и петушков*,
Тех, что зовут грубее не склонные к стеснению пастухи,
А наши хладнокровные девицы их называют «*пальцы мертвецов*»:
Здесь, где она хотела дотянуться к склоненным ветвям,
Чтоб повесить свой венок, завистливый сучок сломался,
Когда она со всеми травными трофеями
Упала в рыдающий ручей.

Каким образом полевые цветы Офелии преобразились у поэта в розы? Автоматизм поэтической традиции или другие причины?

Конечно, поэтическая традиция имела значение. В это время Блок еще не знал стихов Вл. Соловьева, для которого *роза* была знаковым цветком, связанным с явлением Вечной Женственности или раскрывающим великую тайну мира: «*Свет из тьмы*» — *Lux ex tenebris*:

¹ Перевести *fantastic garlands* как одежду Офелии позволяет дополнительный смысл слова *weeds*, которое, кроме значения «сорные травы», имеет значение «облачение», «одеяние», «траурные одежды вдовы», см.: [Fowler, 1951, p. 1456]. На этот дополнительный оттенок значения в рассматриваемом тексте указал автору профессор Стэнли Уэллс (Стратфорд-на-Эйвоне) при устной презентации этого доклада 19 октября 2006 г. в Шахматово. Этот смысл поддержан также замеченной мною аллитерацией: *willow, weeds, weedy, weeping*.

Свет из тьмы. Над черной глыбой
Распуститься не могли бы
Лики роз твоих,
Если б в сумрачное лоно
Не впивался погруженный
Темный корень их¹.

Но Блок хорошо знал стихи Пушкина и, в частности, его юношеское символическое стихотворение о Розе: «Где наша роза? Друзья мои!» (1815), а также о мистическом бессмертии роз: «Лишь розы увядают, / Амврозией дыша, / В Элизий улетает / Их легкая душа...» (1825), а также многие другие стихи самого Пушкина и других поэтов его времени и его традиции. Редкий поэт XIX в. обходился без розы и соловья, без лилии и ручья. И сам юный Блок в год бобловского спектакля и первой влюбленности в Менделееву пишет много о розах во вполне традиционном ключе («Поэма», весна 1898 г.; «Печальная блеклая роза...», май 1898 г.; «Роза и соловей», июнь 1898 г.; «Дума», 27 июля 1898 г. и др.). Образы и сюжеты этих стихотворений — общепозитические клише, рифмы — вполне ожидаемые (*розы — слезы — грезы* и т.п.). К этому ряду примыкают по времени создания и по образному ореолу цитированные выше стихи, связанные с домашним представлением «Гамлета» в Боблово.

Этой традиции, видимо, обязан и перевод Кронеберга (1844), который лег в основу бобловского спектакля. Она проявилась прежде всего в монологе королевы, переведенном в соответствии с текстом подлинника белым стихом. Именно здесь встречаем *розы* в одном ряду с другими опозитизированными цветами: *лилиями, жасмином, фиалками*, теми самыми *фиалками*, которых, как говорит Офелия Лаэрту, у нее нет, потому что они завяли:

КОРОЛЕВА: Там ива есть: она, склонивши ветви,
Глядится в зеркале кристальных вод.
В ее тени плела она гирлянды
Из лилий, роз, фиалок и жасмина.
Венки цветущие на ветвях ивы

¹ В. С. Соловьев «Мы сошлись с тобой не даром...» (15 сент. 1892 г.), цит. по: [Соловьев, 1974, с. 92].

Желая разместить, она взбралась
На дерево; вдруг ветвь под ней сломалась —
И в воды плачущие пали с нею
Гирлянды и цветы¹.

Однако в сцене безумия героини, которое наблюдает и комментирует Лаэрт, перевод Кронеберга дает другое, более близкое к Шекспиру прочтение цветов Офелии, возможно, потому, что эта сцена относится к прозаическим частям текста:

ОФЕЛИЯ. Вот *незабудки* — это на память: не забывай меня, милый друг!
А вот *повилика* — она означает верность.
ЛАЭРТ. Поучение среди безумства; помянуты любовь и верность.
ОФЕЛИЯ (*королю*). Вот вам — *хмель* и *васильки*.
(*Королеве*) Вам — *полынь*; она горька, как горько бывает раскаяние.
Вот — *не-тронь-меня*. Я хотела дать *фиалок*, да все они завяли, когда умер отец мой.²

Таким образом, в самом переводе Кронеберга есть противоречие: замена полевых цветов на лилии и розы, может быть незаметная для переводчика, происходит в стиховой части текста, где в большей степени сказывается сложившаяся поэтическая традиция. В прозаическом диалоге переводчик традицией не скован.

Офелия у самого Шекспира была «одета» в цветы (слово *weeds* одним из своих значений имеет *облачение, траурные одежды вдовы*: в шекспировском тексте есть прямые указания на оплетающие свойства ботанических *трофеев* Офелии: *fantastic garlands, Clambering to hang*. Знаменательно само слово *trophies*, которое среди прочих имеет значение декоративного убранства, стилизованного облачения. В шекспировском сочетании *weedy trophies* оно получает многозначное звучание, включающее и буквальный смысл: *травные трофеи* как собрание цветов и растений; и метафорический: декоративная одежда из цветов и трав, смертное облачение Офелии. Заметим, что наш буквальный перевод *травные трофеи* образует фонетический комплекс, в котором аллитерирующее удвоение вызывает в под-

¹ Шекспир, В. Гамлет / В. Шекспир; пер. А. Кронеберга // Полное собрание сочинений Шекспира. Т. 3 / В. Шекспир; под ред. С. А. Венгерова. — Санкт-Петербург: Брокгауз-Ефрон, 1902. — С. 132. Текст приведен в современной орфографии.

² Там же. — С. 128.

сознании через механизм фонетической аттракции третий компонент — *траур*.

«Оплетающие» свойства цветов Офелии претворились во вьющиеся растения у Кронеберга — *хмель* и *повилику*. Теперь нетрудно понять, откуда в спектакле Блока появились *хмель* и *повилика*. Поиски специально этих цветов для сцены сумасшествия Офелии в «деревенском» спектакле выявляют стремление его устроителей реалистически точно передать текст. Именно такие растения были удобны и для сценических целей, так как «увить» девушку можно только плетущимися растениями. Вероятно, среди тех, которые в воспоминаниях М. А. Бекетовой названы как «другие полевые цветы», были также *незабудки* и *васильки* из перевода Кронеберга. Очевидно, что с текстом оригинала Блок не сверялся. Скорее всего, в ситуации подготовки усадебного представления он об этом просто не думал и доверял полностью переводчику.

Другое дело — поэзия. Тем более поэзия по воспоминанию. Блокские стихи, в которых Офелия связана с розами, ее «убор» — «из роз», написаны были в ноябре и декабре 1898 г. Здесь, возможно, сыграла роль поэтическая память перевода Кронеберга во второй его части, в пересказе истории гибели Офелии королевой, а также, конечно, общепозитическая традиция использования образов роскошных, изысканных, экзотических цветов, связанная с легендами и мифологией, семантически обогащенная за счет длительного культурного бытования.

Таким образом, перевод А. Кронеберга помогает разрешить эту задачу и поставить вопрос о двух типах перевода: с языка на язык и с языка одной культуры на язык другой культуры. Блок в театральной постановке, вслед за переводчиком, воспринимает традицию первого типа, а в поэтическом тексте — второго.

Интересно сопоставить прочтение этих фрагментов у других наиболее известных и популярных переводчиков «Гамлета»: Н. Полевого (1837), М. Лозинского (1933) и Б. Пастернака (1940), которые приведены в приложении¹. И хотя это сопоставление уже не имеет прямого отношения к нашей теме, важно заметить, что наиболее точно стилистику подлинного текста, включая травно-цветочный арсенал Офелии, сохраняет перевод Пастернака.

¹ Переводы Н. Полевого, М. Лозинского и Б. Пастернака приводятся по кн.: [Шекспир, 1985].

Приложение

Н. Полевой

ОФЕЛИЯ (*перебирая цветы*). Вот — *розмарин* — это воспоминание! Душечка, миленький! Вспомни обо мне! А вот — *незабудка* — не забудь меня! ЛАЭРТ. Память пережила ум несчастной!

ОФЕЛИЯ. Вот вам *тмин*, вот *ноготки*, вот *рута*, *горькая трава* — Вам и мне. Вы носите ее только по праздникам — горе праздник человеку! Ах! Вот и *маргаритка* — *фиалок* нет — извините — все завяли с тех пор, как отец мой умер.

(IV, 5)

КОРОЛЕВА. Там, где, на воды ручья склоняясь, ива
Стоит и отражается в водах,
Офелия плела венки и пела.
Венки свои ей вздумалось развесить
На иве — гибкий обломился сук,
И в воду бедная упала, и в воде,
Не чувствуя опасности и смерти,
Все пела и венки свои плела...

(IV, 7)

М. Лозинский

ОФЕЛИЯ. Вот *розмарин*, это для воспоминания; прошу вас, милый, помните; а вот *троицын цвет*, это для дум.

ЛАЭРТ. Поучительность в безумии: думы в лад воспоминанию.

ОФЕЛИЯ. Вот *укроп* для вас и голубки; вот *рута* для вас; и для меня тоже; ее зовут *травой благодати*, *воскресной травой*; о, вы должны носить вашу *руту* с отличием. Вот *маргаритка*; я бы вам дала *фиалок*, но они все увяли, когда умер мой отец...

(IV, 5)

КОРОЛЕВА. Есть ива над потоком, что склоняет
Седые листья к зеркалу волны;
Туда она пришла, сплетя в гирлянды
Крапиву, лютик, ирис, орхидеи —
У вольных пастухов грубей их кличка,
Для скромных дев они — персты умерших;
Она старалась по ветвям развесить
Свои венки; коварный сук сломался,
И травы, и сама она упали
В рыдающий поток.

(IV, 7)

Б. Пастернак

ОФЕЛИЯ. Вот *розмарин*, это для памяти: возьмите, дружок, и помните. А вот *анютины глазки*: это чтобы думать.

ЛАЭРТ. Изречения безумья: память и мысль неотделимы.

ОФЕЛИЯ. Вот *укроп* для вас, вот *водосбор*. Вот *рута*. Вот несколько стельков для меня. Ее можно также звать *богородичной травой*. В отличие от моей носите свою как-нибудь по-другому. Вот *ромашка*. Я было хотела дать вам *фиалок*, но они все завяли, когда умер мой отец.

(IV, 5)

КОРОЛЕВА. Над речкой ива свесила седую
Листву в поток. Сюда она пришла
Гирлянды плетя из *лютика*, *крапивы*,
Купав и *цвета с красным хохолком*,
Который пастухи зовут так грубо,
А девушки — *ногтями мертвеца*.
Ей травами увить хотелось иву,
Взялась за сук, а он и подломись,
И, как была, с копной цветных трофеев
Она в поток обрушилась.

(IV, 7)



1.3. «Страданием учись»: «Король Лир» в восприятии Блока

«Король Лир» занимает очень важное место в жизни и в поэтическом сознании Блока. Эта шекспировская трагедия, наряду с «Гамлетом» и «Макбетом», становится произведением-спутником поэта с ранних лет, когда Блок пережил потрясение от спектаклей с участием Далматова и Сальвини, и до последнего года его жизни, когда он редактирует вместе с Замятиным перевод Дружинина для новой постановки, работает с актерами, объясняя им смысл трагедии, и пишет статью о «Короле Лире» под заголовком «Жестокое предостережение» для журнала «Жизнь искусства».

И как всегда это было у Блока, образы и мотивы любимого произведения проникают в его собственное творчество, включаются в его поэтику, становятся орудием его поэтической мысли, ключевыми метафорами.

Есть поэтическая реакция уже на раннее впечатление от трагедии — это стихотворение 1899 г., посвященное в рукописи Далматову-Лиру и навеянное образом бури и мотивом сочувствия всем обездоленным, соучастия в их горестной судьбе — мотивами, которые будут звучать доминантой в последующем творчестве Блока.

О, как безумно за окном
Ревет, бушует буря злая,
Несутся тучи, льют дождем,
И ветер воеет, замирая!
Ужасна ночь! В такую ночь
Мне жаль людей, лишенных крова,
И сожаленье гонит прочь —
В объятья холода сырого!..
Бороться с мраком и дождем,
Страдальцев участь разделяя...
О, как безумно за окном
Бушует ветер, изнывая!

(24 августа 1899 г.)

С трагедией «Король Лир» Блока сталкивают и размышления о драме, в частности над оценкой «Лиры» Л. Н. Толстым, относящиеся к 1907 г. Блок, естественно не принимая точки зрения Толстого, останавливается перед этой загадкой в недоумении: «Мудрость, / или безумие?» — отказывается понять и объяснить великое заблуждение великого писателя. Но мысль его о Толстом протекает в «лировских» образах, раскрывая тем самым улавливаемую Блоком аналогию между старым Лиром и старым Толстым — аналогию, которая вскоре найдет подтверждение в знаменитом «уходе» Толстого¹:

¹ С Л. Н. Толстым Лира сравнивает также С. Михоэлс (один из лучших исполнителей роли короля Лиры), который обратил внимание на сходство их поступков «на краю могилы»: «Сходство (пусть хотя бы внешнее) между добровольным уходом Лиры от власти и богатства и уходом Толстого из Ясной Поляны. Толстой, который считал <...> что отказ Лиры от короны и раздел королевства ничем не обоснованы, сам, достигнув возраста Лиры, ушел из дому, от богатства и довольства <...> жизнь надсмеялась над толстовским осуждением Шекспира» [Михоэлс, 1965, с. 102]. По убеждению Михоэлса, Лир «стал человеком на краю могилы» [Там же. С. 108] (примечание сверено с оригиналом и дано в скорректированной редакции. — прим. ред.).

Читая эти слова <Толстого>, испытываешь то же, что испытываешь, стоя на высоком холме в зимнюю вьюгу. Когда внизу, в долине, раздаются понятные нам тихие и страдательные слова о «театре мира и красоты без слез» — здесь, на вышине, непонятно захватывает дыхание. Пронзительная вьюга так же *спокойна*, как слова семидесятипятилетнего мудреца, единственного гения, живущего теперь в Европе, *гения без пафоса*: «Писать может только тот, кому есть что сказать людям». <...> Спорить с ним все равно, что спорить со снежным ветром <...> мы не имеем сил разрешить ни толстовского, ни шекспировского вопроса — и только слагаем их в сердце. Пусть созревает трагедия в том сердце, которое выдержит борьбу этих двух стихий («О драме», 1907) [V, с. 170].

Как же трактует Блок эту шекспировскую трагедию в посвященной ей статье?

Лейтмотивом через всю статью проходят слова «сухо и горько», которыми Блок определяет свое общее ощущение «Короля Лира». Поэт сам обращает внимание на то, что слишком часто повторяет эти слова: «сухо и горько в сердцах у всех действующих лиц»; «сухость и скудость в речах и поведении действующих лиц»; «нет у Шекспира трагедии более зрелой, чем эта сухая и горькая трагедия, — я без конца твержу эти слова, потому что мне кажется, что в них заключена правда»; «Здесь... даже самые слова — зрелы, сухи, горьки и нет им никакой замены...» и т.д. Есть еще слова, которые повторяются: «ожесточение», «беспощадность», «опаленность крыльев».

Ожесточены не только сердца злодеев. Блок говорит о «сухости» всех персонажей трагедии, в том числе Корделии и Кента. Корделия свой горделивый нрав, свою неуступчивость унаследовала от отца. Именно она дает первый толчок к развитию трагедии. Сравнивая старого Лира с могучим, горделиво растущим деревом, Блок говорит, что подрублено оно было Корделией: «Кент <...> похож на большого пса с шерстью, висящей клочками. На шкуре такого пса — лысины и шрамы, следы многолетней грызни со сворами чужих собак. Он неистов в своей честности и сух в своей ласке; его доброе сердце ожесточено» [VI, с. 405–406].

Венчает эту жестокость сердец трагедии великое сердце короля Лира: «В этом старом сердце тоже сухо и горько».

Трагедия эта суха и беспощадна своею объективностью, своим «безличным значением». По словам Э. ДAUDENA, чье исследование о Шекспире Блок высоко ценил, трагедия «Король Лир» дает взгляд

«на жизнь не только с точки зрения самой жизни, но еще и с точки зрения вне-мировой, вне-человеческой, как бы глазами богов, и через это достигается особая возвышенная ирония. Все величественное в ней в то же время мелко, все трагически трогательное — комично. Человек блуждает среди призраков, переходя из света в мрак и, наоборот, из мрака в свет, через слабости, ошибки, страх, горе, бедность, мелочность и — сохраняя вечное величие».

Здесь — рок и ирония. Блок говорит, что эта трагедия — «о самом *тайном*, о чем и говорить страшно, о том, что доступно, в сущности, очень зрелым и уже много пережившим людям». Если включить это высказывание в контекст размышлений Блока о жизни и искусстве, то понимаешь, что тайна, о которой Блок говорит, — это связь мира человеческого и надчеловеческого, того, что исследователь «Короля Лира» Р. Уэст назвал *the outer mystery*, связь между микрокосмом («малым миром человека») и макрокосмом (универсумом), роковые силы которого поэтически проявлены в игре природных стихий. Такого рода связи обнаруживает и фиксирует миф, с ранних лет осознаваемый Блоком как «сочетание здешнего и нездешнего, земного и небесного» [ЗК, 1901–1903]. «Через мифологию очищается *здешнее*. *Иное* через нее сходит сюда. Она — середина между землей и небом (порог истины)». Индивидуальное пристрастие Блока к мифу находится в полном соответствии с символистской ориентацией на миф.

Трагедия «Король Лир» — одно из самых мифологических произведений Шекспира. Слишком явный здесь мифологический план, и известный схематизм мифа, явная условность заставляла исследователя (в том числе и Л. Толстого) видеть в этой трагедии событийное неправдоподобие (Гервинус, ДAUDEN и др.). Однако для Блока такого рода очевидная условность — открытый миф — представляет особую ценность, так как позволяет поэту говорить о невыразимом («порог истины»), включая очень важный для него поэтический план. Блок в этом ключе воспринимает всего Шекспира, но трагедия «Король Лир» приобретает для него особое значение в силу своей открытой мифологичности.

Итак, миф соединяет «здешнее» и «нездешнее». Для Блока «здешнее» ничуть не менее важно, чем «нездешнее». В трагедии «Король Лир» он ценит беспощадную правду о человеке и о жизни. Лир проходит крестный путь познания и прозрения, постепенно морального очищения и возрождения. «Лир есть пьеса о творческом страдании» (G. W. Knight). Для Блока Лир в этом его значении

становится архетипом, образом, через который осуществляется самовыражение. В статьях и в дневниковых записях Блока находятся высказывания, которые, выражая внутреннее состояние поэта, как будто трактуют «Лира». В статье «О театре»: «В переходные эпохи ... человек, весь окровавленный, избитый, израненный, идет к своему возрождению лишь ему ведомым, страшным, трагическим путем» [V, с. 249]; «... печальное лицо человека, гонимого судьбой»; «... в борьбе и страдании гораздо больше бога, чем в горделивой уверенности в своей правоте»; «В конце путаницы жизни есть какой-то очищающий смысл» и т.п.

А сам Лир — один из тех вечных образов, которые для Блока воплощали его главную идею и цель — «вочеловечение». Из короля Лир становится человеком. Страдание ведет его к познанию истинного положения вещей в мире и истинных ценностей. «Страданием учись» — этим высказыванием завершает свою статью о «Лире» Блок, формулируя таким образом главную мысль трагедии.

Анонимный критик театрального журнала¹, прочитав блоковскую статью о «Лире», делает такой вывод: «Художник, печальный, мечтательный художник Блок запомнил из всего Шекспира совет «смириться перед тяжкою годиною»: слышится, что автор «Лира» как бы повторяет древние слова «Страданием учись» [IV, с. 589]. В этом заключении — не только непонимание статьи Блока, но и всего Блока как личности и поэта.

Для Блока второй половины его пути, человека и художника мужественного и бесстрашного, «опаленного языками преисподнего огня», в шекспировской драме о короле Лире привлекательно прежде всего зрелое бесстрашие перед самой жестокой и неумолимой правдой жизни. Отсюда реальные жизненные ощущения и состояния, которые он определяет формулой, родившейся у него задолго до статьи о Лире: «сухо и горько» на душе у самого Блока — читаем в его Дневнике 1911–1918 гг. «Непоправимость всего, острая жалость ко всем», — читаем другую запись в том же 1912 г., и теперь это не состояние-маска, навеянное трагедией, как в раннем стихотворении («Мне жаль людей, лишенных крова...»), но острое, пронзительное в своей реальности чувство. Только тот, кто страдает, может понять страдания других.

В своей статье о «Лире» Блок прямо выводит трагедию на жизнь: «Пусть зритель увидит отчетливо все беспощадное, жестокое, сухое, горькое и пошлое, что есть в трагедии, что есть и в жизни». «Во имя

¹ См.: *Вестник театра*. — 1921. — № 91–92.

чего это сказано? Во имя того, чтобы открыть наши глаза на пропасти, которые есть в жизни...». «Горечь пробуждает в нас новое знание жизни». «Значит, надо искать другой жизни, более совершенной».

Таким образом, миф, лежащий в основе трагедии, сказка о короле и трех его дочерях, варианты которой встречаем у разных народов, позволяющая автору говорить о высшем и вечном, лежащем вне пространственных и временных границ, в то же время делает произведение жизненно конкретным для каждой определенной эпохи. «Цель искусства, — пишет Блок в дневниковых заметках о Пушкине, — испытывать сердца, <...> добывать нечеловеческое, звездное, демоническое, ангельское даже — и только звериное из быстро идущей на убыль породы, которая носит название “человеческого рода”. Все добытое и отобранное таким образом искусством, очевидно, где-то хранится и должно служить к образованию новых существ» [VII, с. 406]. И в этом Шекспир созвучен Блоку — «Мой Шекспир».

Блока с Шекспиром роднит еще одна важная сторона — ощущение человеческого сердца, природы, искусства, человеческого общества, человеческой истории как стихии. Это Блок отчетливо осознавал и был особенно отзывчив на стремительную стихийность событий, страстей, природы в «Короле Лире», на единство этой стихии, достигнутое в трагедии поразительным свойством поэта — слышать глубинные ритмы, видеть невидимое. Понимание этой способности поэта Блок выразил в дневниковых заметках о Пушкине (7 февраля 1921 г.): «В бесконечной глубине человеческого духа, в глубине, недоступной для слишком человеческого, куда не достигают ни мораль, ни право, ни общество, ни государство, катятся звуковые волны, родные волнам, объемлющим вселенную, происходят ритмические колебания, подобные колебаниям небесных светил, глетчеров, морей, вулканов».

Поэт — носитель этих ритмов. Носителем этих ритмов был и Шекспир. Так воспринимал его Блок.

На эту сторону созвучия трагедии «Король Лир» Блоку обратил внимание Г. М. Козинцев в своем анализе шекспировской трагедии: «В предисловии к “Возмездью” А. Блок писал, что он привык сопоставлять все доступные его взгляду факты времени из самых различных областей жизни, и наиболее существенные, и незначительные, и что в этом сопоставлении возникал для поэта “единый музыкальный напор”» [Козинцев, 1959, с. 199]. «Пронизывающий трагедию вихрь сродни блоковскому. Образный строй этой трагедии, выраженной поэтическим обобщением бури, отражает в “едином музыкальном напоре” процессы эпохи...» [Там же. С. 214].

Буря оборачивается все новыми значениями. Буря — то изображение состояния природы, то космический взлет апокалиптических видений, то отражение душевных переживаний героя. Она его собеседник и его сознание. Она и хаос человеческой души, и хаос окружающих его общественных отношений. Ритм бури пронизывает и внешнее действие, и ход мыслей, и развитие чувств. Вихрь дает движение всему. Буря становится огромной метафорой всей трагедии, подобно тому как вихрь, вьюжный ветер становится сквозной метафорой блоковского творчества, выражая и любовную страсть, и бесприютность, и бездорожье, и очистительную бурю истории, которая вырастает в универсальный символ стихии у обоих поэтов.

С. М. Михоэлс, рассказывая о своей работе над образом Лира, приводит ряд образных ассоциаций, сыгравших для него роль стропильных лесов: *Экклезиаст*, сказка Андерсена «Новое платье короля», Иов [Михоэлс, 1965, с. 113, 123]. Знаменательно, что это и блоковский ряд, с добавлением, может быть, Христа. На Экклезиаста он часто ссылается, Андерсена любит и регулярно перечитывает, а ситуацию Иова он, по сути дела, воссоздал в «Действие о Теофиле», а также не раз был близок к ней сам, т.е. переживал утрату всего, состояние богооставленности. В этих образах заключены элементы Лира, видимо, не только для Михоэлса.



1.4. «Весь мир — театр»¹

Век XIX, серьезный и самоуверенный в своем утверждении пользы, здравого смысла и прогресса, отменил игру как духовный фактор культуры, а вместе с тем и саму культуру, заменил культуру цивилизацией².

¹ Статья приводится в сокращении по сравнению с рукописью, которая включает первоначальную и расширенную версии одного и того же материала, примеч. на с. 116, 119 и примеч. 1 на с. 121 перенесены из текста сокращенной части. — *Прим. ред.*

² См.: Хейзинга, И. *Homo Ludens*; В тени завтрашнего дня / Й. Хейзинга. — Москва: Прогресс-Академия, 1992. — С. 216–219.

Сознательное и несознательное обращение символизма к эстетизму, культурам прежних времен, к игре, ориентированной на эстетизм и предшествующие культуры, нужно рассматривать как бунт нового поколения художников и поэтов против буржуазного практицизма, экономического и технического прогресса, идеала бытового комфорта и благополучия. С реакцией на предшествующую эпоху связывает художественную и поведенческую программу своих современников-символистов и А. Белый: «Эстетизм как созерцание, как форма освобождения от воли был следствием философии умирающего столетия» [Белый, 1980, с. 206].

Предвестники этого бунта — Т. Готье, Э. По, Ш. Бодлер, О. Уайльд — бросали вызов своему времени тем, что возрождали игровую традицию, были эксцентричны в жизни, стремились к тому, чтобы сделать собственную жизнь искусством, провозглашали искусство более реальным, чем жизнь, в своем противостоянии реалистической эстетике объявляли, что скорее жизнь подражает искусству, чем наоборот. О. Уайльд утверждал, что Гамлет породил явление гамлетизма, бесконечные подражания ему, а Базаров создал моду на нигилизм. Именно они подготовили почву для нового, небывалого подъема игровых сил в культуре символизма. Особенно ярко эти тенденции проявились в русском символизме начала XX в. Стихия игры захватила людей искусства и нашла выход не только в их творчестве, но и в жизни, в идее игры в жизни, театра жизни.

В основе этой тотальной театрализации лежит общая идеологическая установка символизма на жизнетворчество, представление о художнике-демиурге — творце миров, имеющем власть творить не только в искусстве, но и в жизни, личной и общественной.

Старинная метафора «жизнь — театр», возникшая в глубине веков и оформившаяся в мировоззренческую концепцию у Плотина¹, выразившая суть отношения к миру в шекспировскую эпоху и в пору барокко, становится столь же концептуально значимой в мироощущении русского символизма. Метафора «жизнь — театр, мир — сцена», где каждый человек — актер, разыгрывающий роль,

¹ Плотин говорит о призрачности, «театре» земной, внешней жизни в противовес подлинности внутренней, духовной: «... все происходит как на подмостках театра. <...> Все это не более чем смена костюмов и сцен, стоны и жалобы актеров. Ибо в нашем мире во всех жизненных событиях участвует не находящаяся в нас душа, а лишь внешняя человеческая оболочка, которая плачет, горюет и жестикулирует, играя свою роль в этом театре со множеством сцен — на земле», цит. по: [Адо, 1991, с. 119–120].

выражает философскую концепцию жизни, характерную для кризисного сознания, которым отмечены эпохи перелома, трагической исчерпанности форм жизни, «кризиса гуманизма». Именно такими были названные эпохи.

Трактовку этой метафоры в начале XX в. определяет символистская философия и эстетика. Сознание символистов, несущее идею неподлинности, призрачности здешнего мира, условности его декораций, неизбежно театрализует его. Истоки этих представлений кроются в идеалистической модели универсума, созданной Платоном. Роль платонизма и неоплатонизма для русских символистов трудно переоценить.

Увидеть мир как огромную сцену, жизнь как актерскую игру мог только художник, имеющий опыт театра. Развить философские потенции этой метафоры мог только поэт. Гением театра и поэзии был одарен в свое время Шекспир, а в России конца XIX — начала XX вв. практически все ведущие символисты. Их особое пристрастие к театру, всеохватное знание его истории и законов сцены в немалой степени способствовали театрализации жизни, перенесению этих законов в жизнь. Отсюда игра в костюмы и маски, возрождение маскарада, игровые кружки с закрепленной за каждым из участников ролью («друзья Гафиза» при Башне Вяч. Иванова, например).

Это общесимволистское отношение к жизни как к маскараду, «яркому балу», театральному представлению находит отражение в лирике А. Блока. Символистский смысл этих образов заключается в следующем: все в этом мире преходяще, непрочно, неподлинно, как в театре; истинны лишь «дальние миры», противопоставленные «здешним пирам», «балу» жизни. Осознание героем неподлинности, невоплощенности жизни делает образы пира, бала, маскарада призрачными, эмоционально окрашивает их в трагические тона¹.

Разница между шекспировским типом театрализации жизни и блоковским такая же, как между *карнавалом* и *маскарадом*².

¹ Этот тип театрализации может быть в известной мере соотнесен с трактовкой игры в шекспировской комедии. Но разница в том, что шекспировский карнавал с превращениями и переодеваниями — временный, помогающий героям определиться на великой сцене жизни, найти свои подлинные роли, воплотиться. Эмоционально — это яркий жизнерадостный карнавал.

² Театральность Шекспира была поэтической. Поэт Блок внес театральность даже в свою лирику. Старинная метафора «мир — театр», сквозная у Шекспира, выразившая существо его концепции человеческой жизни, становится столь же концептуально значимой у Блока. Блоковскую трактовку этой метафоры определяет символистская философия и эстетика.

Карнавал — всеобщее, всенародное действо, праздник полного перевоплощения, подлинная жизнь раскрепощенного, свободного духа и тела. Карнавал обязательно включает смеховое начало, становится основой комедии.

Маскарад — искусственное изобретение более позднего времени, игра в маски в замкнутом кругу аристократического общества. Это тоже игра, но ее назначение — не открыть, а скрыть подлинную сущность, настоящее лицо — под маской. Смеховое начало в нем отсутствует. Не веселье, а тайна, интрига, нередко ведущая к трагической развязке, характерна для маскарада.

Однако самое существенное отличие заключается в следующем: маскарад основан на *театрализации*, а карнавал — на *мифологизации*. Отношения между уподоблением мира театру и мифологизацией жизни, которой также не был чужд символизм, между ролью и образом-мифом — еще одна важная проблема исследуемой темы.

Общеизвестен интерес символистов к культуре прошлого, их стремление вобрать в себя весь предшествующий опыт культуры, своеобразный универсализм и синтетизм и связанное с этим желание и способность вживания в любую эпоху, воплощения в любом — мифологическом или литературном — образе. Это уже не временная игра в роли и маски по установленным между ее участниками правилам и законам, но органичное вживание в образы и сюжетные ситуации, предложенные мировой культурой. Судьба мифологического героя переживается художником на всех уровнях — творческом, философском, психологическом, биографическом. Отсюда мифологизированное восприятие символистов друг другом, внешнее и сущностное. Блок, например, в воспоминаниях современников — Данте, Демон, «Гавриил или Мефистофель» (носитель Благой Вести или Дьявол) в стихах Ахматовой. В «Поэме без героя» точно и тонко вскрыт игровой, театрализованный характер эпохи:

Этот Фаустом, тот Дон Жуаном,
Дапертутто, Иоканааном,
Самый скромный — северным Гланом,
Иль убийцею Дорианом,
И все шепчут своим Дианам
Твердо выученный урок.

Обязательна мифологизация возлюбленной, которая проявляется не только в искусстве, но и в жизни. Л. Д. Менделеева-Блок — Прекрасная Дама, Вечная Жена, Душа Мира, Офелия, сказочная (спя-

щая) царица и т.п. Характерно, что Блок, подобно Дориану Греху, влюбляется в сценические образы своих женщин (Офелия, Колумбина, Кармен), но затем рано или поздно обнаруживалось трагическое несовпадение живого лица и роли. «Развенчанная тень» — неизбежный финал блоковских романов.

В то же время сюжеты и переживания реальной жизни медленно приобретали мистический ореол, естественно входили в искусство, в творчество. Известно, что Ренату, героиню романа «Огненный ангел», Брюсов списал со своей возлюбленной Нины Петровской, изобразив в романе и себя, и своего соперника (А. Белого). В роман самого Белого «Петербург» вошла сложная и болезненная коллизия другого любовного треугольника (Блок, Любовь Дмитриевна и А. Белый). Эти примеры далеко не исчерпывают ситуации. Имена, данные героям произведений, закреплялись за подлинными людьми — их прототипами. Так, оставленная Брюсовым возлюбленная подписывала письма именем «бедная Рената».

Другой яркой иллюстрацией смешения жизни и искусства может служить эпизод с Черубиной де Габриак — знаменитой мистификацией М. Волошина.

По словам Вл. Ходасевича, символисты «пытались претворить искусство в действительность, а действительность в искусство. События жизненные <...> никогда не переживались как *только и просто* жизненные; они тотчас становились частью творчества. Обратное: написанное кем бы то ни было становилось реальным, жизненным событием для всех» [Ходасевич, 1990, с. 180]. Таким образом, творилось не только искусство, но и особая игровая культура Серебряного века.

Одна из самых значительных и замечательных черт поэтики символизма — органичное слияние мифа и фактов частной биографии, «вечных» образов и непосредственно пережитого, «случившегося» здесь и сейчас. Тем самым реальные жизненные события и лица символизируются, поднимаются до мифа, приобретают как бы ореол вечности, а мифологические, «вечные» образы и сюжеты нисходят на землю, наполняются конкретным жизненным содержанием.

Символический сплав жизни и творчества оказался очень плодотворным для искусства, но нередко роковым образом отражался на реальных людях. Игра в любовь и подлинное чувство, игра в гибель и подлинная трагедия, «клюквенный сок» и живая кровь были трудноразличимы со стороны, а иногда и для самих участников этой жизни. «Разыгрывание собственной жизни <...> на театре жгучих импровизаций» оборачивалось сломанными судьбами, самоубий-

ствами, опустошением души: «Знали, что играют, но игра становилась жизнью. Расплаты были не театральными» [Ходасевич, 1990, с. 182]. В статье «О современном состоянии русского символизма» Блок определяет стремление сделать собственную жизнь искусством как «тенденцию, проходящую очень ярко через все европейское декадентство» [V, с. 429–430]. К этой же области декадентства относится и «дендизм», о котором говорит Блок в связи с поразившим его ночным разговором с поэтом В. Стеничем [VI, с. 56–57].

Но именно Блоку, чуть ли не единственному, дано было остро ощутить правду грани между жизнью и искусством. Это понимание очень рано обозначилось в его лирике.

Образ «бала», о котором речь шла раньше, обнажает внутренний конфликт героя Блока, его двойственность. С одной стороны, он — по своей или неведомой воле — участник «бала»: «Я на земле был брошен в яркий бал...»; с другой — в отличие от окружающих его масок он не лишен подлинности и трагически переживает отсутствие подлинной жизни, невозможность воплощения: «И в диком танце масок и обличий / Забыл любовь и дружбу потерял» [III, с. 15]. В такой театрализации содержится момент освобождения от неподлинного мира. Преодоление неподлинности становится возможным не только через устремленность к «иным мирам», но и через обращение в подлинный «здешнего» мира: «Но только — лживой жизни этой / Румяна жирные сотри» [III, с. 93]. Но этот «жизнетворческий» поворот придет позднее¹.

Тенденция внутреннего разлада становится источником своеобразной театрализации и драматизации в лирике Блока. На этой почве возникают бесконечные блоковские двойники: юный и старый, беззаботный и потухший или зловещий, исполненный радужных надежд и погруженный в отчаяние, обреченный, Пьеро и Арлекин. Эти образы, наполненные жизненным, биографическим и философским содержанием, подвергаются демонизации и выражают нецельность, неполноту, разорванность бытия. По признанию Блока, двойники исчезнут, когда жизнь обретет свою цельность.

Маска (роль), скрывающая истинное лицо («Накинь личину! Смейся! Пой!»; «Я кривляюсь, крутятся и звеня...»), сменяется маской, выражающей глубинное состояние героя или защищающей его («Маска траурной души»; «Я ночного плаща не сниму»; «Ты же-

¹ Это начало жизнетворчества, столь характерного для символизма: ср. с сонетом 116 Шекспира, в котором он противопоставляет балагану преходящего — истину вечного, нетленность подлинного чувства.

лезною маской лицо закрывай...»; «Спустив до времени забрало...»; «Но пламень мой покрыт холодной маской...»). Такой «маскарад» — единственная возможность спасения в мире, где «лжи и коварству меры нет». Это очевидные реминисценции гамлетовской роли.

В свете проблемы отношений между ролью и мифом показательна трансформация образа Гамлета в лирике Блока, развитие гамлетовского комплекса лирического героя. Если в ранней лирике Блок шел непосредственно от театральных впечатлений и видел своего героя в роли Гамлета, а героиню — в роли Офелии, то постепенно герой все более отождествляется со своей ролью, маска становится лицом, вживание преодолевает маску. Стихотворение 1914 г. «Я — Гамлет...» — конец театрального маскарада.

Для блоковской поэтики характерны ролевые на первый взгляд образы лирического героя, который предстает как суровый и верный рыцарь («Рыцарь бедный»), Демон, Дон Жуан, испытывает крестную муку Христа и т.д. Но о театрализации этих образов можно говорить лишь условно, как об исходном моменте мифологизации, составляющей важную особенность поэтического сознания Блока.

Между ролью и образом-мифом существенная разница. Роль подразумевает актера — человека, отдельного от роли, со своим обликом и положением, мыслями и чувствами, лишь на время облачающегося в театральный костюм — костюм роли¹. Миф же проживается сознанием. Нет костюмов и масок. Все глубоко подлинно. Происходит полное отождествление. Нет самих понятий исполнителя и роли. Есть герой с судьбой мифологического прообраза, с его опытом. Именно таким предстает Гамлет в стихотворении 1914 г.

Едва ли было бы справедливым однозначно и безоговорочно осудить игру, игровое поведение в кругу символистов². Случаи опустошенности и гибели можно наблюдать в другие времена и на других основаниях. Не игра только тому виной. Виновата эпоха, ее эсхатологические ожидания и предощущения, которая определила роковой характер игры.

Общая игровая и творческая атмосфера Серебряного века дала и необычайные духовные взлеты, пусть непродолжительные, но

¹ То есть играет на подмостках на фоне декораций, в рамках сценического времени и пространства.

² Резко отрицательное отношение к игре и театрализации жизни в среде символистов выражает В. Ф. Ходасевич в статьях «Конец Ренаты», «Брюсов», «Андрей Белый» и некоторых других, вошедших в книгу воспоминаний «Некрополь» (Брюссель, 1939), см.: [Ходасевич, 1990, с. 177–227]. См. также: [Долинский, 1991, с. 45–88].

очень яркие воплощения. Она обогащала и конденсировала душевный и духовный опыт, необходимый для творчества, создавала не только культуру в произведениях искусства, но и саму атмосферу культуры, живой, заразительный мир дионисийства, игрового духа, восходящего все-таки в основе своей к древним игровым формам. Однако отличие от последних заключается в том, что культура символизма развивалась в замкнутом кругу немногих посвященных. В массовом же сознании продолжали довлеть реалистические ценности XIX в. Видимо, здесь нужно искать причины обреченности жизнестроительных усилий, непродолжительности подъема и рокового характера игровой энергии, трагической сдачи позиций уже в начале второго десятилетия XX в. Однако игровое начало, возрожденное символизмом, не было утрачено XX в., хотя и приобрело новые, нередко зловещие смыслы и оттенки в эпоху постмодерна.



1.5. Тема поэта у Шекспира и у Блока

The lunatic, the lover, and the poet
Are of imagination all compact:
One sees more devils than vast hell can hold,
That is, the madman: the lover, all as frantic,
Sees Helen's beauty in a brow of Egypt:
The poet's eye, in a fine frenzy rolling,
Doth glance from heaven to earth, from earth to heaven;
And as imagination bodies forth
The forms of things unknown, the poet's pen
Turns them to shapes, and gives to airy nothing
A local habitation and a name.

A Midsummer Night's Dream (5.1.4–20)

Несмотря на то что «Сонеты» Шекспира давно вошли в нашу культуру и заняли важное место в ряду ее высших ценностей, популярны у читателей и не перестают привлекать интерес перевод-

чиков, литераторов и историков литературы, они во многом остаются не изученными и не понятыми отечественной филологией, достигшей замечательных успехов в изучении собственных поэтов. Дело здесь не только в языковом барьере и в восприятии «Сонетов» через переводы, и прежде всего через переводы С. Я. Маршака. Дело в том, что всякий большой поэт требует сознательных усилий для своего понимания, раскрывается не вдруг и не в полном объеме даже наиболее пытливому читателю или исследователю. Западные ученые, у которых нет языкового барьера и проблемы перевода, тоже бьются над «Сонетами» Шекспира и только в последние десятилетия нащупывают верные и плодотворные подходы. Наиболее перспективными оказываются исследования, которые своей целью ставят изучение и комментирование текста. Шекспировское слово в его взаимодействии с текстом оказывается в фокусе внимания таких ученых, как Хелен Вендлер, Франк Кермоуд, Колин Барроу, и некоторых других¹. Обстоятельный обзор современного состояния изучения «Сонетов» за рубежом дала в своем докладе на Шекспировских чтениях 2004 г. В. С. Флорова². «Сонетам» был посвящен специальный семинар на конгрессе Шекспировской ассоциации Америки в Виктории (Канада, 2002), который вели Стэнли Уэллс и Пол Эдмонсон, всемирно известные ученые из Стратфорда, выпустившие вскоре после этой встречи свою книжку о шекспировских «Сонетах»³ в популярной оксфордской серии, рассчитанной на студентов и просто заинтересованных читателей. В этой небольшой по объему работе содержится очень емкая информация о «Сонетах», включая историю публикаций, сведения о сонетной форме, биографический аспект, внутреннюю сюжеттику, лейтмотивную структуру, поэтическое мастерство, драматургию «Сонетов», их значение для последующей поэзии, исполнительское искусство в аудиозаписях, сценические и киноинтерпретации. Книга предлагает также обзор критических работ и ценную своей избирательностью библиографию.

В работе названного семинара проявились основные приоритетные направления в современном изучении «Сонетов» на Западе: культурно-исторический подтекст, соотнесение «Сонетов» с драма-

¹ См., например: [Vendler, 1999; Kermode, 2000, p. 324]; см., также: [Shakespeare, 2002] с «Предисловием» на с. 1–170 и подробным комментарием к каждому тексту.

² Опубликовано в сборнике «Шекспировские чтения 2004», см.: [Флорова, 2006].

³ См.: [Edmondson, 2004].

ми как в переключке сюжетов и характеров, так и в поэтике, в использовании отдельных характерных приемов, таких, например, как *хиазм*. Однако многие исследователи по-прежнему тяготеют к гендерной и биографической проблематике. Тем не менее все более очевидным становится то обстоятельство, что ни сюжет, ни персонажи, ни отношения между ними, какими бы интригующими они ни были, не исчерпывают содержания шекспировских текстов. Это только канва, по которой ткется тончайший узор образов и слов-смыслов, уводящих вдумчивого читателя на смысловую глубину.

Приведенные в эпиграфе слова Шекспир вкладывает в уста второстепенного и весьма условного персонажа Тезея. Его монолог интересен тем, что соединяет в себе высказывания персонажа и автора-поэта. Тезей комментирует преимущественно любовную историю, а о безумцах и поэтах говорит по аналогии, но именно тема поэта получает у него наиболее развернутое выражение и, по сути, звучит как саморефлексия Поэта. Сам Тезей с его *cool reason* не верит сказкам, не понимает их, издеваясь над страхами и фантазиями любовников и безумцев, чье *воображение* являет им *дьяволов* или *красоту* там, где ничего подобного нет и в помине. Поэта он видит как бы со стороны, с вращающимися в безумии глазами, однако эпитет *fine frenzy* позволяет услышать голос автогероя. Поэт может быть похожим на безумца, но его безумие прекрасно и священно, и это уже оценка из глубины сознания Поэта. Далее голос Поэта вовсе вытесняет голос Тезея, так как только сам Поэт способен со знанием дела раскрыть тайну творческого процесса. *Воображение* Поэта, т.е. живое переживание и осмысление того, что невидимо и недоступно другим, позволяет ему свободно входить в область чистого бытия и так же свободно возвращаться в повседневность, соединяя таким образом небо и землю. И хотя *воображение* — общее для влюбленных, лунатиков и поэтов свойство, ПОЭТ среди них выделен: только он способен давать реальную жизнь *неведомому* и *воздушному ничто* (*to things unknown, to airy nothing*), претворяя их в форму и вещество, давая им *место обитания* и *имя*. Таким образом, перед нами разворачивается захватывающий акт творения.

Примечательно, что Шекспир выделяет две фазы творчества поэта:

- 1) вопрошание вселенной и постижение неведомого (*apprehending things unknown*, которые для земного здравого смысла не больше, чем *airy nothing*);

2) воплощение в форму и наречение именем того, что ему открылось в творческом экстазе.

Х. Вендлер в своей книге исследует второе: организацию поэтического текста, его структуру, выбор слов, их порядок, звучание, последовательность метафор, образов, мотивов, хитроумную игру слов, повторы и ключевые слова. Ее тончайший анализ раскрывает артистизм Шекспира-художника, тайны его ремесла. Читатель ее книги не столько увлечен тем, что хочет сказать Шекспир, сколько тем, как он это делает. Однако творческому акту Поэта предшествует некий импульс, который побуждает его применить свое мастерство. Это — «первое дело поэта», если использовать слова А. Блока, т.е. импульс *to apprehend*, или «узнать, понять» то, что не является общим знанием, его особая способность слышать и видеть больше, чем обыкновенные люди, не-поэты; его врожденное, почти сверхъестественное чувство мира, его универсальное знание. Поэту открыта Божественная Книга Бытия, высшее знание в платоновском смысле, в результате которого Поэт получает особую способность чувственно воспринимать *горний ангелов полет и дольной лозы прозябанье*. Воображение помогает Поэту выразить земное и временное в вечных символах, а универсальное и вечное воплотить в земные чувственные формы. Это то свойство, которое от века позволяло видеть в Поэте пророка и избранника. У всех больших поэтов это свойство становится предметом рефлексии.

На протяжении всей жизни был одержим проблемой ПОЭТА Пушкин. Что такое ПОЭТ? Каким образом он своими стихами получает сверхъестественную власть над душами людей? Как соотносится его повседневность земного человека с высоким призванием ПОЭТА? В «Пророке» он развертывает процесс трансформации обычного человека в ПОЭТА, начало которой озаглавлено «духовной жаждой». Именно это состояние духовного томления обуславливает избранничество поэта.

А. Блок, вслед за Пушкиным, говорит в статье «О назначении поэзии» о трех задачах ПОЭТА («три дела»): 1) услышать гул мировой стихии, «узнать, понять»; 2) вложить в форму, привести эти звуки в гармонию; 3) внести эту гармонию во внешний мир, к людям, которые, может быть, никогда сказанного поэтом не поймут. Поймут немногие, слова поэта «испытывают человеческие сердца, производят отбор в грудях человеческого шлака» [VI, с. 162].

Из западных поэтов наиболее последовательным в рассмотрении проблемы творчества был Т. С. Элиот. Поэт у него начинается,

как и у Пушкина, с «духовной жажды» (*anxiety*). Она в конечном счете разрешается во взрыве слов, которые поэт едва может признать за свои. Элиот с его холодным умом (*cool reason*) также видит источник поэзии в *знании*, но не в том знании, которое дает нам некую сумму практически полезной информации, а в высшем знании человека, *стоящего на краю вселенной* (так видел Поэта китайский мыслитель рубежа III и IV вв. Лу Ши¹). Элиот, будто продолжая мысль Пушкина и Блока о Поэте, писал: «... великий поэт не должен только воспринимать и различать более ясно, чем другие, цвета и звуки, доступные обычному зрению и слуху; он должен слышать вибрации за пределами человеческих возможностей и помогать людям видеть и слышать так, как они не смогли бы без него» (перевод.— И. П.)². Характерное для Поэта особое восприятие мира, не эмоциональное, а чувственно осознаваемое,— вот точка пересечения представлений о Поэте, почти дословные переключки между Лу Ши, Элиотом, Пушкиным, Блоком и Шекспиром.

Imagination Шекспира питало эстетические концепции романтиков, прежде всего У. Вордсворта, который проводил демаркационную черту между *фантазией* и *воображением*, связывая с последним творческую силу ПОЭТА, только ему свойственную свободу ассоциативного мышления, воспринимающего мир как единство, в бесконечном множестве его связей и подобий, позволяющего увидеть привычные явления заново, в их первоначальной свежести. Шекспир, как известно, не был теоретиком и не создал своей теоретической поэтики, но в его драматургии и «Сонетах» отчетливо читается тема ПОЭТА и поэтического творчества. Если сделать выборку эстетически значимых высказываний Шекспира и на этой основе систематизировать его эстетическую мысль, можно воссоздать его эстетическую теорию и поэтику подобно тому, как это сделано в отношении к его драматургии³. Кроме того, и самое главное, его эстетические послышки, высказанные и невысказанные, проявляют себя в самом его творчестве, в его драме и в лирике, и человечество не перестает поражаться, насколько высока поэтическая проба его творений. Ученые ищут ключи к разгадке этой тайны. А великий бард, рефлектируя над природой своего творчества, сам ее раскрывает в приведенных в эпиграфе строках:

¹ См. об этом: [Lu Chi, 1951, p. 95–100].

² См.: [Eliot, 1992, p. 134].

³ См., например: [Kiernan, 1996].

Поэта взор в возвышенном безумье
Блуждает между небом и землей.
Когда творит воображенья формы
Неведомых вещей, перо поэта,
Их воплотив, воздушному «ничто»
Дает и обиталище, и имя.

(Пер. Т. Щепкиной-Куперник)

По крайней мере два свойства или «дела» поэта здесь отчетливо названы: *воображение*, которое позволяет увидеть и понять ранее неведомое, и *мастерство*, трезвый рассудок поэта, который помогает найти единственно необходимые слова, единственно возможную чувственную форму для выражения уникальной мысли и видения поэта. Процесс поэтического творчества соотнесен, таким образом, с процессом сотворения мира в Книге Бытия. Из хаоса мировой жизни благодаря творческой энергии Поэта и его власти над Словом создается поэтический космос, новая вселенная.

Х. Вендлер в своем содержательном комментарии исследует «творческие стратегии» Шекспира, т.е. формы и свойства шекспировского слова в каждом отдельном сонете. Однако из ее поля зрения выпадают связи, которые делают 154 сонета Шекспира единым текстом. С. Уэллс и П. Эдмонсон, допуская прочтение каждого сонета как самостоятельного поэтического текста, подчеркивают особое значение органической связи между сонетами в составе книги, необходимость восприятия каждого сонета в контексте других, примыкающих к нему или отстоящих на несколько десятков страниц. Такой подход позволяет глубже понять каждый отдельный текст, смыслы которого обогащаются за счет контекста, и одновременно вобрать весь поэтический комплекс, претворяющий мировидение поэта в его целостности.

Как всякий великий текст, «Сонеты» Шекспира имеют несколько уровней восприятия. Т. С. Элиот имел в виду Шекспира, когда говорил, что «аудитория попроще воспринимает сюжет, более вдумчивые размышляют над характерами и конфликтом, любители щегольнуть цитатой обращают внимание на слова и выражения, читатели с музыкальным слухом слышат ритм, а для наделенных более тонкой восприимчивостью и способностью понимания постепенно раскрывается глубинный смысл. <...> На такое глубинное восприятие воздействуют все элементы текста сразу, хотя воспринимаются они с разной степенью осознанности. И на каждом из этих

уровней публика не раздражается тем, чего не понимает, или тем, что ее не интересует»¹ (перевод мой. — И. П.).

Естественно, что во все времена преобладали те, которые *попроще* и которые удовлетворялись поверхностным слоем. Истинную поэзию могли оценить лишь немногие. Для сонетов Шекспира характерна эта многослойность. Каждый слой, начиная с поверхностного, событийного, обладает самостоятельностью и притягательностью, но, взятые вместе, они образуют головокружительную глубину.

Оставим в стороне то, что читатель шекспировских сонетов знает лучше всего: сюжет, персонажи и их отношения между собою. Вспомним, что сквозными темами в «Сонетах» являются такие онтологические категории, как Любовь (*Love*), Красота (*Beauty*), Природа (*Nature*), Фортуна (*Fortune*), Время (*Time*), Вечность (*Eternity*), Смерть (*Death*), Истина (*Truth*), Добро (*Good, Goodness*), Зло (*Evil*). Эти и некоторые другие слова-концепты, принадлежащие сфере нравственного императива, такие как *virtue, perfection, fair, kind, worth, wrong, ill, fault, false, lie, foul*, обладают высокой частотностью в корпусе книги «Сонетов» и становятся скрепами-лейтмотивами, которые обеспечивают собранию шекспировских миниатюр внутреннее единство.

Но остановим свое внимание на сквозной теме ПОЭТА и его творчества. Традиционно эта тема рассматривается в связи с желанием героя-поэта сохранить в своих стихах, не подвластных все разрушающему действию Времени, совершенную красоту друга, хрупкую и недолговечную, как все в Природе. Этот мотив звучит в сонетах 15, 16, 17, 19, 18, 19, 21, 23, 32, 38, 39, 54, 55, 59, 60, 63, 64, 65, 71, 74, 76, 77. Западные исследователи включают в сюжет цикл из девяти сонетов (78–86), разрабатывающий тему соперника-поэта (*rival poet's*). Не отмечен другой цикл, состоящий также из девяти сонетов (100–108), которые объединяет рефлексия поэта, направленная на свое творчество. Все это требует последовательного и углубленного изучения. В данной статье предлагается лишь один аспект.

Тема ПОЭТА развивается не столько на внешнем уровне сюжета, сколько изнутри. Герой «Сонетов» — ПОЭТ. Чутко воспринимая все токи вселенной, черпая свое универсальное знание из мира природы и искусства, из *древних книг* (*antique books* — сонет 23), наделен-

¹ Цит. по: [Eliot, 1994, p. 146].

ный чувством *красоты* и *правды* (*beauty* и *truth* — ключевые слова, которые наряду с такими, как *love* и *time*, обладают здесь наивысшей частотностью), переживая свою любовь как судьбу, которая неумолимо ведет через все испытания, дарит несказанную радость и невыразимую муку, приближая *смерть*, прообразы которой он находит в явлениях природного цикла и в человеческой истории, он ни на минуту не забывает о своем призвании ПОЭТА, о том, что ему дана власть над *Временем*, что только его слово способно одержать победу над *Смертью*. В этом осознании божественного могущества поэта, дарующего бессмертие всему, что питает его ум и сердце, обретая нетленную форму в слове, угадываются мотивы «Памятника» Горация. Западные исследователи изучали овидиевы реминисценции в шекспировских сонетах, но отсылок к Горацию в известных мне работах нет. Значение этого источника для Шекспира подтверждается образами предметов, которые, несмотря на свою прочность, подвержены разрушению временем: это **камень** или сооружения из камня (*stone, marble, the work of masonry* в значении *каменной кладки* — 55; *lofty towers* — 64; *rocks* — 65; наконец, *pyramids* — 123) и **металл**, точнее, сплав, называемый в общеевропейской (включая древнеримскую) культурно-языковой традиции *медь* или *бронза*, часто в виде отлитого памятника (*brass* — 64, 65; *gilded monuments* — 55; *statues* — 55; *gates of steel* — 65; *tombs of brass* — 107 и др.). Образы этого ряда у Шекспира наиболее приближены к образам Горация, практически с ними совпадают в сонетах 64 и 65:

Гораций:	<i>Exegi monumentum aere perrennius</i>	1
	<i>Regalique situ pyramidum altius...</i>	2
Шекспир (64):	When sometime <i>lofty towers</i> I see down-razed	3
(65):	And <i>brass eternal slave</i> to mortal rage...	4
	Since <i>brass, nor stone, nor earth, nor boundless sea</i>	1
	But sad mortality o'ersways their power...	2

Знаменательно, что направление дальнейшего развития мысли в этих сонетах также предопределено Горацием: от неустойчивости рукотворного мира перед временем римский поэт переходит к силам природы (*разъедающий дождь* и *яростный ветер* — *Аквилон*), обладающим разрушительной мощью, и дальше — к главному у Шекспира врагу всего живущего и пребывающего на земле — *неисчислимой череде лет* и *быстробегущему времени*:

<i>Quod non imber edax, non Aquilo impotens,</i>	3
<i>Possit diruere aut innumerabilis</i>	4
<i>Annorum series et fuga temporum.</i>	5

У Шекспира — это борьба природных стихий, воды и суши, приливов и отливов (64):

When I have seen <i>the hungry ocean gain</i>	5
<i>Advantage on the kingdom of the shore,</i>	6
<i>And the firm soil win of the wat'ry main,</i>	7
<i>Increasing store with loss and loss with store.</i>	8

В сонете 65 приведенный первый стих включает те же природные стихии, что и в сонете 64: *океан* и *берег, землю и море* (*nor earth, nor boundless sea*). Вечно *голодный* (или *безбрежный* <как в Песни Гаэтана> — 65) *океан*, наступая на землю, уничтожает ее. Хиазматическая игра слов в стихе 8 (64) не поддается перифрастическому объяснению даже у такого мастера комментария, как Х. Вендлер¹. Предлагаю весьма приблизительный перевод: «Приобретая, теряет и, теряя, приобретает». Таков космический закон прилива и отлива.

Особый интерес в «Сонетах» Шекспира представляют разнообразие способов выражения одной и той же доминантной мысли, вариативность метафорики, свобода ассоциативных ходов. В конце концов, доминантные идеи Шекспира, выраженные в «Сонетах», можно пересчитать по пальцам, но бесчисленны и бесконечно изобретательны средства их выражения. Неслучайно одним из повторяющихся слов профессионального словаря поэта, включенных в «Сонеты», является *invention*, наряду с такими, как *imagination, conceit, rhyme, verse, line, lay, song, compare, image* и др. Рассмотрение этой темы в рамках данного исследования увело бы нас от поставленной здесь задачи. Вариативность шекспировских образов в сонетах заслуживает отдельного исследования.

Другим подтверждением того, что строки Горация были в памяти Шекспира, служит включение слова *monument* в сонеты 55, 81, 107. В первом из них это слово отнесено к материальным творениям, поддающимся разрушению, несмотря на свою видимую прочность и назначение:

¹ См.: [Vendler, 1999, p. 301].

Not marble, nor the gilded <i>monuments</i>	1
Of princes shall outlive this powerful rhyme,	2
But you shall shine more bright in these contents	3
Than unswept stone, besmeared with sluttish time.	4

В сонетах 81 и 107 слово *monument*, как и его эквивалент у Горация, обозначает созданный поэтом памятник, который *вековечнее меди и пирамид*:

81:	Your <i>monument</i> shall be my <i>gentle verse</i> ,	9
	Which <i>eyes not yet created shall o'er read</i> ,	10
	And <i>tongues to be your being shall rehearse</i> ,	11
	When all the breathers of this world are dead;	12
107:	And thou in this shall find thy <i>monument</i>	13
	When tyrants' crests and tombs of brass are spent.	14

Но если Гораций воздвигает свой памятник для утверждения собственной славы и бессмертия, то Шекспир своим *нежным стихом* увековечивает живую красоту друга.

В этих двух сонетах Шекспира обнаруживается и следующий сюжетно-композиционный ход стихотворения Горация — слава в веках: *я буду славен у потомков; обо мне скажут там, где...*:

<i>usque ego postera</i>	7
<i>Crescam laude recens, dum...</i>	8
<...>	
<i>Dicar, qua violens obstrepit Aufidus...</i>	

У Шекспира в сонете 55, который начинается процитированной очевидной реминисценцией из Горация, читаем:

<i>your praise shall still find room</i>	10
<i>Even in the eyes of all posterity...</i>	11

Этот же поворот дает Шекспир в сонете 81, в приведенных строках 10–11.

Есть в тексте шекспировских сонетов еще одна прямая реминисценция из этого знаменитого стихотворения Горация, а именно сонет 74, который развивает мысль, выраженную римским поэтом в 6–7 стихах (*Не весь я умру, и большая часть меня избежит похорон*):

Non omnis moriar, multaque pars mei	6
Vitabit Libitinam.	7

Шекспир не дает дословного перевода этого места, как и в других рассмотренных случаях, но трансформирует его в глубоко личном ключе, вбирая его в свой поэтический контекст. В «Памятнике» Горация «я» поэта, провозглашающего свое бессмертие, уверенного в своей посмертной славе, абсолютно и безусловно, оно сопряжено с универсумом и превосходит в своем могуществе все сотворенное человеком на земле. Само Время бессильно перед ним. В сонете Шекспира, начинающемся с обращения к другу «*But be contented when...*», выступают на равных две фигуры: поэт и тот, к кому он обращает свои строки. Общий смысл этого обращения сводится к следующему: когда смерть заберет меня, не огорчайся, потому что главный смысл моей жизни заключен в стихах, которые останутся после меня:

My life hath in this line some interest...	3
--	---

Земля возьмет земное, но мой дух, лучшая часть меня, останется с тобою:

The earth can have but earth, which is his due;	7
My spirit is thine, the better part of me.	8

В известных мне переводах эта реминисценция, к сожалению, не просматривается.

Приведенные здесь наблюдения позволяют заключить, что тема бессмертия поэта и его творчества, поэтически отчеканенная на века в «Памятнике» Горация, принципиально важная для самосознания поэта, в бесчисленных вариациях ее воплощения и при радикальной смысловой трансформации у Шекспира питалась во многом от первоисточника.

Часть II



ТЕАТР АЛЕКСАНДРА БЛОКА И ШЕКСПИР



II.1. Шекспировские уроки

К проблеме «Блок и театр» обращались как литературоведы (Медведев, Громов, Ленчик, Зеленцова, Федоров, О. Е. Любимова, Е. Любимова)¹, так и историки театра (Т. М. Родина, К. Рудницкий, Е. Кипнис и др.)². Тщательно изучена фактография, документальные материалы и мемуаристика³, сделаны многие глубокие наблюдения. Значение Блока (особенно его «Балаганчика») для истории театра осознано и изучено лучше, чем значение театра для личности, жизни и творчества Блока. В этом смысле работа театроведов более результативна, чем исследования блоковедов.

До сих пор общим местом в блоковедении является вывод о том, что драматургические опыты Блока неудачны, драмы его несценичны, занимают в творчестве поэта второстепенное, периферийное место и значительно уступают лирике.

Для того чтобы увидеть глубину и универсальность устремлений Блока, преодолеть инерцию суженного, одностороннего его вос-

¹ См., например: [Громов, 1961б, 1981; Кармалинцева, 1994; Лавров, 2007; Неволлина, 1997; Федоров, 1972].

² См.: [Кипнис, 1984, 1988; Родина, 1972; Рудницкий, 1969, 1989].

³ См. об этом: [Гзовская, 1980; Мейерхольд, 1968, 1976; Петровская, 1990; Таиров, 1970].

приятия как только лирика, необходимо признать равноценным лирике, неразъятым с ней значением другой, непрерывной и мощной струи его художественной деятельности — театра.

Говоря о театре Блока, мы должны по необходимости говорить и о драме, поскольку театр и драма — взаимосвязаны. Драматургия во многом определяет театр, его эстетику, а театр делает в драматургии свой выбор.

Прежде всего несколько слов о месте, которое занимают драмы в творчестве Блока. В настоящее время общепризнано, что художественный мир Блока представляет собою уникальное единство, с единым развивающимся сюжетом, который может быть определен как *миф пути поэта*, со многими литературными и культурными проекциями на этот стержневой миф: евангельский мотив «вочеловечения», посвятельные ритуалы древних мистерий, нисхождение в *Inferno* и восхождение к полноте божественного света героя «Божественной комедии» и т.п.

Рассредоточенные в лирике в виде отдельных повторяющихся мотивов, устойчивых образов-мифологем, эти сюжеты получают концентрированное выражение в драмах, которые можно рассматривать как узловые произведения, стягивающие основные образы и мотивы и организующие их в видимое сюжетное действие.

Кроме того, драма для Блока — оптимальный способ «общественного» самоутверждения, донесения до зрителей, одновременно до множества людей того сокровенного, о чем он говорит в лирике, о чем он говорит и в драме; единственно возможный способ прямого контакта с массой. Вот почему так принципиально важны были для него сценические воплощения его драм и почему так болезненно Блок переживал свои провалы в контактах с театром и режиссерами.

У Блока была своя идея современной сцены, или, как он говорил, «театра будущего», которую он развивает в последовательную теорию или концепцию. К оформлению этой концепции он подходит прежде всего через Шекспира.

Увлечение Блока театром начинается одновременно с увлечением Шекспиром, в ранней юности. Оба увлечения, которые на раннем этапе, а также в последние годы (деятельность в БДТ) суть одно, перерастут в глубокую и прочную привязанность, включатся в его профессиональную деятельность художника.

В этой части работы я оставляю в стороне моменты близости Блока к Шекспиру-мыслителю и лирику, художнику-поэту, который

за внешне «пестрым» миром видит глубинные сущности, прозревает иные миры. Я не говорю здесь об этапах шекспиризма, которые переживает Блок на протяжении своего пути, о том, что в его собственном мифе оформляется через шекспировские образы. Этой стороне связей Блока с Шекспиром были посвящены предшествующие разделы этой книги («Гамлетовский комплекс лирического героя Блока»; «Макбет» как источник идеи *возмездия* у Блока»; «Восприятие Блоком поэтики “Макбета”»; «“Король Лир” в восприятии и интерпретации Блока»; «Мистерийность трагедии “Отелло”»; «Метафора “мир — театр” у Шекспира и у Блока»).

Здесь речь пойдет о Блоке, театре и Шекспире. Театр и Шекспир для Блока — органично связаны. Интерес к театру возникает во многом через Шекспира; интерес к Шекспиру как драматургу, трагику — через театр. Театральная эстетика Блока складывается на основе его представлений о шекспировском театре.

Говоря о современном театре, Блок видит его в исторической перспективе. Если для Вяч. Иванова истоком и прообразом нового соборного театра служит древнегреческая трагедия, то для Блока в его поисках общедоступного и общезначимого театра будущего точкой отсчета и образцом является демократический театр Шекспира.

У современных драматургов, среди которых Блок называет Метерлинка, Гауптмана, Д’Аннунцио, Шишигина и Ведехина, отсутствует действие, нет страстей и характеров, нет зрелища, нет голоса, его заменил шепот. Только с оглядкой на Шекспира можно было выстроить этот ряд отрицательных характеристик. Новые драматурги «перестали будить высокие чувства, охладели к театральному действию, потеряли темпераменты и голоса, утратили чувство сцены» [V, с. 272]. «Уже иным из них выпало на долю отнять у драмы героя, лишить ее действия, предать драматический пафос, понизить металлический голос трагедии до хриплого шепота жизни» [V, с. 165].

У Шекспира Блока привлекают вечные сюжеты — мистерийная канва, по которой выткан современный жизненный узор. Ярчайшими примерами таких мистерий для Блока служат «Отелло» и «Король Лир». Это тот тип мифологизации, который становится абсолютным принципом его собственной поэтики. Не археология, но старые мифы, пронизывающие густоту и нерасчлененность текущих событий современной жизни. Это тот сплав символизма и реализма, к достижению которого стремится сам Блок. Шекспир достигает того идеального равновесия между современным и вневременным, которого ищет Блок.

Создавая свою театральную утопию, Блок опирается на принципы театра Шекспира. Театр будущего, согласно его теории, должен быть романтическим театром, синтезирующим динамическое действие, драматический конфликт, напряженные страсти, высокую поэзию, яркую зрелищность, музыку и пластику.

Театр, по словам Блока, та высокая область искусства, в которой «слово становится плотью»: «Именно в театре искусству надлежит столкнуться с самою жизнью, которая неизменно певуча, богата, разнообразна» [V, с. 270]. Жизненность театра, который четко различает критерии добра и зла, необходимость такого театра живущим современникам Блок находит именно и только у Шекспира.

Говоря о грядущем обновлении театра, о близости театра больших страстей и потрясающих событий, о «весеннем ветре новой красоты и новой морали», Блок приводит образы из «Макбета»: «Чем больше говорят о “смерти событий” <...> — тем звонче поют ручьи, тем шумнее гудят весны, тем слышнее в ночных полях, быстро освобождающихся от зимнего снега, далекий, беспокойный рог заблудившегося героя. Быть может, как в былые дни, герой, шествующий в крылатом шлеме, с мечом на плече, вступив на подмостки театра, встретит только жалких и нереальных ведьм, этих “пузырей земли”, по слову Шекспира, бесплотных, несуществующих, “мнимых как воздух”. Пусть разнесет их весенний ветер, и пусть не внушат они нового убийства и вероломства новому гламисскому тану» [V, с. 270].

Блок ставит животрепещущую для него проблему отношений театра и литературы. Он считает, что литературность проникла в театр и исказила его природу, что лирика, укоренившаяся в новом театре, потеснила драматическое действие, разъедает драму: «Тончайшие лирические яды разъели простые колонны и крепкие цепи, поддерживающие и связующие драму» [V, с. 164]. Отсюда его столь противоречивые суждения о драме Метерлинка. С одной стороны, он говорит, что это подлинные *petites drames*, что «Пелеас и Мелисанда» по «строгости и стройности очертаний — параллельно трагическому» [V, с. 198]; с другой стороны, Блок осуждает Метерлинка за то, что тот «*кошунственно* <курсив Блока> посягнул на ту область, которая ему недоступна; на те высоты, где холодно и страшно...» [V, с. 271], или: «... безвольные, слабые люди, влекомые маленьким роком, обреченные маленькой смерти, терзающиеся от маленькой любви, ну хоть — призрачные персонажи М. Метерлинка» [V, с. 271].

И здесь ориентиром и уровнем сравнения является для Блока Шекспир: его «литературность» (т.е. лиризм, философские глуби-

ны, поэтическая символика, очень близкие Блоку) не вытесняет, не наносит ущерба драматургии действия, сценическому психологизму, театральности в самом широком смысле слова, а лишь углубляет и обогащает их.

Вражда театра и литературы в новое время находит свое продолжение в антагонистических отношениях *автора и актера, чело- века и лицедея*. Автор пропускает драму человеческой жизни через свое сердце, в то время как актер-лицедей работает как ремесленник, на внешних эффектах и заученных приемах. Кстати, об этом говорит и Шекспир в «Гамлете». Задача нового театра — воспитать человека-актера, вдумчивого и глубокого гения игры.

Другая проблема, характерная для времени Блока, — это тройственное отношение *«автор — режиссер — актер»*. Режиссер — это благоприобретение XX в. Прежние великие драматурги — Шекспир и Мольер — ставили свои пьесы сами, и в этом было их огромное преимущество.

У Блока складывались особенно сложные отношения с режиссерами, прежде всего — со Станиславским и Мейерхольдом. В Станиславском Блока привлекала установка на жизненность, но чужда была его натуралистическая манера, его неспособность понять авторский замысел, если он не укладывается в его реалистическую систему. Блоку близка была идея Станиславского работать с актером, разбудить в нем человека, воспитать его. Блок ценил особое внимание Станиславского к актеру. Однако профессиональные контакты со Станиславским не сложились. Он отказался ставить «Песню Судьбы», а впоследствии — и «Розу и Крест», не поняв этих вещей, не приняв их поэтики. Для Блока оба отказа были ударами, поражениями его как драматурга, от которых он не оправился.

С Мейерхольдом, несмотря на блистательный спектакль «Балаганчик» и совместную работу над ним, согласия у Блока тоже не было. Он не принимал новаторского характера творчества Мейерхольда, ему чуждо было его холодное экспериментаторство, его нежелание видеть и использовать индивидуальность актера, его отчужденность от жизни. Блок не дал согласия на его предложения ставить «Песню Судьбы» и «Розу и Крест». В этом, возможно, была ошибка Блока, но у него были свои резоны. Резко критикуя целый ряд постановок Мейерхольда, в частности «Пелеаса и Мелисанду», за «беспричинность» его приемов, Блок делает вывод: «Если нового пути еще нет, лучше, во сто раз лучше — совсем старый путь», т.е. путь Шекспира [V, с. 202]. О себе и себе подобных в отношении к те-

атру Блок говорит: «мы, верные вечным заветам», т.е. заветам Шекспира и шекспировского театра.

Шекспир, таким образом, навсегда остается эталоном и ориентиром в театральной эстетике Блока, хотя, конечно, сам Блок создает драмы иного типа, не будучи в силах избежать и преодолеть литературности и «ядов лиризма».



II.2. Королевский Шут и Шут без Короля

Драма «Король на площади» (1906), включенная Блоком в лирическую трилогию и занимающая в ней промежуточное, срединное место — между «Балаганчиком» и «Незнакомкой», как бы выпадает из логического развития лирического сюжета. Выпадает она и из поля зрения исследователей, которые, как правило, отмечают в ней отражение событий революции 1905 г. Более глубокими, анализирующими поэтику этой драмы, являются специально посвященные ей работы Л. Е. Ленчика [Ленчик, 1972] и Ш. Шахадат [Шахадат, 1991]. Однако многие мифологические коннотации, включающие эту драму в контекст блоковского творчества, остаются не прочитанными до сих пор.

В основе этой драмы лежит эсхатологическая мифология. Ведущей становится тема гибели города. Все образы и персонажи драмы включены в этот миф. Здесь трудно выделить главных героев, хотя узнаваемы характерно блоковские образы Поэта и Дочери Зодчего. Лирическая тема органически растворена в общей апокалиптике драмы.

Ведущие персонажи в драме «Король на площади» не имеют личных имен, но названы по занимаемому ими положению (Король, Шут), по профессии (Зодчий, Поэт), по родственным связям (Дочь Зодчего). Смысл такого именованья — в отсутствии индивидуализации героев и предельная их символизация. За каждым из персонажей стоит своя древняя культурная и мифологическая традиция.

Король — на террасе дворца. Подробнейшим образом во вступительных и последующих ремарках, а также в реакциях персонажей воспроизводится образ «гигантской» статуи Короля, сидящего на «массивном троне». Есть все атрибуты Короля: дворец, трон, корона, величавость облика. Подчеркнуты признаки древности: «зеленые, древние кудри», «глубокие морщины». Но главное — его неподвижность, постепенно постигаемая толпой («умер», «болен», «при смерти», «каменный истукан») и бессилие, которое выдают «тонкие руки» на ручках трона. Король есть и Короля нет. Есть идея Короля, его образ, символ королевской власти, которой в действительности нет. У подножия дворца, в городе царят нищета, голод, страх, смерть, жестокость, позабыты святыни, разрушены домашние очаги, попораны Добро, Истина, Красота. Кажется, что это оставленный Богом город и народ. Блок создает картину, которая как бы иллюстрирует тезис Ницше из книги «Так говорил Заратустра»: «Время королей прошло: что сегодня называется народом, не заслуживает королей» [Ницше, 1996б, 2, с. 152]. В рецензии на Собрание стихотворений Л. Семенова Блок приводит поразившие его стихи о «царе с мертвым лицом», которые отложились в его творческой памяти и, возможно, откликнулись в образах «Короля»:

Но царь не слышит; на щитах
Он также ровен, лик без крови.
Чело в венце и меч в руках,
Недвижны стиснутые брови.
«О, тише, верные, он спит.
Сомкнуло время бездну с бездной,
И хаос мирно ворожит
Над царским прахом пылью звездной».

[V, с. 591]

В образе Короля сказались и впечатления Петербурга, его памятников, на что указывали исследователи. Созвучны образам и идеям драмы строки стихотворения о Медном всаднике:

Вися над городом всемирным,
В пыли прошедшей заточен,
Еще монарха в утре лирном
Самодержавный клонит сон.

(18 октября 1905 г.)

Болезнь, сон, смерть царя (короля) в мифологической, фольклорной и литературной традиции связаны с неблагополучием в государстве. Чтобы настали лучшие времена, необходимо его выздоровление, пробуждение или воскресение. Возможно, это отклик на образ больного короля Анфортаса из средневекового рыцарского романа «Парцифаль», известного в обработке Вольфрама фон Эшенбаха. В записной книжке от мая — июня 1905 г. есть короткая запись Блока об обмене книгами с Л. Семеновым, указывающая на то, что Эшенбах был в кругу его чтения в это время [ЗК, с. 68]; а на рубеже веков этот сюжет становится популярным через оперную версию Вагнера (1882). С болезнью короля Анфортаса связано неблагополучие в его замке и землях, разлад природной и социальной жизни; исцеление его возможно только в случае проявления героем высшей нравственной добродетели. В драме Блока эту роль берет на себя Дочь Зодчего, «лелеющая библейскую мечту»:

Знаю великую книгу о светлой стране,
Где прекрасная дева возшла
На смертное ложе царя
И юность вдохнула в дряхлое сердце!

Таким образом, Блок подсказывает еще один миф, стоящий за образами драмы. Дочь Зодчего ссылается на библейский эпизод из Третьей Книги Царств (3 Цар. 1, 1–4; 1, 15), в котором рассказывается о том, что к состарившемуся царю Давиду привели «красивую девицу» Ависагу Сунамитянку, «чтоб она предстояла царю и ходила за ним и лежала с ним», согревая его холодеющее тело («и будет тепло господину нашему царю»). Средство, рекомендованное Давиду, — согревание дыханием молодой девушки — было известно в древности и, например, рекомендовано Галеном: «Присутствием особи другого пола увеличить сопротивление организма внешним вредным влияниям и таким образом несколько продлить жизнь» [Толковая Библия, т. 1, с. 362]. Ависага «ходила» за Давидом, «прислуживала» ему, «возлежала на груди» его, была женою его, однако осталась девственницею: «Но царь не познал ея». Мотив юности, вдыхающей новую жизнь в старость, по-своему претворен в драме Ибсена «Строитель Сольнес», что также сыграло роль в оформлении замысла Блока.

В финале драмы в момент исполнения своей высокой мечты, отдавая Королю свое «нетронутое тело», чтобы «вспыхнула юность»

в его «древнем разуме», Дочь Зодчего как бы прорывается сквозь земную завесу, скрывающую сущности: «Я узнала в нем печать Отца». Эти слова Дочери Зодчего вводят мистерию идентификацию сидящего на троне Короля с Отцом Небесным. Проекция Апокалипсиса, отчетливо проявленная в драме, позволяет также соотносить его с образом из Откровения Иоанна: «... и вот, престол стоял на небе, и на престоле был Сидящий; и сей Сидящий видом был подобен камню яспису и сардису; и радуга вокруг престола, видом подобная смарагду» (Откр. 4, 2–3).

Образ высеченного из камня Короля на троне наделен взаимоисключающими смыслами: наряду с указанным образом Отца Небесного — другой, заданный с самого начала образ — «истукана», подобного языческому, которому поклоняется нечестивый город и на которого обрушивает свою кару Небо: «Статуя! — Каменный истукан! — Где король?». Коннотации этого образа также помогают раскрыть библейские тексты, которые, очевидно, стоят за ним: «... срамит себя всякий плавильщик истуканом своим, ибо истукан его есть ложь, и нет в нем духа. Это совершенная пустота, дело заблуждения; во время посещения их они исчезнут» (Иер. 51, 17–18; 50, 2; 50, 38; 51, 52). В обнаружении народом подлинной сущности Короля звучит также отклик на популярную сказку столь любимого Блоком Андерсена: «А король-то голый!».

Зодчий — старик в широких и темных одеждах. Чертами лица и сединами напоминает Короля. Внешне сходство Зодчего с Королем подчеркнуто Блоком неслучайно. Зодчий — это строитель, создатель, творец (два последних слова могут с равным правом быть написаны с заглавной буквы с соответствующим смысловым дополнением). Он построил город, он изваял сидящего на троне Короля, воплощающего власть. Он породил одухотворенную высокими помыслами и страстью Дочь. В финале проясняется мистериальная подоплека драмы. Создатель-Зодчий послал народу для его спасения Сына своего возлюбленного (одно из евангельских названий Христа), в реалиях драмы — Поэта; и «другого Утешителя» (Духа Святого) — свою Дочь. Но толпа не пощадила их. Она разрушила все, созданное Зодчим. За это он проклинает разрушителей страшным библейским проклятием: «... и вот остается дом ваш пустым», в котором отзывается пророчество Христа: «Се оставляется вам дом ваш пуст», проклинающего нечестивый город, «избивающий пророков камнями и побивающий посланных к нему» (Мф. 23, 37–38; Лк. 13, 34–35). Опустошение домов как одно из проявлений

Божьей кары и сам фразеологизм *дом ваш пуст* восходит к Ветхому Завету (Иер. 22, 5; 3 Езд. 1, 33; 15, 49).

Так кто же Бог-Отец: Король или Зодчий? Видимо, здесь нет дилеммы. Образы сквозят и мерцают, дwoятся и сливаются. Блок создает высокую мистерию, позволяющую увидеть наблюдаемое на улице (историю, реально происходящие события и атмосферу революции) с точки зрения вечности и абсолюта, включая все это в длинный и древний ряд потрясений и катаклизмов, запечатленных в Библии.

Для понимания скрытого смысла образа Зодчего имеет значение и тот факт, что Блок называет Зодчим Творца и за пределами драмы и времени ее создания; это подтверждается следующей записью от 29 июня 1909 г.: «Музыка потому самое совершенное из искусств, что она наиболее выражает и отражает замысел Зодчего» [ЗК, с. 150].

Дочь Зодчего — высокая красавица в черных шелках. В этом образе драмы наиболее отчетливо сплелось мифологическое и реальное. У Дочери Зодчего есть жизненный прототип (как, впрочем, и у других женских образов Блока) — Мария Добролюбова (1880 г. — 11 декабря 1906 г.), сестра поэта А. М. Добролюбова (1876–1945), разорвавшего со своим кругом и ушедшего в 1898 г. «в народ». Красавица, духовно и интеллектуально богато одаренная, соединившая в себе революционные устремления и глубокую религиозность, она выбрала путь самоотверженного служения людям. В 1904 году она добровольно ушла сестрой милосердия на русско-японский фронт. Вернувшись в Петербург весной 1905 г., она посвятила себя целиком революционной деятельности, которая в короткий срок подорвала ее здоровье. Ореол «святой», который окружал образ этой девушки, укрепился ее ранней и внезапной смертью. Неизвестно, был ли Блок лично знаком с М. М. Добролюбовой, но ясно, что он жил в атмосфере разговоров о ней. Его близкий друг Е. П. Иванов испытывал высокое и светлое чувство любви к М. Добролюбовой, как и Л. Семенов, университетский товарищ Блока, с которым Блок продолжал поддерживать дружеские отношения. Они много говорили с ним о ней. Во всяком случае, для Блока Мария Добролюбова стала воплощением героизма, самоотверженности, любви к человечеству [Иванов, 1964, с. 394; Азадовский, 1988].

Возможно, что на восприятие Блоком революции в образе девушки («Она девушка!» — в записи Е. П. Иванова [Иванов, 1964, с. 394]) повлияла именно она. Ее образ вдохновил поэта на создание четверостишия «Деве-Революции» (19 августа 1906 г.) и других

поэтических строк, например в стихотворении «Свободны дали...» (1905):

И Дева Свобода в дали несказанной
Открылась всем — не одним пророкам!

Или другие из стихотворения «Перед вечернею порою...» (сентябрь 1906 г.):

«Сестра, откуда в дождь и холод
Идешь с печальной толпой,
Кого бичами выгнал голод
В могилы жизни кочевой?»

Вот подошла, остановилась
И факел подняла во мгле.
И тихим светом озарилось
Все, что незримо на земле.

Образ Дочери Зодчего является выражением и индивидуально-блоковского мифа о Вечной Женственности, занимая свое место в ряду таких образов, как Прекрасная Дама, Незнакомка, Фаина. Наделенная некоторыми внешними признаками этих героинь, она, подобно им, знаменует земное воплощение небесной сущности.

Библейская проекция на этот женский образ была отмечена выше (Ависага перед царем Давидом). Другое воплощение героини — в образе Духа Утешителя — в евангельском словаре означает третью ипостась Бога — Святого Духа: «И Я умолю Отца, и даст вам другого *Утешителя* (курсив мой. — *И. П.*) <...> Духа истины, которого мир не может принять, потому что не видит Его и не знает Его» (Ин. 14, 16–17). Воплощая Духа-Утешителя в женском образе, Блок указывает на религиозные корни этого представления, восходящего к Библии: «Мы помним женственный лик этого Утешителя в страшном видении пророка Илии и на раскольничьих иконах. Это — «глас хлада тонка», женственно-нежный образ Духа Святого, возносящий горе, обещающий нам, что времени больше не будет» [V, с. 598; Толковая Библия, 1987, т. 1, с. 459–460]. Эта ассоциация возникает, видимо, в разговорах Е. П. Иванова с Блоком о Марии Дობролюбовой. Среди его «Записей об Александре Блоке» есть такая: «Был у Александра Блока. Андрей Белый — там. <...> Много говорили <...> о Софии, о безобразии и образе. И об утешителе — Деве» [Иванов, 1964, с. 390].

Поэт — юноша, *руководимый на путях своих Зодчим, влюбленный в его Дочь*. Прежде всего это — автогерой, с необходимым для него лирическим и автобиографическим контекстом. В то же время Поэт в драме Блока и за ее пределами — фигура мифологизированная. Миф о Поэте Блок окончательно оформит в своей завещательной речи «О назначении поэта» (1921), посвященной Пушкину: «На бездонных глубинах духа, где человек перестает быть человеком, на глубинах, недоступных для государства и общества, созданных цивилизацией, — катятся звуковые волны, подобные волнам эфира, объемлющим вселенную; там идут ритмические колебания, подобные процессам, образующим горы, ветры; морские течения, растительный и животный мир. Эта глубина духа заслонена явлениями внешнего мира. <...> Первое дело, которого требует от поэта его служение, — <...> поднять внешние покровы, <...> открыть глубину» [VI, с. 163].

Поэт в мифологии Блока — «сын гармонии», а гармонию, порядок, космос создал Великий Зодчий. Кажется, что эти мысли о поэте вынашивал Блок, создавая образ Поэта в «Короле на площади», но тогда еще не мог их сформулировать, однако сумел образно воплотить.

Поэт вписан в мироздание драмы, он — один из героев. Но сама драма, ее вселенная — создание Поэта. Не объективный, реальный земной мир реалистического искусства, с чередой «внешних» событий, а мир со вскрытыми глубинами и смыслами предлагает читателю и зрителю Поэт Блока. Это он воспринимает знаки надвигающейся катастрофы, вырастающие в ряды лейтмотивов: мрак, зловещие, подобные птицам фигуры заговорщиков, вздымающиеся клубы и столбы пыли, из которой рождаются «маленькие красные Слухи», знойный ветер, свинцовые тучи, приближающуюся бурю, ветер, «разбивающий стекло морей», стук топоров и т.п. Это он, подобно Дочери Зодчего, готов «С дикой чернью в борьбе бесполезной / За древнюю сказку мертвым лечь...» (из стихотворения «Еще прекрасно серое небо...», 18 октября 1905 г.). Это в его глазах Дочь Зодчего преобразается в Розу Небесную — символ Богородицы, а сидящий Король — в Бога-Отца.

В мифологию Поэта у Блока входит и идентификация его с образом Сына Божьего — Христом, проявленная уже в этой драме, а впоследствии — в «Песне Судьбы» и в поэме «Двенадцать» (см. соответствующие главы).

Реплика Поэта «Зачем так ярко вспыхнула юность?» говорит о том, что животворную силу Девы он испытал на себе и, таким образом, библейскую сказку об Ависаге и Давиде Поэт переживает сам.

В черновой набросок включены стихи, которые дополняют образ Поэта еще одной ассоциацией — с образом из «Божественной комедии» Данте:

Там — на поверхности гладкой стекла
Бродит печальный поэт
В смертной тоске,
Путеводимый печальным и строгим
Вестником темной Судьбы,
Древним своим двойником!

«Путеводимый» Вергилием поэт в тоске и смятении бредет по заледенелой, подобной стеклу (это сравнение есть у Данте), поверхности озера Коцит (Рай, песнь 32, ст. 22–24).

Тема Поэта, важная для драмы «Король на площади», получает развитие и еще большую глубину в «Диалоге о любви, поэзии и государственной службе».

Шут — *прихлебатель сцены и представитель здравого смысла. Иногда он прикрывает свое расшитое золотом брюхо священнической рясой.* Шута в драме Блока «Король на площади» блоковедение воспринимает как пошляка, циника, мещанина, профанирующего истину, веру, милосердие [Громов, 1961а, с. 420, 453; Родина, 1972, с. 156]. Ошибочность такого восприятия заключается в том, что Шута характеризуют как лицо, забывая, что в средневековом театре и театре Шекспира это была маска, «актер в быту». Рассмотрение этого образа вне традиции привело к однозначному и искаженному его толкованию.

Шут — одна из центральных фигур как в драме, так и в «Диалоге о любви, поэзии и государственной службе». В драме он играет сюжетную, идейную и служебную (дивертисментную) роль. «Прихлебатель сцены» — эта характеристика указывает на традиционно театральную роль Шута. В «Диалоге...» он охарактеризован как «здравомыслящий человек неизвестного звания», и, в отличие от драмы, его маска здесь остается неизменной — маска рыбака, «ловца человеков». В драме же маски Шута меняются. Открывая драму, Шут причаливает к берегу в лодке и выходит с удочкой и узелком. Шут с узелком на палке — образ из системы тайных знаков Таро (изображение на нулевой карте). Значение этого символа в том, что Шут подвижен, приходит и уходит и в его небольшом узелке лишь самое необходимое [Колесов, 1992, с. 33]. В маске Шута-рыбака он появится и в конце драмы, она сохранится и в «Диалоге...». Вторая

его роль — Пролога. В соответствии с традицией старого театра Пролог обращается непосредственно к публике и объясняет декорации, расстановку политических и социальных сил в предстоящем действии, свою роль и место.

Третья маска — священническая ряса и капюшон, которыми Шут прикрывает четвертую маску — подлинно шутовскую: красный колпак с бубенцами и расшитое золотыми позументами брюхо.

Шут занимает свое традиционное место в вечной иерархии вечного мира: Король, Шут и народ (нищие). Однако Шут не служит Королю, поскольку невозможно служить «каменному истукану», он связан с ним лишь в традиционной социальной структуре. Находясь в гуще людей и событий, он в то же время вне всяких связей, как бы заброшен сюда из другого мира. Такая трансцендентность роли Шута также традиционна. Он приходит ниоткуда (из моря) и уходит в никуда, «в эмиграцию», как он сам говорит. Эта «неотмирность» Шута также восходит к символизму нулевой карты (Дурака) Таро. Пестрый костюм Шута знаменует его связь с материальным миром, с низшей вселенной. Однако под одеждой Дурака находится божественная субстанция, шутовство для которой является только тенью [Холл, 1992, кн. 1, с. 115]. Символизм изображений на картах Таро как бы заключает в себе тайное знание, которое от века было доверено профанам, использовавшим карты для азартных игр. В этом кроется глубинный смысл Шута: все обнажено, лежит на поверхности, всем доступно — и в то же время заключает в себе божественную тайну и истину. Здесь, в драме Блока, явившись среди людей, Шут поддерживает идею законной верховной власти как залог миропорядка. В этом его *здравый смысл*.

Шут выступает также в ряду Ветхо- и Новозаветных проекций, выявляя свою трансцендентную сущность. Он применяет к себе евангельский образ «ловца человеков», подвергая его травестийному снижению: вылавливает на удочку здравого смысла тех, кто способен к нему прислушаться.

Ироническое обыгрывание этого евангельского образа у Блока предвосхищено Ф. Ницше в книге «Так говорил Заратустра». Развернутая метафора «ловли человеков» в «бездонном море», «полном разноцветных рыб и раков», восходит у Ницше к тому же евангельскому источнику: «Человеческий мир, человеческое море — в него закидываю я теперь свою золотую удочку и говорю: развернись, человеческая бездна! Развернись и выбрось мне своих рыб и сверкающих раков!» [Ницше, 1996б, 2, с. 171].

В этой же книге Ницше создан образ Шута в большом городе — двойника Заратустры: он профанирует его речи и мысли, его высокое отчаяние и презрение: «... Но здесь бросился к нему с распостертыми руками беснующийся шут и преградил ему дорогу. Это был тот самый шут, которого народ называл “обезьяной Заратустры”, ибо он кое-что перенял из манеры его говорить и охотно черпал из сокровищницы его мудрости. <...> “О Заратустра, здесь большой город; тебе здесь нечего искать, а потерять ты можешь все...”». Далее следует развернутое обличение города и призывы его оставить: «“Во имя всего, что есть в тебе светлого, сильного и доброго, о Заратустра! плюнь на этот город торгашей и вернись назад! <...> Плюнь на город подавленных душ и впалых грудей <...>” Но здесь прервал Заратустра беснующегося Шута и зажал ему рот. <...> “Я презираю твое презрение, и, если ты предостерегал меня, — почему же не предостерег ты себя самого? <...> твое шутовское слово вредит мне даже там, где ты прав! И если бы слово Заратустры было даже сто раз право, — ты все-таки *вредил* бы мне — моим словом!”» (курсив Ницше. — *И. П.*) [Ницше, 1996б, с. 126–128]. Заратустра проклинает большой город и проходит мимо.

Эти ницшеанские образы и заключенные в них смыслы, безусловно, имели значение для Блока и по-своему отразились в образе Шута. Однако не меньшее значение приобретает для него и глубинная — средневековая и шекспировская — традиция этого театрального образа, к которой, кстати, восходят и образы Ницше. Но если Ницше идет по пути переосмысления древней традиции, снимая органичное для Шута буффонное начало, то Блок сохраняет верность корневой традиции и прежде всего Шекспиру.

Традиционна связанная с Шутом идея *здорового смысла*, носителем которого он является. Здравый смысл — концентрат народной мудрости, предвечной трезвости в оценке жизни. Именно таким здравым смыслом наделены шуты Шекспира, прежде всего — Шут из «Короля Лира», самый трагедийный из них.

Как известно, буффон Шекспира включает два типа: собственно шут и клоун, незадачливый простака. Для Блока важна традиция шута, т.е. мудреца, пользующегося маской дурака и привилегией говорить правду миру, которую эта маска дает.

Ренессансная идея *здорового смысла*, выразителем которой на сцене стал Шут Шекспира, пронизывает «Опыты» Монтеня, известные, как считает шекспирология, Шекспиру. Согласно Монтеню, здравый смысл помогает человеку уклониться от всех обществен-

ных конфликтов. Цель Монтеня в проповеди здравого смысла — «обуздать безумие» гражданских войн, ярость их участников и тем самым спасти свою страну: «Жизнь — хрупкая штука, и нарушить ее покой — дело нетрудное» [Монтень, 1979, с. 156].

К сожалению, нет свидетельств прямого обращения Блока к Монтеню, однако понимание Монтенем здравого смысла столь глубоко впиталось культурой, что опосредованно могло дойти до Блока, прежде всего — через Шекспира. Монтень представлял интерес и для современников Блока. Несомненно, его знакомство с очерком Мережковского о Монтене, включенном автором в книгу «Вечные спутники» (1896). Мережковский дает очень точную характеристику французского гуманиста: «Вечный зритель, с громадным запасом чисто французской веселости и общечеловеческого *здорового смысла* (курсив Мережковского. — *И. П.*), он так хорошо изучил комическую сторону всех крайностей и увлечений, что сам уже не способен попасться на удочку. <...> Последняя цель его скептицизма в том, чтобы объяснить, <...>, почему он <...> не способен примкнуть ни к какой партии, секте или школе» [Мережковский, 1911, с. 156].

Называя своего Шута «прихлебателем здравого смысла», Блок соединяет глубинную традицию с новым, современным ему пониманием здравого смысла, продиктованным позитивистским отношением к миру. Этот смысловой сдвиг в понятии *здорового смысла* отчетливо намечен в «Диалоге...». Здесь *здравый смысл* связывается с «прогрессом», «культурным строительством» — понятиями, имеющими негативные коннотации в категориальном контексте Блока.

Однако Блок далек от полного отрицания здравого смысла, как это было свойственно многим его современникам, поэтам и мистикам, противопоставлявшим себя и свои духовные запросы земной реальности, о чем свидетельствуют многие его высказывания: «... сильная душа пройдет насквозь и не обмелеет, так как не убится *здорового смысла*. А слабая душа, вечно противящаяся “здоровому смыслу” (во имя нездорового смысла), потеряет и то, что имела» [ЗК, с. 73]; «Вл. Соловьев <...> не был оранжерейным мистиком, потому что легко и чудесно совмещал в себе религиозное прозрение и “здравый смысл”» [V, с. 609]. Наконец, знаменитые слова из *Речи о Пушкине*, соединяющие в глубоком и верном понимании Пушкина «здравый смысл» и «веселые истины», его «веселое имя»: «В этих веселых истинах здравого смысла, перед которыми мы так грешны, можно поклясться веселым именем Пушкина» [VI, с. 168]. Связанность этих понятий в сознании Блока восходит к «Заратустре» и «Веселой на-

уке» Ницше. Название последнего из этих сочинений Блок обыгрывает в «Диалоге...»: «Наука моя — заразительная, веселая наука», — говорит Шут, на что Поэт замечает: «Однако он читал Ницше!» Эта ироническая ссылка на книгу Ницше неслучайна, она сыграла немалую роль в оформлении общей идеи «Диалога...» и в концепции образа Шута. Немецкий исследователь Р. Д. Ключе, обратив внимание на упоминание этой книги Ницше в «Диалоге...» Блока, делает вывод о том, что она явилась источником, из которого русские символисты, включая Блока и Вяч. Иванова, заимствовали идею обращения к древним формам поэзии — мифологии и фольклору [Kluge, 1967, s. 88–89]. Думается, что книга «Веселая наука» имеет более глубокое идейное значение как для «Диалога...», так и для концепции поэта и искусства у Блока. Ему важна заключенная здесь мысль о духовном «выздоровлении», о преодолении романтического упоения страданием посредством иронии и самоиронии, о приближении к истине через освобождение духа, о приобретении большей внутренней свободы, столь необходимой художнику. Откликом на связь этих блоковских идей с Ницше прозвучит позднее высказывание в статье «Крушение гуманизма» (1918): «Между тем из рядов художников, которых пока никто не слышит, раздаются одинокие музыкальные призывы; призывы к цельному знанию, к синтезу, к *gaia scienza*». В преломлении к Пушкину такая трактовка слова *веселый* («веселое имя Пушкин») означает духовное и душевное здоровье, свободу не только от внешних обстоятельств, но и от себя самого, способность преодолеть в себе мрачное и тяжелое, увидеть слаботи мира и свои собственные с высоты иронического духа.

Согласно традиции, шут является защитником героя, его другом, советчиком, стремится к тому, чтобы вывести героя из его заблуждений, восстановить равновесие между героем и средой, перебросить мост из мира мечты, в котором пребывает герой, в мир реальности. Внося свои коррективы, шут как бы возвращает жизни ее реальные очертания, искаженные иллюзорными представлениями героя [Мережковский, 1911, с. 49]. В драме Блока таким героем, объектом усилий Шута оказывается Поэт, мучимый неизбывной тоской, желающий понять, в чем истина: в мятежном порыве к свободе, в народном бунте, или же на стороне здравого смысла — в разрушении старой, исчерпавшей себя жизни, или в поддержании иллюзии власти и порядка.

Тоска Поэта — следствие болезненно обостренной чувствительности человека высокодуховного, с тонкой психической организацией ко злу и страданию в жизни. Шут — воплощение самой

«субстанции» жизни, где зло извечно царит. Это соотношение имеет классическое выражение в сцене Гамлета с могильщиком. Однако там эти линии идут параллельно, воздействуя на зрителей своим контрастом: пронзительно тоскующий дух Гамлета — и циничный в своей здравости голос самой Природы (могильщик относится к разряду клоунов и не связан с героем, как с ним связан бывает шут), который не ставит своей целью развеять *тоску* героя, а лишь усиливает ее.

В драме Блока Шут хочет спасти Поэта от великой тоски. Поэт сам просит его об этом. Шут стремится обратить его к земной жизни, к государственной службе, к защите самого государства, воплощением которого является монархия. И Поэт, чтобы спастись от тоски, готов послушаться здравого смысла, попадается «на удочку» Шута. В черновом автографе «Диалога...» он принимает совет Шута и назначение на должность дипломата. В окончательной редакции он в последний момент изменяет решение, сохраняя верность себе и своему призванию, возвращается и устраивает выволочку Шуту. *Здравый смысл* терпит поражение (большая рыба сорвалась с крючка). Здравомыслящий Шут попадает впросак. Это также вполне традиционный шекспировский поворот [Пинский, 1971, с. 544–545]. Здравый смысл оказывается ниже судьбы и назначения героя.

В свете связи с традицией заслуживает особого внимания и священническая маска Шута — его появление перед толпой в рясе и капюшоне в роли «Отца духовного». Известно, что в раннем средневековом театре шут выступал в одежде, напоминающей монашескую, и был пострижен в виде монашеской тонзуры или наголо. Ассоциации, вызываемые таким обликом шута, имеют глубокий смысл. Шут в смеховом, карнавальном мире средневековья берет на себя роль воспитателя и просветителя, пастыря духовного, подражая церковникам, обращаясь к постулатам Священного Писания, пользуясь его распространенными формулами. Это один из «перевертышей» праздника дураков. Откликом на эту традицию у Шекспира становится эпизод из «Двенадцатой ночи», в котором шут Фесте надевает на себя рясу, чтобы устроить розыгрыш Мальволио. Есть основания предположить, что сцена с Шутом в рясе у Блока является прямым откликом на указанную сцену из шекспировской комедии. Фесте, готовясь играть роль священника, говорит: «В проповедники я не гожусь — *ростом не вышел*, в ученые богословы меня не возьмут — *брюха* не отрастил, но, по мне, прослыть честным малым не хуже, чем считаться *добрым пастырем* и великим ученым!» (курсив здесь и далее мой. — И. П.).

Шут у Блока распахивает рясу и «как бы *вырастает* в красной с золотом одежде. *Над толпой* качается его дурацкий колпак». А его расшитое золотом *брюхо* упомянуто не один раз, в том числе и в этой сцене. Таким образом, у блоковского Шута есть и *рост*, и *брюхо*, что как бы утверждает его право на роль «священника» и «богослова». Отклоненную шекспировским Фесте роль «пастыря доброго» блоковский Шут уверенно и авторитетно присваивает себе.

Все древние коннотации роли Шута-священника реализованы в созданной Блоком сцене: лицемерие, ханжество, обращение к традиционным оборотам проповедников, включающим цитаты из Писания: «Братья, скорбные дела творятся здесь»; «Бедные овцы без пастыря! <...> Я — пастырь добрый. <...> Буду пасти вас, стада мои, жезлом железным!» и т.п.

Однако у Блока Шут сам срывает рясу священника, сдвигает маску и обнажает другую — красного Шута с бубенцами на колпаке, глашатая Истины, проповедника Здравого Смысла. В этот кульминационный момент буффонада полностью снимается, обнажается надмирная роль Шута. Подобно библейским пророкам, он изрекает эсхатологические пророчества: «Если вы не послушаетесь меня, страшная кара падет на вас! Море захлестнет безумцев! Свинцовые тучи погребут под собою смятенный город!» Голосом Шута предупреждает о близящейся катастрофе сам автор.

Пророчество в финале драмы сбывается: народная стихия, толпа, воплощенная в библейском символе морских волн, накатывающих на город, обрушивает статую Короля, его трон, террасу и Дворец. Под обломками погибают Дочь Зодчего и Поэт, воплощавшие все самое высокое и прекрасное. Гибель города символизирует конец мира, но, как и в Откровении Иоанна, за концом мира, его уничтожением следует его возрождение: «Но завтра мир будет по-прежнему зелен и море будет так же спокойно». Шут, исполнивший свою роль, предупредивший город о грозящей ему катастрофе, накануне решающих событий уходит со сцены. Правда Шута никому не нужна. Его не слушают. Он сам уже не нужен для разрешения драмы, как Шут в «Короле Лире». Наступает тот самый «полдень», в который лировский Шут ложится спать, а Шут у Блока подхватывает свою удочку и узелок, спускается к морю, находит свою лодку и говорит, что ему остается одно — «эмиграция». Эта сцена, как и вся драма, заключает в себе поразительное пророчество. Шут, как и Поэт в драме Блока, становится выразителем авторских прозрений, и на этом основании между Шутом и Поэтом устанавливается особое диало-

гическое (диалектическое) пространство, связывающее их и разводящее одновременно.

Шут Блока кажется злым и жестоким. Он смеется над смертью, бедами, страхами, страданиями города. Выходки его злорадны, но от этого вдвойне разоблачительны. Злорадство Шуту положено по роли¹. Лир называет своего Шута злым, на что Шут отвечает: «А ты знаешь, куманек, *какая* разница между злым дураком и добрым дураком?»

Я злой дурак — и в знак
Того ношу колпак,
А глупость добряка
Видна без колпака.

Но злость Шута короля Лира не может сравниться со злостью, злобностью, злорадством шутов и героев Ницше. «Ловец в человеческом море» из «Заратустры» говорит о себе как о «злобнейшем из ловцов рыб человеческих»: «Не потому, чтобы я сердился на этих негодующих: они хороши лишь для того, чтобы мне посмеяться над ними! <...> Здесь смейся, смейся, моя светлая, здоровая злоба! С высоких гор бросай вниз свой сверкающий, презрительный смех! Примани мне своим сверканием самых прекрасных человеческих рыб!» [Ницше, 1996б, 2, с. 172].

В «Заратустре» смех становится главным оружием в разрушении «старых скрижалей» и всех старых ценностей: «Я звал их смеяться над их великими учителями добродетели, над их святыми, над их избавителями мира. <...> Я садился близ их большой улицы могил, рядом с падалью и коршунами и смеялся над всем их прошлым и его сгнившим, развалившимся великолепием...» [Там же]. О значении смеха Ницше скажет и в книге «Веселая наука»: «Следовало бы посмеяться так, чтобы смех выходил из глубины самой *истины* (курсив Ницше.— *И. П.*) <...> Быть может, только тогда придет время для “веселой науки”» [Ницше, 1996а, с. 514]².

В пору серьезного обращения к театру, когда создавалась Лирическая трилогия, Блок воспринял многое из «веселой науки» Ниц-

¹ См. об этом: [Даркевич, 1988, с. 156–157].

² См. также: [Ницше, 1901, с. 30]. Перевод в этом издании представляется более адекватным. («Насмеяться над самим собой так, как следовало бы это сделать, посмеяться так, чтобы смех выходил из глубины самой истины, — <...> Быть может, только тогда смех вступит в союз с мудростью; быть может, только тогда придет время для “веселой науки”» — *прим. ред.*).

ше. Уроки Ницше были для него плодотворны. В письме к В. Э. Мейерхольду от 22 декабря 1906 г. по поводу постановки «Балаганчика» он сформулирует свое отношение к смеху, «балагану», «шуту»: «... всякий балаган, в том числе и мой, стремится стать *тараном* (курсив Блока. — И. П.), пробить брешь в мертвечине: балаган обнимается, идет навстречу, открывает страшные и развратные объятия этой материи, как будто предает себя ей в жертву, и вот эта глупая и тупая материя поддается, начинает доверять ему, сама лезет к нему в объятия; здесь-то и должен “пробить час мистерии”: материя одурачена, обессилена и покорена; в этом смысле я “принимаю мир” — весь мир, с его тупостью, косностью, мертвыми и сухими красками, для того только, чтобы надуть эту костлявую старую каргу и омолодить ее: в объятиях шута и балаганчика старый мир похорошеет, станет молодым, и глаза его станут прозрачными, без дна» [VIII, с. 169–170].

Город в драме «Король на площади» — не просто место действия или фон, на котором появляются персонажи и происходят события. Гибель города — главная тема здесь. К теме города в творчестве Блока обращались практически все, писавшие о поэте. Проблему литературной традиции в решении этой темы первым поставил Н. П. Анциферов [Анциферов, 1922]. Наиболее глубоко в отношении к лирике Блока эту проблему исследовала З. Г. Минц, остановив особое внимание на значении Гоголя и Достоевского для оформления блоковского мифа Петербурга [Минц, 1971, 1972]. Ею же была отмечена апокалиптическая интерпретация этой темы у Блока в соответствии со сложившейся в русской литературе традицией восприятия Петербурга как места проклятого и обреченного. На Апокалипсис как на один из источников драмы «Король на площади» указала Ш. Шахадат, соотнеся на этом основании драму Блока с ранним драматургическим опытом А. Белого — драмой «Пришедший» (1903) [Шахадат, 1991, с. 20–26].

Именно город определяет мифологию драмы «Король на площади», включая древние и более поздние мифологические коннотации. Это город, забывший о своих пророках и поэтах, город нищих и франтов, толпы и маленьких красных Слухов, рабочих и заговорщиков, которые призывают жечь и разрушать, которым ничего не жаль (ср. в поэме «Двенадцать»: «Ко всему готовы, / Ничего не жаль»); город, где гуляют голод и смерть; город безумных надежд, страха и желания гибели. Здесь все бездомны («Ни кровя, ни семьи. Негде приклонить голову»). Домашние очаги — основа всякой жизни — потухли («Их семьи растлены. Дома пошатнулись»).

Жизнь выхлестнула на площадь. Несмотря на осознание Блоком исчерпанности старых форм жизни («Нет! Лучше согнуть в стуже лютой! / Уюта — нет. Покоя — нет» [III, с. 95]), в драме звучит ностальгическая тоска по таким мещанским с точки зрения революционного сознания ценностям, как добродетель, благополучие, уюты: «И я любил уюты, где пахнет духами, где женщина ставит на стол хлеб и цветы».

Тема бездомности, «потухших очагов», разрушения «уютов» и «ухода» в «город», а затем в «беспредельные пространства России» и связанный с этой темой образ «Сына Человеческого», который «не знает, где приклонить ему главу» (восходящий к Евангелию от Матфея — Мф. 8, 20), становятся в творчестве Блока 1906–1908 гг. устойчивыми и включаются в лирику, драму «Песня Судьбы» и в прозу этих лет («Безвременье» и другие статьи).

Мотив отворачивания от домашнего очага, гибели самих очагов восходит к Достоевскому, который одним из первых почувствовал кризис «уютов» в дворянско-интеллигентской жизни [Минц, 1971, с. 227]. Однако он не был одинок в этом чувстве. Еще до него Ап. Григорьев писал о «врожденном во всяком петербуржце *отворачивании* <курсив Ап. Григорьева> от домашнего очага»¹. Притягательными становятся для него городская площадь, улица, трактир, публичный дом и т.п.

Наделяя создаваемую в драме картину чертами реального современного города, Блок придает ему в то же время онтологическое значение. Он создает образ вечного города, включая его в онтологическое пространство своей драмы — пространство с библейским измерением: земля, море, небо (см. стихи, посвященные сотворению мира в Быт. 1, 1–10, а также реминисценции «сотворения» в книгах пророков: 3 Езд. 16, 56–62; Неем. 9, 6; Откр. 10, 6; 14, 7 и др.). Берег и город, расположенный на нем, становятся местом пересечения сил космических и земных.

Согласно библейской традиции, город создан человеком, в отличие от природного мира: земли, моря, неба, света, тьмы, земных тварей и самого человека — творений Господа. Уже поэтому город лишен совершенства, которым обладают создания Бога. Более того, первые города возводили нечестивцы: Каин (Быт. 4, 17), Нимрод (Быт. 10, 12); честолюбивые и дерзкие строители Вавилона с огром-

¹ Впервые: **Трисмегистов, А.** [Григорьев, А. А.]. Москва и Петербург. Заметки зеваки / А. Трисмегистов [А. А. Григорьев]. // Московский городской листок. — 1847. — № 88. — С. 352–354; совр. публикацию см.: [Григорьев, 2000].

ной Вавилонской башней — города, который становится во многих книгах Библии, включая Откровение Иоанна, символом нечестия: «Вавилон великий, мать блудницам и мерзостям земным» (Откр. 17, 5). «В городах окрестности — до Содома» стал жить Лот (в отличие от Авраама, поселившегося «на земле Ханаанской»), испытывавший на себе и своих близких губительную силу греха и разврата, царящих в городе (Быт. 13, 12–13).

Итак, над городом изначально тяготеет проклятие. Город — средоточие праздной, мятежной, развратной, потребительской жизни. Нечестие города проявляется, по Библии, в возведении истуканов, которым поклоняются люди по указу царя (Дан. 3, 1–7; 14, 3–5). Первые заповеди Закона Моисеева предупреждают против этого языческого обычая: «Не делай себе кумира и никакого изображения того, что на небе вверху и что на земле внизу <...> Не поклоняйся им и не служи им...» (Исх. 20, 2–5; см. также: Втор. 5, 6–9; Лев. 26, 1; Пс. 96, 7). Идолопоклонникам Господь грозит гневом своим: «... разорю высоты ваши и повергну трупы ваши на обломки идолов ваших, <...> города ваши сделаю пустынею...» (Лев. 26, 30–31).

Над городами, дошедшими до крайней степени нравственного падения, не знавшими или забывшими Бога, попирающими заповеди его, виновными в пролитии крови святых и праведников, в преступлениях против града Истины — Иерусалима, — Господь вершит свой суд. Картины уничтожения нечестивых городов в книгах пророков Иезекииля, Иеремии, в *Третьей книге Ездры* и других как бы предваряют пророчества о конце мира в *Евангелии от Марка* (Мк. 13, 8–30) и в *Откровении Иоанна Богослова*.

Апокалиптика драмы Блока «Король на площади» восходит во многом к этим древним и вечным источникам. Блок наделяет создаваемую им в драме картину города библейскими приметами «последних времен»: «вдовство, нищета, голод» (3 Езд. 15, 49); «... города возмутятся, дома будут разорены, на людей нападет страх...» (3 Езд. 15, 18). В возмущении природных стихий проявляется действие космических сил, готовых обрушить кару Божию на нечестивый город. *Свинцовые тучи, сгущающийся мрак, ветер, зной, пыль, страшные птицы* и другие зловещие лейтмотивы в драме Блока восходят к предвещающим конец мира, гибель города и народа пророчествам Библии: «Вот облака от востока и от севера до юга, — и вид их весьма грозен, исполнен свирепости и бури» (3 Езд. 15, 34); «... и ветры сильные поднимутся от востока и откроют <...> облако, которое Я подвинул во гнев...» (3 Езд. 15, 39); «и слава могущества твоего

(обращение к Азии, «соучастнице в надежде Вавилона» — 3 Езд. 15, 46) засохнет как цвет, когда настанет зной, посланный на тебя» (3 Езд. 15, 50); «И жег людей сильный зной...» (Откр. 16, 8–9); «И поднимется пыль и дым до самого неба...» (3 Езд. 15, 44).

Пыль в произведениях Блока — признак мира сего («страшного мира»), воплощенного в образах города с его зловещими фантомами, грязью, нищетой, развратом¹. В связи с «уходом» Вл. Соловьева, разрывающим в представлении Блока пределы времени и пространства, поэт говорит, «что можно родиться второй раз и сбросить с себя цепи и пыль...» [V, с. 454]. Образы клубящейся и вздымающейся пыли являются знаком «последнего конца», апокалипсиса. Пыль завивается в столбы, символизирующие, подобно снежному вихрю в поэме «Двенадцать» и других произведениях, средоточие нечистой силы. Блок исследует смыслы этого фольклорного мифа в статье «Поэзия заговоров и заклинаний» [V, с. 38]. В «Короле на площади» этот образ демонизирован еще и тем, что из пыли рождаются «маленькие красные Слухи», взметаемые ветром, проникающие в толпу и как бы увлекающие ее с собою, сея тревогу, страхи, зловещие предчувствия. З. Г. Минц возводит образы «низшей мистики», характерные для блоковского мифа города в произведениях этого времени, к народной фантастике, немецким романтикам начала XIX в. и к гоголевским образам «нечисти»². Образ нечестивцев, взметаемых ветром подобно праху, также восходит к библейским апокалиптическим пророчествам (Пс. 1, 4). Апокалиптический смысл вложен в образ пыли в высказывании А. Белого со ссылкой на Мережковского, на его пророчество о Грядущем Хаме: «Над европейским человечеством пронесся вихрь, взметнул тучи пыли. Стал красен свет, занавешенный пылью: точно начался мировой пожар»³. Обновленный через Апокалипсис мир, предвещенный в финале «Короля на площади», очистится от пыли: «Сойдет небесная гроза и прибьет пыль...» [IV, с. 52].

Апокалиптическое значение приобретает настойчиво повторяемый в драме мотив *птиц*. На птиц похожи заговорщики: Черный, призывающий к мятежу, — костлявая птица; и Золотой слуга Короля — золотая птица; Дочь Зодчего, провидя близящуюся развязку,

¹ Лейтмотив пыли в лирике Блока исследован в ст.: [Попення, 1972, с. 74–84; Приходько, 1999, с. 327–334].

² Подробнее об этом см., например: [Шахадат, 1991, с. 20–26].

³ См.: **Белый, А.** Апокалипсис в русской поэзии / А. Белый // Луг зеленый / А. Белый. — Москва, 1910. — С. 225–226.

трагически вещает: «Как черные птицы, в желтой пыли Замыслов новых носятся клочья»; «Слышишь крик зловещих птиц?»¹. *Буревестники* из Первой картины включаются в этот апокалиптический контекст. В отличие от знаменитого горьковского образа из «Песни о Буревестнике» (1901), символизирующего радостное предвестие революции, буревестник Блока — мрачный символ, глашатай конца мира. Проясняет отношение Блока к революционному смыслу этого образа скептический отклик поэта о «Буревестнике» Горького в рецензии на книгу Мирэ «Жизнь» (1905) [V, с. 585].

Наряду с такими напастями на заслуживший кару город, как *голод, мор, нашествие вражеского войска*, в распоряжении Господа стихийные силы природы: *огонь, землетрясение, потоп*, способные стереть с лица земли город беззакония. Так, Содом и Гоморра были сожжены огнем и серой, и место их покрыло Мертвое море. О Вавилоне Бог говорит устами пророка Иеремии: «... и зажгу огонь в городах его — и пожрет все вокруг него» (Иер. 50, 32). В Вавилоне «Трясется земля и трепещет, ибо исполняются над Вавилоном намерения Господа сделать землю Вавилонскую пустынею без жителей» (Иер. 51, 29). Седьмая чаша гнева Божия в *Откровении Иоанна Богослова* произвела землетрясение, «какого не было с тех пор, как люди на земле. <...> И город великий распался на три части, и города языческие пали, и Вавилон великий помянут пред Богом, чтобы дать ему чашу вина ярости гнева Его» (Откр. 15, 18–19). Но самая распространенная кара Божия, которая не только навсегда уничтожает, но смывает и как бы очищает место для новой жизни, — потоп.

Легенды о затопленных землях и городах широко распространены в мифологиях мира. Для Блока, несомненно, имел значение миф о затоплении Атлантиды, изложенный в диалогах Платона «Тимей» и «Критий»², популярный в начале XX в. в связи с возрождением эсхатологических чаяний (см., например, картину Л. Бакста «*Terrae Antiquae*» (1908) и посвященную ей статью Вяч. Иванова «Древний ужас» того же года). Но особую роль потоп играет в эсхатологических картинах и пророчествах Библии: «... вот поднимаются воды с севера и сделаются наводняющим потоком и потопят землю и все, что наполняет ее, и город, и живущих в нем» (Иер. 47, 2); «... и многие воды

¹ Ср. со стихом из *Откровения Иоанна Богослова*: «Вавилон, великая блудница, делается жилищем бесов и пристанищем всякой нечистой и отвратительной птицы» (Откр. 18, 2).

² См. об этом мифе: [Андреев, 1990, с. 177–218].

<...> затопят город, и стены, и горы, и холмы <...>; и пройдут безостановочно до Вавилона и сокрушат его» (3 Езд. 15, 41–43); «Устремилось на Вавилон море; он покрыт множеством волн его» (Иер. 51, 42) и т.п.

Город в драме Блока гибнет под натиском толпы, расшатавшей колонны и обрушившей террасу, дворец, статую Короля, под обломками которых погибают люди. Однако незадолго перед этим Шут в рясе священника изрекает пророчество о гибели города под волнами моря: «Страшная кара падет на вас. Море захлестнет безумцев! Свинцовые тучи погребут под собою смятенный город». В природе это пророчество готово исполниться: «Свинцовые тучи бегут по небу»; «Сумерки быстро сгущаются. Рог ветра трубит, пыль клубится, гроза приближается...»; «Ветер рвет ее черные шелка, мечется в ее волосах. Мрак сгущается»; «Бледная молния»; «Стекло морей разбито ветром! В твоей душе расплеснулось море! <...> Слышишь плеск свинцовых волн?»; «Видишь, море швыряется в берег?»

Подобно тому как в библейских текстах буря, гроза, «волны моря» становятся метафорой нашествия врагов или возмущения народа, у Блока с воем взывавшей стихии сливается вой толпы, метафорически отражающие друг друга: «Из дальних кварталов, с дальних площадей и улиц несетса возрастающий вой прибывающей толпы. Кажется, сама грозная ночь захлебнулась этим воем, этим свистом бури, всхлипыванием волн, бьющих в берег, в дрожащем, матовом, пресыщенном грозой блеске». И далее: «Он (Поэт) остается один, в непроглядном мраке, между прибором моря и хлынувшей над ним на площадь толпы». Толпа, подобно «волнам моря», захлестывает обезумевший город, и она же его разрушит. Библейский образ потопа в этом его метафорическом значении подготавливает более позднюю мысль Блока о революции как о сокрушительной и очистительной стихии. Под нахлынувшими на город волнами народного моря гибнут Дочь Зодчего и Поэт, единственные в этом городе существа, лишенные эгоизма и страха, готовые к высокой жертве и жертвенной любви. Не случайно именно им раскрывается тайна Отца. Их восхождение к Отцу, воспринимаемое ими как освобождение, логически завершается их гибелью на земле. Зодчий проклинает город словами библейского проклятия: «... и вот остается дом ваш пустым». Опустошение — единственный способ очищения и омоложения мира. Библейская сказка об Ависаге и Давиде становится откликом на слова пророка: «Ибо век потерял свою юность, и времена приближаются к старости <...> Сколько будет слабеть век от старости, столько будет умножаться зло для живущих» (3 Езд. 14, 10; 16).

Очистительный смысл разрушения города раскрывается в заключительном монологе Зодчего: «Но завтра мир будет по-прежнему зелен и море будет так же спокойно». Гибель всякой цивилизации завершалась торжеством вечной природы, готовой к началу новой жизни. Это как бы земное исполнение чаянья *нового неба* и *новой земли*, которые провидел Поэт в своем вещем экстазе, вдохновленный Дочерью Зодчего: «Я вижу берег новой земли...» В этом же выражение идеи *вечного возвращения*¹. В представлении Блока *круговращение*, *дурная бесконечность* характерны для *страшного мира*, в то время как герой, зрящий Бога, разрывает порочный круг и идет путем восхождения, путем *вочеловечения*. Финал драмы «Король на площади» отчетливо демонстрирует это представление. Образ «мужа восходящего» также вдохновлен библейскими текстами (см., например, 3 Езд. 13, 22), что позволяет идентифицировать героя Блока в заключительной сцене с Сыном Человеческим.

Однако не только библейская апокалиптическая проекция оформляет город в драме Блока. Большое значение для него, как и для русской литературы XIX — начала XX вв. в целом, имеет миф о Петербурге, который в свою очередь в литературной традиции соотносится с образом *вечного города*: с древним Римом, библейским Вавилоном, Содомом и Гоморрой (см., например, в стихотворении М. В. Ломоносова «Надпись на новое строительство Царского села» (1756), в поэме М. А. Дмитриева «Подводный город» (1847), в новелле «Насмешка мертвеца» из «Русских ночей» В. Ф. Одоевского (1833), в очерке А. И. Герцена «Москва и Петербург» (1842) и др.).

Город, возведенный на болоте титанической волей одного человека ценой поправки национальных святынь и миллионов жизней, изначально проклят («Быть пусто месту сему») и обречен на исчезновение или катастрофическую гибель².

При всей мифологичности пространства в драме Блока легко узнаваемы очертания Петербурга: мыс, омываемый водой; набережная, спускающиеся к самой воде ступени, скамья внизу у воды; городская площадь, дворец, терраса (отчетливый образ стрелки Васильевского острова с белоколонной биржей Томона); статуя Короля (истукан); мерцающий за всем этим образ Строителя Чудотворного (Зодчего у Блока). Образ города, как и другие образы Блока, рождается на пересечении вечности и истории, реальности и легенды, непосредственного переживания древнего воспоминания.

¹ О значении мифа о вечном возвращении для Блока и других символистов см.: [Максимов, 1981а, с. 79–101; Исупов, 1991, с. 3–21]; см. также: [Элиаде, 1987].

² См. об этом: [Анциферов, 1991; Долгополов, 1985, с. 150–194; Топоров, 1984].

В пророчествах о Петербурге город, рожденный из воды, от воды и погибнет. Мифу Петербурга оказываются созвучными античные и библейские легенды о потопе, о затопленных городах и землях. Блок в соответствии с этими легендами и личным переживанием мифа Петербурга видит исход для проклятой современной цивилизации в гибели от воды. Эта мифологическая проекция оформляет апокалиптическую метафору: «Затопили нас воды времен, / И была наша участь мгновенна» [II, с. 154].

В драме «Король на площади» нашла выражение близкая Блоку мысль А. И. Герцена о том, что печать обреченности Петербурга связана с его революционным происхождением: «... любимое дитя северного великана, <...> в котором сосредоточена была энергия и жестокость Конвента 93 года и *революционная сила его*...» [Герцен, 1954, с. 39]. В революционной истории закладки города Герцен видит причину того, что «Петербург поддерживает физически и морально лихорадочное состояние» [Там же. С. 41] и порождает новые мятежи и чаянья катастрофической гибели. В картине К. Брюллова «Гибель Помпеи» Герцен усматривает все то же «вдохновение Петербурга» [Там же. С. 40]. В год работы над драмой Блок приобретает только что вышедшее семитомное собрание сочинений Герцена¹ и, по обыкновению, просматривает и читает новые книги. Мысль Герцена о связи *города* и *революции* находила подтверждение в самой действительности первой русской революции, которая открыла важнейший из сквозных мотивов Блока, определивший тему и образы поэмы «Двенадцать».



II.3. Трагедия и мистерия

Трагедия, как мы знаем, возникает в античности из дионисийского духа музыки (по Ницше). Мистерия — из средневековой литературы. Мережковский прямо противопоставил трагедию мистерии: «Рок, идея возмездия и справедливости, управляющей миром, — ос-

¹ Герцен, А. И. Сочинения и переписка с Н. А. Захарьиной. Т. 1–7 / А. И. Герцен. — Санкт-Петербург: Изд. Ф. Павленкова, 1905 [обл. — 1906].

нова древнегреческой трагедии. Бог, идея любви, движущей солнцем и другими светилами (слова Данте), — основа мистерии христианского поэта» [Мережковский, 1911, с. 84].

Мистерия, таким образом, становится отражением христианского сознания, его представлений о добре и зле. Но согласно тому же Ницше, в морали не может быть искусства, оно находится «по ту сторону добра и зла».

Я неслучайно отсылаю к Ницше и символистам: именно символисты, открывшие заново мистику, с опорой на Ницше искали пути к созданию новой трагедии (Вяч. Иванов, Ин. Анненский, А. Блок). И не находили.

Шекспир поразительным образом соединяет эти начала в своей драме, по сути дела, заново создает трагедию, вдохнув живую стихию в средневековую мистику. Неслучайно Ницше постоянно соотносит шекспировскую трагедию с античной, *Отелло* — с Аяксом Софокла [Ницше, 1996а, с. 278], *Гамлета* — с «дионисическим человеком» [Там же. С. 82], а самого Шекспира — «по непринужденности и свободе, которую ему давала народная вера» [Там же. С. 309], — с Эсхилом, Аристофаном и Гомером. Однако, признавая высокие нравственные критерии в творческом сознании Шекспира («Шекспир как моралист») [Там же. С. 338–339], Ницше указывает на его уникальную способность «вкладывать свое наблюдение о страстях в уста своих фигур, движимых страстью» [Там же], а не говорить о них словами поэта.

Таким образом, христианская мистерия обретает в руках художника живое дыхание, плоть и кровь, но оставляет свои духовно-нравственные проекции в чувственном, исполненном страсти и движения, ужаса и сострадания мире шекспировской драмы.

Наши исследователи последних лет направляют свои усилия на то, чтобы выявить мистериальную основу трагедии Шекспира, т.е. прочитать «вечный сюжет»: в *Гамлете* видят Иоанна Крестителя, призывающего: «Покайтесь!»; Короля Лира рассматривают сквозь призму библейского Иова; я сама в работе 1990 г. исследовала мистику о человеке, находящемся между ангелом и дьяволом в «*Отелло*». Действительно, мистериальные подцветки позволяют увидеть «скрытые», или «тайные», смыслы. Очерк Блока об «*Отелло*» так и называется «Тайный смысл трагедии “*Отелло*”» (1919).

А. Блок одним из первых увидел в трагедии «*Отелло*» за психологической драмой современности яркую символику, глубинный «тайный смысл», метафизическую ауру, окружающие главных геро-

ев мистериальные ореолы: «необыкновенное сияние» «несказанной сущности» Дездемоны [Блок, 1962, с. 388] и «темный огонь», который «светится изнутри» Яго [Там же. С. 389]. Блок впервые сказал о том, что в драме «*Отелло*» есть «все элементы мистерии» [Там же. С. 388]. Мистерия бытия, заключенная в этой трагедии, и составляет ее «тайный смысл».

Для западных ученых, даже для таких представителей мифологической школы, как Ф. Р. Ливис, трагедия «*Отелло*» долгое время оставалась бытовой, «простейшей», лишенной глубокого символизма, той самой «метафизической ауры».

В свете обозначенной в начале концепции чрезвычайно интересно и важно понять, каким образом мистериальный сюжет, в котором обнажена мораль, получает у Шекспира прививку «духом музыки». Поэтика у Шекспира — не мистериальная, есть только элементы мистериальности. Но она и не плоско реалистическая. Поистине, это дух музыки, который веет, где хочет.

Но что такое «дух музыки»? Действительно ли он противопоставит нравственному началу и мистерии? Ницше подробно и плодотворно исследует эти проблемы. Однако его построения не лишены противоречий. Противопоставляя христианскую нравственную доктрину, нашедшую выражение в средневековой мистерии, античному духу музыки, он в то же время говорит о «*мистериальном учении трагедии*» [Ницше, 1996а, с. 94]. Понятно, что слово *мистерия* имеет здесь иной смысл, отличный от обозначения средневекового драматургического жанра. Но неслучайно этот жанр обозначен этим словом. Слово в его новом употреблении сохраняет свой древний смысл, свою связь с религиозным мифом и ритуалом, приобщающим непосвященных к сердцевине космического бытия. Только теперь это уже не языческая мифология, а христианство.

Мистериальное учение трагедии Ницше определяет как познание о единстве всего существующего. С разрушением этого единства и утверждением принципа индивидуации Ницше связывает изначальную причину зла. Восстановить это единство способен только искусство, в частности искусство трагедии, в котором Ницше видит «радостную надежду» и «предчувствие вновь восстановленного единства» [Там же]. Таким образом, вводятся нравственные категории в связи с античным мифом и трагедией. Вина и справедливое возмездие — это тоже категории нравственного порядка, может быть не так безусловно разведенные, как в христианстве.

Итак, дух музыки, породивший трагедию, Ницше определяет как ее метафизическую основу («томительное предчувствие некоего метафизического мира» [Там же. С. 95]), миф и ритуал, приближающие нас к мировой тайне.

Но для образного воплощения дионисийского духа музыки трагедии необходима пластика, аполлоническое начало. Таким образом, античная трагедия представляет собою синтез дионисического духа музыки и аполлонической пластики, при том что между одним и другим разверзается пропасть. <Ницше апеллирует к Шопенгауэру, который> «признал за музыкой другой характер и другое происхождение, чем у всех прочих искусств: она не есть, подобно тем другим, отображение явления, но непосредственный образ самой воли и, следовательно, представляет по отношению ко *всякому физическому началу мира — метафизическое начало*, ко всякому явлению — вещь в себе (Шопенгауэр, «Мир как воля и представление», I, 310)» [Там же. С. 117]. <Согласно Ницше:>

— ... лишь как эстетический феномен существование и мир представляются оправданными.

— ... даже безобразное и дисгармоническое есть художественная игра, в которую Воля, в вечной полноте своей радости, играет сама с собою. <...>

— Радость, порождаемая трагическим мифом, имеет одинаковую родину с радостным ощущением диссонанса в музыке. Дионисизм с его изначальной радостью, воспринимаемой даже от скорби и мук, есть общее материнское лоно музыки и трагического мифа. <...> Это стремление в Бесконечное, этот взмах крыльев тоскующей души рядом с высшей радостью об отчетливо воспринятой действительности напоминают нам, что мы в обоих состояниях должны признать дионисический феномен, все снова и снова раскрывающий нам в игре созидания и разрушения индивидуального мира эманацию некоторой изначальной радости, подобно тому как у Гераклита Темного мирообразующая сила сравнивается с ребенком, который, играя, расставляет шашки, насыпает кучки песку и снова рассыпает их [Там же. С. 154–155].

— ... лишь исходя из духа музыки мы понимаем радость об уничтожении индивида. Ибо на отдельных примерах такого уничтожения нам лишь становится яснее вечный феномен дионисического искусства, выражающего волю в ее всемогуществе, как бы позади *principii individuationis*, вечную жизнь за пределами всякого явления и наперекор всякому уничтожению. Метафизическая радость о трагическом <...> «Мы верим в вечную жизнь!» — так восклицает трагедия, между тем как музыка есть непосредственная идея этой жизни. Совершенно

другую цель имеет пластическое искусство: в нем Аполлон преодолевает страдание индивида лучезарным прославлением *вечности явления*, здесь красота одерживает победу над присущим жизни страданием... [Там же. С. 121].

Ибо такова судьба каждого мифа, что он постепенно как бы вползает в тесную оболочку мнимо исторической действительности и затем воспринимается какой-либо позднейшей эпохой, подходящей к нему с историческими запросами, как однажды бывший факт <...> Этот отмирающий миф и был теперь охвачен новорожденным гением дионисической музыки, и в его руке он еще раз расцвел красками, каких он еще никогда не являл, ароматом, пробуждающим томительное предчувствие некоего метафизического мира [Там же. С. 95].

Блоковедение обращалось к отдельным аспектам мифопоэтики «Песни Судьбы», в частности к литературным и фольклорным источникам этой драмы [Минц, 1972, с. 177–180; Родина, 1972, с. 177–187; Кипнис, 1987; Зеленцова, 1986, с. 43–47]. Однако требуется специальное изучение «Песни Судьбы» как «текста-мифа», чтобы увидеть целостную при всей множественности источников картину мира и человека, сложившуюся в художественном сознании Блока к 1908 г.

В «Песне Судьбы» получает наиболее полное и последовательное воплощение блоковский миф о «вочеловечении», восходящий к христианскому первомифу и отложившийся в формуле «Символа Веры» — главной христианской молитвы: «Нась ради человекъ и нашего ради спасения шедшаго с небесь, и воплотившагося отъ Духа Свята и Марии Девы, и *вочеловечшася*». Сам Блок определяет мучительный путь «вочеловечения», как он сложился в лирической трилогии, в формуле соловьевской триады: «от мгновений слишком яркого света — через необходимый болотистый лес к отчаянию, проклятиям, «возмездию» и... — к рождению нового человека “общественного”, художника, мужественно глядящего в лицо миру, получившего право <...> вглядываться в контуры “добра и зла” — ценою утраты части души» [VIII, с. 344]. В соответствии с этой триадой построена «Песня Судьбы»; жизнь Германа с Еленой в «светлом доме» (теза); его уход через «ржавые» болота в город (антитеза); выход в широкий мир на завьюженные просторы России, обретение чаемой «нищеты духа» и нового знания (синтез).

Авторским ключом к триадическому построению «Песни Судьбы» можно считать статью «Безвременье» (1906), образно-идеологическую структуру которой составляет та же триада: домашний

очаг («самый чистый и светлый праздник» [V, с. 66]); город («Радость остыла. Потухли очаги. <...> Двери открыты на выюжную площадь» [V, с. 70]); просторы России («Пустыня полей и еле заметный шоссе́нный путь» [V, с. 73]).

За пространственной моделью мира, выстроенной в «Песне Судьбы» и в статье «Безвременье», угадываются пространственные реалии, в которых жил и которые мифологически осмыслял Блок. Замкнутый мир домашнего очага — это дом и сад в Шахматове, с книгами и близкими людьми, с женой и матерью, с важными для Блока работами в саду («земля многое объясняет»), с дорогими его сердцу тишиной и уютom. А за оградой шахматовского сада — «бесконечная даль, и шоссе́нная дорога, и все те же несбыточные, щемящие душу повороты дороги, где я был всегда *один* и в союзе с Великим...» [VIII, с. 246]. В городе Блок жил большую часть года, знал проклятие города, его демоническую силу, любил его и болел им. Каждая из этих реалий становится знаком в сознании и особой темой в творчестве Блока, а взятые в совокупности они определяют направление и этапы пути героя, за которым стоит сам автор, его личный опыт и устремления.

Сюжетно-тематическая и пространственная структура статьи «Безвременье» и драмы «Песня Судьбы», продиктованная указанными реалиями, просматривается и в других произведениях Блока: в лирическом этюде «Девушка розовой калитки и Муравьиный царь» (1906), в поэме «Соловьинный сад» (1914), в лирике.

Герой «Песни Судьбы» родствен героям «Безвременья», у которых «В бегстве из дому утрачено чувство собственного очага, своей души <...>. В бегстве из города утрачена сложная мера этой когда-то гордой души, которой она мерила окружающее <...>. Существа, вышедшие из города, — бродяги, нищие духом <...>. Но они — блаженные существа. Добровольно сиротей и обрекая себя на вечный путь, они идут, куда глядят глаза» [V, с. 73]. Однако герои «Безвременья», за которыми, возможно, стоит образ А. М. Добролюбова и других современников Блока, ушедших в просторы России («Недаром у всех на глазах деятельность А. М. Добролюбова, да и не одного его» [V, с. 206]), бредут днем и ночью, в стужу и в жар — «без дружбы и любви» [V, с. 73]. Герман как бы идет их путем, оставляя любовь, все «самое нежное, самое заветное», разрывая связи. Но совершает он это во имя любви в высоком евангельском смысле, любви, отрешенной от эгоизма. Отвергнутая любовь в конечном счете становится целью и смыслом пути героя, о чем говорит уже первый эпиграф к драме:

«В любви нет страха, но совершенная любовь изгоняет страх, потому что в страхе есть мучение» Этот стих из *Первого Послания Иоанна* в экземпляре Библии, принадлежащей Блоку, подчеркнут красным карандашом и на полях сделана надпись чернилами его рукой: «Песня Судьбы 1 мая 08» [ББО-1, с. 75]. Это евангельское высказывание, передающее главную идею драмы, настолько важно для Блока, что он дважды включает его в текст и выносит в эпиграф.

Миф «вочеловечения», определяющий сюжетное движение «Песни Судьбы», строится, таким образом, на идее отрицания отрицания, двойного «ухода» — от невысказанного счастья домашнего очага, а затем из города, нисходящего и восходящего пути героя, одушевленного любовью без страха. В основе этого мифа помимо главной христианской проекции, заключенной уже в самом слове «вочеловечение», лежат некоторые элементы религиозно-поэтической концепции Вл. Соловьева. В письме к жене от 27 февраля 1908 г. Блок делает знаменательное признание: «Для меня с новой силой необходим Вл. Соловьев» [VIII, с. 231], и не только потому, что подсказал Блоку библейский сюжет о призыве Господа Аврааму покинуть «родимые пределы» во имя славы и благоденствия его потомков своим стихотворением «В землю обетованную» [Соловьев, 1974, с. 74], строки из которого Блок цитирует в Записной книжке [ЗК, с. 107] в связи с записями о «тайном смысле» «Песни Судьбы». В томах собрания сочинений Вл. Соловьева, принадлежащего Блоку, есть пометы, свидетельствующие о том, что он читал или перечитывал философско-публицистические сочинения Вл. Соловьева в период работы над драмой «Песня Судьбы», например, помета с указанием года «1908» на полях статьи «О народности и народных делах России», вошедшей в книгу «Национальный вопрос в России» [ББО-2, с. 258], на что впервые указал Д. Е. Максимов [Максимов, 1981б, с. 159].

Но главное значение Вл. Соловьева для замысла и создания «Песни Судьбы» оказалось в том, что многие ключевые образы-идеи и слова-понятия (концепты), органически включенные в «миф» «Песни Судьбы», восходят к постулатам нравственного императива Вл. Соловьева. Таковы, например, *долг*, *верность*, *чистая совесть*, *различение добра и зла*, *человек*, *любовь* как высшее осуществление человека, «великая тайна» брака и супружества, в свою очередь восходящие к текстам Священного Писания и к «тайной доктрине» гностиков, предписывающей самопознание и самосовершенствование.

Первый шаг по пути «вочеловечения» Блок понимает как шаг самоотречения в соловьевском смысле: «Личное самоотречение не есть отречение от личности, а есть отречение лица от своего эгоизма» [Соловьев, 1901–1907, т. 5, с. 42–43]. Эти слова, подчеркнутые красным карандашом в томе, принадлежащем Блоку, были включены им в статью «Ирония» (1908) наряду с аналогичными высказываниями Гоголя («Отрекись от себя для себя, но не для России» — «Выбранные места из переписки с друзьями», письмо ХХ) и Ибсена («Чтобы быть самим собою, надо отречься от себя» — «Пер Гюнт»), в которых он видит «священную формулу» сколько-нибудь сильной духовной жизни» [V, с. 349]. Отклик на эти слова, проясняющие направление мысли Блока, отразившиеся в «Песне Судьбы», содержится в статье «Интеллигенция и народ» (1908): «В самом деле, нам не понять слова о страдании как начале любви, о том, что к любви ведет Бог, о том, что Россия — монастырь, для которого нужно “умертвить всего себя для себя”. Непонятны, потому что мы уже не знаем той любви, которая рождается из сострадания, потому что вопрос о Боге — “... самый нелюбопытный вопрос в наши дни” (Мережковский) и потому что для того, чтобы “умертвить себя”, отречься от самого дорогого и личного, нужно знать, во имя чего это сделать!» [V, с. 326]. Еще один отклик этого же времени (19–20 ноября 1908 г.) — в наброске неосуществленного драматургического замысла с автобиографическим подтекстом: герой «не понимает преследующей и мучительной для него формулы Ибсена и Гоголя. Или лучше: понимая (как и все), не принимает. Испорчен (интеллигент)» [ЗК, с. 120–121]. В черновом автографе в уста Германа, за которым также стоит автор, вложены следующие слова: «И вот что я скажу вам твердо: все самое нежное, самое заветное, самое сладкое должно разрушить» [ЧА *Песня Судьбы*, л. 157].

Таким образом, важной мотивировкой «ухода» Германа из «светлого дома», от любимой жены является «отречение лица от своего эгоизма» подобно тому, как в средние века рыцарь покидает возлюбленную во имя самоутверждения в подвиге и нравственного совершенствования, что ярко отразил рыцарский роман, включенный в ряд источников темы «ухода» у Блока.

Жизнь в «белом доме» связана с землей, с «низшим эросом», тогда как Герману нужно духовное восхождение, «эрос высший», в терминологии Вл. Соловьева. Символом обоих становится в драме *лилия*.

В Первой картине Елена в бессильном порыве остановить Германа «с каким-то вещим отчаяньем в голосе» говорит, что произой-

дет без него: «... я состареюсь скоро. Мать умрет... Лилия никогда не взойдет!» Поставленная в этот ряд лилия приобретает значение символа жизни и смерти. В индоевропейской мифологии лилия обладает амбивалентной семантикой: «жизни и смерти, ассоциируясь с Древом жизни и Крестом; эротика (см. «Песнь Песней» — 2, 2; 5, 13; 6, 2–3; 7, 3) и чистоты, безбрачия, целомудрия (часто включается в западноевропейскую иконографию Благовещения, порой становится знаком самой Девы Марии), любви земной и любви небесной.

Образ лилии, символизирующий «низший эрос», в Первой картине обрывается дополнительными деталями, проясняющими этот смысл: «Помнишь, ты сам сажал лилию прошлой весной? Мы носили навоз и землю и совсем испачкались. Потом ты зарыл толстую луковицу в самую черную землю и уложил вокруг дерн. Веселые, сильные, счастливые... Без тебя лилия не взойдет». На это Герман отвечает: «Лилия тебе дороже моей души», — еще не ведая, что лилия нужна и его душе. Образ лилии, связанный с Еленой, становится в финале символом «высшего эроса», вырастающего из «эроса низшего», в чем и заключается «великая тайна» брака: в сияющем ангеле с «лилией или свечой» — «венчальной свечой в руках» Герман узнает Елену.

О том, что этому образу в драме «Песня Судьбы» Блок придавал особое значение, можно судить на основании пометы в черновом автографе: «О лилии прибавить» [ЧА *Песня Судьбы*, л. 1].

Мысль Вл. Соловьева о связи «низшего» и «высшего эроса», восходящая к откровениям Платона, вложена в стихотворение «Мы сошлись с тобой недаром...» (1892), имевшее для Блока особое значение прежде всего из-за строфы:

... Свет из тьмы
Над черной глыбой
Вознестися не могли бы
Лики роз твоих,
Если б в сумрачное лоно
Не впивался погруженный
Темный корень их,

выражающей прозрение древних мистерий, гностицизма и последующих религиозно-мистических учений (Lux ex tenebris [VII, с. 46]), которую многократно цитировал Блок в разные периоды своей жизни. В статье Вл. Соловьева «Жизненная драма Платона» есть высказывание, которое может служить ключом к этим стихам,

здесь же приведенным, и к одной из сокровенных идей Блока, заключенной в «Песне Судьбы»: «Мы знаем, что самые красивые цветы и самые вкусные плоды растут из земли и притом земли самой нечистой, унавоженной <...> Люди могут и должны своею духовной работой извлекать из этой темной гнили прекрасные цветы и бессмертные плоды жизни» [Соловьев, 1901–1907, т. 8, с. 274].

Оставляя «блаженные острова», Герман входит в мир «времени и пространства». Теза (любовь, счастье, земной рай) сменяется антитезой (добровольным уходом из рая нового Адама, который не менее своего прародителя остается верен «первой любви»). Он входит в мир людей и событий, в самую его гущу — город, где торжествуют сомнительные достижения науки и техники («культура» и «прогресс»), суетность, пошлость, тщеславие, жестокость, нищенство, болезни, смерть.

В основе этой оппозиции лежит мифологическое представление о времени историческом, профанном, которое началось с грехопадения человека и изгнания его из рая, и довременности, отсутствии времени, вечной жизни и вечном блаженстве в рае. «Блаженным островам», воспринимаемым в древних мифологиях как аналог земного рая, противопоставлено реальное земное пространство. Город, в котором органично себя чувствует таинственный персонаж — вездесущий и всезнающий Друг (в черновом автографе автор назовет его «Мефистофель» [ЧА *Песня Судьбы*, с. 106]), не случайно уподоблен аду, прежде всего через надпись на воротах Дворца Культуры, которую Друг, играющий роль провожатого при Германе, сравнивает с надписью на вратах Дантова Ада. Апокалиптическим знаком служит и четырежды обозначенное в тексте число семьдесят семь, а также «вечная ночь» в здании выставки, машины в облике «чудовищных зверей», огромные часы, неуклонным движением маятника отмеривающие время, и т.п. Образный мир этой картины у Блока как бы иллюстрирует вывод Вл. Соловьева о том, что прогресс есть «симптом конца» (курсив Вл. Соловьева. — *И. П.*): «... если последний результат вашего прогресса и вашей культуры есть все-таки смерть каждого и всех, то ясно, что всякая прогрессивная культурная деятельность — ни к чему, она бесцельна и бессмысленна». Влияние «апокалиптической темы», прозвучавшей в последнем сочинении Вл. Соловьева «Три разговора», на апокалиптику блоковского сознания было отмечено Д. Е. Максимовым [Максимов, 1981б, с. 165].

В этот ад, называемый жизнью, нисходит Герман, готовый пережить земные страсти и страдания, земное унижение. Удар бича

Фаины, воплощающий бич Судьбы, знаменует перелом на пути Германа, начало его восхождения. Финальная в этой сцене реплика «Се человек», вложенная в уста «скептического» Друга, сохраняет, как и в евангельском тексте, констатацию «вочеловечения» и насмешку одновременно. Параллель этой сцены со сценой бичевания Христа, Сына Человеческого, «шедшего с небес», чтобы пройти крестный земной путь «насъ ради человекъ и нашего ради спасения», обнажается. Ее укрепляет также обрамляющий сцену выхода Фаины сюжет предстоящей и совершающейся казни государственного преступника. На призыв Оратора пожертвовать жизнью ради спасения «брата» Герман откликается внутренним порывом, но сомнение, оправдаемое ожиданием встречи с Фаиной, останавливает его. В действительности герой еще не готов принести себя в жертву ради спасения человека. Однако после вызывающей песни Фаины в нем появляется безоглядная отвага, достоинство правоты, готовность на все. Этот взлет духа, порыв в защиту униженного человечества, теперь осуществившийся, отмеченный, как и в прамифе, бичом Судьбы, дает герою право назвать себя человеком. Бич Фаины рождает в его сердце любовь и ненависть («обожающую ненависть» [ЧА *Песня Судьбы*, л. 106]). Кровь на лице становится метафорой окровавленного сердца.

Высокое звание человека зашифровано и в имени Германа: *Herr Mann* (нем.) — Господин Человек (народная этимология). Тема человека продолжается в диалоге Фаины и Германа в Четвертой и Седьмой картинах, а начата она репликой Монаха во Второй картине: «... так хотелось мне быть человеком...». В черновом автографе вместо Монаха был Ангел. В окончательной редакции сохранились отдельные реминисценции, указывающие на первоначальный образ, например реплика Елены «Точно ангел с поломанным крылом» и процитированная реплика, свидетельствующая о том, что он иной природы (ангел). В противопоставлении человека ангелу и монаху скрывается близкий Блоку соловьевский смысл: «... человек тем и выделяется, что он хочет и может становится выше себя самого; его отличительный признак есть именно эта благородная неустойчивость, способность и стремление к бесконечному росту и возвышению. <...> христианское монашество — при всем своем высоким достоинстве — это не есть высший, окончательный, сверхчеловеческий путь любви. <...> Само монашество называет себя чином ангельским, истинный монах носит образ и подобие ангела, он есть «ангел во плоти»; Фр. Ассизский — *pater seraphicus*. Но с христианской точки зрения ангел не есть высшее из созданий: он ниже чело-

века по существу и назначению — человека, каким он должен быть и бывает в известных случаях» [Соловьев, 1901–1907, т. 8, с. 282–283]. В томе этого издания, принадлежащем Блоку, есть свидетельства внимательного чтения указанных страниц: в приведенных цитатах сохранены подчеркивания Блока [ББО-2, с. 264].

Блок реализует амбивалентный смысл слова *человек*, восходящий к Св. Писанию: человек как сын Божий, Его любимое создание, Его образ и подобие, наделенный способностью и стремлением к духовной жизни, «к бесконечному росту и возвышению»; и всего лишь человек, т.е. уязвимый, чувствующий боль, состоящий из плоти и крови, евангельское *Ecce Homo* как признание земной природы Сына Человеческого. В своем двуединстве человек также подобие Божие. Обе эти ипостаси человека заключает в себе Герман.

На отчетливо проявленную параллель героя «Песни Судьбы» с Христом обратили внимание З. Г. Минц [Минц, 1972, с. 182] и Т. М. Родина [Родина, 1972, с. 186]. Эта параллель — не только в ведущей идее («совершенная любовь» и «вочеловечение»), но и в общем движении сюжета, в кульминационных моментах которого происходит выявление мифологического плана, как, например, в сценах «бичевания» и «преображения» (конец Пятой картины). Нарекая Германа женихом, Фаина уже отождествляет его с Христом (см. притчи о Женихе: Мф. 9, 15; Лк. 5, 34–35; Ин. 3, 29 и др.). Герман для нее — ожидаемый, чаемый Спаситель. Образ царевича (жениха) в авторском мифе Блока исследован М. Безродным [Безродный, 1988].

В мифологию героя «Песни Судьбы» входят также элементы других библейских и евангельских сюжетов. Это названные сюжеты из Книги Бытия: Адам, покинувший рай и принявший на себя тяготы и невзгоды земной жизни; Авраам, внявший голосу Господа и покинувший обжитые места в поисках обетованной земли (устойчивость этого мифа в сознании Блока подтверждает его призыв к художнику в статье «Памяти Врубеля»: «Ищи Обетованную Землю» [V, с. 422–423]), а также более слабые отклики сюжетов о воскрешении Лазаря (история духовного воскресения героя начинается в Вербную Субботу) и о Блудном сыне.

Образ героя вбирает в себя и литературную традицию, в частности ибсеновскую. Исследователи в связи с этим называли Пер Гюнта, но не меньшее значение для мифологии Германа имеет Бранд, герой одноименной драмы, ставшей популярной в России после постановки в МХАТе в декабре 1906 г. и сыгравшей огромную роль в духовных исканиях Блока. Воплощая ибсеновскую идею «отречения от себя»,

Бранд для высокой цели спасения человечества приносит в жертву личные чувства и привязанности, а также своих близких — жену и сына, забывая о любви и милосердии. Побеждая человеческое в себе, он приближается к ницшеанской идее Сверхчеловека, Человекобога. Для драмы Блока особое значение имела отчетливо проступающая в драме Ибсена аналогия главного героя с Христом. Парадоксальная суть этой аналогии состоит в том, что герой Ибсена лишен главной добродетели христианства — любви (*Deus Caritatis*).

Огромное значение в мифологии «Песни Судьбы» приобретают женские образы — Елены и Фаины. Каждому из них назначена своя тема: Елене — тема любви, Фаине — тема России. Обе эти ведущие темы заданы эпитафиями: первый из них (1 Ин. 4, 18) имеет отношение к Елене, второй, из Гоголя, — к Фаине. Внимание исследователей в большей мере привлекала Фаина.

Образ Фаины многолик: таинственное Видение с большой алмазной звездой на длинном шлейфе черного платья, популярная певица-цыганка с бичом в руке, раскольница в черном, девушка в русском сарафане с алыми лентами, городская женщина со страховыми перьями на шляпе (в сцене на вокзале, замененной Пятой картиной в окончательной редакции), она же — белая Лебедь и Царь-Девушка. Исследователи связывали Фаину с русской исторической и фольклорной традицией [Зеленцова, 1986, с. 43–44]; с хлыстовской Богородицей [Соловьев, 1971, с. 325]; с Грушенькой и Настасьей Филипповной Достоевского [Родина, 1972, с. 184]; с «почвенными» героинями Горького [Венгров, 1959, с. 200–261]. К этому перечню следует добавить указание самого Блока на Катерину из «Грозы» Островского [V, с. 276] и на образы Мельникова-Печерского: «Фаина — “В лесах” Печерского. Тоже раскольница с демоническим» [ЗК, с. 103].

З. Гиппиус увидела в Фаине Прекрасную Даму раннего Блока и почувствовала в отождествлении героини с Россией нечто глубоко личное для Блока: «... он свое для себя вырастил в душе. Свою Россию, — и ее полюбил, и любовь свою полюбил — “несказанную»» [Гиппиус, 1923, с. 125–126]. Блоковское восприятие России в женском олицетворении специально исследует Д. М. Магомедова [Магомедова, 1989, с. 34–37].

Мифология Фаины восходит к женским воплощениям земли и плодородия в языческих культах и опирается на библейскую традицию, отмеченную Вл. Соловьевым: «В Библии города, страны, народ Израильский, а затем и все возрожденное человечество или

вселенская Церковь представляются в образе женских индивидуальностей, а это не есть простая метафора» [Соловьев, 1901–1907, т. 6, с. 416]. Один из ликов Фаины — каскадная певица, популярная дива — в восприятии пошляков — восходит, возможно, к Откровению Иоанна и дополняет ряд апокалиптических и inferнальных образов города: «Жена же, которую ты видел, есть великий город, царствующий над земными царями» (Откр. 18, 10; 18, 18; 18, 21). Но образ Вавилонской блудницы как символ развращенного города, обреченного гибели, обещал падение Вавилона, но и явление нового Иерусалима (Откр. 21–22).

С Фаиной связан не менее загадочный, чем она сама, Спутник, образ которого в отношении к Фаине-России толковали, начиная с С. Городецкого, как одряхлевшее, но держащее ее мертвой хваткой самодержавие. В качестве прообраза Спутника называли Витте. Но в свете современных Блоку дискуссий о проблемах Востока и Запада, а также учитывая блоковское восприятие Запада (исчерпавшая себя культура) и России («золотая руда» [V, с. 89, 91]) и принимая во внимание подсказки автора в тексте драмы («Движениями, костюмом, осанкой он напоминает императора или знатного иностранца, пожелавшего посетить инкогнито чужую, дружественную страну»), возможно допустить, что это богатый, влиятельный, но старый, страдающий одышкой Запад. Фаина ощущает его гнетущую власть и ждет жениха, который принесет ей освобождение.

Фаина в блоковско-соловьевской интерпретации — «природа очеловеченная и ждущая обожествления», «видящая в своем избраннике действительного спасителя», который должен открыть ей и осуществить смысл ее жизни.

Протеизм Фаины, ее многоликость, исторические, мифологические и фольклорные черты создают образ-обобщение, образ-символ, образ-миф. «Сцена на вокзале» — единственная, в которой Фаина получает конкретизацию (выступает как современная городская женщина), — была заменена в окончательной редакции яркой и цельным мифологической Пятой картиной. Элементы реализма воспринимались автором как нарушающие общий строй этого образа.

О Елене некоторые исследователи «Песни Судьбы» даже не упоминают (например, Б. Соловьев [Соловьев, 1971, с. 318–330]), подобно первым слушателям, о которых Блок записал 2 мая 1908 г.: «На Елену никто не обратил внимания, кажется, — пусть так: милая моя останется укрытой от человеческих взоров — единственная моя» [ЗК, с. 106].

В письме к Л. Д. Блок от 24 мая 1907 г., т.е. в начале работы над «Песней Судьбы», Блок открыл, кто его героиня: «Пьеса подвигается. Большая часть первого акта — о тебе» [VIII, с. 185–186]. Автобиографический подтекст «Песни Судьбы» достаточно полно изучен. Поставлена и исследована также проблема биографии в оформлении авторской мифологии Блока [Миц, 1985, с. 3–18; с. 71–78].

Для понимания того, каким образом происходит взаимопроникновение мифа и жизни в сознании Блока, очень важно его личное признание в письме к жене от 27 февраля 1908 г.: «... Мое знание очень углубляется. Мое знание о тебе — с особенной силой. В прежних столетиях я вспоминаю тебя. Но твое происхождение теряется в каких-то глухих тропах времен — приблизительно на тех дорожках, где случайный народ ставил на горных подъемах для случайных путников изображения богов, и они были для путешественников алтарями и вехами. Глубже мои исторические воспоминания не идут и медлят здесь в нерешительности, так как следующие предки твои непосредственно касаются астральных областей» [VIII, с. 231].

Елена прежде всего через свое имя восходит к героине древнегреческой мифологии — женщине, которая красотой могла поспорить с богинями. Этот мотив введен в текст черного автографа: на слова Монаха о Фаине, которая «по воле своей низвергает царей и обращает вспять корабли» [ЧА *Песня Судьбы*, л. 18], всезнающий Друг говорит: «Должно быть, вы нарочно путаете имена. Вы рассказываете сказку о древней царице, Троянской Елене, из-за которой действительно боролись цари и герои и обращались вспять корабли» [Там же. Л. 19]. Связи с древнегреческим мифом подтверждают и «блаженные острова», на которых живет Елена. Сложные историко-литературные коннотации этого имени Блок раскрывает в лирическом этюде «Девушка розовой калитки и Муравьиный царь» (1906). Его символика переключается с образами «Песни Судьбы» и многое объясняет в ее мифологии [Максимов, 1987, с. 521].

Елена — символ красоты, госпожа прекрасного сада европейской культуры: «Искони на Западе искали Елену — недостижимую, совершенную красоту» [V, с. 88]. Она — бесплотное видение, предмет томления германского романтического духа — *Ewig Weibliche* [V, с. 87]. Однако корни этого образа лежат глубже — в культе Прекрасной Дамы, созданном рыцарской культурой. Таким образом, не Фаина, как считает З. Гиппиус, а Елена — «опять Она», «Прекрасная Дама», а начала ее, как подсказывает сам Блок, «непосредственно касаются астральных областей». Эта подсказка ведет к религиоз-

но-мифологической картине мира, сложившейся в сознании Блока на основе неоплатонического и гностического культов Вечной Женственности, светоносного начала (имя Елена — др. — греч. *helenos* — «свет»), источающего эманацию любви в земной мир и любовью одухотворяющего.

Мерцание гностического мифа о низведении Софии-Елены Си-моном-магом с небес на землю и пленении ее тьмою (ср. сияние Фаины, «свет из тьмы»), о ее падении и ожидании Героя-спасителя, который освободит ее из тягостного плена (ср. таинственную власть над Фаиной Спутника) раскрыла в своем докладе «К проблеме гностического мифа у Блока» Д. М. Магомедова (на конференции в ИМЛИ АН СССР 13 ноября 1990 г.). В этих соловьевско-гностических представлениях, которые составляют невидимую часть айсберга мифологии Блока, кроется тайна ухода Германа от Елены к Фаине: обе они — земное и небесное воплощение единой сущности.

Однако не менее отчетливо в «Песне Судьбы» просвечивает александрийская, догностическая версия мифа о Елене, о которой Блок мог почерпнуть сведения из того же источника, что и о гностическом мифе: из лекций профессора Петербургского университета Ф. Ф. Зелинского и из его статьи, которая была опубликована в журнале «Вопросы жизни» (1905, № 12) и вошла в его трехтомное исследование «Из жизни идей» [Зелинский, 1907, с. 170–173].

Согласно этому варианту мифа, Парис до встречи с богинями и Еленой, в своей пастушеской жизни любил и был любим Эноной, дочерью Энея. После того как Гермес призвал его для суда богинь, он, ослепленный божественной красотой Афродиты и купленный ее обещаниями, не может вернуться к своей лесной подруге. Неземная красота позвала его. Энона снаряжает его, просит вернуться к ней, обещает ждать. Далее миф развивается по традиционному руслу, но линия Эноны не прерывается. Действующие лица как бы обменялись ролями: Елена уступила свою роль Эноне и стала земной подругой Париса, из-за которой он изменяет своей первой любви (она приобретает теперь значение небесной) и этим навлекает на себя гибель. Смертельно раненный из лука Геракла Парис, близкий к смерти, вспоминает о первой любви. Верная Энона находит его и, обладая вещим знанием, исцеляет, возвращает ему уже было отлетевшую душу. Губы его зашевелились и шепчут имя... Елены. Энона отшатывается от него. Мрак смерти охватывает Париса навсегда.

В этом мифе героини как бы меняются ролями, подобно тому как это происходит в конечном счете в драме Блока: Герман уxo-

дит от земной любви в поисках высокой, позвавшей его голосом весеннего ветра, но в результате высоким оказывается оставленное и к нему возвращаются мысли героя. Совпадают и многие детали, например: попытки героини пробудить к жизни засыпающего или умирающего героя; губы, шепчущие имя другой, и т.п. Эллинистический миф приоткрывает также смысл слов Елены «А в конце пути — душа Германа».

На первый взгляд, Елена и Фаина полярно разведены в драме, контрастно противопоставлены и вся поэтика драмы как бы подчинена этому противопоставлению: если Елена — свет, то Фаина — тьма и сияние, алмазная звезда на черном. Фаина — *Phaeine* (др. — греч.) — «сияющая»; это имя также обыграно в тексте драмы: незнакомое¹, «верно, монашеское имя»; Герман говорит о нем: «Странное имя: Фаина. Тайна какая-то в нем. Темное имя»; Елена — в белом, Фаина — в черном; Елена (Селена) — Луна, Фаина (Фейя) — Солнце; Елена связана с западом и закатом, Фаина — с востоком и восходом; Елена — со светлым домом и огражденным садом, с «уютом», так много значившим для Блока; Фаина — с безытностью и неприютностью, с ветром, гуляющим в беспредельных просторах российских полей — со стихией, столь родной Блоку. У дома Елены — озеро, в просторах Фаины — течет река. Фаина — пламя, багровое зарево пожара, Елена — ровный свет свечи. В то же время смысл антитез, актуализированных в драме, состоит в том, что крайности, ими обозначенные, становятся полнотой выражения единой сущности.

О единой сущности Елены и Фаины, более того, об их отождествлении свидетельствует просвечивающий сквозь эти образы гностический миф. А проекция александрийской версии мифа о Елене помогает увидеть перемещение положения героинь в восприятии героя.

Отношение героя к героиням заключено в его имени: Герман (лат.) *Germanus* — «родной, единокровный»; в то же время это латинское личное имя *Germanus* (от *Germanicus* — «германец», т.е. чужестранец, чужой). Таким образом, имя Герман несет противоположные, взаимоисключающие смыслы, оба они реализуются в драме. Герман «чужой» в отношении к Фаине, о чем он сам говорит в обращенной к ней реплике: «... а я ничтожный, я чужой, я слабый».

¹ Фаина — имя сравнительно новое, включено в Святцы, но еще в XVIII в. среди русских имен не существовало, см. таблицу женских имен в кн.: [Никонов, 1974, с. 62–63].

Мифологизация для символистов — не художественный прием, не метафора, а «объективная правда о сущем». Эти важные для Блока слова Вяч. Иванова он записывает 8 марта 1908 г. [ЗК, с. 104], т.е. в пору работы над «Песней Судьбы». Блок не выдумывает миф, он в нем живет. В письме к матери от 9 декабря 1907 г. он говорит о своем ощущении двух женщин, ставших прототипами героинь «Песни Судьбы»: «Очутился на каком-то острове в пустом и холодном море <...>. На всем острове — только мы вдвоем <...> Тем двум женщинам с ищущими душами, очень разным, но в чем-то невероятно похожим, — тоже страшно и холодно» [VIII, с. 220–221]. Миф — «порог истины» [VII, с. 50], на котором нерасторжимо сливаются сказка и быль, сон и явь (парные понятия, также вошедшие в мифологию драмы), жизнь и искусство.

У Елены и Фаины, контрастной женской пары из «Песни Судьбы», есть и литературная традиция. Среди близких по времени источников могла быть драма Метерлинка «Аглавена и Селизетта» (1896). В томе Метерлинка из библиотеки Блока перед началом Картины второй Третьего действия этой драмы вложен листок бумаги как закладка, что может служить свидетельством внимания Блока к этой пьесе [Метерлинк, 1903–1904, с. 184–185]. Герой Метерлинка в своем стремлении открыть горизонты внутренней жизни готов отдать предпочтение яркой, одухотворенной, вечно меняющейся и многообразной красоте Аглавены перед тихой глубиной любящей и ласковой жены. Внешняя стихийность, бесцельность и незаконность Аглавены лишь ярче оттенили непостижимую «несказанность» Селизетты. Яркому, «факельному» свету Аглавены противопоставлен тихий, «лампадный» свет Селизетты. В результате обе они нужны герою, но внутренняя победа остается за Селизеттой, прекрасной в своей немногословной, но глубокой любви и муке.

В драме Блока просматривается сходство сюжетной конструкции (треугольник) и женских образов, однако идейно-смысловые акценты в «Песне Судьбы» иные. Если герои Метерлинка — страдательные и пассивные жертвы, над которыми тяготеет «неведомое», роковая сила, то герой Блока сам избирает свой путь. Жажда героического преодоления, нравственного восхождения ведет его из «светлого дома» в широкий мир. Его зовет Судьба голосом весеннего ветра. Герман услышал и понял эту песню Судьбы: «Если я уйду от ветра, тучи наползут друг на друга и покроют всю мою душу и весь наш дом будет под одной тяжелой желтой тучей. И нечем будет дышать. Чтобы разогнать тучи, нужен ветер событий» [Ча Песня Судьбы, л. 33].

Елене «уход» Германа нужен не меньше, чем ему самому, он ее и выводит на путь подвига, на путь совершенной любви без страха, хотя Елена в своей любви изначально более совершенна, чем Герман. В черновом автографе Монах говорит ей: «Ты много знаешь, за тебя не страшно» [Там же. Л. 204]; «У Германа твоего душа совсем другая. То, что ты с колыбели узнала, ему надо всей жизнью пройти [Там же. Л. 206]. Как ни больно ей, но она способна понять и принять «уход» Германа. Верная и доблестная жена, она вручает ему фонарь и велит идти «туда, где звучит песня Судьбы».

В контексте блоковской мифологии *фонарь* имеет двойное значение:

- 1) связанный со старинным венчальным обрядом (среди чинов, сопровождающих молодых, был фонащик, или фонарник, который нес церковный фонарь, символически освещая путь жениху и невесте), он дополняет «венчальную» символику (венчальная свеча, померанцевые цветы в ките, белое платье Елены). Не случайно Елена вручает фонарь Герману, а когда Видение увлекает его за собой, фонарь гаснет;
- 2) в мифологии Блока фонарь как земное устройство, освещающее малую пядь земного пространства неверным светом, противопоставляется вечному сиянию горнего мира, «фонарь жизни» — «солнцу любви». Блок приводит это противопоставление в статье «Рыцарь-Монах», посвященной десятилетию кончины Вл. Соловьева: «Ведь волшебный фонарь жизни действительно потушен смертью и временем», — и далее цитирует соловьевское четверостишие из стихотворения «Бедный друг! Истомил тебя путь...» (1887):

Смерть и время царят на земле,
Ты владыками их не зови.
Все, кружась, умирает во мгле,
Неподвижно лишь *солнце любви* <курсив Блока>.

[V, с. 451]

Свое сердце Герман называет «бледным фонарем», когда он сбился с дороги и невольно, во сне или наяву, оказался там, откуда ушел. В момент встречи с Фаиной фонарь гаснет, а далее, в конце кульминационной Пятой картины, разгорается солнце и само лицо Германа преобразается — оно «горит Господним огнем».

Герман оправдывает свой уход ссылкой на своих многочисленных предшественников: «Во все века пускались в странствия цари

и герои, потому что им свойствен дух страстной пылливости. Иначе они погибли бы» [ЧА *Песня Судьбы*, л. 34]. Таким образом, Блок вводит в текст указание на древнюю, как мир, мифологему «ухода» героя во имя самоутверждения и самоосуществления. Самоотречение оборачивается самоутверждением. Герман говорит о себе, что пока он — только «искатель», «принц» [Там же. Л. 35]. Елена провидит его «царственное будущее» («Я знаю, ты вернешься героем» [Там же. Л. 36]) и обещает соткать к его возвращению «белую ткань, брачные и торжественные одежды». Она готова прясть вечную пряжу [Там же. Л. 36] верного ожидания. Таким образом, включается мотив Одиссея и Пенелопы.

В черновом автографе и в вариантах «Шиповника» Герман видит свое возвращение «в длинной белой одежде» и «в венке»: «Такой прямой и строгий. И в венке», с. 11]. Амбивалентность этих символов очевидна: это и знаки торжественного увенчания героя, и брачный венец, и венец мученика, терновый венец, может быть, самого Иисуса Христа (ср. с Христом в финале поэмы «Двенадцать»), наконец, смертный венец. Неслучайно мать пугается этих слов: «... зачем говорить страшные слова, когда мой мальчик уходит?» [ЧА *Песня Судьбы*, л. 38].

Тревожная многозначность этих символов отзовется в финале. Навсегда оставив пустой белый дом, Елена с благословения Монаха отправляется в «долгий», «многолетний» путь в надежде встретить в конце пути душу Германа. По слову Вл. Соловьева, у верующей любви есть только одно оружие — «терпение до конца»: «Чтобы заслужить свое блаженство, она должна взять крест свой. В нашей материальной среде нельзя сохранить истинную любовь, если не понять и не принять ее как нравственный подвиг. Недаром православная церковь в своем чине брака поминает святых мучеников и к их венцам приравнивает *венцы супружеские*» («Смысл любви»).

Засыпающий или умирающий Герман на завьюженной равнине видит как бы во сне ангела (Елену с венчальной свечой) с лилией в руке. Она приближается и уходит. Вслед за нею появляется «герой в крылатом шлеме». Оба видения являются одновременно знаками жизни и смерти. Финал открыт. Воплощение героя не достигает полноты. Но указано направление. Сведены конец и начало. В этом подсознательном возвращении — не слабость героя, который якобы не может вырваться из плена прежних очарований, но его верность, продолжение пути.

В определении значения и литературных истоков образа «героя в крылатом шлеме» есть разногласия. Е. Книпович в воспоминаниях о Блоке рассказывает, что он в разговоре с ней подтвердил ее догадку о том, что за образом героя в крылатом шлеме стоит Макбет в исполнении Генри Ирвинга [Книпович, 1987, с. 126], фотография которого включена в русское издание Шекспира [Шекспир, 1902, с. 467], сохранившееся в библиотеке Блока [ББО-2, с. 378–389]. Д. М. Магомедова, привлекая текст чернового автографа («Тишина полна звуков. Я слышу трубу: далекий рог заблудившегося героя. Погибнет? Нет, нет, нет! Сухой треск барабанов... Вот он идет... идет герой в крылатом шлеме, с мечом на плече» [ЧА *Песня Судьбы*, л. 240]), видит за этим образом вагнеровского Зигфрида [Магомедова, 1984, с. 207]. Учитывая характерную для Блока полигенетичность источников, можно было бы признать, что блоковский образ объединяет оба источника. Однако в статье «О театре» (1908), вводя исходный образ, Блок раскрывает его внутренние импульсы: «Чем больше гудят весны, тем слышнее в ночных полях, быстро освобождающихся от зимнего снега, далекий, беспокойный рог заблудившегося героя. Быть может, как в былые дни, герой, шествующий в крылатом шлеме, с мечом на плече, вступив на подмостки театра, встретит только жалких и нереальных ведьм, этих “пузырей земли”, по слову Шекспира, бесплотных, несуществующих, “мнимых, как воздух”. Пусть разнесет их весенний ветер и пусть не внушат они нового убийства и вероломства новому гламисскому тану» [V, с. 270]. Противопоставляя героя (очевидно, что это Макбет) «бесплотным, несуществующим» ведьмам, Блок утверждает жизнь против мистики и смерти, новое против старого. В другом месте своей статьи он возвращается к этому же образу: «Ройтесь на кладбищах, ставьте на ноги мертвецов, все равно они упадут <...> едва забелеет рассвет, едва вы отнимите от них свои старательные руки, заслышав близкий рог живого героя» [V, с. 273]. Но эти отсылки не дают еще всей полноты понимания комментируемого образа. В той же статье «О театре» Блок приводит поразивший его точностью ощущения «нашего рокового времени» образ из пьесы Л. Андреева «Царь-Голод»: «Так же непрерывно слышится хриплый рог Смерти. То далекий, то до ужаса близкий, он минутами заглушает все остальные живые и мертвые голоса» [V, с. 258]. О том, что блоковский образ связан в драме «Песня Судьбы» с ощущением надвигающейся смерти, говорит не только приведенная параллель. Звуковая сторона этого образа — «сухой треск» — включается в контекст блоковского понимания слова

сухой (т.е. бесчувственный, неумолимый, холодный, безжизненный) в противовес слову *влажный* (исполненный жизни и чувства). Сухости Корделии в статье о «Лире», например, т.е. ее упрямству, неуступчивости, повлекшими за собой несчастья, Блок противопоставляет влажность Дездемоны [VI, с. 404]. Таким образом, рог в сочетании с сухим треском барабанов воспринимается не как победная песнь торжествующего героя, а, скорее, как «труба гласа Архангела последнего конца» (Е. П. Иванов). Другие образы, включенные в этот звукозрительный комплекс (холод, блеск), укрепляют такую семантику.

Важнейшая и одна из постоянных мифологем Блока — верность «первой любви». Слова *Откровения Иоанна Богослова*: «Но имею против тебя то, что ты оставил первую любовь твою» (Откр. 2, 4), отмеченные косым крестом в Библии, принадлежащей Блоку [ББО-1, с. 76], включаются им в стихи и прозу (например, в стихотворение «Я — Гамлет. Холодеет кровь...» 1914 г.: «Но в сердце первая любовь Жива к единственной на свете»; или в статье Генрик Ибсен» 1908 г.: «... человек может достигнуть вершины славы. <...>, но — горе ему, если на своем восходящем пути он изменит юности, или, как сказано в НЗ, оставит первую любовь свою» [V, с. 317]). «Венец в черновом автографе, возможно, отклик на другой стих *Откровения Иоанна Богослова*: «Будь верен до смерти, и дам тебе венец жизни» (Откр. 2, 10).

Открытый финал драмы (путь в пургу и бездорожье российских полей) вступает в противоречие с идеей верности «первой любви» и выражающими эту идею образами замыкания круга, возвращения.

О философской и литературной традиции циклизма и о «вечном возвращении» в поэтическом и историческом сознании Блока писали Д. Е. Максимов [Максимов, 1981а, с. 79–97] и К. Г. Исупов [Исупов, 1991, с. 3–21]. Д. Е. Максимов считает, что «Песня Судьбы» «является от начала и до конца выявлением и утверждением пути блоковского автогероя» [Максимов, 1981а, с. 96–97]. Однако мифологическая структура «Песни Судьбы» (замыкающийся годовой цикл — от весны до предчувствия новой весны; выпадение из исторического времени и реального пространства в начале и в конце драмы; рассказ-воспоминание Германа о Куликовской битве; символическое возвращение заблудившегося Германа во второй карти-

не и Герман, потерявший путь в финале; обрамляющие сны и видения и т.п., а также отдельные детали чернового наброска [ЗК, с. 108] и чернового автографа [ЧА *Песня Судьбы*, л. 42–53], рассказ Ангела (Монаха), например) позволяет выявить и другую тенденцию, отражающую идею круговорота, повторения, «вечного возвращения», что вполне соотносится с религиозно-мифологической картиной мира Вл. Соловьева, которая легла в основу «мироздания» Блока. В категориях Вл. Соловьева Блок выразил ощущение «прихода» и «ухода» того, кого он считал своим учителем: «Издали светящаяся точка <...> юности, как воспоминание о стране, из которой прибыл, которую забывал в пустыне жизни, — знаменует близость смыкания круга, близость конца, но не гибели, успения, но не смерти. <...> успение и конец <...> освещают всю жизнь иным светом...» [V, с. 447]. Отражение этой кольцевой концепции мироздания падает и на художественную концепцию «Песни Судьбы». Особенно ярко она протупает в рассказе Монаха (Ангела) о том, как его, павшего на поле брани, вознесла «белая дева» («похожая на тебя, Елена») и как он стал Ангелом (звездой), как хотелось ему снова быть человеком, как Фаина разбудила в нем человека, но она же стала причиной его падения («Точно ангел с поломанным крылом» — в окончательной редакции).

Этот рассказ Монаха (Ангела) («Что ангел, что монах... Все равно — не человек») как бы притча о Германе, предсказывающая и предопределяющая его путь. В «белой деве», возносящей героя, легко узнать Елену («А в конце пути — душа Германа»). Образ Беатриче, ассоциация с которым прозрачна в этом эпизоде, дополняет мифопоэтический спектр Елены. Водительница по раю, она воплощает Дух Истины, образ которого, созданный Блоком в рецензии на книгу Н. М. Минского «Религия будущего», полностью с нею совпадает: «Мы помним женственный лик этого Утешителя в страшном видении Пророка Илии и на раскольничьих иконах. Это — “глас хлада тонка”, женственно-нежный образ Духа Святого, возносящий горе, обещающий нам, что *времени больше не будет*» [V, с. 598].

Значение «Божественной комедии» Данте для Блока проявилось не только в ассоциации входа на Всемирную промышленную выставку с Вратами Ада, а Елены, возносящей героя, с Беатриче. Сама идея пути, обретение героем внутреннего опыта, нисхождение в ад (город), очистительные вьюги на заснеженных просторах России, устремленность его к свету — все это говорит о том, что Данте незримо стоит за символикой драмы Блока. Отвергая земной рай

(«блаженные острова» с Еленой), Герман взыскует «любви небесной» и в конечном счете обретает знание на пути к ней.

Глубоко символично название драмы — «Песня Судьбы». В мифологиях мира Судьба — непостижимая сила, предопределяющая как отдельные события и поступки, так и всю жизнь человека. Судьба является связующей нитью между запредельным и предельным, космическим и земным, вечным и временным. Время и пространство становятся сферами развертывания и реализации Судьбы. Судьба призвана воплотить божественное в человеческом. Мифологема Судьбы включает в себя представления о жизни и смерти, о добре и зле. Тема Судьбы постоянно сопрягается с темой души. Для блоковской драмы особое значение приобретает мысль Платона о том, что жизненную судьбу выбирает душа. Важнейшим символом судьбы героя Блока становится путь, дорога, уводящая из тихого белого дома в «ржавые пространства болот», в город, в бездорожье завьюженных просторов России. На основе символа пути поэт строит мифологию собственной судьбы. У Германа, как и у самого Блока, выбор пути не исключает, как и в древней мифологии, его предначертанности — осознание выбранного пути как единственно возможного, как «своего» пути.

Блок сохраняет также связь мифологии Судьбы с астральной символикой солнца, луны, звезды, проецируя эти астральные образы на героев: Елену, Фаину, Германа, Ангела-Монаха. В драме Блока находит свою реализацию и христианский образ Ангела-Хранителя как воплощения Судьбы (ср. одноименное стихотворение Блока [II, с. 102]). В мифологии Судьбы большое значение приобретают мотивы узнавания и предсказания. В «Песне Судьбы» силой прорицания наделены многочисленные видения, сны, знаки-символы. Так, приснившаяся герою в начале Первой картины белая лебедь с сияющими перьями, которая «плыла <...> грудью прямо на закат», отзовется в сказке старухи, а затем в кульминационной Пятой картине: Фаина закричит в тоске и страсти, вторя трубному голосу разбуженного лебеда, кричащего «навстречу восходящему солнцу».

Дополнительные значения заглавия драмы Блока раскрываются в ее сопоставлении с драмой Л. Андреева «Жизнь Человека» (1906), которая потрясла Блока своей «жестокостью» и «наивностью в постановке вопросов» [V, с. 189–190] и сыграла большую роль в оформлении замысла «Песни Судьбы». Свою пьесу Блок создает как бы в полемике с Л. Андреевым. «Жизни человека» он противопоставляет «Судьбу Героя»; бессилию человека перед неумолимым

роком — радостную готовность ответить на зов Судьбы; сгоревшей свече, символизирующей трагическую обреченность человеческой жизни, — дорогу как символ свободы и предопределения в выборе Судьбы. «Книге Судеб», в которой записана вся жизнь Человека и с чтения которой начинается драма Л. Андреева, противопоставляется «Песня Судьбы», которая зовет и ведет. «Книга Судеб» — для всех и про всех. «Песня Судьбы» — для «имеющего ухо слышать», для избранника [Приходько, 1993а].

Сложная мифопоэтика «Песни Судьбы», вобравшая в себя мировую культурно-историческую и литературную традицию, ориентированная на эзотерическую картину мира Вл. Соловьева, включившая общесимволистские представления, пропущенная через горнило личного опыта автора, его жизненных впечатлений, переживаний и событий личной биографии, не была до конца понята современниками, даже близкими Блоку. Сам подход к драме был ошибочен. Искали характеров, бытовой и исторической конкретности и, не находя всего этого, относили драму Блока к слабым, неудавшимся произведениям.

Но Блок замыслил не драму характеров, а драму-мистерию и строил ее в соответствии со своим замыслом, по законам символистской мистерийной драмы.



II.4. История и судьба

Традиция реалистического прочтения драмы «Роза и Крест», сложившаяся в отечественном блоковедении, восходит к известной работе В. М. Жирмунского [Жирмунский, 1977]. В этом исследовании утверждается, что в драме «Роза и Крест» «тема любви раскрывается в реальных драматических конфликтах и противоречиях» [Там же. С. 244], что «персонажи в значительной степени утратили свой абстрактно-символический характер, приобрели индивидуальный облик и новые качества, опосредованные более конкретным историко-бытовым и драматико-психологическим мате-

риалом» [Там же. С. 245], что само обращение Блока к конкретной исторической эпохе продиктовано «тенденцией к объективному, реалистическому, в подлинном смысле драматическому воплощению» лирических образов [Там же. С. 249]. В. М. Жирмунский говорит о преодолении Блоком крайнего лирического субъективизма его ранней драматургии и о кризисе романтического (т.е. символистского) мировоззрения [Там же. С. 244].

Однако о реализме этой драмы Блока можно говорить лишь в том смысле, в каком символисты сами размышляли о глубинном, внутреннем реализме своей поэтики.

Блок в драме «Роза и Крест» продолжает традицию ранней символистской драматургии, доводя проявившуюся уже там мистическую тенденцию до глубины откровения. Его поэтика, построенная на взаимодействии личного и всечеловеческого, биографического и обобщенно-символистского, исторического и мифологического, достигает здесь предельной органичности, делает зримыми прорывы из временного в вечное, из земного в запредельное и, наоборот, из сверхчувственного — в мир земных дел и страстей. О том, что Блок сознательно выбирает эти пути в искусстве, свидетельствует запись в Дневнике от 2 января 1912 г.: «Пока не найдешь *действительной* <курсив Блока> связи между временным и вневременным, до тех пор не станешь писателем, не только понятным, но и кому-либо и на что-либо, кроме баловства, нужным» [VII, с. 118].

Реальным планом поэтического мира драмы «Роза и Крест» становятся не только тщательно изученные и с максимальной достоверностью введенные исторические события (разгром мятежных «ткачей» — еретиков), быт и нравы феодального замка в Провансе в начале XIII в., но и современный опыт поэта и, в частности, личная драма, переживаемая им в связи с новой «влюбленностью» жены и ее отъездами к предмету страсти — К. К. Кузьмину-Караваеву в ноябре и декабре 1912 г. Именно в октябре, когда назревает эта драма, окончательно оформляется образ Бертрана — «“человека по преимуществу”, чья судьба — “судьба неудачника” <курсив Блока>; по крайней мере, в христианскую эпоху, которой мы современники, это величина постоянная» [VII, с. 164]. Очевидно, что за «человеческим лицом» Бертрана угадывается сам автор, с его нравственным императивом долга, верности, «стояния на страже», принятого на себя мученичества. За образом Изоры просматривается Л. Д. Блок, какой ее видит и чувствует поэт: земное, чувственное, «бабье» нача-

ло в ней одухотворено неосознаваемым томлением по беспредельному, трепетной чуткостью к его зовам, земным проявлением Вечно Женственного. Когда Блок говорит об Изоре, что «в ней много детского, что ее капризы таят в себе настоящую волю, которая способна сломать много преград» [IV, с. 534], кажется, что он говорит о своей «маленькой Бу».

Проекция Л. Д. Блок на Изору — смуглую красавицу, в которой течет испанская кровь, — подтверждает впечатление от танца Л. Д. Блок в «пестрой шутке Сервантеса» — пьесе «Два болтуна», поставленной в Териоках летом 1912 г., танца, о котором Блок пишет матери 5 июня 1912 г.: «... Я видел, как Люба танцует испанку — танцует свободно и легко...» [VIII, с. 391]. Блок, подобно «бедному рыцарю», любит ее и самоотверженно служит ей. Дневниковые записи Блока воссоздают сложившуюся драматическую ситуацию: «Дни проходят все-таки “о другом человеке”; когда ни войдешь к ней, она читает его письма, или пишет ему, или сидит, задумавшись. Надо, значит, теперь ехать в Житомир (!), а потом — видно будет» (27 октября 1912 г.): «За обедом плакала, говорила о том, что там — неблагополучно! Он — мальчик (“Мальчик красивый” — Алискан.— И. П.), “хороший” (22 года), чистый, “знает ее жизнь”, “любит” ее. 7 ноября <...> вероятно, она поедет в Житомир, теперь пока думаем мы оба, что на время» (29 октября 1912 г.); «Сегодня моя милая уехала в Житомир» (2 ноября 1912 г.).

В записи от 7 ноября 1912 г. — осмысление своего отношения к ней в духовном плане, проливающее свет и на отношение Бертрана к Изоре: «Все время пронзает мысль о том, где, как она. В ней — моя связь с миром, утверждение несказанности мира. Если есть несказанное, — я согласен на многое, на все. Если нет, прервется, обманет, забудется, — нет, я “не согласен”, “почтительно возвращаю билет”» [VII, с. 176]. В пояснении к образам драмы Блок говорит о том же, о своем: «Изора для Бертрана — все, что есть светлого на земле, когда она страдает — страдает и он» [IV, с. 534]. В Третьей редакции драмы это глубоко личное переживание вложено в сознание героя и находит выражение в тексте:

Но кажется мне иногда,
Что есть *тайная* связь
Сердца мира и сердца Изоры.

[ЧА *Роза и Крест*, ЧА₃, л. 162]

Из внешних впечатлений, которые так или иначе отложились в образах «Розы и Креста», следует особо отметить потрясшую Блока весть о смерти Стриндберга и поразившую его деталь в завещании о похоронах, о которой он сообщает А. Белому в письме от 26 мая 1912 г.: «Просил хоронить без пастора на кладбище для бедных и положить в гроб на грудь крест и Библию, так как только в этой книге есть некоторая правда» [VIII, с. 390]. 1912 год проходит у Блока под знаком Стриндберга, в котором он видит воплощение собственных устремлений к единству художника и человека в одном лице: «великий и простой, художник и человек, творец и ремесленник» [V, с. 464]. В контрасте с образом Ибсена — поэта в Стриндберге пронзило Блока его «человеческое лицо». Это сильное впечатление оформлено в поэтике, предвосхищающей поэтику «Розы и Креста»: «Наконец земля — после бесконечного снега, безначального воздуха и огня! (стихии Гаэтана. — И. П.) — Навстречу из лощины выходит человек с горькой складкой страданий под жесткими усами, с мужественным взором серых глаз» <Бертран> [V, с. 462].

В оформлении идеи новой драмы Блока сыграла роль постановка драмы Кальдерона «Поклонение Кресту» в Териоках 29 июня 1912 г. Накануне, 27 июня, Блок пишет матери: «В Петров день еду посмотреть Кальдерона, где Люба не участвует (“Поклонение Кресту”) <...> я совсем не знаю Кальдерона, но думаю, что встречу с ним скоро и притом — близко» [VIII, с. 395]. Отзыв о спектакле находим в Дневнике 29 июня 1912 г.: «Кальдерон 1) в переводе Бальмонта, 2) в исполнении модернистов, 3) с декорациями “более, чем условными”: и ОДНАКО — этот “католический мистицизм” Был выражен, как едва ли выразили бы его обыкновенные актеры» [VII, с. 155]. 25 сентября Блок покупает 2-й и 3-й тома Кальдерона: «т. III и т. II, который у меня летом порвали актеры» [VII, с. 158]. В библиотеке Блока эти тома сохранились с множеством помет, сделанных, по-видимому, этой же осенью [ББО-2, с. 4–6].

В общем восприятии мира и себя в конце 1912 — начале 1913 гг. у Блока преобладает *печальное*; это слово звучит лейтмотивом в записях, письмах, статьях, находя художественное выражение в Бертроне — рыцаре «*печальном* и *строгом*» (2-я редакция), чья повесть — «*печальна*», чей голос «глух и *печален*»: «*Печальный* день, споры с милой, первый монолог Бертрона...» (Дневник, 25 октября 1912 г.); «*Печальное* возвращение домой...» (Дневник, 11 ноября 1912 г.); «Франц — усталый, *печальный*» (Дневник, 12 ноября 1912 г.); «Мама — *печальная*, грустная, ей тяжело» (Дневник, 20 но-

ября 1912 г.); «... все они (Мережковские. — И. П.) милые, одинокие, *печальные*...» (Дневник, 25 ноября 1912 г.) и т.п.

Сквозная блоковская тема «вочеловечения» получает в драме «Роза и Крест» дальнейшее свое развитие. Мучительная для Блока проблема искусства и жизни, человека и художника разрешается в драме условным разделением этих функций между двумя героями — Бертраном и Гаэтаном, которые, по существу, являются двойниками, несмотря на их противопоставление. В одном из первоначальных набросков (второй сюжет) Блок представил своих героев как двойников по типу двойников Гофмана из «Эликсира сатаны» [IV, с. 456].

Бертран — «мозг и сердце всей пьесы, человек по преимуществу <курсив Блока> [IV, с. 460]. К нему относятся процитированные здесь же строки из стихотворения Тютчева «Два голоса»:

Тревога и труд лишь для смертных сердец...
Для них нет победы, для них есть *конец* <курсив Блока>.

Полностью это стихотворение приведено в письме к матери от 3 июля 1912 г. [VIII, с. 397]. Несомненна его роль в «очеловечении» образа Бертрана. В первоначальном замысле Бертран, как известно, был «злодеем», «хитрым дьяволом», «коварным другом». Блок принял совет М. И. Терещенко сделать его «умным и смешным» (Дневник, 3 мая 1912 г.) [VII, с. 142]. Эта подсказка привела Блока к образу «рыцаря бедного» из пушкинских «Сцен из рыцарских времен» (на эти связи указал еще С. М. Бонди [Бонди, 1941, с. 432]) и Рыцаря Печального Образа Сервантеса. Вспомним, что Достоевский создает образ «положительно прекрасного» человека также с ориентацией на фигуру Дон-Кихота и делает своего идеального героя более жизненным, наделяя его смешными, снижающими чертами. Князь Мышкин, как и герой Блока, связан одновременно и с пушкинским образом «рыцаря бедного».

Бертран, согласно характеристике Блока, «тяжелый человек», «неповоротлив», «неуклюж», «некрасив лицом». У него — «квадратная внешность и не квадратная душа» [IV, с. 534–535]. «Служба и долг глубоко вошли в его жизнь» [IV, с. 534]. «Он неумолимо честен, трудно честен, а с такой честностью жить на свете почти невозможно, и все окружающие, пользуясь этой честностью на все лады, над ней же издеваются и считают ее дурацкой» [IV, с. 533–534]. Его называют «вороной в рыцарских перьях», правду из его уст восприни-

мают как воронье карканье. Бытовое сравнение Бертрана с вороной, повторенное дважды, закрепляет за героем этот символ, который набирает особую глубину в сопоставлении с другими именами — носителями той же «птичьей» символики (Гаэтан — петух, Алискан — соловей). *Ворона*, как и *Ворон*, в мифологических представлениях многих народов мира связывается с различными сферами космоса: подземным миром, землей, водою, солнцем — отсюда многозначность этого образа. Некрасивая птица черного цвета со зловещим криком, питающаяся падалью, является посредником между смертью и жизнью, связана с царством мертвых, выступает вестником зла. Это птица, приносящая несчастье. Недаром прозвище Бертрана — Рыцарь-Несчастье. Но это и птица мудрости, которой открыты тайны жизни и смерти. Символику ворона подкрепляет и этимологическое значение личного имени носителя этого прозвища: Бертран — древневерхненемецкое по происхождению имя, получившее широкое распространение в англосаксонском и романо-германском мире (*англ.* и *нем.* Bertram, *англ.* и *фр.* Bertrand, *ит.* Bertrando, *исп.* Bertran) — восходит к др. — в. — н. Berahtram, Berahthraban = berant — «яркий, светлый» + hraban — «ворон» [Рыбакин, 1973, с. 75–76].

Образ и судьба Бертрана получают выражение и в другой символической детали — лейтмотиве засохшего ствола старой яблони.

В начальном монологе Бертран провидчески говорит о том, что ожидает старую яблоню ближайшей весной:

Лишь две — три бледно-розовых ветви протянешь
В воздух, омытый дождями,
Черный, бурей измученный ствол!

И — через сравнение-параллелизм — осмысляет свое грустное будущее: «Чем ты, старый, ответишь весне?».

Недаром Изоре старая яблоня за окном представляется крестом:

Видишь, старые, черные ветви
В небе дождливом, как крест...

В последней сцене Бертран помогает Алискану взобраться по голому стволу яблони в окно Изоры, подставляя ему свои плечи, и тем самым сливается с деревом, становясь вместе с ним опорой, основой, средством для счастья Изоры с Алисканом. В этом слитном

образе самоотречение Бертрана, его верность и служба до конца получают полное, как бы материализованное воплощение.

Дерево мифологически ассоциируется с Мировым Древом — фундаментальной основой мироздания. Дерево рассматривается также как символ микрокосма, т.е. человека [Холл, 1992, кн. 1, с. 357]. Сам вид дерева — яблоня — намекает на библейское Древо Познания Добра и Зла. Проникший в христианскую традицию восточный миф рассказывает о том, что душа, достигшая земной трещины, отмечаящей вход в страну мертвых, увидела там дерево, одна сторона которого была живой и зеленой, а другая — мертвой и сухой. Дети, собравшиеся вокруг, дают душе совет взбираться на дерево по мертвой его стороне, чтобы затем спуститься по живой стороне, которая приведет душу в царство мертвых [Мифы народов мира, т. 1, с. 407]. Дерево является также символом Христа, его мученичества на Кресте, смерти и возрождения, поскольку дерево ежегодно сбрасывает старую листву и как бы умирает, но каждую весну возрождается, расцветая новой зеленью [Холл, 1992, кн. 1, с. 338].

Над Бертраном тяготеет роковое поражение в поединке с Великаном — Рыцарем, на гербе которого изображен Дельфин (в ЧА₃ — две рыбы, л. 285). В конце драмы, отражая нападение мятежных войск Раймунда, Бертран одерживает победу над этим же самым Рыцарем Дельфина и, как и тот в давнем поединке, не убивает его, но заставляет просить пощады. Историю своего позора и унижения Бертран сам рассказывает Гаэтану.

О его победе над Рыцарем с Дельфином на щите рассказывает очевидец. Эти эпизоды становятся друг для друга зеркальным отражением, повторяя обстоятельства поединка в деталях:

[Бертран] Однажды во время турнира
Подлым ударом плохого бойца
Выбит я был из седла...
Великан неуклюжий с дельфином в гербе
Наступил мне ногою на грудь...
<...>
Как умолял я мне сердце пронзить!
Но жизнь оставили подлые мне...

(*Действие второе. Сцена II*)

[Второй Рыцарь] Тот великан с дельфином на щите.

[Первый Рыцарь] Которого Бертран свалил на землю?

[Второй Рыцарь] Да, я тому свидетель. Наш Бертран

С ним бился долго; наконец, ударом
Решительным свалил его с седла
И наступил ему на грудь, заставив
Просить пощады. Дрогнули тогда
Войска Раймунда и бежать пустились!..

(Действие четвертое. Сцена IV)

В первой и второй редакциях этого параллелизма не было. Бертрам убивал в финале Рыцарь-Грядущее. Тщательная разработанность эпизодов поединка с врагом и мести тому же врагу говорит о том, что Блок вложил в них особый смысл.

Дельфин, красивое и умное морское животное, рассматривается в мифологиях как царственная рыба, благожелательная к человеку. Она символизирует море, морскую стихию, свободу, благородство, любовь.

В христианской символике дельфин связывается с Иисусом Христом как с Творцом и Спасителем. Ранить дельфина — грех и знак несчастья [Мифы народов мира, т. 2, с. 393].

Связь дельфина с морем выводит на мифологему Мирового Океана [Там же. С. 249–250], который в мифопоэтической традиции представляет темный хаос, первозданные воды, породившие землю и весь космос. Внутри этой стихии — начала и концы грядущей жизни всего и всех. Океан напел Гаэтану песню о Судьбе, которая становится ключом ко всей драме Блока:

В темных расселинах ночи
Прялка жужжит и поет.
Пряха незримая в очи
Смотрит и судьбы прядет.

Смотрит чертой огневою
Рыцарю в очи закат,
Да над судьбой роковою
Звездные ночи горят.

Мотив зова Судьбы, определивший сюжет и образы драмы 1908 г. «Песня Судьбы», получает здесь свою дальнейшую разработку. Не случайно М. А. Бекетова предложила назвать новую драму «Песня зовущая», но с оглядкой на «Песню Судьбы» сама же и отказалась от этого названия.

Великан с дельфином на щите — это сама Судьба, повергающая героя во прах, обрекающая его на унижение и позор; но герой, совершая свой незаметный нравственный подвиг, принимая всю полноту унижения (почти шут, почти юродивый, воплощение евангельской идеи «нищеты духа») и сохраняя при этом верность, исполняя свой долг до конца, свято служа «единственной на свете», вступает в единоборство с Судьбою и, смертельно раненный, одерживает над нею победу. Мера самоотвержения настолько велика, что он, верный вассал, сражается на стороне, враждебной его собственным убеждениям. Ему нужно бы быть заодно с Судьбою, знаком которой является благородный дельфин, и тогда он был бы героем, а не Рыцарем-Несчастье — неудачником, гонимым. Но нравственная сила его достигает такой высоты, что он, обреченный на смерть от полученной раны, одерживает верх над Судьбою.

Символическое значение приобретает и меч Бертрама, занимающий свое место в сложной символике меча в творчестве Блока. Это изначально амбивалентный образ, знаменующий жизнь и смерть, символизирующий начало высшей справедливости в библейско-евангельской символике, оружие в руках Судьбы и героя. В эпическом средневековье меч персонафицировался и нарекался собственным именем. Меч — рабочий инструмент рыцаря и высшая для него награда. Меч вручается при посвящении; на мече новообращенный рыцарь приносит клятву. Меч — символ верности, «стояния на страже», служения Даме. Рыцарь, одержавший победу в поединке в честь Дамы, складывает свой меч к ее ногам. Это также символ чистоты и целомудрия (меч, разделяющий спящих Тристана и Изольду). В контексте символики блоковской драмы меч отождествляется с крестом. В первой редакции Рыцарь-Грядущее, поразивший насмерть Бертрама в финале драмы, «осеняет его рукоятью меча, как крестом» (ремарка Блока, ЧА₁, л. 216). Устройство и форма меча позволяют проводить это мифологическое отождествление: эфес, как перекадина, разделяет лезвие и рукоять.

Мечом осуществляется связь с другими мирами, он прорезает сферы и стихии (меч Моисея, разделивший воды моря; у Блока это — золотой меч, пронзающий сине-лиловый мировой сумрак). Меч также может служить мостом в другой мир. Падающий со звоном меч из рук умирающего Бертрама — не только условленный знак-предупреждение для Изоры, но и знак перехода Бертрама в другой мир.

Меч Гаэтана дополнен еще одним важным для Блока значением, также восходящим к евангельской символике: знак творчества, вы-

сокого и ясного «слова» — орудия Поэта. Это значение проявляется в следующем его высказывании: «Меч — слово, но, когда за словом становится музыкальное марево, — меч тонет» (письмо к Л. Л. Кобылинскому-Эллису от марта 1907 г.). Эта же символика оформляет сюжет стихотворения «Идут часы, и дни, и годы...» (4 октября 1910 г.).

В тексте драмы находит конкретизацию и такое мифологическое значение меча, как единение, союз [Мифы народов мира, т. 2, с. 149]: «Союз, заключенный в звоне мечей, / Словом мы крепче скрепим!».

Образ Гаэтана, его роль в драме, как и образ и роль Бертрана, определились лишь в работе над третьей редакцией осенью 1912 г.

9 ноября Блок записывает в Дневнике: «Потом — я понял окончательно, что Рыцарь-Грядущее должен быть переделан». В первой и второй редакциях этот герой вступал в земные связи, в реальный диалог с Изорой. В финале он убивал Бертрана в последнем поединке.

Новый образ Рыцаря-Грядущее полностью отрешен от земных страстей, от «пестрой» земной жизни. Согласно объяснению Блока, он — «скорее призрак, чем человек; это — чистый зов, художник, старое дитя — и только» [IV, с. 460]. Гаэтан в этом мире Странник, чуждый всем и всему: «Это именно — странный чужеземец», «ксенос», «пришелец». Он — посланник иных миров, вестник, в терминологии Д. Андреева [Андреев, 1991, с. 173–202]. Именно так Изора воспринимает явившийся ей во сне его образ: «Вестником неба Рыцарь тот был...» [ЧА *Роза и Крест*, ЧА₁, л. 190].

В отличие от связанного «земными цепями» Бертрана, он — «бесцельно» свободен: «Гаэтан сам ничего не знает, он ничему не служит, ни с чем в мире не связан, воли не имеет» [IV, с. 535]. Родина Бертрана — земля; родина Гаэтана — воды и туманы. Его воспитала озерная фея в своем «туманном плену» (мотив из «Ланселота», как указывает в Примечаниях сам Блок [IV, с. 517]), увенчала его «венком из розовых роз» и дала ему «тайное знанье» [ЧА *Роза и Крест*, ЧА₁, л. 154; ЧА₃, л. 220 об.]. Став рыцарем, Гаэтан остается во власти феи. Тревожа и увлекая земные сердца темными напевами, своего сердца он не может отдать никому. Мотив наказания богами, ущерба в жизни, недовольности входит в мифологию Поэта и воспринимается Блоком как глубоко личное переживание.

Образ Поэта присутствует во всех предыдущих драмах Блока, но лишь в драме «Роза и Крест» он выступает в своем чистом, освобожденном от всего земного и человеческого виде. Блок как бы про-

водит эксперимент, создавая отдельно образы художника и человека, перед тем как объединить их на новом, высшем уровне в образе Человека-Артиста.

В мифологической традиции Поэт воспринимается как персонафицированный образ обожествленной памяти человечества. Он знает вселенную в пространстве и во времени, умеет все назвать своим именем. Он — посредник между прошлым и будущим, между тем царством и этим, между жизнью и смертью. С его помощью элементы хаоса изгоняются, мир космизируется. Как хранитель обожествленной памяти Поэт несет в себе бессмертие, вечную жизнь [Мифы народов мира, т. 2, с. 327–328].

Гаэтан — старик. Это радует Бертрана, поскольку Изору не может прельстить его мужская красота и он останется для нее только певцом. Но Гаэтан старик также потому, что он носитель древней мудрости, он предвечен, почти как Бог-Творец. Мифологии разных народов сохранили образы старых, среброкудых певцов-сказителей.

Цветовой спектр Гаэтана серебристо-серый, голубой, синий. Это цвет воды и туманов, неба и моря, далеких далей и лунного света.

В мифологии Блока синий цвет — это цвет видений, блаженных стран, цвет воспоминаний, грез и сновидений. Это — «символ вечности» и иных миров.

Крест на его груди, дар озерной феи, выцвел от времени, солнца, соленых морских ветров и дождей. Это знак вечного странничества, бремени свободы. Но это и ключ к божественному знанию, и огненный (белый) знак вдохновения. Союз меча и креста в отношении к Гаэтану приобретает особую семантику: обоюдоострого, отсекающего ложь от правды слова и тайного знания. Полны глубокого смысла слова Гаэтана из второй редакции: «... но ведь меч с крестом дается не для забавы» [ЧА *Роза и Крест*, ЧА₂, л. 109].

Если Бертран связан с символом и мифологией ворона, то Гаэтан символизирован образом петуха. Своими петухами он известен в округе. Рыбак, посмеиваясь над странным хозяином Трауменека (от нем. Traum — «сон, мечта»), говорит, что тот пасет свое стадо из трех петухов. Сам Гаэтан в рассказе о своих владениях создает яркий пространственно-звуковой образ:

Чуть заря — у меня в Трауменеке
Начинают петь петухи...
И другие — там, за холмами,
И еще, и еще, и последним

Запоет монастырский петух.
А я, пробудясь с петухами,
Слышу, как сквозь туман родимый
Сеет прохладный дождь...

Петух — распространенный в Бретани геральдический знак. В основе мифологического образа петуха лежит его связь с огнем, солнцем, рассветом, отсчетом времени, переходом из ночи в день и из тьмы к свету. Французское *chante-clair* в калькирующем переводе — «поющий рассвет». Связь петуха с днем и ночью, его пограничная позиция делает его в мифологических представлениях посредником между царствами света и тьмы, жизни и смерти. В этих своих связях он становится символом воскресения из мертвых, вечного возрождения и обновления. В отношении к Гаэтану чрезвычайно интересен восходящий к гностикам символический смысл образа петуха как носителя способности предвидения, прозорливости, бодрствования, бдительности [Мифы народов мира, т. 2, с. 309–310].

Заслуживает особого внимания семантика имени *Гаэтан*, восходящего к *лат. gaius* — «веселый, радостный» и представляющего оппозицию к знаменитому имени Тристан, которое этимологически связывается с *лат. tristus* — «грустный, печальный». *Веселое имя* Гаэтан как бы закрепляет солнечную, огневую семантику петуха. Он будит, зовет и опалает сердца своей песней.

В глубоко и строго продуманную Блоком систему собственных имен драмы органично входит и имя ее героини — *Изора*, известное Блоку и как реальное имя европейского именника (*Изора* — прототип Берты, героини драмы Ф. Грильпарцера «Праматерь», переведенной Блоком в 1908 г.), и как литературное имя с достаточно определенной художественно-символической традицией (такова *Изора*, роковая возлюбленная Сальери, дарительница яда, пресекающего жизнь Моцарта в трагедии Пушкина). Уже отмечалось, что в нем анаграмматически записано имя *роза*. Однако это не единственный шифр. Имя *Изора* паронимически связано с такими культурными именами, как *Изольда* и *Изида* (*Исида*). *Изольда* (из *ст.* — *фр. Isolt* — «красивая, прекрасная») естественно включается в ономастический контекст еще и через оппозицию имен *Тристан* — *Гаэтан*. Созвучие с именем *Изиды* раскрывает другую сторону тайного смысла образа Изоры: *Изида* — египетское женское божество, воплощение самой Природы, Мировая Мать, Непорочная Дева, заключающая в себе все тайны мира. Крестоносцы принесли ее культ из

стран Средиземноморья в Центральную Европу. Не исключено, что культ Изиды попал в Британию еще ранее, с римскими войсками Юлия Цезаря в I в. до н.э. В средние века ей поклонялись как богине адепты тайных учений; трубадуры Прованса сохранили в песнях легенды о ней, нередко называя ее другими именами — Софией, Непорочной Мудростью [Холл, 1992, кн. 1, с. 148; Мифы народов мира, 1982, т. 1, с. 570]. Ключом к разгадке тайной связи Изиды и блоковской Изоры, кроме очевидного созвучия имен и семантики образов их носительниц, может служить запись Блока в Дневнике 14 октября 1912 г. о чтении Апулея.

Роман Апулея «Золотой осел» вошел в круг чтения Блока осенью 1912 г. как раз в связи с работой над «Розой и Крестом». Эта книга приоткрывает тайны древних мистерий. Ведущей в ней является столь важная для Блока тема Судьбы. В финале романа автор прославляет Исиду, называя ее центром мира, высшим божеством, Господом всех стихий. Именно она помогает герою одержать победу над Судьбой и познать неизреченную радость от соприкосновения с нею, благоговейного и преданнослужения ей. Розы во исполнение ее культа помогают герою спастись от тяготеющего над ним проклятия. В астральной своей ипостаси Исида выступает как богиня Луны, наряду с Селеной. Луна связана с ночной, темной стороной мира, а также с морями, вечными водами. Отсюда питающаяся влажностью богини плодородия. Лунная символика блоковской Изоры связана с воплощенным в Гаэтане Океаном — сродной ей стихией.

Океан, море, водная стихия наделены особым значением в мифопоэтическом космосе драмы Блока. Океан вскормил и вспоил Гаэтана, вложил в его уста свои песни, которые отзываются как соприродные жителям земли. Символическую оппозицию влажности и туманам, заключающим темную, недобрую стихию, с которыми связаны Изора и Гаэтан, представляет сухое дерево — знак Бертрана.

В мифопоэтической традиции воды Мирового Океана воспринимаются как темный хаос, первозданная стихия, породившая землю и космос. Внутри этой стихии заложены грядущие судьбы мира и отдельных людей. Творение ограничило Океан во времени и пространстве (Быт. 1, 1–10), но земле предстоит погибнуть от вод Океана: «... в начале словом Божиим небеса и земля составлены из воды и водою: потому тогдашний мир погиб, быв потоплен» (2 Петр. 3, 5–6). В свете этих эсхатологических представлений получили широкое распространение сказания о потопах, о затопленных островах и городах.

Особую роль в символистской структуре драмы «Роза и Крест» играет песня о затопленном городе Кер-Ис. Блок в Примечаниях указывает ее непосредственный источник — песню из собрания Вильмарке «Барзас-Брейз», а также праисточник подобных средневековых легенд — библейскую историю о гибели Содома.

Дочь короля Градлона, прекрасная Дагю, ее любовная страсть, ее женское своеволие и коварство — «грех содомский» — стали причиной гибели города. Неукротимые желания плоти навлекли на город и на саму виновницу высшую кару, как некогда в Содоме, покрытом теперь водами Мертвого моря. Святой Гвеноллэ, превративший королевскую дочь в злую сирену Моргану, заносит над нею вечный крест возмездия. Всадник Градлон, св. Гвеноллэ с крестом, сирена, расчесывающая свои золотые волосы, — это миражи, рождаемые морем на месте затонувшего города. Все его жители давно стали добычей рыб и крабов (в заводь между камнями, оставшимися от затонувшего города, по свидетельству Рыбака, «заплывают самые жирные крабы»).

Песня о Кер-Исе начинается словами, буквально передающими пратекст (Вильмарке):

Не верь безумию любви!
За радостью — страданье!
За радостью — страданье!

Смысл этих слов прозрачен: за минутной радостью чувственно-го удовольствия следует долгая и тяжелая расплата.

Отчетливо видна проекция этого нравственного урока на героиню драмы Изору. Недаром Гаэтан, преследуемый неотвязными образами-видениями легенды, путает Изору с Морганой. Расстановка персонажей в драме повторяет персонажную структуру предания: Король с ключами от плотины на шее — Граф с греющим ржавым ключом от Башни Неутешной Вдовы (название башни как бы предвозвещает возможное будущее героини); Дагю, открывающая для любовника украденным ключом дверь, оказавшуюся дверью колодца, из которого хлынула вода, — Изора, отодвигающая для Рыцаря своей мечты крышу потайного хода, через который хлынул лунный свет; любовник Дагю — Алискан, возлюбленный Изоры; св. Гвеноллэ — Бертран. Рыцарь-трувер и его песня-предание становятся как бы посредниками между прошлым и будущим. В этом — тайна Пюэ. Недаром его имя — Рыцарь-Грядущее. Песня о давно минувшем — предсказание о будущем.

Введение этого предания с необходимостью вызывает к жизни новую фигуру — Рыбака. С реалистической точки зрения Рыбак является потому, что сцена разворачивается на берегу моря. Он нужен также как носитель народного сознания и отложившегося в нем предания. Однако у этого персонажа есть свой особый символический план: он влечет за собой *рыбную* символику архаических времен и христианства.

В мифологических представлениях первобытных народов рыба ассоциировалась с производительной силой, о чем свидетельствуют сохранившиеся каменные изображения рыбы в виде фаллоса. Рыба, заглатывающая детородный член оскопленного бога (например, Осириса в египетской мифологии) или всего человека (например, библейского Иону), выступает как эквивалент нижнего мира, царства мертвых, которое нужно пройти, чтобы возродиться к новой жизни: как правило, в таких мифах рыба выплевывает невредимым то, что было ранее проглочено.

В христианскую эпоху рыбная метафорика приобретает особое значение. С рыбой связан образ Христа, в ранней христианской литературе его называют Рыбой, а христиан — рыбаками, ловцами человеков. Иносказательная окраска сцен ужения и ловли рыбы сетями характерна для средневековья. Такой контекст образа Рыбака создает вокруг него особый символический ореол, характерный для этого персонажа, часто встречающегося в средневековых текстах (ср., например, роман В. фон Эшенбаха «Парцифаль»). Рыбак в драме «Роза и Крест» воспринимается именно в русле этой мифологической и литературной традиции.

В свете названной символики проясняются зловещие пророчества Рыбака в стиле шекспировских шутов (в драме «Король на площади» и выделившемся из нее «Диалоге о любви, поэзии и государственной службе» Шут — рыбак, «ловец человеков»):

Кто кусает рыбу, тот будет укушен рыбой.
Кто пожирает, тот будет пожран.
Кто пьет воду с вином, будет пить воду, как рыба;
Кто не знает, — узнает...

[ЧА *Роза и Крест*, ЧА₂, л. 110]

В общем мифологическом срезе драмы по вертикали обнаруживается стройно выдержанная трехчленная схема вселенной: нижняя космическая зона (воды) символизирована рыбами и мор-

скими животными (крабы, дельфин); верхняя (небо) — птицами (ворона, петух, соловей), а средняя — крупными животными земли (лев и конь — миражи, созданные нагромождением камней в месте, где затонул Кер-Ис, воплощающие образы былой жизни: лев — державный символ короля; конь — добрый символ земли, который вечно уносит короля Градлона от наступающих его волн моря [ЧА *Роза и Крест*, ЧА₂, л. III]). Блок, создавший в драме стройную и поразительно строго соответствующую древним мифологиям систему зооморфных символов [Мифы народов мира, т. 2, с. 391], в своих пояснениях указывает на другие подразумеваемые аналогии: «доктор — добрая собака, второй рыцарь — усталая лошадь, рыбак — краб» [IV, с. 463].

Изора предлагает свое понимание таинственной формулы «Радость — Странанье» из заворочившей ее песни Странника: «Да... Радость, радость... любить... Странанье... не знать любви!...». В первой и второй редакциях Гаэтан возражает Изоре, давая ей понять, что смысл песни — другой:

[Изора]	«... один Сердцу закон непреложный» — Любить и милым владеть!
[Рыцарь-Грядущее]	Закон непреложный Не о том говорит...
[Изора]	«Радость — Странанье!» Даже страданье — Радость с тобой!
[Рыцарь-Грядущее]	О, дитя, то, что ты вспоминаешь, Пел тебе соловей, а не я!..
[Изора]	Ты сам свою песню забыл!

[ЧА *Роза и Крест*, ЧА₂, л. 133]

Завезенная крестоносцами красивая легенда Востока о любви соловья к розе укоренилась в Европе уже в средние века и получила настолько широкое распространение, что стала общим местом в куртуазном обиходе. Банальность этого сюжета Блок подчеркивает в драме неоднократно: в песне Алискана «День веселый, час блаженный...»; в подсказке Капеллана в ответ на вопрос Графа, о чем поется в песне, встревожившей госпожу: «Это известно заранее: о соловье и о розе»; в записке Алискана с общепринятыми в любов-

ных письмах клише: «Дама, чьи уста алее розы, чей голос звонче соловьиного пения...» и др. Этот любовный трафарет становится лейтмотивом Алискана:

Проводил бы я в розах с Изорой
Не одну соловьиною ночь...

Блок — в объяснениях для театра — дает Алискану недвусмысленную характеристику: «Алискан — не человек, а красивое животное, которое слишком знает, куда зовет» [IV, с. 529]. Замечание Блока о том, что весна «сделала их всех до безобразия чувственными и похотливыми» [IV, с. 537], относится прежде всего к нему. Он труслив, лишен рыцарской чести, просто ленив, изнежен и влюблен в себя, в свою красоту. Сцена у пруда, в котором любитесь своим отражением этот средневековый Нарцисс, не только характеризует его, но и символически предвещает ему участь Нарцисса. В первой редакции шут, развлекая господ, говорит: «А вот как Нарцисс смотрелся в воду, пока не утонул!». Реплику подхватывает Алискан: «Я, как Нарцисс влюбленный, / В ваши очи гляжусь ...» [ЧА *Роза и Крест*, ЧА₁, л. 248], ухватившись за очередное общее место куртуазной поэзии и не подозревая, что этот образ дает сомнительное представление о его любви. Это признание Алискана вошло и в окончательный вариант.

Банальность и безличность этого персонажа подчеркнуты также его тайным у дам именем «валет», что в карточной символике означает *тайный вздохатель, возлюбленный*, а в системе таро, которая также восходит к символике древних мистических учений и сохраняет ее на протяжении веков, валет с жезлом характеризуется следующим образом: «Возможно ребенок; если нет — то молодой человек, полный энергии и прекрасный любовник. Может быть, танцор, актер, любитель путешествий. Склонен к самолюбванию, так что есть опасность впасть в нарциссизм» [Колесов, 1992, с. 71].

Именно в ключе Алискана Изора и воспринимает в конечном счете слова глубокой и суровой песни Судьбы.

Лишь смертельно раненному Бертрану дано понять подлинный, глубинный смысл песни-зова Гаэтана, которая укрепляла и вела его навстречу своему свершению. Последовательность экстазов радости и страдания здесь прямо противоположна той, которая утверждается в песне о Кер-Исе:

О, какая мука!
И сладость — за мукой вслед!
Неземная сладость
Повеяла в сердце!

Роза неземной радости увенчивает Крест земного страдания.

Формула «Радость — Страдание», возможно, восходит к Ф. Ницше, который, исследуя двойственность дионисических аффектов, говорит о том, что «страдание вызывает радость», а «восторг вырывает из души мучительные стоны» [Ницше, 1996а, с. 64].

Элементы дионисического мироощущения в этом роде есть в переживании Блоком мира и себя, о чем он пишет юной поклоннице — Н. Н. Скворцовой: «Мир прекрасен и в отчаянии — противоречия в этом нет. Жить надо, говорить надо так, чтоб равнодействующая жизни была истовая, цыганская...» (Дневник, 22 марта 1912 г.).

Ключевой концептуальный комплекс драмы «Радость — Страдание», выражающий парадоксальное единство взаимоисключающих эмоционально-духовных состояний, восходящий к средневековой концепции любви и получивший отклик в романтической категории «томления», символизирован Блоком в универсальных образах Розы и Креста. Их сочетание в названии драмы не является поэтическим открытием Блока, но уходит корнями в глубокие пласты христианской культуры и мистических учений, возникших на основе мифологических представлений, закрепленных в символике древних мистерий в странах средиземноморского и ближневосточного регионов. В нерасторжимое единство эти символы слились в идеологии, эмблематике и названии тайного общества розенкрейцеров, восходящего в своих истоках к вере и христианским представлениям рыцарей Храма — Тамплиеров, которых ортодоксальная католическая церковь заклемила как еретиков и подвергла преследованию и разгрому в начале XIII в. Их учение, реформирующее христианство, получило распространение на юге Франции в XII — XIII вв. в виде альбигойских и катарских ересей. События, на фоне которых развивается основной сюжет драмы «Роза и Крест», относятся именно к этой эпохе. Выбор ее не случаен.

Блок не ставил своей целью создать историческую драму [IV, с. 527], но воссоздал историческую ситуацию и общую атмосферу этого времени достоверно и убедительно. Об интересе Блока к доктрине тамплиеров и недилетантской осведомленности в ее тонкостях и деталях, глубококом знании истории этого ордена сви-

детельствуют подготовительные материалы и фундаментальная начитанность в специальной литературе.

С этим историческим и идеологическим феноменом, породившим затем многочисленные тайные масонские общества, в частности розенкрейцерство, Блок встретился еще в свои университетские годы, выполняя реферат «Болотов и Новиков», работа над которым, как подтверждают сохранившиеся материалы и списки изученной литературы, увлекла его настолько, что учебная работа по индивидуальному заданию переросла в глубокое профессиональное исследование, рекомендованное к публикации. В период интенсивной работы над «Розой и Крестом» этот ранний интерес Блока к русским духовным исканиям XVIII в. откликнулся в беглой дневниковой записи 1 октября 1912 г.: «Днем купил у букиниста указатель к запискам Болотова, когда-то потерянный (или украденный?) в переплетной Раевского (Русская старина, X, 1873)». Новиков, взглядам которого Блок явно отдает предпочтение в этой идеологической оппозиции, принадлежал к московской «розенкрейцеровской» ветви масонства. Были причастны к тайным обществам и многие современники Блока, непосредственно связанные с его работой над «Розой и Крестом»: заказчик либретто для балета М. И. Терещенко и его главный консультант по средневековью и обрядовой песне Е. В. Аничков, с которыми он часто и много беседовал на самые разные, профессиональные и общечеловеческие темы в период создания драмы.

К розенкрейцерству выводит Блока также близкий ему и мифологизированный в его творчестве образ Данте и его «Божественная комедия», в которой современники Блока прочли идеологическую и историческую подоплеку неохладевающего гнева великого поэта против тех, кто санкционировал и возглавил разгром тамплиеров в 1208–1214 гг. (действие драмы Блока приходится на начало этих событий — 1208 г.), — папы Климента V и вступившего с ним в сговор французского короля Филиппа IV.

В начале XX в. впервые обратили внимание на скрытый смысл Дантовой «Комедии», на заключенную в ней «тайную доктрину», о которой говорит сам поэт, и связали ее с мистическим христианством храмовников, восходящим к раннему христианству, гностицизму, религиям и таинствам Древнего Востока и Египта [Приходько, 1993б, с. 88–91]. Особенный интерес к этой стороне творчества Данте питал Эллис. В одной из своих работ он назвал его «Рыцарем Креста и Вечной Розы» [Эллис, 1913, с. 27].

Блок был знаком с работами Эллиса о Данте, и на одну из них, напечатанную в литературно-философском сборнике «Свободная совесть», он дал неллицеприятный отзыв: «Статья г. Эллиса о Данте была бы интересна, если бы прежде всего не прерывалась тщетными упражнениями в переводах из Данте и если бы сам г. Эллис не так часто впадал в истерику». И далее: «Поклоннику Мистической Розы должно излечиться от нервов; поклонение есть “стояние на страже”, а не “богема” души. Нервный мистицизм и “Вечная Женственность” не имеют ничего общего» [V, с. 610]. Эта рецензия была написана в январе 1906 г., и, как видно из процитированных слов, к этому времени у Блока сложилось уже мироощущение, соединившее Мистическую Розу, Вечную Женственность и «стояние на страже», составившее сюжетно-идеологическое и символистско-мифологическое ядро драмы «Роза и Крест».

В тексте Данте обнаружили открытую эмблематику розенкрейцерства. В частности, Э. Леви в популярной в начале века книге «История магии» указывал на грандиозные образы Креста и Розы, содержащиеся в третьей части поэмы «Рай» [Levy, 1973, p. 261].

Для Блока была чрезвычайно важной центральной тема «Комедии» Данте и ее решение, продиктованное тайным учением братства тамплиеров: человек, его путь от тьмы к свету, через познание и самопознание, его нисхождение в долину смерти и последующее восхождение в горный свет. Совершающему этот путь необходим учитель, проводник, раскрывающий ему тайны мира, выводя из «незнания» к «знанию». Таким учителем для Бертрана становится Газтан, правдивые «сказки» которого он вначале не может понять своим «бедным и простым разумом»: «Радость — Страданье!» Что это значит?» В финале, завершая свой трудный земной путь, оправдывая свое человеческое предназначение — в самоотвержении, в любви, «стоянии на страже», — Бертран достигает полноты прозрения:

Смерть, умудряешь ты сердце.
Я понял, понял, Изора:
Сердцу закон непреложный —
Радость — Страданье одно...
Радость, о, Радость — Страданье,
Боль неизведанных ран!..

Несомненно, не случайно завершающие драму слова Бертрана представляют анаграмматическую запись его имени (Боль неизвЕ-Данных РАН), а исход героя является точной рифмой к последне-

му слогу монолога, который как бы фиксирует момент вхождения в «тишину громовую» и слепящий свет: «Роза, гори!».

Второй ведущий мотив поэмы Данте — роль Вечно Женственного на пути восхождения героя — также звучит в драме Блока. Но в образе Изоры находит выражение гностическая трактовка Божественной Женственности. Низменная страсть героини, ее порочно чувственная природа, неразборчивость, жестокость, своеволие, эгоизм, хитрость — качества, мало отличающие ее от Алисы (ср. также связь имен *Алиса* — *Алискан*), — лишь земные проявления падшей Женственности, которой суждено вернуться в вечный свет и занять свое место в Божественной иерархии, подобно Беатриче. Отсюда — открытый финал драмы Блока (Изора плачет над мертвым Бертраном) и авторская его трактовка: «одна Изора <курсив Блока> остается на полпути, над трупом Бертрана, окруженная зверями и призраками, с крестом, неожиданно для нее, помимо воли ей сужденным» [IV, с. 538].

Мистический смысл драмы «Роза и Крест» отсекался исследователями творчества Блока прежде всего потому, что принимались на веру (см., например: [Силард, 1989, с. 69]) высказывания Блока в дневниковых записях 21 ноября и 1 декабря 1912 г.:

«Утром Люба подала мне мысль: Бертран кончает тем, что строит капеллу Святой Розы. Обдумав мучительно это положение, я пришел к заключению, что не имею права говорить о мистической Розе, что явствует из того простого факта, что я не имею достаточной духовной силы, чтобы разобраться в спутанных “для красоты” только, только художественно символах Розы и Креста. *Конец* <курсив Блока> судьбы Бертрана я продолжаю не знать...» (21 ноября 1912 г.).

«Нет, в теперешнем моем состоянии (жестокость, угловатость, взрослость, болезнь) я и не умею, и не имею права говорить больше, чем о человеческом. Моя тема — совсем не “Крест и Роза”, — этим я не овладел. Пусть будет судьба человеческая, неудачника, и, если я сумею “умалиться” перед искусством, может мелькнуть кому-нибудь сквозь мою тему — большее. То есть моя строгость к самому себе и “скромность” изо всех сил могут помочь пьесе — стать произведением искусства, а произведение искусства есть существо движущееся, а не покоящийся труп» (1 декабря 1912 г.).

Строгий исследователь должен, очевидно, заметить:

- 1) что оба высказывания сделаны до начала работы над третьей редакцией (до 8 декабря 1912 г.), в корне изменившей пьесе;
- 2) отвергнув предложение жены, автор «продолжает не знать» конца судьбы Бертрана;

- 3) Святая Роза все-таки вошла в окончательный текст и заняла там свое вершинное место;
- 4) есть значительная разница между первым и вторым высказываниями Блока — в первом более решительно отвергается сама возможность обращения к мистической символике, тогда как во втором автор позволяет своему будущему читателю и зрителю увидеть больше, нежели дано на поверхностном символическом слое,— там, где символы Креста и Розы спутаны «для красоты»;
- 5) в обоих высказываниях настойчиво повторяются мысли о необходимости суровой взыскательности, строгости к себе и скромности «до умаления», а это черты и принципы, развиваемые членами тайного братства розенкрейцеров. К тому же в одном из объяснений 1915 г. Блок прямо говорит о «христианской любви» Бертрана и ее воздействии на Изору: он «умер за нее как христианин, открыв для нее своей смертью новые пути» <курсив в обоих случаях — Блока> [IV, с. 530].

Необходимо также помнить, что Блок не считает нужным объяснять «тайнопись» своих творений: имеющий ухо да слышит. И хотя драму «Роза и Крест» он снабжает множеством сопроводительных материалов, педантично называет все источники, разъясняет общий смысл внешних событий, обстановки, характеров, он, по сути дела, лишь дает отдельные намеки на тайный смысл, который в драме «Роза и Крест» составляет подводную часть айсберга.

Кроме того, как истинный страж чести и тайны, он не выдает «секретов братства профанам» и осуждает ставшие модными в это время спекуляции на мистических учениях древности, их бесцеремонное внедрение в жизнь. Так, объектом его критики становится Р. Штейнер: «Скверная демократизация своего учения; высасывание “индивидуальностей”. Подозрение, что он был в ордене (розенкрейцеров) и воспользовался полученным там (“изменник”）」 (Дневник, 20 января 1913 г.).

Среди значений Розы, перечисленных во Второй тетради подготовительных материалов, названо следующее: роза — символ тайны — подвешивалась над столом в знак того, что собравшиеся должны хранить тайну. Особенно у германцев XV — XVI вв., откуда пошло выражение *sub rosa, under der Rosen*. Блок приводит стихи, написанные на потолке в посвяtitельной зале из книги С. Joret¹:

¹ Joret, C. La rose dans l'antiquité et au moyen âge: Histoire, légendes et symbolism / C. Joret. — Paris: émile Bouillon, 1892. — 480 p.

Was wir all hier thun Kosen,
Das bleibe unter der Rosen.

[Ча *Роза и Крест*, л. 290 об.]

Ясно, что драма под именем *Розы*, а тем более *Розы и Креста*, должна была содержать тайну.



II.5. Тайный смысл трагедии «Отелло»¹

На протяжении долгого времени «Отелло» воспринимали как самую простую, лишенную символических смыслов шекспировскую трагедию, основанную на современной семейно-бытовой новелле и обладающую наибольшей историко-географической конкретностью². Такое понимание определило как сценические трактовки трагедии, так и получившие широкое распространение литературоведческие концепции. Ф. Р. Ливис, один из самых влиятельных западных филологов XX в., опровергая мнение своего не менее влиятельного предшественника Э. С. Бредли, рассматривавшего «Отелло» как «поэтическую драму» или «драматическую поэму»³, считает эту трагедию лишенной «туманных глубин, метафизической ауры, символической многозначности»⁴. Он называет трагедию «простейшей» и исследует ее с психологической точки зрения.

А. Блок одним из первых увидел в трагедии «Отелло» за психологической драмой современности яркую символику, глубин-

¹ Впервые опубликовано под названием: «Мистерийность трагедии “Отелло”», см.: Приходько, И. С. Мистерийность трагедии «Отелло» / И. С. Приходько // Шекспировские чтения 1990. — Москва: Наука, 1990. — С. 113–123. (= URL: <http://www.w-shakespeare.ru/library/shekspirovskie-cteniya-1990-7.html#bookmark4>)

² См. об этом: Соколянский, М. К. К проблеме художественной целостности трагедии «Отелло» / М. К. Соколянский // Шекспировские чтения 1984. — Москва: Наука, 1986. — С. 138–139.

³ Цит. по: [Leavis, 1958, p. 136].

⁴ Ibid.

ный «тайный смысл»¹, ту самую «метафизическую ауру», в которой позднее откажет этой трагедии Ф. Р. Ливис. Он увидел окружающие главных героев мистерийные ореолы: «необыкновенное сияние» «несказанной сущности» Дездемоны [VI, с. 388] и «темный огонь», который «светится изнутри» Яго [VI, с. 389]. Блок впервые сказал о том, что в драме «Отелло» есть «все элементы мистерии» [VI, с. 388]. Мистерия бытия, заключенная в этой трагедии, и составляет ее «тайный смысл».

Мистерия, находясь в едином жанровом ряду с *мираклем* и *моралите* и обладая некоторыми общими с ними чертами (общий источник — ранняя литургическая драма, общая смысловая основа — столкновение противоположных нравственных понятий, морализаторская тенденция и т.д.), выделяется прежде всего тем, что воплощает вечную борьбу добра и зла в образах библейской и евангельской мифологии: Бога и Сатаны, неба и преисподней, ангелов и демонов. Эта борьба и является сюжетной основой мистерии. Арена столкновения этих сил — душа человека.

Характерные для мистерии образы ангела и дьявола выражали нравственные представления средневекового и ренессансного человека, его мировоззрение в целом. В традиционных, хорошо знакомых образах христианского мифа народ мыслил мир и представлял его на подмостках. Известно, что главная цель подобных зрелищ была нравоучительной: отрешись от зла и обратись к добру, научись различать добро и зло, не путай Бога с дьяволом как в мире, так и в своей душе. По сути, мистерия ставила и решала в универсальных образах христианской мифологии в яркой зрелищной форме коренные проблемы бытия.

Это свойство мистерии позволило придать самому литературному термину расширительное значение — «действия» человеческой жизни в мировом столкновении добра и зла («мистерия бытия», «мировая мистерия»). В этом смысле и «Божественная комедия» Данте, и «Потерянный рай» Мильтона, и «Фауст» Гете, и «Каин» Байрона — мистерии. Это значение не отмечено пока специальными

¹ См.: Блок, А. Тайный смысл трагедии «Отелло» (К постановке в Большом драматическом театре) / А. Блок // Собрание сочинений: в 8 т. Т. 6 / А. Блок. — Москва; Ленинград, 1962. — С. 384–389. (Впервые опубликовано (в сокр.) в газете «Жизнь искусства» за 19 и 21 октября 1919 г. Подробнее об этом см.: Prichod'ko, I. S. Contrasting interpretations of Othello in the 20th century Russia: K.S. Stanislavsky and A. Blok, in: Slavica litteraria. 2012, vol. 15, iss. 1, pp. 71–77; URL: <<https://digilib.phil.muni.cz/handle/11222.digilib/124348>>, — Прим. ред.).

словарями и энциклопедиями, хотя оно широко реализуется в XX в. как художниками, так и литературоведением.

У нас, к сожалению, мало изучен феномен возрождения мистерийного сознания в конце XIX — начале XX вв., оказавший большое влияние на новейшую литературу. Характерное для этой эпохи ощущение стихийной силы происходящих мировых процессов, их связи с известными мировыми законами, эсхатологические настроения, усилившиеся на грани веков, а также в канун первой мировой войны и революции в России, находят свое выражение в мистерийных образах и представлениях. С этим связано воскрешение средневековой мистерии в жизни (постановки «Мистерии Страстей Господних» перед собором Парижской богородицы, в юнгогерманской деревне Обераммергау и в некоторых других местах Западной Европы) и переосмысление старого жанра в новом искусстве (драмы Метерлинка, романы-мистерии Т. Манна, синтезирующая все виды искусств неосуществленная «Мистерия» Скрябина, «Мистерия-буфф» Маяковского и др.)¹.

Блок, как и многие его современники, наделенный чувством мистерии, соотносил с нею свой поэтический мир. Мистерийность приобретает огромное значение в его творчестве, которое в совокупности представляет драму человеческой жизни, трагический путь «вочеловечения» вопреки силам зла, разлитого как в «макрокосме» (во Вселенной), так и в «микрокосме» (в самой человеческой душе). Блока интересует мистерия и как историко-литературный феномен. Пик этого интереса падает на 1907–1908 гг., когда он работает над переводом «Действа о Теофиле» Рютбефа и собирает материал для книги по истории театра².

Универсальность поэтического мышления Блока, его склонность к мифопоэтическим обобщениям проявляются не только в его собственном творчестве, но и в восприятии им классики, и прежде всего Шекспира. Не случайно именно Блок увидел мистирию там, где ее раньше не замечали. Характерное для символизма стремление возвести живые жизненные реалии к христианскому мифу как универсальному воплощению первооснов человеческого бытия помогает Блоку проникнуть сквозь многие слои шекспировской драмы — исторический, социальный, психологический, семейно-бытовой,

¹ На мистерийное начало в целом ряде произведений русской и советской литературы обратило внимание литературоведение наших дней. См., например: [Казакова, 1986, с. 61–63; Петровский, 1987, с. 30–37 и др.].

² См. библиографию по средневековой драме, выписки и замечания в Записных книжках А. Блока за 1907–1908 гг. [ЗК, 98–100].

бытийный — в «тайный», мистериный смысл трагедии «Отелло». Если Шекспир в свое время шел по пути преодоления средневековой обнаженности мистериной сути, облакая действие драмы и ее героев в плоть и кровь, Блок-символист совершает обратное движение — к первоначальным мистериным смыслам.

Блоквская концепция трагедии «Отелло» восходит к романтическим интерпретациям, рассматривавшим Яго как воплощение мирового зла (Колридж, Хэзлит, Лэм). Вместе с тем Блок предвосхитил новейшие зарубежные трактовки Шекспира, предложенные мифокритикой¹. Но если современные мифокритики рассматривают «Отелло» исключительно в свете мифопоэтической символики («Яго — демон, а не человек»²), то Блок, воспринимая эту трагедию как мистерию, видит в ней взаимодействие вечного и вечно актуального, возможного во все эпохи и во всех уголках света, то, что можно увидеть сейчас «на улице» [VI, с. 386]. Он говорит, что в трагедии Шекспира все «чудовищно похоже» на действительность [VI, с. 388]. Однако «натуралистическому подходу» сам Блок предпочитает «романтический» [VI, с. 386]. Только такой подход он считает наиболее плодотворным, позволяющим обнаружить «тайный смысл» трагедии и несущим ожидаемое от трагедии «очищение» [VI, с. 389]. Блок тонко и точно показывает механизм слияния жизненной беспорядности персонажа с его символическим ореолом.

Блок также почувствовал и увидел жанровую природу мифопоэтики Шекспира, генетическую ее основу, ее этимологию, ее органическую связь с театральными жанрами, которые еще были живы во времена Шекспира и из которых выросла новая драма. Статья Блока, таким образом, внесла важный вклад в шекспиологию. Но линия, намеченная Блоком в прочтении трагедии «Отелло», не получила развития в исследованиях советских шекспиологов. О мистериности этой трагедии не говорили и западные исследователи Шекспира, хотя они и рассматривали ее с точки зрения мифопоэтики.

Задача данной работы — продолжить направление, указанное Блоком, проявить увиденный им «тайный смысл», т.е. рассмотреть под углом зрения мистерии жанрово-сюжетные корни трагедии «Отелло», ее структуру и поэтику, символические ореолы главных персонажей, проблему конфликта. Необходимо сразу оговорить, что мистериный аспект выделен и обособлен сознательно. Этот определенным обра-

¹ См.: [Heilman, 1956; Hyman, 1970; Matthews, 1969; Rosenberg, 1961; Stoll, 1940].

² Цит. по: [Heilman, 1956, p. 43].

зом сфокусированный анализ не посягает на традиционный подход к шекспировской драме, принятый в нашем литературоведении, не исключает ее социально-исторических и психологических трактовок, а, наоборот, предполагает следующий этап в изучении трагедии «Отелло», предметом которого должно стать рассмотрение взаимодействия всех указанных пластов шекспировской драмы.

Сюжет об оклеветанной жене, который мы трижды встречаем у Шекспира (в комедии «Много шума из ничего», в трагедии «Отелло», в трагикомедии «Цимбелин») и который шекспиология возводит к итальянской новеллистике (Д. Чинтио, Боккаччо), был широко распространенным, своего рода «бродячим» сюжетом, получившим популярность через миракли. Известен миракл о маркизе де ля Годин, муж которой, уезжая на войну, поручил свою жену заботам дяди. Дядя, не получив удовлетворения в своих притязаниях на молодую женщину, оклеветал ее в письме к мужу. Тот потребовал, чтобы неверную жену убили. В миракле об испанском короле Отоне муж спешит домой, чтобы убить свою ложно обвиненную жену. Заступницей ей встает Богородица. Итальянские новеллисты, видимо, обрабатывали эти уже готовые сюжеты мираклей.

В средневековом представлении сложился главный треугольник: оклеветанная жена, злодей-клеветник и введенный в заблуждение муж. Образ злодея-клеветника в новой драме восходит к определенному типу шута — злобного циника, а тот, в свою очередь, к образу дьявола.

Сюжетная схема «Отелло», таким образом, генетически восходит к мираклю. Старый сюжет, перенесенный в реальную конкретно-историческую обстановку, как у Шекспира, сохраняет свои старые смыслы, свои ассоциативные связи.

Обратимся теперь к расстановке персонажей в трагедии. В центре — три героя: Отелло, Дездемона, Яго. Двое из них — Дездемона и Яго — воплощают мистериное противостояние добра и зла. Отелло — между ними. Если наложить этот треугольник на мистериную схему, то получим: Яго — дьявол, Дездемона — ангел, Отелло — человек¹.

¹ Р. Б. Хейлман, исследуя трагедию «Отелло», приводит возможные мифологические подстановки: 1) Сатана (Яго) нарушает райское блаженство счастливой пары, искушает и губит ее; 2) Дездемона — Христос, Яго — Сатана, Отелло — Иуда. Сам Р. Б. Хейлман считает, что наряду с символическим восприятием трагедии должно быть и психологическое ее восприятие. Яго не только и не просто демон, он прежде всего человеческий характер, взятый из жизни, см.: [Heilman, 1956, p. 41–43].

Дездемона, излучающая свет душа, сама гармония, противостоящая хаосу, заключает в себе божественное начало. Она «снизошла» на Отелло «и осенила его духом святым» [VI, с. 387]. Ее связь со светлыми сферами рая раскрывается в самом тексте: «the divine Desdemona» (II, 1, 73); «thou young and rose-lipped *cherubin*» (IV, 2, 63); «*heavenly true*» (V, 2, 135); «the more *angel* she» (V, 2, 131), etc. В тяжелые для нее минуты она обращается за помощью к небесным силам: «O heaven forgive us!» (IV, 2, 87); «heaven pardon him!» (IV, 2, 135); «by this light of heaven» (IV, 2, 150); «Then Lord have mercy on me!» (V, 2, 57).

Сюжетно-композиционное место героини подтверждается и ее именем. Оно взято из новеллы Чинтио, где звучит как *Диздемона*. Этимологически этот вариант восходит к древнегреческому *dysdaemon*, которое переводят как *злосчастливая, несчастная*. Это значение находим и в шекспировских словарях собственных имен¹. В тексте трагедии имя героини получает расшифровку в словах Отелло: «O девочка с несчастною звездой!» (V, 2, 272).

Если разложить это имя на составные части: *dys* (*др.* — *греч.* приставка со значением отрицания, противоположности) и *daimon* (*др.* — *греч.* «божество, дух, гений»), то дословно переводим: *оставленная божеством, без покровительства божества*. В христианскую эпоху слово *daimon* приобрело прямо противоположное значение. То, что было языческим божеством, стало христианским демоном, бесом. Имя героини теперь могло прочитываться в прямом значении, которое наложила на это слово эпоха, т.е. *без дьявола, противостоящая дьяволу*².

Яго — демоническая фигура, которая, по словам Блока, светится «иным, темным огнем», окружена «черным сиянием»: «... руководят действиями Яго темные силы; ... мир устроен так, что не могут не выступить на сцену темные силы там, где началась мистерия; оттого, что на путях, уготованных господу, не может не начаться дьявольская работа... Дьявол не может не будить хаоса» [VI, с. 388, 389].

Большинство исследователей сосредотачивают усилия на проблеме мотивов ненависти Яго к Отелло. Но все мотивы, которые можно найти в тексте, ничтожны для такой безмерной ненависти.

¹ См.: [Stokes, 1924, p. 360].

² Антропонимический аспект включает в свое исследование трагедии «Отелло» профессор Кембриджского университета Энн Бартон (доклад на советско-английской Шекспировской конференции, проходившей во ВНИИ искусствознания в декабре 1987 г., Москва). Однако она не идет дальше графического выделения *demon* в имени героини *Desdemona*.

Это не расовая ненависть белого человека к черному, потому что он ненавидит точно так же и Дездемону, и Кассио, и Родриго, и Эмилию. Яго издевается, водит за нос, предает, порочит абсолютно всех. Это не ревность, не зависть, не обида обойденного по службе человека. Макиавеллистом его тоже нельзя назвать, так как в его кознях и интригах нет эгоистической цели, прямой практической выгоды. Его ненависть бескорыстна. Его козни — своего рода искусство. Это какая-то утробная любовь ко злу, и зло это тем неистовее, чем чище и выше объекты, на которые оно направлено.

На связь Яго с дьяволом указывает и тот факт, что его роль исполняли при первых постановках в гротескно-комическом стиле (рудимент комического представления черта в старой драме).

Дьяволизм Яго прочитывается отчетливо в тексте трагедии. Пожалуй, ни в одной другой трагедии Шекспира нет столь частого упоминания слов и ругательств, связанных с inferнальной сферой, с дьяволом и преисподней: *devil, satan, damned, damnation, hell*¹ и др. Абсолютное большинство этих ругательств извергается из уст Яго. Он клянется не небом, а адом, обращается за поддержкой к дьявольским силам, употребляет эти слова как междометия, в чисто ругательной функции: «'Zounds, sir, you are one of those that will not serve God, if the devil bid you» (I, 1, 121–122); «Diablo, ho!» (II, 2, 145); «... hell and night // Must bring this monstrous birth to the world's light» (I, 2, 414); «Divinity of hell!» (II, 3 326) и т.п. Он называет дьяволом Отелло за черный цвет его кожи. Дьяволом считает Отелло и Брабанцио, обвиняя его в черной магии и колдовстве. По мере того как Отелло все больше подпадает под влияние Яго, эта специфическая inferнальная лексика переходит к нему. Он произносит ругательства, проклятья. Ад и бездна разверзаются перед ним. Дездемону он называет прекрасной дьяволицей — «*fair devil*» (III, 3, 477). Ее горячая и влажная рука — свидетельство того, что в плоть ее проник дьявол. После убийства Дездемоны Эмилия называет Отелло бесом. В финале открывается дьявольское лицо Яго. Дьяволом, исчадием зла, сатаной, искусителем-змеем — «*this hellish villain*» (V, 2, 286); «*that demi-devil*» (V, 2, 300); «*that viper*» (V, 2, 284) — его называют все действующие здесь герои. Отелло, глядя на ноги Яго, видит копыта черта и понимает, что меч против дьявола бессилен. Он признает, что был во власти дьявольского наваждения: «А этому исчадью сатаны

¹ Энн Бартон прочитывает слово *hell* в имени *Othello*.

/ Нельзя ль задать вопрос, с какой он целью / Моей душой и телом овладел?1 (V, 2, 300–301).

Намек на дьявольскую природу Яго находим в его двуличии, способности казаться не тем, что он есть на самом деле, на своего рода оборотничество.

Проблема видимости, кажимости и сущности, которую ставит Шекспир и в других трагедиях, в «Отелло» приобретает чрезвычайно важную, сюжетобразующую роль. Проблема эта сформулирована Яго: «Все быть должны чем кажутся» (III, 3, 126). Этой глубокомысленной сентенцией Яго подводит теоретическую базу под будущие сомнения Отелло. Произнесена она в отношении к Кассио, но мыслится уже другой объект — Дездемона.

Яго знает про себя, что он не тот, за кого его принимают. Не случайно он клянется двуликим Янусом. Обращаясь к Родриго, он говорит о себе:

Я — Яго, а не мавр, и для себя,
А не для их прекрасных глаз стараюсь.
Но чем открыть лицо свое, скорей
Я галкам дам клевать свою печенку.
Нет, милый мой, не то я, чем кажусь.

(I, 1, 60–68)

Слова эти по традиции, восходящей к мистерии², рассчитаны на зрителя, который с самого начала должен знать, кто есть кто.

В дальнейшем Яго ревностно поддерживает свою репутацию «честного», непримиримого и нетерпимого ко злу человека и хочет заставить Отелло подозревать тех, кто истинен — Дездемону и Кассио. Кассио не тот, кем он кажется, т.е. не честный и преданный офицер, а драчун, буян, пьяница; это версия, в которую Отелло должен поверить и поверил. Точно так же с Дездемоной. Пример Кассио должен заставить Отелло поверить, что невинный вид — это маска, прикрывающая ее порочные помыслы и дела.

Противопоставление рая и ада, Бога и Сатаны подчеркивает и укрепляет поэтическая ткань трагедии, проникнутая насквозь антистичностью. Цветовые и световые контрасты призваны вы-

¹ Здесь и далее русский текст дается в переводе Б. Пастернака. В тех случаях, когда перевод отвечает задачам данного исследования на уровне оригинала, цитаты приводятся только на русском языке с указанием в скобках акта, сцены и строк в оригинале.

² См. об этом: [Аникст, 1986, с. 49].

разить нравственные антитезы: добро — зло, правда — ложь, порок — добродетель. Не случайно в тексте иногда цветовые и нравственно-оценочные эпитеты подменяют друг друга: *fair — black, white — foul* (I, 3, 310; II, 1, 131–142).

Основу цветового контраста составляют чернокожий генерал и его светлолицая жена. Основу нравственного контраста — добро, заключенное в Дездемоне, и зло — в Яго. Внутренний контраст подключает к себе проблему видимости и сущности: мавр черен лицом, но светел душой; Яго светлокожий, но с черною, дьявольской душой. Итак, Отелло выделен уже тем, что он черный среди светлокожих европейцев. Когда он подпадает под демоническую власть Яго, он становится черен и внутри. Освобождение от дьявольского наваждения в финале возвращает свет душе Отелло.

Внимательное чтение текста дает нам ответ еще на один дискуссионный в шекспирологии вопрос: что такое «Отелло», трагедия «ревности» или трагедия «обманутого доверия»? Виновен ли Отелло или он, как и Дездемона, жертва дьявольских козней? Ф. Р. Ливис на этот вопрос отвечает утверждением вины Отелло¹. Если в нем могло прорасти то, что проросло, то должны были быть семена. Трагедия и строится на «трагической вине», или «трагическом изъяне» героя, по Аристотелю. Героиня драмы «Цимбелин» не поверила клеветнику, так как верила беззаветно своему мужу. Ей это было тем труднее, что она была с ним в разлуке. А Отелло рядом с Дездемоной, он видит ее всю как на ладони (вспомним метафору из финала — белая жемчужина на черной руке мавра, жемчужина, которую он выбросил). Но мавр не верит тому, что видит и знает. Демон, разбуженный Яго, сделал свое дело.

В трагедии есть скрытая сквозная метафора сада², которая несет важную идейную и структурную нагрузку. Метафора эта начинается знаменитым высказыванием Яго о том, что душа человека — сад и он сам в саду своей души садовник. От него зависит, расти ли там сорной траве или культурным растениям.

¹ См.: [Leavis, 1958, p. 137].

² К. Сперджен в своем исчерпывающем каталоге ведущих мотивов и образов Шекспира перечисляет и мотивы сада из «Отелло» (см.: [Spurgeon, 1958, p. 86–88]), но, каталогизируя, исследовательница не ставит своей целью прочитать смыслы метафор в контексте всего произведения, увидеть образную систему в целом, понять ее структурно-идеологическую роль. На этот недостаток исследования К. Сперджен указывает и Р. Б. Хейлман, рассматривая ряд перечисленных ею образов в трагедии «Король Лир» [Neilman, 1963, p. 17].

Третья сцена III акта происходит в саду¹. В композиционном и сюжетно-событийном отношении — это центральная сцена трагедии. Она велика по объему, по сценическому времени. Здесь действуют все ведущие персонажи: Дездемона, Кассио, Эмилия, Яго, Отелло. Начинается она с того, что Кассио надеется на заступничество Дездемоны, которая обещает ему быть ходатаем по его делу перед Отелло. В этой сцене Яго завладевает платком. Но главное — именно здесь, в этой сцене, происходит перелом в ходе трагедии и в самом герое. По словам Пастернака, она занимает «место пружинной коробки в заводном механизме»: «... несколькими поворотами ключа Яго в средней части заводит, как будильник, доверчивость своей жертвы, и явление ревности с хрипом и вздрагиванием, как устаревший механизм, начинает раскручиваться перед нами...» [Пастернак, 1983, с. 400–401]. Если в начале сцены Отелло во власти обаяния Дездемоны, ее света, чистоты, теплоты и уже знает, чем ему грозит утрата жены: «Люблю тебя, а если разлюблю, / Наступит хаос» (III, 3, 91–92), то к концу этой же сцены он доведен Яго до безумия, прокликает Дездемону, называет ее дьяволицей. Он «сдул с себя любовь» (III, 3, 444) и отдался во власть ревности — «зеленоглазой ведьмы» (III, 3, 166), ненависти, во власть ада. Хаос наступил. Отелло произносит клятву мщения. О Дездемоне он дальше скажет:

... чарующая сорная трава,
Благоухающая так, что больно.

(IV, 2, 67–69).

Но сорная трава, т.е. неверие, ревность, ненависть, жажда мщения, буйно прорастает в душе Отелло². Только увидев эту последовательно развивающуюся метафору, можно понять, почему центральная сцена происходит в саду. В последнем акте есть еще один

¹ Место действия в этой сцене, указанное в шекспировском тексте («Сад в замке» — «The garden in the castle»), театры часто заменяют на «Перед замком». Даже Блок не увидел содержательно важной сквозной метафоры сада, и, редактируя перевод трагедии, подготовленный Н. Мишеевым, он снял мало удавшиеся переводчику слова Яго о саде души, а также выбросив 1-ю и 2-ю сцены III действия, сделал 3-ю сцену первой и назвал ее «Перед замком».

² Развернутую метафору сада, поросшего бурьяном, с беспорядочно разросшимися деревьями, зачервивевшего, с обрушенными изгородями, встречаем в хронике «Ричард II», где эта метафора раскрывает упадок в государстве, «our sea-walled garden» — наш сад, огражденный морями (III, 4, 43), король которого плохой садовник.

существенный отклик на этот сквозной образ — слова Отелло о сорванной розе:

Должна увянуть сорванная роза.
Как ты свежа, пока ты на кусте!

(V, 2, 13–15)

В саду своей души Отелло сломил благоухающую прекрасную розу любви к Дездемоне и дал прорасти чертополоху. Зрители эпохи Шекспира без комментариев и разъяснений воспринимали эти символы. Символическое мышление, наследие средневековья, было развито в то время гораздо больше, чем у наших современников, которым к тому же, по словам Д. С. Лихачева, недостает-философского и теологического образования [Лихачев, 1982, с. 7].

К развернутой метафоре сада нужно отнести и землянику на злополучном платке. Земляника в садовой символике средневековья означала справедливость. В трагедии этот символ приобретает значение справедливого возмездия, ложно понимаемого Отелло и в конечном счете восторжествовавшего в отношении к Яго.

Тема справедливого возмездия звучит и в мыслях героя о загробном наказании. Решаясь на свою месть, Отелло все время помнит, что ему грозит:

... Разве я б посмел
Расправиться без важных оснований?
За это ада было б мало мне
И глубочайшей бездны бездн.

(V, 2, 137–139)

От Дездемоны он отводит ее святую ложь, когда она берет на себя вину за свою гибель:

ОТЕЛЛО. За эту ложь ее сожгут в геенне.
Ее убийца — я.
ЭМИЛИЯ. Тогда она
Тем больший ангел, чем ты больший дьявол.

(V, 2, 129–131)

А когда Отелло понимает, что совершил, то призывает на себя высшую кару:

... Холодна как лед.
Как чистота сама. Убийца низкий,
Плетьми гоните, бесы, прочь меня
От этого небесного виденья!
Купайте в безднах жидкого огня!

(V, 2, 277–280)

Этот настойчиво повторяемый мотив суда, воплощенный в inferнальных образах мистерии, определяет и сюжетно-композиционный строй трагедии, включающий как точки наивысшего напряжения сцены суда: суд венецианского сената над Отелло, якобы соблазвившего Дездемону, а также три суда в финальной сцене — неправый суд Отелло над Дездемоной, суд Отелло над самим собой и, наконец, суд-возмездие над Яго¹.

Итак, сюжетно-композиционное место Отелло — в центре, между Яго и Дездемоной. В нем, в его душе, перекрещиваются лучи света, исходящие от Дездемоны, и языки адского пламени, того самого «темного огня», которым окружен Яго.

В свете такой мистериальной расстановки персонажей мы вновь задаемся проблемой конфликта. Традиционно считают, что главный конфликт трагедии — это конфликт Яго и Отелло. Высказывались даже мнения, что Яго нужно рассматривать как главного героя. Дездемона воспринималась как орудие, средство, при помощи которого Яго губит Отелло, и одновременно — как жертва. М. Соколянский говорит о двух конфликтах: Отелло — Венеция и Отелло — Яго, указывая лишь мимоходом на «противоборство разных, в чем-то полярных начал в сознании Отелло» [Соколянский, 1986, с. 142]. Но в этом последнем, как подсказывает мистериальное прочтение трагедии, и состоит главный конфликт. Он — в душе человека, поставленного между раем и адом, Богом и дьяволом. Отелло — носитель «трагической вины» — наказан, но и оправдан. «Он был во всем велик душой» (V, 2, 359), — говорит о нем Кассио. Это сложная человеческая душа, способная на веру и неверие, любовь и ревность, нежность и ярость, на слепоту и высокое прозрение. И во всех этих проявлениях он поистине велик. Вот почему он поставлен Шекспиром в центр трагедии и его именем трагедия называется.

Итак, «Отелло» — не простая бытовая трагедия, как казалось многим поколениям зрителей, актеров, критиков и историков литературы и театра. Ее символика сложна и восходит к первомифу мистерии. При этом скрытые мистериальные контуры трагедии «Отелло» не обедняют и не выпрямляют ее смысла, не оспаривают ее жизненной правдивости, ее тончайшего психологизма («психологический чертеж идеально точен» [VI, с. 384]), не заслоняют ее конкретного исторического и социального содержания, но обогащают и заостряют ее философское звучание.

Есть основания утверждать, что мистериальность свойственна и другим трагедиям Шекспира. Художник такого размаха, такой силы и глубины, как Шекспир, не мог не вывести свои сюжеты на этот высший, универсальный уровень, обеспечивший им вечную жизнь и вечную актуальность. Тем более что он, человек, связанный с культурными традициями средневековья, не мог не мыслить этими категориями.

¹ На сцену суда как на еще один признак мистерии обратила мое внимание руководитель и режиссер театра-лаборатории «Тембр» Н. А. Косенкова.

Вместо заключения



На одном из недавних конгрессов Шекспировской ассоциации Америки, которые ежегодно собирают до 600 и более участников преимущественно из англоговорящих, но и других стран: ученых и театроведов, библиографов и преподавателей, аспирантов и студентов — участвую как единственный представитель России, мое внимание в программе привлекла тема: «Шекспир в Никарагуа». Казалось бы, ничего удивительного: в наш век глобализации Шекспир как всечеловеческая ценность идет по планете, тем более что этому немало содействуют и комитет названной ассоциации, и Стратфордский комитет Международной Шекспировской ассоциации, и мощные Шекспировские центры в странах Европы, в Австралии и в Южной Африке. Конечно, об интересе к Шекспиру в России и достижениях русского шекспировского кинематографа западные коллеги знают, со мною заговаривают о Козинцеве, о переводах Пастернака, о Гамлете Высоцкого. Руководство американской и Международной ассоциаций, а также общающиеся со мною участники конгрессов знают о нашей Шекспировской комиссии и регулярных Шекспировских чтениях, в которых некоторые из них принимали участие. В Стратфорде и Оксфорде знают наших шекспирологов, облачали в мантии профессоров *honoris causa* А. А. Аникста и Ю. Д. Левина. И хотя отдельные работы Ю. Д. Левина о восприятии Шекспира в России были переведены и опубликованы в Англии, наши западные коллеги, конечно, и представить себе не могут того огромного значения, которое Шекспир имеет для нашей культуры. Но что Запад? Мы сами едва ли отдаем себе отчет, что наша культура является тем, что она есть, значительной и самобытной частью общемировой культуры, во многом благодаря Шекспиру. Шекспир питал нашу литературу и искусство на протяжении по меньшей мере двух веков. Слова *питал*, *питательный* в своем метафорическом значении — блоковские. Поэт говорил о *питательных* книгах, авторах, разговорах и т.п., т.е. о продуктивных, приносящих пользу, питающих ум и сердце художника и просто человека. Прислушаемся к нашим классикам: практически все они, начиная с Пушкина, ведут свой диа-

лог с Шекспиром, пытаются понять секрет величия и бессмертия его творений, берут у него уроки не только в искусстве построения драмы, но в искусстве познания человеческой природы, понимания хода событий, соотношения того и другого. Многие из них, и среди них Блок, понимали, что есть в Шекспире еще что-то, чему нельзя научиться, что дается только художнику, избраннику, призванному и посвященному: ему открыты тайны мира, заключенные в древних книгах и получающие подтверждение в эмпирическом опыте, то, что в духовном измерении называют откровением. Больших поэтов, томимых «духовной жаждою», прошедших, по Пушкину, через освящение серафима, затягивала эта глубина мирового гения и подвигала их к состязанию с ним. Шекспир был стимулом, образцом и учителем. Пушкин назвал его «отцом нашим», а «отец» в христианском сознании, даже если означен со строчной буквы, — аналог Богу. «По образу и подобию» стремились работать российские жрецы искусства. Пушкин со свойственной ему точностью выразил свое творческое устремление в создании «Бориса Годунова»: «наподобие отца нашего Шекспира».

Шекспир в России был не только предметом культа и поклонения. Шекспиром называли не столько личность автора, сколько мир, им созданный. Когда И. С. Тургенев сказал, что «Шекспир вошел в нашу плоть и кровь», он имел в виду его способ мыслить и видеть, отраженный в его творениях. Многомерность шекспировского мира позволяла каждой эпохе и каждому отдельному автору воспринимать его по-своему. Шекспир стал своеобразным зеркалом русской литературы. Эволюция восприятия «Гамлета», сценической, критической и отразившейся в творчестве писателей трактовки этой трагедии и ее героя на протяжении XIX в. позволяет проследить смену идеологических эпох от романтизма (в статьях Белинского, исполнении заглавной роли Мочаловым, переводе Н. Полевого) к переоценке Гамлетова бездействия у реалиста Тургенева и к дальнейшей его дискредитации у народников, вплоть до пародирования в многочисленных образах анти-гамлетов и «гамлетизированных поросят», призванных разоблачить моду на гамлетическую позу, распространившуюся среди мелкопоместных дворян 1880-х гг. и прикрывающую их лень и апатию. Новая эпоха рубежа веков, и прежде всего Блок, возвращают Гамлету его романтический ореол, видят в нем героя трагедии, мужественного, бесстрашно встречающего удары судьбы и предательство близких, обреченного, но верного до конца. Гамлет Блока — самоидентификация его лирического героя: «Я — Гамлет!» (1914) — становится антитезой

герою Т. С. Элиота: «I am not prince Hamlet» (1917), англо-американского наследника великого Шекспира.

Феномен Л. Н. Толстого в его отношении к Шекспиру также отражает идеологическую ситуацию последних десятилетий XIX в. в России. Его воинствующее неприятие Шекспира поднялось на гребне антиэстетизма в русской литературе, отвержения «чистого искусства», к которому был сопричтен Шекспир. Не бытийственная, но узкая правда повседневности и практическая польза были главными интенциями бытописателей конца века. Современники, включая и Блока, воспринимали яснополянского старца как мудреца и пророка, его слушали, ему верили. Тем более неразрешимой была для Блока загадка ниспровержения Шекспира Толстым. Свое недоумение и свое пронизательное понимание ситуации Блок выразил в статье «О драме» (1907):

«Читая эти слова, испытываешь то же, что испытываешь, стоя на высоком холме в зимнюю вьюгу. Когда внизу, в долине, раздаются понятные нам тихие и страдательные слова о “театре мира и красоты без слез”, здесь, на высоте, непонятно захватывает дыхание. Пронзительная вьюга так же *спокойна*, как слова семидесятипятилетнего мудреца, единственного гения, живущего теперь в Европе, *гения без пафоса*: “Писать может только тот, кому есть что сказать людям”.

Так Толстой развенчивает Шекспира и говорит о должном искусстве. Спорить с ним все равно что спорить со снежным ветром. Ведь мы смотрим и на Толстого, и на Шекспира из каких-то бесконечных далей, зрением слабым; и разве мы умеем проникнуть в тайный смысл их простых речей? Или обойти их? <...>

Мы же не можем забыть ни Макбета, ни Анну Каренину. Их дыханием мы живем, без него не хватит сил не умереть. Потому мы не имеем сил разрешить ни толстовского, ни шекспировского вопроса — и только слагаем их в сердце. Пусть созревает трагедия в том сердце, которое выдержит борьбу этих двух стихий. Другие сердца погибнут и не вынесут сомнений и противоречий бездонной глубины: мудрость или безумие? <...>» [V, с. 170–171].

Позднее, в 1920 г., когда Блок будет готовить свою речь к актерам о «Короле Лире», он создаст образ старого короля, до боли напоминающий нам яснополянского хозяина:

«Если мы начнем перебирать в памяти образы родного прошлого, нам легко представить себе образ большого барина, в каждом движении которого видна порода. Его нрав слагается из черт определенных и жестких, как резьба по слоновой кости; он милостив и добр к добрым, беспощаден и суров к злым; его личное мужество не знает колебаний; отсутствие

каких бы то ни было сомнений в правильности своего пути укреплено в нем годами счастливой и самовластной жизни; и все это венчается естественной *гордостью*, которая росла медленно, незаметно и величаво, как пышная крона столетнего дерева, раскинувшего листья в лазури.

<...> Подданные короля Лира привыкли жить долгие годы под его славным скипетром; они любят его за милость и доброту и боятся его крутого и запальчивого нрава. Ни в ком нет ненависти к нему, потому что в этом “короле от головы до ног” слишком много добродетели и правды» [VI, с. 406–407].

Потрясенный в свое время «уходом» Толстого, Блок будто его имеет в виду, говоря о Лире: «Равновесие нарушается, гордость короля и отца оскорблена, и он впадает в гневное смятение. Так падает старое дерево, посылая смятенный ропот листьев в лазурь» [VI, с. 408]. Еще раньше, в статье «О драме», Блок соотнес феномен Толстого со стихией, с разреженным воздухом завьюженной высоты, на которой «захватывает дыхание». Не подсказан ли этот образ сценой короля Лира в степи, послужившей поводом для раннего стихотворения Блока с эпиграфом из «Короля Лира»: «Вы, бедные, нагие несчастливцы» (24 августа 1899 г.) [ПСС, т. 4, с. 97]? Не являются ли и сам «уход», и гибель Толстого повторением «исхода» шекспировского короля? Не проясняется ли этим «уходом» причина выбора именно этой трагедии для погромного разбора и полной дискредитации Шекспира? Кроме эстетического объяснения неприятия Толстым «Короля Лира», которое убедительно развернуто А. А. Аникстом¹, нет ли здесь и чисто психологического основания? Позднее мы прочтем об этом у Дж. Оруэлла. Но Блок интуицией поэта предвосхитил умозаключения критиков и исследователей.

Эпоха символизма восстановила в правах авторитет Шекспира. Шекспир оказался близок новому искусству главным образом потому, что его символическое мышление было созвучным творческим устремлениям символистов. Возрожденный интерес к Шекспиру проявился по-разному: в театре начала XX в. и в поэзии, в драматургии и лирике, как тема и мироощущение, в переводах и критике, наконец, в научном освоении наследия великого барда. Практически все символисты сказали свое слово о Шекспире или откликнулись на него в своем творчестве. Если XIX в. видел в английском драматурге мастера сюжетов и характеров, правдивого художника театра, знающего жизнь и человеческую природу, то XX в. открывает Шек-

¹ См.: [Аникст, 1974].

спира-поэта, владеющего тайной мира и слова. Вот почему Шекспир входит в сознание поэтов нового времени как нечто соприродное самой поэзии, становится воздухом для них, ключом познания мира и человека. Начало такому восприятию Шекспира положили русские символисты. Самым чутким из них был Блок.

История изучения и восприятия Блоком Шекспира восстанавливается по его записям и пометам на томах С. А. Венгерова, которые он читал в юности, включая помещенные издателем фундаментальные предисловия ведущих историков литературы того времени к каждой драме, а также по отдельным изданиям комедий и трагедий из «Дешевой библиотеки», с которыми ему было удобно работать в 1919–1920-е гг., когда он редактировал переводы для постановки «Отелло» и «Короля Лира» в БДТ. Эти книжечки отражают ход работы Блока — редактора переводов, стремившегося приспособить их для современной сцены. Его пометы отмечают книги о Шекспире известных западных (Даудена, Гервинуса, Брандеса и др.) и есть также на книгах русских историков литературы. Изучение Блоком Шекспира — это первый необходимый этап в разработке темы. Второй — театральный Шекспир в биографии Блока. Спектакли и актеры, которых он видел на сцене, Шекспир в декламации и бобловских домашних спектаклях с участием Блока. Работа над шекспировскими спектаклями в БДТ в послереволюционные годы. Связанный с этими двумя третий раздел: правка и редактирование переводов, значение переводов XIX в. для восприятия Шекспира Блоком. В аспекте собственного поэтического творчества Блока — отклики шекспировских сюжетов, образов и мотивов в лирике. Творческое усвоение и переработка шекспировских мотивов. Гамлетовский комплекс лирического героя. Мистерийность «Отелло». Космос «Короля Лира»: «страданием учись». Значение «Макбета» для темы *возмездия*. Сходный тип поэтического мышления. Метафора «Мир — театр». Тема *поэта*. Следующий большой раздел — Шекспир и собственный театр Блока. Прежде всего становление театральной теории. Его драматургическое новаторство, введенное под знаком Шекспира. Отклики тем и мотивов в драмах самого Блока. Лирическое и драматическое начала. Мистерия. История и Судьба. Трансформация шекспировского Шута у Блока.

Представленные здесь аспекты и этапы работы Блока с Шекспиром, которая продолжалась практически всю сознательную жизнь поэта, взаимосвязаны и взаимообусловлены. Это позволяет сделать вывод о целостном и объемном восприятии русским художником британского гения театра и поэзии, питавшем его творческое сознание.

Раздел третий



«ВРЕМЯ СОБИРАТЬ КАМНИ»



«ВРЕМЯ СОБИРАТЬ КАМНИ»: о Шекспировской комиссии при Научном совете РАН «История мировой культуры»

Шекспировская комиссия при Научном совете по истории мировой культуры Российской академии наук была создана Александром Абрамовичем Аникстом в 1975 г., наряду с примерно в то же время образованными Дантовской и Гетевской комиссиями — по его же инициативе, при поддержке И. Ф. Бэлзы и С. В. Тураева, которые эти комиссии и возглавили. Почетным председателем Шекспировской комиссии стал академик М. П. Алексеев. Шекспировская комиссия с ее отделениями (при Пушкинском Доме, Институте искусств Армянской ССР, Тбилиском госуниверситете, Белорусском театральном обществе) имела своей целью координировать исследовательские силы внутри страны, создать условия для живого обмена научной и художественной информацией, объединить историко-литературный, филологический и театральные аспекты в изучении Шекспира, обеспечить публикации всего значимого и интересного в шекспироведении.

Комиссия создавалась не на пустом месте: шекспироведческая традиция в России имела свою длительную историю, восходящую к дореволюционным временам. В 1920–1930-е годы Шекспир как классик мировой драматургии ставился на советской сцене, но со знаковым ограничением: предпочтение отдавалось комедиям. Великие шекспировские трагедии шли в основном на периферии, в московских театрах они заняли подобающее место лишь начиная с шестидесятых. В шекспироведческой науке уже в 1930-е гг., несмотря на идеологические шоры и социально-политическое давление, заявили о себе такие крупные имена, как М. М. Морозов, С. Д. Кржижановский, А. А. Смирнов. В 1936–1950

годы выходит первое в советское время собрание сочинений Шекспира в 8 томах под редакцией С. С. Динамова и А. А. Смирнова (Academia), в 1937 г. — беспрецедентное в России четырехтомное издание Шекспира на языке оригинала с комментариями С. Сомерсета (St. Somerset) и Дж. Иванса (J. Evans), с развернутым предисловием и под редакцией С. С. Динамова.

В послевоенные годы тяга к Шекспиру у исследователей, переводчиков и деятелей театра неизмеримо возросла и уже трудно было официальным идеологическим структурам ее сдерживать. Именно в 1940–1960-е гг. появляются новые переводы, включая Пастернака и Маршака; начинают выходить объемные и содержательные «Шекспировские сборники» (Кабинет Шекспира, ВТО: 1947, 1958, 1961, 1967), посвященные в основном шекспировскому театру в СССР. Однако поздние сборники, вышедшие под редакцией А. Аникста, включали исследовательские статьи, среди которых были работы Л. Е. Пинского, С. Д. Кржижановского, Б. М. Эйхенбаума, Ю. Д. Левина, а также статьи о спектаклях зарубежных театров. 1960-е годы отмечены появлением ярких исполнителей основных трагических ролей в драмах Шекспира, талантливых режиссеров и кинорежиссеров, которые своими спектаклями и фильмами вошли в золотой фонд мировой шекспирианы. Событием конца 1950-х гг. стал выход в свет восьмитомного издания собрания сочинений Шекспира под редакцией А. А. Смирнова и А. А. Аникста (1957–1960). По полноте и качеству сопроводительных материалов это издание может быть приравнено к академическому.

Ко времени создания Шекспировской комиссии А. А. Аникст издаст почти все свои книги по Шекспиру и станет ведущим авторитетом в отечественном шекспироведении. Однако Александр Абрамович никогда не был адептом узкого академизма. Напротив, по природе своей он был просветителем. На фронте в короткие передышки на передовой пересказывал боевым товарищам трагедии Эсхила, поэму Данте, читал «Гамлета», с которым не расставался всю войну¹. Его демократизм проявился также в том, что во вновь созданную Шекспировскую комиссию он привлекал не только именитых ученых и ведущих театральные деятели с репутацией, прочно связавшей их с Шекспиром, но и недавно защи-

¹ См. письма А. Аникста с фронта к А. К. Дживелегову в публикации: [Сокур, 2010, с. 35].

тившихся молодых исследователей, своих и не своих аспирантов, нередко тех, чьи исследовательские интересы лежали в смежных областях и лишь частично были связаны с Шекспиром. Ему важно было создать шекспировскую среду, сообщество людей, знающих цену Шекспиру и способных это поле культуры расширять, неся свою увлеченность Шекспиром в зрительскую и студенческую аудитории. Аникст счастливо сочетал в себе чувство слова и чувство сцены, что позволило ему соединить в Шекспировской комиссии интересы филологов и деятелей театра, создать единое сообщество по изучению Шекспира-поэта, драматурга и человека театра.

География участников Шекспировских чтений также была весьма обширной: в конференциях принимали участие не только москвичи, но и историки литературы и деятели театра и культуры из Ленинграда, Риги, Вильнюса, Тбилиси, Еревана, Минска, Одессы, Днепрпетровска, Кишинева, Свердловска, Рязани, Арзамаса, Саратова, Хабаровска, Южно-Сахалинска, Киргизии. Из известных имен в программах и сборниках Шекспировских чтений можно было встретить имена В. Адмони, И. Верцмана, Н. Дьяконовой, Г. Козинцева, А. Образцовой, Л. Озерова, В. Шкловского, А. Штейна, С. Юткевича. Известными в шекспироведении благодаря выступлениям в Шекспировских чтениях стали имена А. Бартошевича, А. Гениюшаса, А. Горбунова, Н. Киасашвили, А. Парфенова, М. Соколянского, И. Тайц, И. Чекалова. Из молодых — рано ушедший из жизни многообещавший исследователь Шекспира И. Рацкий. Надолго с Шекспиром и его эпохой связали свои профессиональные интересы Л. Дорофеева, С. Макуренкова, Е. Черноземова и др.

Вокруг Шекспировской комиссии Аникст собрал также переводчиков и всячески поддерживал их работу, он сам перевел «Испанскую трагедию» Т. Кида, опубликовал альтернативные маршаковским переводы «Сонетов» харьковского переводчика А. Финкеля, получившие признание как более близкие поэтике Шекспира. На заседаниях Шекспировской комиссии обсуждались переводы А. Баранова (Москва), Е. Фельдмана (Оренбург), В. Ананьина (Петрозаводск) и др. Именно к Аниксту пришел И. М. Гилилов, человек не из академической среды, не связанный по роду своей деятельности ни с вузом, ни с театром, наделенный любовью, талантом, работоспособностью. В Шекспировскую комиссию его привел давний интерес к Шекспиру и его эпохе, ко-

торый он, выйдя на пенсию после военной службы, мог, наконец, удовлетворить. Аникст оценил сполна достоинства этого человека, его страстную и могучую натуру, его готовность послужить делу изучения Шекспира и поручил ему обязанности ученого секретаря Шекспировской комиссии, которые тот исполнял без малого два десятка лет. И хотя Аникст не разделял позиций Гилилова в вопросе авторства шекспировского наследия, он предоставлял ему трибуну на конференциях и публиковал его статьи в сборниках. После ухода А. А. Аникста в 1988 г. и утверждения А. В. Бартошевича председателем Шекспировской комиссии Гилилов оставался ученым секретарем и, в частности, способствовал подготовке и выпуску еще двух «аникстовских» сборников «Шекспировских чтений» (Москва: Наука, 1990, 1993). В выпуск 1993 г. вошли работы целого ряда известных западных ученых, принимавших участие в последней проведенной Аникстом конференции 1987 г. Это было по тем временам невероятное событие: произошла первая личная встреча отечественных шекспироведов с исследователями Шекспира из Стратфорда и Бермингема, Оксфорда и Кембриджа. Можно только догадываться, сколько препятствий пришлось преодолеть Аниксту, чтобы организовать эту первую в истории России международную Шекспировскую конференцию.

С уходом из жизни Аникста и началом перестройки деятельность Шекспировской комиссии практически прекратилась и возобновилась лишь в новом тысячелетии. В конце 1990-х гг. бывшими участниками Шекспировских чтений было принято решение возобновить проведение чтений и собрать Шекспировскую конференцию во Владимире. Во времена А. А. Аникста устраивались выездные конференции — в Ереван, Тбилиси, Ленинград. Конференция во Владимире могла быть продолжением этой традиции. Таким образом, осенью 2000 г. Шекспировская комиссия провела первую после длительного перерыва конференцию. В 2002 году прошла вторая Шекспировская конференция, также во Владимире. В этой конференции участвовали 12 западных ученых из Великобритании, Ирландии, США, Франции, включая Стэнли Уэллса, президента Международной Шекспировской ассоциации и главы Шекспировского центра в Стратфорде. Конференция имела всемирный резонанс, свои приветствия и приглашения прислали крупнейшие Шекспировские центры (Австралии, Южной Африки, США), а британцы, бывшие участниками конференции во Владимире, ввели этот город в Шекспировскую карту мира.

Перестройка 1990-х гг. коснулась структуры Научного совета Академии: были аннулированы все авторские комиссии — Гетевская, Дантовская, Шекспировская. Совместно с главами параллельных комиссий Г. В. Якушевой и А. А. Илюшиным, сменившими С. В. Тураева и И. Ф. Бэлзу, пришлось в Президиуме академии добиваться восстановления этих реально действующих комиссий. Светлая благодарная память Александру Александровичу Котеневу, заместителю председателя Научного совета РАН «История мировой культуры», в ведении которого были комиссии, который лично знакомился с работой авторских комиссий, присутствовал на их заседаниях, восстановил их в правах, всячески им содействовал.

Начиная с 2004 г. Шекспировские чтения стали проходить в Москве каждый второй год. За это время вышло три выпуска сборников «Шекспировские чтения» (2004, 2006, 2008–2010). Таким образом, традиция Шекспировских чтений была восстановлена как в отношении регулярных конференций, так и в издании сборников, и тем самым исполнен долг перед А. А. Аникстом, создавшим и долгие годы державшим академическую платформу для изучения Шекспира в нашей стране.

Шекспировская комиссия сегодня остается открытой для участия всех желающих и ставит перед собою не только академические, но и самые широкие цели. В центре исследовательского внимания по-прежнему остается творчество самого Шекспира, однако вместо глобальных тем, которые привлекали советских ученых: «Стихия философской мысли» (В. Адмони), «К проблемам эстетики Шекспира» (И. Верцман), «О драматизме Шекспира» (его же), «Некоторые принципы драматургии Шекспира» (Н. Чирков), «Эволюция трагического героя» (Ю. Гинзбург), «Трагическое в “Гамлете”» (А. Парфенов) и т.п. — современные исследователи обращаются к более частным и конкретным темам, например: «О роли хора в шекспировском “Гамлете”» (Г. Шелогурова, И. Пешков), «Евангельская притча в “Гамлете”» (Н. Микеладзе), «Диалог Бена Джонсона с Шекспиром о Венеции» (В. Рогатин) и т.п. Важное место занимает так называемое пристальное чтение, т.е. работа со словом у Шекспира, например, «146-й сонет Шекспира и его место в цикле» (А. Горбунов), «Растительная метафора в “Сонетах” Шекспира» (И. Приходько), «О значении оппозиции “сокол — пила” (*hawk — handsaw*) в “Гамлете”» (Н. Микеладзе) и др.

Значительно бóльшее место занимает в шекспироведении нашего времени так называемый «Русский Шекспир». Это продикто-

вано вниманием не только нашей, но и мировой шекспировской науки к проблемам национального освоения Шекспира. Шекспир, как, может быть, никакой другой художник, отвечает установке на «глобализацию» культуры. Всемирный Шекспировский конгресс в Австралии 2006 г. имел общий заголовок «The Global Shakespeare». Международная Шекспировская конференция в Стратфорде 2010 г. была озаглавлена «Шекспир как катализатор культуры», с включением специального семинара «в не англоговорящих странах». Пражский конгресс Международной Шекспировской ассоциации 2011 г. также включил в свою программу семинары по «национальному Шекспиру». Кстати, руководителем этих семинаров в двух последних конференциях был Николай Захаров, ученый секретарь Шекспировской комиссии в настоящее время. Для наших соотечественников проблематика раздела «Русский Шекспир» особенно важна, поскольку Шекспир в русской культуре имеет совершенно уникальное значение: русская литература в ее лучших образцах не была бы тем, что она есть для нас и для всего мира, если бы, по признанию многих классиков, они не прошли бы школу Шекспира. Эта «прививка Шекспиром» помогла им обрести свой неповторимый голос, практически все из них, от Пушкина до Пастернака, ощущали Шекспира как глубоко личное явление, не говоря уже о богатейшей шекспировской критике, переводческой традиции, традиции театральные постановки и рецензий в России. История восприятия Шекспира русской литературой отраженно представляет и развитие самой русской литературы. Есть еще одно обстоятельство, за счет которого разросся этот раздел в шекспироведении: большинство участников Шекспировских чтений являются специалистами по русской литературе, которые исследуют шекспировские связи своих авторов. Однако даже «чистых» западников привлекают «компаративистские» сюжеты (А. Горбунов, Э. Акимов, А. Ушакова и др.).

К сожалению, в Шекспировской комиссии в настоящее время практически отсутствуют театроведы, за исключением А. В. Бартошевича и В. А. Ряполовой. У Аникста выступали и публиковали свои статьи крупные деятели театра: режиссеры, актеры, театральные критики. В наши дни таких людей в комиссии и конференциях нет. Соответственно, редки и театроведческие публикации. Но есть, как и прежде, спектакли, репетиции и просмотры видеозаписей западной классики и новых спектаклей и фильмов. Этот пласт непременно входит в культурную программу конференций.

Шекспировская комиссия включает также аспект преподавания «Шекспир в классной комнате и студенческой аудитории». Так, на конференции 2010 г. выступили со своим учебным проектом «Гамлет». Учебное пособие для филологов, лингвистов, переводчиков, культурологов, театроведов» Л. В. Егорова и Т. Е. Каратеева, с последующим опубликованием этого проекта в выпуске 2010 г. Выступают на Шекспировских конференциях и школьные учителя. Практика включения преподавательских и сценических мастерских (*workshops*) широко распространена на всемирных Шекспировских конгрессах за рубежом, в Америке и Европе. В целом установка на внедрение Шекспира в душу и сознание современников (зрительской аудитории, школьников, студентов) — воспитания человечества Шекспиром — главная тенденция мировой шекспирологии сегодняшнего дня. При Шекспировском центре в Стратфорде круглый год, включая летние школы, действует «Учебная программа», директором которой является интересный исследователь и яркий человек Пол Эдмонсон. Свои Шекспировские программы он делает доступными в любом уголке мира через интернет. Просветительские задачи осуществляют многочисленные Шекспировские сайты, создаваемые Шекспировским центром Стратфорда. В странах Запада широко распространены любительские спектакли и студенческие постановки Шекспира под открытым небом. В архиве Шекспировской комиссии хранятся видеозаписи детских шекспировских спектаклей, поставленных при одном из американских Шекспировских центров (университет Бакнелл, Пенсильвания). Подобно тому как музыку, по убеждению многих музыкантов, можно по-настоящему воспринять, только играя ее, так и Шекспира можно понять и почувствовать во всей глубине, пропуская его через себя, озвучивая и воплощая его текст. Эти формы освоения Шекспира, принятые во всем мире, ждут своего распространения и в России.

Важной задачей Шекспировской комиссии является публикация научных сборников и материалов Шекспировских чтений. Однако помимо выпуска традиционных «Шекспировских чтений» к каждой конференции начиная с 2000 г. издаются, кроме программы, аннотации докладов на русском и английском языках (*abstracts*). Кроме того, Институт фундаментальных и прикладных исследований при Московском гуманитарном университете регулярно в мобильном формате публикует «Шекспировские студии» (последний двойной выпуск — XVIII, № 1–2, 2012). На базе этого Института при

поддержке его директора Вал. А. Лукова активно действует филиал Шекспировской комиссии во главе с известным исследователем западных литератур Н. В. Захаровым.

Сборники «Шекспировских чтений» по-прежнему выходят в издательстве «Наука», хотя в последние годы возникли существенные трудности с изданием научных сборников всех академических комиссий, связанные преимущественно с финансовыми проблемами и некоторыми новыми установками издательства и Академии в целом. «Шекспировские чтения» последних лет отличаются от сборников советского времени. Это, как правило, сборники материалов конференций, имеющих целью представить как можно более широкий круг участников, с включением сопроводительных материалов, хроники заседаний Шекспировской комиссии, рецензий и откликов на спектакли, репортажей с западных международных Шекспировских форумов и других информационных материалов. Это, естественно, нарушает былую научную стерильность сборников, но в большей мере отвечает требованиям времени.

О крупных именах в современном шекспироведении говорить не приходится прежде всего потому, что вектор науки принципиально изменился. От идеологической риторики и психологического анализа, изучения «страстей» по Шекспиру, которыми во многом занималась шекспирология советского периода, современная наука обращается к слову, факту, контексту, связям историческим и творческим. Это длительный период накоплений, тщательной и кропотливой работы с частностями, с текстом и документом, с обширной литературой, созданной западными учеными, которая прежде во всем своем объеме не была доступна, — это время «собираения камней» и подготовки почвы. Видимо, не пришел еще час для уникальной яркой личности, наподобие Аникста или Пинского, которые в свое время и на своем месте совершили мощный прорыв в отечественном шекспироведении.

В «Шекспировских чтениях» публикуют свои работы ученые с устойчивыми интересами в шекспирологии и шекспировской эпохе. Несомненно, первое место среди них занимает профессор МГУ Андрей Николаевич Горбунов. Новаторство его подхода к Шекспиру проявилось уже в ранних исследованиях, публиковавшихся в «Шекспировских чтениях» при Аниксте, в его докторской диссертации и в монографическом введении к собранной им поэтической антологии английских поэтов XVI — XVII вв., одной из первых

и наиболее полных у нас (1989). Он рассматривает Шекспира не только в связи с Ренессансом, но и указывает на элементы маньеризма и барокко в его творчестве. А. Н. Горбунов издает сборник пьес младших современников Шекспира, со своим основательным предисловием и комментариями (1986). В последние два десятилетия Шекспир находится в центре компаративистских штудий А. Н. Горбунова. Книга «Шекспировские контексты» представляет этот аспект его исследовательских интересов, причем слово «контексты» приобретает здесь многозначность, включая Шекспира в отношении как с английскими предшественниками, так и с последователями, но преимущественно русскими, обнаруживая еще один устойчивый интерес исследователя — «Шекспир и русская литература». «Русский Шекспир» Горбунова начался с издания «Гамлета» в четырех русских переводах разных эпох (1985), позднее им были изданы пьесы в переводах Михаила Кузмина (1990), а также «Юлий Цезарь» — в четырех русских переводах (1998). Эти издания имеют репутацию научных и пользуются широким спросом у современных исследователей. В настоящее время А. Н. Горбунов работает над изданием «Короля Лира» в серии «Литературные памятники», с включением новейшего перевода, сделанного для этого издания Г. М. Кружковым. В «Литературных памятниках» им также изданы «Троил и Крессида» Чосера, Хенрисона и Шекспира, лирика Джона Донна, «Потерянный рай» Мильтона и др. В издательстве идет работа над томом лирики Вордсворта, подготовленным Горбуновым для этой же серии. Он также является ответственным редактором целого ряда других изданий в «Литературных памятниках» и на протяжении многих лет — членом редколлегии этого фундаментального академического проекта. Несмотря на широту исследовательских интересов А. Н. Горбунова, Шекспир неизменно остается в поле его внимания. Его статьи, опубликованные в современных выпусках «Шекспировских чтений», представляют ценный вклад в отечественное шекспироведение. Неожиданность постановки проблемы, связь ее с глобальными проблемами мировидения художника, логика аргументации, апелляция к тексту, внятный прозрачный слог составляют особенности его научной методологии, привлекательной для читателя.

Со времен А. А. Аникста связан с Шекспировской комиссией петербургский исследователь Иван Иванович Чекалов, ученый с широким кругозором, но с неизменным интересом к Шекспиру. Его доклады и статьи всегда содержательны и новы. Он автор ряда

книг, среди которых непосредственно Шекспиру посвящена монография «Введение в историко-литературное изучение “Гамлета”» (Санкт-Петербург: Наука, 2004). Вкладом в «Русского Шекспира» является его книжка «Поэтика Манделштама и русский шекспиризм XX века» (Москва, 1994). Его публикация в последнем выпуске Шекспировских чтений (2010) посвящена трагической судьбе спектакля «Макбет» 1940 г. в ленинградском театре Госдрамы (бывшей Александринке и будущем Театре им. А. С. Пушкина).

Ученый более молодого поколения — Наталья Эдуардовна Микеладзе, профессор кафедры зарубежной журналистики и литературы (МГУ), искусствовед и филолог — совмещает разные направления в исследовании Шекспира: с позиций журналистики и театроведения она изучает театр шекспировского времени как средство коммуникации, развивавшего способность «смотреть ушами» (ШЧ 2004); как филолог она работает со словом, рассматривая, например, значение оппозиции *сокол — пила* (*hawk — handsaw*) в «Гамлете» (ШЧ 2006) или слова *плевелы* (*weeds*) в том же «Гамлете» (ШЧ 2008–2010), выявляя библейские корни и, следовательно, смыслы в шекспировских образах. Она исследует и другие библейские категории у Шекспира, касающиеся, в частности, нравственности, например, в конфликте «Меры за меру» (ШЧ 2008–2010). Интересны ей русские мотивы в произведениях Шекспира, которые она рассматривает как историк, с большим тактом и осторожностью (см.: «Русский голос в “Зимней сказке” Шекспира (к вопросу об исторических прототипах)», 2003). Взгляд историка литературы помогает ей увидеть трансформацию конфликта «Гамлета» в контексте современной Шекспиру «трагедии мести». Ею подготовлено издание «Испанской трагедии» Т. Кида для «Литературных памятников» (2011). Докторская диссертация Н. Э. Микеладзе посвящена проблеме «макиавеллизма» у Шекспира. Ее фундаментальная монография «Шекспир и Макиавелли: тема “макиавеллизма” в шекспировской драме» (2005) дает исчерпывающее рассмотрение этой важной для исторической и нравственной философии Шекспира темы. Работы Н. Э. Микеладзе, как правило, имеют мощную референтную базу в англоязычном шекспироведении.

Елена Александровна Первушина — ведущий специалист в области переводческой рецепции шекспировских сонетов. В конце 2010 г. она защитила докторскую диссертацию по своей теме и выпустила книгу «Сонеты Шекспира в России. Переводческая рецеп-

ция XIX — XX вв.» (Владивосток, 2010, 354 с.). Ее монография содержит самую полную на сегодняшний день информацию об истории переводов шекспировских сонетов в России, а также убедительную историко-теоретическую концепцию этой истории. Публикации Е. А. Первушиной в «Шекспировских чтениях» представляют наиболее важные аспекты ее исследования. Она предлагает продуманную и убедительную периодизацию переводческой рецепции сонетов Шекспира в России (ШЧ 2010); рассматривает жанровую трансформацию шекспировских сонетов в русских переводах (ШЧ 2010); прослеживает восприятие и воплощение циклической структуры «Сонетов» у русских авторов (2006). В последней работе речь идет именно о восприятии циклического целого «Сонетов» Шекспира русскими переводчиками, а не о циклическом образовании как явлении ренессансной поэзии и восприятию его русским культурным сознанием.

С давних времен сотрудничает с Шекспировской комиссией поэт и переводчик Г. М. Кружков, сделавший за последние годы переводы двух сложнейших драм Шекспира: «Буря» и «Король Лир». Без преувеличения можно сказать, что мы являемся современниками одного из талантливейших переводчиков английской поэзии и Шекспира. Новые переводы Г. М. Кружкова вскрывают такие смыслы шекспировского текста, которые были недоступны его предшественникам. В текстах Шекспира он показывает земной человеческий мир в онтологической подсветке, как это и было у самого Шекспира, поэта универсального знания. Поэтический дар переводчика позволяет ему создать текст высокого качества, в то же время доступный для восприятия современным читателем и зрителем.

Николай Владимирович Захаров, ученый секретарь Шекспировской комиссии, — ведущий специалист по «русскому Шекспиру». Им защищена диссертация (PhD) «Шекспир в творческой эволюции Пушкина», изданная в Хельсинки (2003). В настоящее время подготовлена докторская диссертация и выпущены книги: «Шекспиризм русской классической литературы» (2008) и «Гений на века: Шекспир в европейской культуре» (в соавторстве с В. А. Луковым, 2012). Внешнее следование Шекспиру, проявляющееся в упоминании его имени, имен его героев и названий произведений, в цитатных отсылках и сюжетных построениях (то, что называют теперь интертекстом) Н. В. Захаров в ведущей концепции своей работы отличает от поистине шекспировского проникновения в глубину исторического и нравственно-психологического устройства мира и челове-

ка, свойственного гениям русской литературы, многие из которых прямо говорили о значении для них Шекспира. Первое исследование называется шекспиризацией, второе — шекспиризмом, придавая, таким образом, терминологический статус этим понятиям. В своих книгах он исследует прежде всего шекспиризм, т.е. умение видеть и мыслить по-шекспировски.

Постоянными участниками конференций и авторами в сборниках «Шекспировских чтений» являются И. В. Пешков, Н. И. Прозорова, В. А. Рогатин, В. С. Флорова, Г. А. Шелогорова и другие, а также ряд молодых, но уже вполне состоявшихся ученых, среди которых В. С. Макаров, М. В. Александренко, А. Н. Ушакова и др.

Свою рубрику в «Шекспировских чтениях» — «Шекспир и Интернет» — имеет информационная группа, работающая над созданием и развитием Шекспировских сайтов. Первым дал ключи к мировой Шекспировской сети Б. И. Моцохейн: его тщательно собранная информация обо всем, что касалось Шекспира на тот момент в сетевом пространстве, представлена в Шекспировских чтениях 2004. Над отечественными сайтами «Русский Шекспир» и электронной энциклопедией «Мир Шекспира» работали Н. Захаров, В. Луков, Б. Гайдин. В последнее время группой под руководством Н. Захарова создан информационный сайт «Современники Шекспира». Все сайты постоянно пополняются и обновляются. Среди разделов «Русского Шекспира» есть и хроника Шекспировской комиссии, со всей текущей информацией о конференциях, заседаниях, спектаклях, выставках, новых изданиях, других событиях, связанных с Шекспиром у нас и за рубежом. Сайты существуют в сети и доступны всем: <https://rus-shake.ru>, <https://world-shake.ru>, <https://around-shake.ru>.

Отличительной особенностью конференций и сборников последнего десятилетия стало неизменное участие в них западных коллег. Статьи зарубежных ученых, опубликованные в последних выпусках «Шекспировских чтений» (2004, 2006, 2010), отражают исследовательские интересы каждого из авторов. Свою тему в фундаментальной разработке, с богатым видеорядом, представила Энн Элизабет Пастернак-Слейтер: «Театральная иконография Шекспира». Оксфордский профессор, внучатая племянница Бориса Пастернака, Э. Э. Пастернак-Слейтер была впервые приглашена для участия в московских Шекспировских чтениях А. А. Аникстом. Работы американского поэта, переводчика и исследователя Шекспира Питера Каммингса привлекают внимание строгой филологичностью. В сборниках 2004 и 2006 гг. опубликованы его статьи, посвящен-

ные хиазму как особому приему у Шекспира, и слову «анатомия» (*anatomy*) в шекспировских текстах. В других изданиях Шекспировской комиссии были напечатаны его венки сонетов «Король Лир» как поэтическая иллюстрация к его докладу «Старики у Шекспира» (RuBriCa. Shakespeare Studies, 2006) и «Сонеты о шекспировских сонетах» как приложение к программе Шекспировской конференции 2004 г. (отдельной брошюрой). Дважды выступил в Шекспировских чтениях и Майкл Пейн, другой американский исследователь, блестящий специалист по Шекспиру, Мильтону, Блейку, теоретик, автор целого ряда книг. Его статьи «Правда Шекспира» и «Воображение у Шекспира» интересны и близки нашему читателю. В «Шекспировских чтениях 2006» опубликована статья Энтони Brentона «Шекспир и политика». Тема автором выбрана неслучайно: сэр Энтони Brentон был на то время послом Великобритании в России. Он лично присутствовал и выступал с докладом на Шекспировских чтениях 2006 г.

Другом московской Шекспировской комиссии и автором ее шекспировских сборников является Стэнли Уэллс, всемирно признанный авторитет в современном шекспироведении, обладающий универсальным знанием всего, что связано с Шекспиром, редактор и комментатор собраний сочинений Шекспира, которыми пользуются все современные ученые, автор и редактор самых авторитетных Шекспировских энциклопедий и словарей, проницательный исследователь, работающий исключительно с опорой на архивные материалы и документы, автор целого ряда монографий, человек высочайшей культуры и поразительного благородства, отзывчивый на всякий интерес к Шекспиру, где бы и как бы он ни проявлялся. Его энтузиазм в полной мере проявился на Шекспировских чтениях во Владимире, где он, несмотря на возраст, участвовал во всех многочисленных событиях и действиях конференции с раннего утра до поздней ночи, не пропуская ничего. Он едет в любой конец мира, чтобы участвовать в конференции или увидеть японскую версию «Макбета», бразильского «Гамлета», школьный спектакль в Америке. Свою деятельность по сохранению и расширению мирового шекспировского пространства он осознает как миссию, как вклад в дело просвещения и улучшения человечества. Такой полноты профессионального и человеческого служения избранному делу, своему великому соотечественнику Шекспиру, ученым коллегам, которым он оказывает всяческую помощь, театрам, для которых он самый авторитетный консуль-

тант, в наше время редко встретишь. На конференции 2006 г. в Москве Стэнли Уэллс выступил с докладом о шекспировских сонетах («Вопрошая Сонеты») в соавторстве с Полом Эдмонсоном, с которым они как раз накануне выпустили книгу о сонетах в оксфордской учебной серии, небольшую по объему, но вмещающую все современное знание об этих уникальных поэтических текстах. Их доклад был опубликован в сборнике RuBriCa. Shakespeare Studies, 2006 (на английском языке).

С публикацией работ зарубежных коллег возникает дополнительная трудность: проблема перевода. В «Шекспировских чтениях 2004» работы западных ученых публиковались на английском языке. Однако не всем эти публикации оказались доступны, поэтому в следующем сборнике англоязычные статьи были переведены. Это большая и ответственная работа, которую пришлось делать редколлегии. У Шекспировской комиссии нет реальной организационной базы. Научный совет РАН «История мировой культуры» — организация вполне виртуальная, он не предоставляет ни территории для офиса, ни технического штата, ни финансовой поддержки в подготовке и выпуске изданий. Таким образом, и впредь следует надеяться на энтузиазм редколлегии и ответственного редактора. Для наших западных авторов есть своя проблема: нереперентность изданий, даже академических, на русском языке. Их сотрудничество с московской Шекспировской комиссией также основано на личном энтузиазме.

Международные связи Шекспировской комиссии выстраивались целенаправленно начиная с 1999 г., когда, получив через журнал информацию о Шекспировской конференции в Ланкастере, я поехала туда уже с мыслью восстановить Шекспировские чтения на более широкой международной платформе. Первые контакты были завязаны именно там. Далее, на протяжении шести лет, я участвовала практически ежегодно (с 2001 по 2006 гг.) в конгрессах Шекспировской ассоциации Америки. С 2007 года к американским Шекспировским конференциям присоединился Н. В. Захаров. В 2008 и 2010 гг. мы присутствовали в Стратфорде на Международных конференциях, давним участником которых был А. В. Бартошевич. Международный Шекспировский конгресс, который устраивается Шекспировским комитетом раз в пять лет в разных городах мира, открылся мне впервые в 2006 г., когда он проходил в Брисбене (Австралия). На последнем Международном конгрессе 2011 г. в Праге нас было четверо. Алексея Вадимовича

Бартошевича на этих международных встречах всегда интересовал театральный аспект и шекспировские спектакли в Стратфорде и Лондоне; Николай Владимирович Захаров последовательно выступал с «Русским Шекспиром», нужным, как оказалось, мировой шекспирологии; Владимир Сергеевич Макаров, талантливый ученый из Казани, предлагает в своих выступлениях темы, связанные с шекспировской эпохой. Мои доклады на конгрессах и конференциях были посвящены остроумию (*wit*) и меланхолии в комедии «Как вам это понравится»; французскому следу в этой комедии и, в частности, влиянию Монтеня; пасторальным мотивам в этой и других драмах Шекспира; мистериальности «Отелло»; теме «ухода» в «Буре»; внутренним связям комедии «Как вам это понравится», «Гамлета» и «Бури» и др. Трижды я участвовала в семинарах по «Сонетам». Тема на зарубежных конференциях определяется, кроме личных пристрастий и собственных наблюдений, еще и выбором семинара. К счастью, этот выбор всегда широк. Доклады наших исследователей, представленные на зарубежных конференциях, а также избранные доклады западных коллег, прозвучавшие там и у нас, публиковались в Международном журнале RuBriCa. Выпуск 15 полностью посвящен Шекспировским штудиям (**Shakespeare Studies** / Ed. by I. Prikhod'ko. — Moscow: Polygraph-Inform, 2006. — 248 p.). Выпуск 16 посвящен Шекспиру лишь частично (**RuBriCa. The Russian & British Cathedra**. — Москва, 2008. — С. 3–122). Редактор этого журнала, известного и за рубежом, — Владимир Михайлович Быченков.

В результате этих уже довольно длительных контактов Шекспировская комиссия получает всю западную информацию буквально из первых рук и делает ее достоянием своих коллег в России. События в Стратфорде (конференции, летние школы, спектакли, новые находки, например прижизненный портрет 1610 г., разного рода шекспировские рейтинги, церковные службы и парады, приуроченные к дню рождения Шекспира), информация о новых книгах, выпущенных основными издательствами, заслужившими славу шекспировских (Arden Shakespeare, Continuum, Palgrave Macmillan, Oxford, Cambridge и другими университетскими издательствами), завоевавшая популярность во всем мире Шекспировская учебно-образовательная программа Пола Эдмонсона, каждую неделю в течение последнего года представлявшая свой новый выпуск, и многое другое, — вся эта многогранная деятельность Стратфордского Шекспировского центра направлена, с одной стороны,

на популяризацию Шекспира, внедрение образа своего великого соотечественника, его мысли и искусства в умы и души человечества как у себя на родине, так и во всех концах мира; с другой — на создание почвы для все более глубокого научного освоения наследия этого гения.

В последнее десятилетие задачей ученых стало создание биографии Шекспира, видимо, как ответ на усилившееся распространение детективных версий многочисленных заместителей Шекспира из среды его современников. Появился целый ряд жизнеописаний Шекспира с широким историческим и бытовым контекстом, с психологическими и научными мотивировками, с обращением к источникам, нередко впервые вводимым в научный оборот, с попытками реставрации биографии из текстов самого Шекспира, с намеренной беллетризацией биографического материала. Лучшие из них принадлежат Парку Хонану (Park Honan, 1999), Стивену Гринблатту (Stephen Greenblatt, 2004), Джеймсу Шапиро (James Shapiro, 2005), Джонатану Бейту (Jonathan Bate, 2009). Биография Шекспира как научная проблема выносится на обсуждение в семинарах конференций последних лет.

Продолжается углубленное изучение отдельных драм Шекспира — хроник, комедий, трагедий, проблемных пьес — с целью создания новых версий комментированных изданий. Большое внимание уделяется текстологии — сопоставлению текстов, помещенных в кварто и фолио, — в исследовательских целях, а также для подготовки тщательно откомментированных изданий отдельных произведений с приведением всех известных вариантов (например, арденский «Гамлет» в двух книгах, 2006). В поле зрения исследователей продолжает оставаться сам текст — его язык и поэтика. В целом проблемы современной западной шекспирологии заслуживают специального внимания и более подробного представления.

Результатом международной деятельности Шекспировской комиссии было также восстановление организованной еще при А. А. Аниксте системы снабжения информацией библиографического фонда Фолджеровской Шекспировской библиотеки о выходящих у нас книгах и других изданиях, связанных с Шекспиром. Нам также были заказаны статьи для готовящейся сейчас электронной энциклопедии о Шекспире в восприятии мировой культуры, Н. В. Захарову — о «Гамлете», мне — об «Отелло» в России. Написанные нами статьи приняты к изданию.

Два последних выпуска «Шекспировских чтений» выходили в год 100-летия со дня рождения А. А. Аникста и, естественно, посвящены ему. В эти выпуски включены воспоминания учеников, коллег, близких друзей, биографические материалы и публикации, переписка с фронта с А. К. Дживелеговым, учителем Аникста, стихи и фотографии. Опубликованы и приветственные слова Стэнли Уэллса, высоко ценившего шекспироведческую деятельность Аникста. Одна из фотографий представляет его в мантии профессора *honoris causa* Бермингемского университета в момент награждения ученого этим высоким званием. Смеем надеяться, что заложенные А. А. Аникстом основы изучения и внедрения Шекспира в отечественную культуру получат дальнейшее развитие, а его истовое служение делу науки и культуры будет образцом для новых поколений.

Приложение



И. С. ПРИХОДЬКО КАК ПЕРЕВОДЧИК



И. С. ПРИХОДЬКО КАК ПЕРЕВОДЧИК

В. С. Флорова

Одним из интереснейших, но почти совершенно неизвестных аспектов творчества И. С. Приходько была ее переводческая деятельность. Ирина Степановна была строгим ценителем перевода. Помню, как мы долгие часы обсуждали с нею подстрочники шекспировских сонетов, которые я делала для своей работы, и она говорила мне со свойственной ей горячей и заразной убежденностью:

— Подстрочник, пусть он не художественный текст, все равно должен быть хоть отчасти художественным!

Ирина Степановна требовала от русского текста не только точности: по ее мнению, ему следовало передавать смысловые нюансы и элегантность оригинала.

Но не только художественная литература — особой заботой Ирины Степановны был своевременный перевод новейших научных трудов на русский язык. Она вела долгие и, к сожалению, безуспешные переговоры с Издательством Кембриджского университета, мечтая опубликовать в России монографию С. Уэллса и П. Эдмондса о шекспировских сонетах. Мы уже почти распределили главы для работы, но выкупить право на перевод так и не удалось.

Поэтому тем интереснее оказалась рукопись, которая осталась в архиве Ирины Степановны. Это перевод книги С. Уэллса и П. Эдмондсона, но не о сонетах, а о самом Шекспире. Так называемый вопрос авторства — псевдопроблема, на которой кормится сенсационная журналистика и развлекательные жанры, — является темой, одинаково болезненной и для России, и для Великобритании. Неудивительно, что Ирину Степановну глубоко затронуло содержание книги.

К сожалению, довести перевод до конца ей помешала смерть. Она успела выполнить больше двух третей работы, когда произошла трагедия. В память о ней и с чувством огромной благодарности за ее уроки я закончила и отредактировала перевод, который теперь публикуется здесь впервые.



ШЕКСПИР ДАЕТ ОТПОР: НЕ СОВСЕМ АНОНИМ¹

*Пол Эдмондсон, Стэнли Уэллс
Перевод с англ. И. С. Приходько²*

Позвольте рассказать вам одну подлинную историю.

Ученый шекспировед садится в такси в Лос-Анжелесе. Русский водитель спрашивает пассажира, откуда он.

— Из Стратфорда-на-Эйвоне.

— А! Шекспир!

— Именно так.

— Мы многого не знаем о Шекспире. Ведь это не он написал свои пьесы, не так ли?

И поездка, которая могла бы пройти в полном молчании, превращается в монолог пассажира, приводящего доказательства в пользу того, что стратфордский Шекспир был автором приписываемых ему пьес. Водитель такси слушал внимательно и, кажется, все понял. Но убедила ли его лекция пассажира, вышедшего у Музея Гетти? Хотя он наверняка был щедро вознагражден.

«Шекспиристы» — ученые, студенты, преподаватели, актеры, режиссеры, любители театра, художники, журналисты, кинопродюсеры, просто читатели — привыкли к подобным разговорам. Некоторые из них подавляют внутренний стон (а некоторые и не подавляют); другие дают вежливые ответы. Для некоторых этот вопрос становится первым после беседы или лекции. Здесь, в Стратфорде-на-Эйвоне, его часто задают в пяти шекспировских домах, опекаемых Фондом дома-музея. И хотя шекспиристы часто сталкиваются с этой темой, мы считаем, что они всегда должны выражать удивление, когда кто-нибудь высказывает предположение, что стратфордский Шекспир не написал шекспировских работ. Почему?

¹ «Шекспир дает отпор: не совсем Аноним» — бесплатная электронная книга, созданная Фондом дома-музея Шекспира совместно с дизайнерской студией «Мисфит».

² Завершение перевода и редакция В. С. Флоровой.



Свидетельства в пользу Шекспира

Прежде всего (и даже в конце концов!) существует масса доказательств того, что Шекспир и был Шекспиром. Вот почему любое выражение сомнения должно вызывать удивление. Эти доказательства многочисленны и разнообразны. Его пьесы обозначены как шекспировские в регистрационных книгах лондонской Гильдии печатников и книгоиздателей и на 39 титульных страницах первых изданий и ранних перепечаток 16 его пьес. Под посвящениями к поэмам «Венера и Адонис» и «Обесчещенная Лукреция» стоит подпись «Уильям Шекспир».

Эти поэмы напечатал стратфордский земляк Шекспира и, возможно, его школьный товарищ Ричард Филд, который был видным и весьма образованным лондонским издателем. Современные редакторы поэм считают, что Шекспир сам участвовал в их публикации, судя по тщательности, аккуратности и почти полному отсутствию ошибок в первых изданиях.

Титульная страница «Сонетов», опубликованных в 1609 г., представляет их как «Шекспировы сонеты, никогда ранее не печатавшиеся». Заметим, что имя «Уильям» отсутствует; он был достаточно хорошо известен уже только по фамилии. Короткое загадочное стихотворение «Феникс и Голубь» было атрибутировано как шекспировское в первой публикации 1601 г. в сборнике Роберта Честера «Жертва любви».

Далее следуют многие свидетельства его современников в печатных и рукописных произведениях. В течение своей жизни Шекспир часто упоминался как писатель, иногда наряду с другими, а иногда отдельно. Его называют как автора пьес и поэм такие литераторы, как Генри Уиллоби, Уильям Ковелл, Ричард Барнфилд, Джон Уивер, Томас Фриман, Энтони Сколокер и анонимный автор пьесы «Парнас» (в ней один персонаж требует портрет Шекспира, чтобы повесить его на стене: «О, сладчайший мастер Шекспир, я помещу его портрет в моей комнате при дворе», а также выражает желание «поклоняться мастеру Шекспиру и почитать его, держа

его “Венеру и Адониса” у себя под подушкой»). Его упоминают также Генри Четтл, Уильям Камден, Уильям Баркстед, Леонард Диджес и драматург Джон Уэбстер.

Тот факт, что имена многих этих писателей мало кому известны в наши дни, не уменьшает силы их свидетельства. Фрэнсис Мирес в 1598 г. называет 12 пьес, написанных Уильямом Шекспиром, благодаря чему можно установить вероятную дату их написания, и указывает, что Шекспир писал комедии, исторические хроники и трагедии. Более того, Мирес упоминает графа Оксфорда как автора исключительно комедий как раз в том самом месте, где речь идет о Шекспире. Очевидно, что Мирес знал этих двух авторов как двух разных людей. Существует также множество отсылок к Уильяму Шекспиру как к актеру и совладельцу труппы лорда-камергера, а позднее труппы Короля, а также упоминания о том, что он играл в пьесах Бена Джонсона. Все эти неопровержимые свидетельства отрицаются теми, кто хотел бы доказать, что граф Оксфорд или кто-нибудь другой написал произведения Шекспира.

Посмертные свидетельства того, что именно стратфордский Шекспир был Шекспиром, также многочисленны. Бен Джонсон говорит о Шекспире в первом полном собрании шекспировских пьес, известном как Первое Фолио, опубликованном в 1623 г. и посвященном братьям-графам Пембруку и Монтгомери, любителям театра. Первое Фолио также содержит прекрасное и пространное стихотворное посвящение Джонсона Шекспиру, которого он называет «сладчайшим лебедем Эйвона». Поэма с инициалами Джонсона, помещенными под гравюрой Шекспира в этом томе, идентифицирует Шекспира как автора.

Первое Фолио включает также трогательное письмо, адресованное «Множеству разнообразных читателей» его друзьями и братьями-актерами Джоном Хемингсом и Генри Конделом. В нем мы встречаем характеристику того, как в действительности писал Шекспир: «Его ум и рука находились в полном ладу, и свою мысль он выражал с такою легкостью, что мы редко встречали поправки в его записях». В записной книжке, опубликованной в 1640 г. под названием «Леса», Джонсон говорил, что «актеры нередко считали заслугой Шекспира то, что в его рукописях не было ни одной зачеркнутой строки, на что я отвечал: “Да хоть бы он вымарал и тысячу”».

В 1618–1619 году, после рождества, Бен Джонсон посетил Уильяма Драммонда в Хамторндене. Драммонд делал записи их разговоров, в которых Джонсон отпускал критические замечания по адресу Шекспира со смешанным чувством обожания и раздражения. Джонсон, гордый своими познаниями в античной литературе, говорил, что Шекспиру «недоставало искусства», и критиковал его за местоположение Богемии в «Зимней сказке» на морском берегу и в пустыне, но при этом утверждал, что «любил его и чтит его память, как никого другого. Он был человеком открытым, с богатой фантазией, со свободными взглядами, изысканной речью, которая иногда лилась с такой легкостью, что его приходилось останавливать». Джонсон оценивал личность и творчество Шекспира как друг и соперник, который хорошо его знал. И хотя Шекспир писал быстро, Бен Джонсон не без удовольствия отмечал его недостатки.

В Первом Фолио есть и другие стихи-посвящения: Хью Холланда, Джеймса Мабба и Леонарда Диджеса (с отсылкой к «Стратфордскому памятнику», под которым подразумевается бюст в церкви Святой Троицы).

Второе издание Фолио, опубликованное в 1632 г., включает посвящение Шекспиру в форме сонета Джона Мильтона. Элегия на смерть Шекспира Уильяма Басса, впервые напечатанная в 1633 г. в издании стихов Джона Донна, но, вероятно, написанная вскоре после смерти Шекспира, связывает его с драматургом Фрэнсисом Бомонтом и поэтами Эдмундом Спенсером и Джеффри Чосером, а также называет его «трагиком», имея в виду, что он писал трагедии и исполнял трагические роли. Одна из ранних рукописных версий этой элегии озаглавлена «Шекспиру, похороненному в Стратфорде-на-Эйвоне, городе, где он родился». Стихи, посвященные памятнику Шекспира в церкви Святой Троицы в Стратфорде, называют его трижды поэтом, сравнивают с Вергилием и Сократом и утверждают, что теперь он обитает на горе Олимп (в небесном доме античных поэтов). Далее посвящение гласит: «Все, что он написал, хранит живое искусство, которое лишь прислуживает его острому уму».

Одних этих фактов достаточно, чтобы с несомненностью объяснить любому, кто пренебрег историческими свидетельствами, что Уильям Шекспир (1564–1616), родившийся и умерший в Стратфорде-на-Эйвоне, был актером, поэтом и драматургом.



Скепсис в адрес скептиков

Мы предложили ряд фактических свидетельств, которые никто не оспаривал более двух столетий после смерти Шекспира. Только с 1850-х гг. началась длинная полоса сомнений в авторстве Шекспира как отрицание или пренебрежение этими свидетельствами. Раньше других бросила вызов американская учительница и писательница Делия Бэкон, создавшая паутину фантазий в поисках доказательств своей идеи, что один человек не мог написать все эти произведения. Она сформулировала теорию о том, что «Шекспир» представлял собою целую группу, руководимую философом, ученым и придворным сэром Фрэнсисом Бэконом.

С тех пор многие другие, предпочитавшие игнорировать свидетельства в пользу Шекспира, предлагали все возрастающее число альтернативных кандидатов, включая целую плеяду аристократов, и даже саму королеву Елизавету I. По последним подсчетам выдвинуто 77 претендентов. Одно их количество способно разрушить весь картонный домик домыслов. Каждое новое имя, добавленное к списку, лишь служит демонстрацией абсурдности всего предприятия. Все они одинаково несостоятельны; ни одно из них не имеет преимуществ перед другими. Следует помнить об этом всякий раз, когда в разговоре всплывает эта тема. Не начинайте оспаривать альтернативного претендента; начните с того, что напомните человеку, выдвигающему своего номинанта, что он ни в коей мере не более состоятелен, чем другие.



Шекспир и К°

Современные сторонники альтернативных претендентов на авторство терпят поражение также из-за все возрастающих свидетельств, что Шекспир (подобно многим другим драматургам

своего времени) нередко работал в соавторстве с другими литераторами, особенно в начале и конце своей карьеры. Поскольку отрицание исторических данных опирается на теорию «тайны», которая поддерживает идею «скрытого автора», предполагается, что альтернативные претенденты работали как одинокие гении. Любой выпад против Шекспира обречен на поражение, если Шекспира воспринимают как честного и открытого соавтора.

Шекспироведение за последние тридцать лет утверждает предположительно или наверняка, например, то, что Джордж Пиль написал часть «Тита Андроника»; что сохранившиеся тексты «Макбета» и «Меры за меру» дают варианты пьес в адаптации Томаса Мидлтона (с которым Шекспир также совместно работал над «Тимоном Афинским»), а Джордж Уилкинс приложил свою руку к «Периклу». Мы имеем также внешние свидетельства того, что Шекспир был соавтором Джона Флетчера в «Двух благородных джентльменах», и убедительные внутренние доказательства их двойного авторства в пьесе «Все правда» («Генри VIII»).



Кто здесь? Кто там?

Мода на альтернативных авторов с течением времени меняется. Прошлый век предлагал следующих претендентов (друг за другом или одновременно): Фрэнсиса Бэкона; Кристофера Марло; Эдварда де Вера, семнадцатого графа Оксфорда, и массу других менее популярных кандидатур. Но мы не собираемся отдавать предпочтение кому-либо из них, поскольку все они выдвигаются на ложных основаниях. А некоторые из их адептов известны изменчивостью своих предпочтений.

Знаменитый исполнитель шекспировских ролей сэр Дерек Джакоби долгое время поддерживал Марло, но затем переметнулся в лагерь оксфордianцев. Для других, как, например, для бывшего художественного директора театра «Глобус» Марка Райленса, неважно, кто называется, важно лишь, что это не Шекспир. Сгодится любой:

граф Рэтленд, Мери Сидни, Фулк Гревил, сэр Генри Невил... Те кандидатуры, которые больше на слуху у публики, пользуются наибольшей финансовой поддержкой.

Кажется, что удивительно легко привлечь судей и адвокатов к делу о конспирологической теории авторства Шекспира. Самоуверенная ученость и ложная аргументация облечены в наружные покровы академизма. Обращение к историческим фактам без настоящего их знания и понимания опасно и безрассудно. Антишекспировская риторика может убедить только тех, кто не способен распознать фальшивых оснований, на которых она построена. Большие дивиденды приносит книжная торговля, лекционные туры, договоры на публичные выступления, а теперь, наконец, полнометражный фильм «Аноним», снятый по книге далекого родственника того самого графа Оксфорда. Популярность антишекспировской индустрии поразительна; мы сами, защищая Шекспира, можем показаться защитниками своих интересов в поддержании туристической индустрии.



Инфекция в академической науке

До недавних пор шекспироведы и научное сообщество противостояло конспирологической теории или обособлялось от нее. Хотя вызывает беспокойство тот факт, что она стала не только областью дилетантов, но и заразила академическую науку. В последние годы два университета привлекали студентов тем, что включали в учебные программы курсы по проблеме авторства Шекспира. В университете Конкордии (Орегон) открыт Шекспировский исследовательский центр по проблеме авторства, который в течение последних пятнадцати лет организует ежегодные конференции. Конференция 2011 г. длилась несколько дней и состояла продюсера фильма «Аноним» Роланда Эмериха. За 125 долларов можно получить статус ученого-исследователя Центра;

10 000 долларов дают звание пожизненного члена этого ученого сообщества.

В университете Брунел (Англия) вы можете получить членство в Шекспировской школе по проблеме авторства за 4400 фунтов стерлингов для английских и за 11 500 фунтов для зарубежных студентов. Руководители курса привлекают к себе тем, что предлагают «не столько выдвигать альтернативных кандидатов на роль Шекспира, сколько анализировать вопрос как предмет неослабевающего интереса и дебатов».

Однако на семинаре Союза англоговорящих стран 6 июня 2011 г. ведущий курс в Брунеле Уильям Лии подверг осмеянию мысль о том, что Шекспир мог написать свои произведения, саркастически потешаясь над тем, что тот уклонялся от налогов, прятал зерно, занимался ростовщичеством и имел плохой почерк, как будто человек с подобными недостатками не способен быть великим писателем. Возможно, ему следовало вспомнить о Марло, Кармаджо или Рембо? И Эдвард де Вер, хотя и не великий литератор, являлся, как показывает биография Алана Нельсона, человеком невысоких достоинств.

Очевидно, что претензия на объективность лишь маскирует антишекспировский базис. Нельзя сказать, что эти курсы просто приглашают людей к рассмотрению обсуждаемого интеллектуального и культурного явления. С нашей точки зрения, они демонстрируют, насколько завуалированной и вкрадчивой стала конспирологическая теория авторства. Когда в 2007 г. в университете Брунел запустили этот курс, почетное звание доктора было присвоено знаменитейшему шекспировскому актеру сэру Дереку Джакоби, чтобы сделать всеобщим достоянием его сомнения в авторстве Шекспира. В 2009 году Брунел также наградила докторской степенью Марка Райленса, председателя Фонда авторства Шекспира и активнейшего антишекспириста. Мы не скрываем восхищения этими двумя шекспировскими актерами. Но что нас беспокоит, так это тот факт, что среди множества людей этой профессии Брунел предпочел награждать двух, которые активно пропагандируют антишекспиризм. Оба этих актера снимались в «Анониме». Веб-сайт Брунела показывает, что курс будет развиваться, чтобы привлекать антишекспиристов.



Воображаемый опыт

Годами множество ученых пытались опровергнуть конспирологическую теорию авторства Шекспира. Наиболее фундаментальным трудом на эту тему стала книга Джеймса Шапиро «Испытание Уилла: кто написал Шекспира?» (2010). Шапиро выявляет истоки антишекспировского движения и прослеживает его развитие. Он исследует психологические, социальные и политические факторы, которые могли привести знаменитостей (таких как Зигмунд Фрейд и Марк Твен) к сомнению в авторстве Шекспира. Заключительная часть книги Шапиро представляет в деталях ситуацию с Шекспиром. Все это очень ценный материал; конспирологическая теория авторства Шекспира — удивительный феномен, имеющий право на существование. По нашему мнению, однако, наиболее интересный вклад Шапиро заключается в его предположении, что антишекспиристы заимствовали свою методологию из научной традиции, которая пыталась обнаружить элементы автобиографии в произведениях Шекспира. Смерть Гамнета, сына Шекспира, в возрасте одиннадцати лет, в августе 1596 г., долгое время связывали с речью леди Констанции над ее умершим сыном принцем Артуром в «Короле Джоне».

Мне горе заступило место сына:
В его кровати спит, со мною ходит,
Глядит, как он, твердит его слова,
Напоминает милые движенья,
Собой его одежды заполняет;
Поэтому должна любить я горе.

(Пер. Е. Буруковой)

Сам Фрейд, желая связать смерть отца Шекспира в 1601 г. со скорбью принца Гамлета по поводу утраты последнего короля, пересмотрел свое мнение, когда Георг Брандес изменил свою точку зрения на датировку шекспировской пьесы. Все эти попытки связаны с широко распространенным взглядом, что художник должен иметь личный опыт того, о чем он пишет. Где же здесь место силе воображения?



Искусство, подражающее жизни

Все искусство в неизвестной нам, но огромной степени основано на реальном опыте художника. У некоторых этот опыт проявляется отчетливее, чем у других. Шекспир переживает опыт Рима, Египта, средневековой Англии и современной ему Италии через книги и произведения искусства. Некоторые авторы создают искусство из историй собственной жизни (вспомните романы Марка Твена или сестер Бронте).

В отношении многих писателей существует масса сведений об их общественной и частной жизни. Личные документы, такие как письма и дневники, позволяют нам представить общую картину и понять, в какой мере их творчество основано на личном опыте. Но для большинства современников Шекспира это практически невозможно. Существует много белых пятен в биографии Шекспира, которые неправильно было бы рассматривать как подозрительные.

Мы хотели бы здесь отделить жестко биографическое прочтение шекспировских произведений от глубоко вдумчивого. Сонеты, например, обычно прочитываются как прямое выражение жизненного опыта Шекспира и его чувств. Но даже наиболее исповедальные из них не должны восприниматься в этом ключе. Искусство связано с жизнью и культурным контекстом художника; степень опознаваемого или различимого зависит от того, что мы знаем о художнике. По-настоящему вдумчивые биографические прочтения должны опираться на исторический контекст и знание произведений писателя. Создание биографии возможно только при условии тонкого, учитывающего все нюансы подхода к творчеству в связи с жизнью художника и временем, в которое он жил.

Мы слишком часто видим, как антишекспиристы основывают свои предложения альтернативных кандидатов на грубом биографическом прочтении, которое трактует персонажей пьес как прямые попытки представить реальных людей. «Гамлет» особенно подвержен такой интерпретации из-за монологов, раскрывающих внутренние переживания героя, и атмосферы ренессансного двора. Понятно, что королевский дворец Эльсинор в Дании вызывает ассоциации с двором королевы Елизаветы. Однако это не значит, что

персонажей можно точно идентифицировать с реальными историческими фигурами. Полоний не является сатирическим портретом одного из придворных Елизаветы. Ни Гамлет, ни какой другой шекспировский персонаж не должен прочитываться как завуалированная попытка воссоздать тайную исповедь самого Шекспира или другого человека его времени. «Гамлет» ни в коем случае не описывает тайные приключения графа Оксфорда, который не смог удержаться и воплотил их в драматической форме. Но именно так многие оксфордianцы прочитывают «Гамлета».



Среди конспираторов

Вера в конспирологическую теорию авторства, как правило, указывает на особую ситуацию с Шекспиром и заставляет сомневаться в искренности предубеждения скептиков. Вот, например, вопрос, заданный антишекспиристом, иллюстрирующий опасность их методологии: «В моем понимании, первое представление “Ричарда II” состоялось в декабре 1595 г. в доме сэра Эдварда Хоуби, который приходился племянником (через брак) Уильяму Сесилу, лорду Берли. Как мог Шекспир заполучить частную аудиторию такого выдающегося придворного? И известны ли другие случаи подобных частных представлений в связи с Уильямом Шекспиром?»

Здесь намечаются две проблемы. Одна, как это часто случается, состоит в том, что задающий вопрос трактует факты по-своему. Мы знаем о приглашении на обед от придворного, сэра Эдварда Хоуби, к сэру Роберту Сесилу в 1595 г., в котором Хоуби говорит: «Перед тобой предстанет сам король Ричард». При этом пьеса «Король Ричард» не упоминается, равно как отсутствует и отсылка к королю Ричарду II. Более того, он мог «предстать» не в пьесе, а на картине или даже в книге. Второе: задающий вопрос делает несколько предположений, совершенно без всякой необходимости. Одно из них заключается в том, что приглашение относится к пьесе Шекспира

«Ричард II». Второе — в том, что речь идет о *первом* представлении пьесы. Третье — что с необходимостью предполагается присутствие самого Шекспира. Четвертое, и наиболее значимое предположение, состоит в том, что Шекспир якобы абсолютно неуместен в аристократической компании.

Все это свидетельствует об абсолютном незнании высокой степени социальной мобильности елизаветинского общества и все возрастающего признания Шекспира как драматурга в придворных кругах. К 1595 году Шекспир уже был пайщиком в труппе лорда-камергера. Вполне возможно, что он и его товарищи-актеры могли быть приглашены дать частное представление. Еще более важно то, что задающий вопрос ухватился за единственную осознаваемую им «проблему», как будто ответа на нее достаточно, чтобы «свалить» Шекспира.

Здесь мы приближаемся к опасной черте конспирологической теории. Наши фантазии о прошлом становятся столь же значимыми, как и интерпретации, основанные на эмпирических свидетельствах, таких как документы и материальные артефакты. В конечном счете это глубоко нравственный момент. Отрицание очевидности становится ложью о прошлом. Люди, одураченные конспирологическими теориями, находят их притягательными. В целом их легковёрность можно извинить как проявление незнания. Те, кто практически ничего не знает об истории конкретного периода, могут не без удовольствия доверяться фантазиям или создавать их.

Построения конспирологических теоретиков позволяет их фантазиям иметь такое же влияние, как и выверенные реальными фактами интерпретации. Может быть соблазнительно верить в похищенные документы, тайные коды, захороненные сокровища, незаконнорожденных детей Елизаветы I. Но вера в фантазии не делает их истиной. Слушатель часто предпочитает не возражать, боясь обидеть, но, если позволить любой конспирологической теории существовать без опровержения, это может быть понято как согласие с ней и в то же время поможет самоутвердиться ее носителю. Человеческому уму нелегко принять осознанное невежество. Естественно, что мы хотим не терять контроль и любим находить способы объяснить то, что мы не понимаем или не хотим понять. Но невежество ненавидит вакуум. Известный ученый Ф. П. Уилсон, автор книги о Марло и Шекспире, однажды сказал, что ученый должен научиться говорить «я не знаю». Конспирологические теории заполняют этот вакуум историями, которые кажутся им подходящими.



Одураченный настоятель

Антишекспиристы успешно одурачили даже настоятеля и главу Вестминстерского аббатства, которые в 2002 г. недальновидно послушались советов людей, желающих верить, что Шекспира написал Кристофер Марло. Воздавая Марло заслуженные почести установлением в его память доски в Уголке Поэтов, настоятель и глава сочли необходимым начертать вопросительный знак перед датой смерти Марло. Тем самым они вступили в противоречие с множеством неопровержимых доказательств. Марло умер 30 мая 1593 г. в результате нападения на него точно установленного преступника, Инграма Фрайзера, проткнувшего ему глаз. Сохранился отчет коронера. Он был засвидетельствован комиссией из 16 человек, которая обследовала труп. Сохранилась запись, что Марло был похоронен на территории церкви св. Николая в Дерпфорде в тот же день, когда проводилось следствие (1 июня 1593 г.). Более того, существует множество отсылок к смерти Марло с признанием его гения в последующие годы. Что особенно важно, Шекспир сам ссылается на Марло в комедии «Как вам это понравится», когда Феба едва удержалась на ногах при первом появлении Розалинды, переодетой Ганимедом:

Теперь, пастух умерший,
Мне смысл глубокий слов твоих открылся
«Тот не любил, кто сразу не влюбился».

(Пер. Т. Щепкиной-Куперник)

Последняя строчка — цитата из знаменитой эротической поэмы Марло «Геро и Леандр» (опубликованной посмертно в 1598 г.). В «Как вам это понравится» (написанной почти наверняка в 1599 г.) Шекспир красиво и публично отдал дань своему погибшему коллеге. Если Марло написал Шекспира, это значит, что он сам пишет о себе из могилы как о мертвецe. Насколько важны сохранившиеся свидетельства, если они не опровергнуты? Свидетельство коронера неопровержимо. Вопросительный знак на мемориальной доске Марло должен быть стерт.



Язык скептиков

Шекспироведы знакомы с часто используемой тактикой антишекспиристов. Последние приводят одни и те же аргументы: «Почему в завещании Шекспира ничего не говорится о книгах?» (усиливая это обвинение тем, что Шекспир якобы вообще не имел книг); «Ничем не подтверждается его обучение в местной грамматической школе» (имея в виду, что он не имел образования, необходимого для создания его произведений); «Его дети были неграмотны» (предполагая, что Шекспир не стремился дать им образование, потому что не имел его сам).

Наука незамедлительно дает ответы на все эти три вопроса: книги считались движимым имуществом, которое могло и не включаться в инвентаризацию. Инвентаризация была необходима для утверждения завещания, но шекспировский список имущества, подобно многим другим, не сохранился. В Стратфорде была школа с 1490 г., грамматическая школа была создана по хартии короля Эдварда VI в 1553 г. Как сын олддермена, Шекспир имел право на бесплатное образование. Многократно было доказано, что образования в грамматической школе было достаточно, чтобы написать все, что написал Шекспир. Свидетельство о том, что его старшая дочь Сюзанна умела писать, подтверждается ее подписью в архивах Фонда дома-музея Шекспира, равно как и подписью его внучки Елизаветы. Надпись на могильном камне Сюзанны гласит, что она была «умнее, чем обычно ее пол», с добавлением, что «в этом было что-то от Шекспира».

Тот факт, что антишекспиристы с ликованием выставляют на показ свои ложные, лишённые логики предположения как выигрышную комбинацию в покере, говорит о том, что их умы захвачены теориями тайн. При публичном обсуждении они не задают вопросов, но делают не относящиеся к делу предположения, которые подаются как неоспоримые факты: «Сохранившиеся подписи Шекспира не могут быть сделаны рукой писателя»; «Он не мог написать пьесы, действие которых происходит в Италии, потому что он никогда не был за границей»; «Он не мог писать о королях и аристократах, потому что принадлежал к простонародью». Риториче-

ский прием использования фразы «Он не мог» демонстрирует лишь бедность их исторического воображения.

Нас обвиняют в том, что у нас антипостмодернистский подход. «Постмодернизм» не является чем-то, с чем можно соглашаться или не соглашаться; он просто есть, и он всегда был смутным, всеохватывающим и, наверное, абсолютно бесполезным термином. Ему свойственно оставлять провалы в повествовании и соответственно в историческом дискурсе. Когда этот термин прилагается к тому, что давно уже и для многих не имеет никакого отношения к авторству шекспировских работ, мы должны отказаться от постмодернистского подхода, который всякое свидетельство рассматривает как относительное и наравне с другими. Поэтому, когда мы видим, как дискурсы исторического отрицания и теории тайн становятся предметом дискуссий, мы понимаем, что оба они являются чрезвычайно опасными продуктами постмодернистской практики. Дискуссия таким образом принимает нравственное измерение. И отсутствие исторического свидетельства не равно свидетельству отсутствия.

Вот почему антишекспирианство не должно быть уравниво с ревизионистским подходом к истории. История всегда открыта для новых интерпретаций и ревизионизм часто может вдохнуть новую жизнь в конкретную область науки, приглашая нас рассмотреть свидетельство под новым углом зрения. Показательным примером ревизионистского изучения Шекспира является подход, в свете которого в последние тридцать лет он раскрывается как соавтор, особенно с момента выхода Оксфордского издания Полного собрания сочинений (1986; 2-е изд. — в 2005 г.). Также «Раскопки Шекспира» в Нью-Плейсе, проводимые Фондом дома-музея Шекспира совместно с Бирмингемской Археологической комиссией (с 2010 г.), открывают нам новые аспекты в понимании целостной картины шекспировского Стратфорда с 1597 г. Но ни один из этих примеров не вступает в противоречие с уже известным. Скорее, они открыто перепроверяют уже имеющееся положительное свидетельство.

Антишекспирианцы притязают на «объективность» своего подхода, но это не так. Их антишекспировское основание не позволяет им быть объективными. Вместо этого антишекспиризм прежде всего ищет доказательств против Шекспира и только потом предлагает альтернативного претендента для замещения лакуны, оставшейся на месте изгнанного Шекспира. Антишекспиризм, таким образом, является синонимом отрицания истории, а не ревизионистской научной интерпретацией прошлого.



Кто сосет кровь Шекспира?

У антишекспирианцев, с которыми мы встречались, напрочь отсутствует чувство юмора, по крайней мере, когда они садятся на своего конька. Они практически не улыбаются, что выдает в них такое свойство, как одержимость. Смеем предположить, что их тайным двигателем является снобизм (в их общей предрасположенности предлагать на роль претендентов аристократов или университетски образованных людей) и есть риск, что вам откусят голову или обвинят вас в том, что вы нанесли им оскорбление. Конспирологическая теория авторства — полностью паразитическое явление, атакующее истину, чтобы напиться ее жизненной крови. Подобно всем теориям «тайны», у нее нет независимой, способной к самоопределению жизни, вместо этого она цепляется, как пиявка, к здоровому телу. Тем не менее мы то и дело слышим, что антишекспиристы якобы имеют «открытый ум» (как будто у всех других, кроме них, ум «закрыт»).

Иногда антишекспиристы жалуются, что их не допускают на академические конференции и нередко им приходится «брать их штурмом», вопреки воле организаторов. Как выразился бывший директор Фолджеровской Шекспировской библиотеки Гейл Керн Пастер, «спрашивать меня о проблеме авторства все равно что предлагать палеонтологу обсудить креационистскую теорию окаменелостей».

Сторонники столь противоположных точек зрения рискуют почувствовать себя неловко в обществе друг друга, подобно вегетарианцу при приготовлении свиной отбивной или трезвеннику на Мюнхенском празднике пива. С тех пор как Фонд дома-музея Шекспира начал в интернете свою «Кампанию по вопросу Шекспировского авторства» на платформе сайта www.60minuteswithShakespeare.com, на обоих авторов этой электронной книги посыпались ругательные, оскорбительные и клеветнические выпады. Нас обвинили даже в том, что мы поддерживаем стратфордского Шекспира не потому, что мы в него верим, а потому, что это единственная цель независимой благотворительности, благодаря которой мы работа-

ем. В действительности же вся наша академическая подготовка делает нас заинтересованными в любом аспекте изучения Шекспира. Мы исследовали феномен антишекспиризма со всей строгой объективностью, и мы полностью его отрицаем.



В защиту Шекспира

Посетители пяти шекспировских домов в Стратфорде-на-Эйвоне, а также студенты, посещающие беседы и занятия в Шекспировском центре, часто задают вопрос о конспирологической теории авторства. Иногда это происходит потому, что они не находят, о чем еще можно спросить (тот факт, что они то и дело возвращаются к этому вопросу, сам по себе демонстрирует его коварную вездесущность). Наши экскурсоводы постоянно имеют под рукой информацию, которая помогает им давать содержательные ответы в неизменно спокойной и вежливой манере. Информация на эту тему доступна на сайте Дома-музея Шекспира. (Ссылки даются в конце этой электронной книги.)

В дополнение мы также подготовили книгу очерков, написанных рядом блестящих ученых по разным аспектам проблемы авторства, которая будет опубликована издательским центром Кембриджского университета. В ней конспирологическая теория авторства Шекспира обсуждается как культурный феномен. Участники этого коллективного труда обращаются к различным аспектам этой темы, в частности представляют ее основных адептов и их теории. Мы намерены представить авторство шекспировских произведений согласно историческим свидетельствам, методам, в соответствии с которыми история трактуется в соответствии с психологией «теории тайны», а также с помощью литературного и текстологического анализа. Ведущие специалисты по изучению тех, кто предлагается на роль Шекспира (Оксфорд, Бэкон и Марло), обсудят сделанные в их пользу притязания. В книге будет три раздела: «Шекспир как автор», «Скептики» и «Культурный феномен: написал ли Шекспир Шекспира?». Этот последний раздел покажет, каким путем конспироло-

гическая теория авторства Шекспира утвердила себя в воображении и культуре нашего времени посредством беллетристики, фильмов, сатиры и других популярных средств массовой информации. Если ничто не помешает, книга выйдет в свет весной 2013 г.



Совсем не Аноним!

Бесплатная электронная книга, которую Вы читаете, представляет собой часть всестороннего ответа от Фонда дома-музея Шекспира на дискуссию по поводу шекспировского авторства и прежде всего вызвана к жизни фильмом «Аноним» Рональда Эмериха. Это визуально привлекательная и размашистая мелодрама, которая красиво показывает Лондон шекспировского времени. Технология этого кинематографического эксперимента относится к миру фэнтези. И хотя фильм снят в жанре *фэнтези*, он заставляет нас поверить в то, что граф Оксфорд использовал актера Шекспира как ширму, чтобы избежать позора, который неизбежно падет на аристократа, если обнаружится, что он пишет пьесы для публичного театра. Широко распространенный постер, открыто и агрессивно связанный с конспирологической теорией авторства, ставит вопрос: «Был ли Шекспир самозванцем?», выдвигая на первый план фигуру, стоящую спиной к зрителю.

В фильме граф Оксфорд показан как сумрачный и одинокий гений, прячущийся на галереях театра, пока публика восторженно приветствует пьесы. Мы видим его в кабинете, смахивающем на комнату Гарри Поттера, через забытые рукописями книжные полки. Он платит Шекспиру, чтобы тот приписал себе честь создания ряда шедевров, включая те, которые были впервые поставлены на сцене уже после смерти графа в 1604 г. Его жена Энн приходит к нему и бранит за то, что он сочиняет, вместо того чтобы раздобыть денег на приданное для их дочери. Увы! Граф Оксфорд не может не писать. Голоса его внутреннего гения не могут умолкнуть: «Голоса, Энн! Я не могу избавиться от голосов».

Граф изображен вундеркиндом, способным создать стихотворную импровизацию на тему, предложенную молодой королевой Ели-

заветой. Нас побуждают верить, будто он написал и поставил «Сон в летнюю ночь», будучи еще ребенком. Мы видим его играющим в придворном спектакле приблизительно в 1559 г. — за несколько десятилетий до того, как пьеса была написана в действительности. Неправдоподобная связь между юным графом и королевой Елизаветой на этом не заканчивается. Королева дожидается, пока юноша не станет старше и затем тайно рождает ему ребенка — только для того, чтобы обнаружить, что сам граф Оксфорд является ее незаконным сыном. Таким образом фильм подкрепляет так называемую теорию о тюдоровском принце, в которой незаконный сын монарха становится частью конспирологического розыгрыша.

Роль самого Шекспира в сюжете типично карикатурна. После успешной постановки «Генриха V» (что показано с помощью прелестного исполнения Пролога Марком Райленсом), звучат выкрики «Драматурга! Драматурга!» (слово, не зарегистрированное до 1687 г.). Косноязычный и пьяный Шекспир выходит на сцену, чтобы принять бурные аплодисменты. Он едва ли способен связать несколько слов, и мы поражены: почему публика так глупо уверена, будто бы это он написал пьесу, которую они только что видели? Но это общепризнанный стереотип конспирологической теории авторства: Шекспир-де не мог сам написать пьес, так как не имел образования и происходил из стратфордского «болота». Все это представлено в фильме «Аноним» без тени юмора, словно это подлинный исторический факт. «Аноним» являет собой самое недавнее воплощение конспирологической теории авторства, причем такое, в которое были вложены самые крупные финансовые средства.



Манифест в защиту Шекспира

Мы полагаем, что пришло время дать решительный отпор необоснованному отрицанию исторических свидетельств, которые подаются под видом правомерных догадок со стороны неких «открытых умов». Поэтому мы хотим заявить следующее.

1. Мы используем термин «антишекспиристы» для описания тех, кто распространяет конспирологическую теорию. В прошлом их именовали антистратфордианцами, так как они допускали, что работы, атрибутированные Шекспиру, могут быть оторваны от социального и культурного контекста их автора. Мы намерены настаивать, что ни один художник не может быть оторван от произведений, которые он создал. Отрицать связь Шекспира из Стратфорда с атрибутированными ему работами — значит отрицать существование того, что сделало эти работы возможными. Микеланджело невозможно отделить от Флоренции и Рима; Чарльз Диккенс не будет Чарльзом Диккенсом без Лондона. Шекспир был сформирован и Стратфордом-на-Эйвоне, и Лондоном.

Слова «человек из Стратфорда», «актер из Стратфорда» и даже «антистратфордианец» увековечивают раскол, с которым мы в корне не согласны. Такие слова означают, что можно провести границу между художником и его жизненным опытом и его культурным контекстом. Антишекспиристы напоминают нам, что в попытках отделить Шекспира от места его рождения мы, в сущности, оскверняем сами произведения и их всемирное признание. Мы призываем каждого, кто вовлечен в эту дискуссию и говорит в защиту Шекспира, называть тех, кто нападает на писателя, антишекспиристами.

2. Вплоть до самого недавнего времени антишекспиристы существовали вне мира шекспироведения. Профессиональные ученые отказывались считать эту тему заслуживающей научного рассмотрения. Нас тревожит то, что в последние годы она предательски проникла в академическую науку с введением курсов по проблеме шекспировского авторства в университете Конкордия в Америке и в университете Брунела в Англии. Нас подвергали критике за то, что мы выражали недоумение и осмелились сомневаться в научной оправданности этих курсов. Но мы продолжаем сомневаться, ибо не понимаем, каким образом подход к знаниям, отрицающий письменные исторические свидетельства, может быть научно оправдан.

3. Ложны все попытки утвердить гипотезы, отрицающие авторство Шекспира, без первоначального и адекватного опровержения исторических свидетельств в пользу Шекспира.

4. Конспирологическая теория авторства Шекспира возникла в середине девятнадцатого века. То была эпоха воображения, унаследованного от готики и романтизма, впечатленного Дарвином, восприимчивого к зарождающемуся детективному жанру. Упор делался на прочтение книг в связи с личным опытом их автора, который

часто клался в основу художественных произведений (например, «Прелюдия» Уильяма Водсворта, «Джейн Эйр» Шарлотты Бронте, «Дэвид Копперфильд» Чарльза Диккенса и «Памяти А. Г. Х.» Альфреда Теннисона).

5. Нам необходимо выяснить, что это за феномен. Мы используем термин «конспирологическая теория авторства Шекспира». Споры и дискуссии возможны только там, где есть место для приемлемых и разумных возражений и различных мнений. Однако перед нами конспирологическая теория чистой воды, и она должна таковой именоваться. Конспирологические теории нацелены на то, чтобы исказить, разрушать и подрывать правду. Следуя предположению Джонатана Кея в книге «Среди правдоискателей: путешествие в растущее подполье конспирологов Америки» (2011), мы полагаем, что любую конспирологическую теорию следует презирать так же, как и любое мейнстримное политическое или моральное табу или «изм»: сексизм, расизм или гомофобия.

6. Конспирологические теории являются полностью паразитическими, существующими только в противовес установленным истинам. Они не дают ничего позитивного нашему пониманию и полностью покоятся на доказательстве обратного, которое логически невозможно: отсутствие свидетельств не равно свидетельству отсутствия.

7. Мы видим в конспирологической теории размежевание между профессиональными историками и шекспироведами, с одной стороны, и образованными неспециалистами — с другой. Такое разделение возникает во многих дисциплинах. Чрезвычайно легко сформировать свое мнение или начать спекулировать, а затем пытаться сочинять доводы в поддержку своей точки зрения. Наш подход к фактам и историческим свидетельствам сложен и подкреплен глубокими знаниями, помогающими понимать их. Реальная история никогда не была настолько прилизанной, как конспирологические теории пытаются нас убедить.

8. Заинтересованная только в том, чтобы продемонстрировать, будто бы не Шекспир был автором своих работ, конспирологическая теория авторства превращает его произведения лишь в инструмент биографического (по преимуществу) прочтения, чтобы подкрепить претензии своего кандидата.

9. Конспирологическая теория авторства Шекспира доходит до самого вульгарного интеллектуального воровства. Это не более и не менее, как постоянные попытки украсть репутацию и достижения

одного человека, чтобы отдать их другому. Это придает глубокое нравственное измерение дискуссии, которое обычно игнорируется.

10. Мы отвергаем любой антишекспировский аргумент, который начинается словами: «Шекспир не мог написать этих произведений, потому что...». Это эквивалентно заявлению: «Как это земной шар может быть круглым, когда наши глаза говорят нам, что он плоский?».

11. Мы отвергаем любой аргумент против шекспировского авторства, который базируется на предпочтении аристократических привилегий. Мы не усматриваем ничего в пьесах или стихах, что могло бы навести на мысль, будто их писал аристократ.

12. Нет ничего необычного в том, что в записях о людях, живших в эпоху Шекспира, существуют пробелы, хотя в своих сферах деятельности они были хорошо известны. Мы знаем куда больше о Шекспире, чем, например, о таких драматургах, как Джон Уэбстер и Джон Форд.

13. Сами шекспироведы иногда подвергаются критике за поверхностно понятое биографическое прочтение. На наш взгляд, существуют разные степени такого прочтения. Это один из аспектов искусства биографа — предложить убедительный контекст для прочтения произведения. Когда, например, переодетая Имогена в «Цимбелине» называет своего хозяина Ричардом дю Шампом, кажется разумным предположить, что это скрытая аллюзия (возможно, даже дружеская шутка) на современника Шекспира, Ричарда Филда, издателя его поэм. Аналогично Шекспир обыгрывает свое собственное имя, Уильям, в 134, 135, 136 и 143 сонетах. 136 сонет вообще кончается словами «мое имя Уилл». Мы за осмотнительный подход к установлению связей между произведениями и жизнью их автора.

14. Ни один из 77, а то и более кандидатов не имеет преимуществ друг перед другом. Королева Елизавета I, король Яков I, Даниэль Дефо, Ланселот Эндрюс, леди Мэри Сидни, Фулк Гревил, сэр Генри Невил, граф Ратлэнд, Мигель де Сервантес, Эдмунд Кэмпбелл, сэр Томас Мор — они и многие другие имеют ровно столько же прав, сколько нынешние фавориты: граф Оксфорд, Кристофер Марло или сэр Фрэнсис Бэкон.

15. На протяжении последних 30 лет Шекспира все больше начинают понимать как соавтора. Семь пьес, написанных в начале и в конце его карьеры, свидетельствуют о наличии одного или более помощников или упоминаются в исторических свидетельствах как написанные в соавторстве. Наше понимание того, как именно писал

Шекспир, продолжает развиваться; его статус автора, как и у многих его коллег елизаветинского и якобианского периодов, подразумевает сочетание одиночной и совместной сочинительской практики. Это ставит крест на мнении, будто эти произведения писались кем-то другим — изолированным, покрытым тайной аристократом или иным кандидатом.

16. Люди часто говорят, что им неважно, кто написал эти произведения: они все равно у нас есть. Ноэль Кауард выразил это в песенке:

Марло или Бэкон или кто-то другой:
Автор всегда остается собой.
Герберт ли, Фиттон — кто там Бог весть!
Это неважно: «Сонеты» ведь есть.

Но это важно. Чрезвычайно. Заявлять иное — значит отрицать историю, природу исторических свидетельств, а также отрывать от произведения всякое представление о человеке и личности, стоящих за ним. Будучи людьми, мы хотим знать как можно больше о художнике, создавшем свою работу. Хотя мы не обладаем той личной информацией о Шекспире, какую желали бы получить — дневниками, письмами, счетными книгами, — наше желание знать как можно больше остается неизменным. Отсюда берут начало все биографии Шекспира.

17. Мы призываем декана и главу Вестминстерского аббатства стереть ошибочный знак вопроса перед датой смерти Кристофера Марло в витражном окне Уголка Поэтов. Этот знак отрицает историю.

* * *

Мы надеемся, что вы с удовольствием прочитали эту бесплатную электронную книгу и что вам захочется продвинуть ее или рекомендовать своим друзьям и контактам. Вы можете зарегистрироваться на сайте «Кампании по вопросу Шекспировского авторства» на сайте www.60minuteswithShakespeare.com и узнать точку зрения 60 ученых, писателей, актеров и театральных деятелей. Вы сможете увидеть, как Чарльз Боклерк, Майкл Добсон, Пол Эдмондсон, Роланд Эммерих, Уильям Лии и Стэнли Уэллс дают комментарии касательно авторства Шекспира на сайте www.esu.org/news/item.asp?n=12890.

Замечательный сайт Дэвида Кацмана и Терри Росса представляет свидетельства в пользу Шекспира и анализирует некоторые из антишекспировских теорий. Он предлагает список для дальнейшего чтения и исчерпывающие резюме других интернет-источников.

Мы выступаем в защиту Шекспира наперекор всем тем, кто хотел бы верить, будто прошлое можно переписать согласно их вкусам. Шекспир происходил из деятельного среднего класса, являлся сыном перчаточника, получил гуманитарное образование в грамматической школе, усердно работал в той сфере, в которой был хорош, и впоследствии создал некоторые из величайших пьес и стихотворений, которые когда-либо были написаны.

Теперь настало время, чтобы Шекспир дал отпор!

Послесловие



О КНИГЕ «БЛОК И ШЕКСПИР» И ЕЕ АВТОРЕ

Аврил Пайман



О КНИГЕ «БЛОК И ШЕКСПИР»

Автор послесловия — специалист по русскому символизму и лишь любительница Шекспира и английской поэзии, ей родной по языку и культуре. Можно, однако, смело утверждать, что в собранных под обложкой книги «Блок и Шекспир» тематических статьях И. С. Приходько именно сопоставление русской и английской тем ярко освещает общие подтексты всего европейского романтизма — вплоть до символизма и возрождения интереса к народному, мистериальному, «уличному» театру. Ведь Шекспир предшествовал и вдохновлял романтическое восстание против неоклассицизма Просвещения, и таким он предстает здесь, в статьях русской исследовательницы символизма XX в. на следующем витке спирали развития нашей общей культуры. По ее заключению, «если Шекспир в свое время шел по пути преодоления средневековой обнаженности мистериальной сути, облекая действие драмы и ее героев в плоть и кровь, Блок-символист совершает обратное движение — к первоначальным мистериальным смыслам» (с. 90 наст. изд.).

В одном из писем к дочери отец Павел Флоренский утверждал, что мы не видим самого Шекспира за образом его героев¹, но И. С. Приходько (частично в согласии с ее научным консультантом — Т. М. Родиной) как раз увидела возможным отождествление лирического героя (в частности, у Блока) с «воспроизведением литературного мифа на уровне жизненном» (с. 87 наст. изд.). Так, она показывает, как по-разному ожили «литературные» персонажи

¹ См. письмо от 07 февраля 1936 г. к О. П. Флоренской, где П. А. Флоренский пишет: «Произведения Шекспира пронизаны глубоким умом, но умом имманентным (внутренне присущим) образам и речам, так что ума писателя вне образов не видишь. Вообще, не видишь самого писателя — и в том загадка Шекспира» (Флоренский, П. А. Сочинения: в 4 т. Т. 4 / П. А. Флоренский. — Москва: Мысль, 1998. — С. 387). См. также: **Руман, А.** Pavel Florensky: A Quiet Genius. The Tragic and Extraordinary Life of Russia's Unknown da Vinci / А. Руман. — New York: Continuum, 2010. — P. 176. — (Здесь и далее без помет об этом — Прим. ред.).

Шекспира в сердцах позднейших читателей русского Серебряного века, как в них они почувствовали эти «воспроизведения литературного мифа на уровне жизненном». Таким образом, не только миф и мистерия, но и субъективность романтизма выделяются автором книги как главные темы о поэте-драматурге Шекспире и о русском поэте-символисте А. Блоке.

В послесловии к столь долго вынашиваемой автором, но так и не подготовленной к печати в окончательном виде книге «Блок и Шекспир» мне хотелось бы сказать несколько слов о представляющих важными аспектах содержания этой книги, что может помочь читателю сориентироваться в приоритетах ее прочтения.

Читая авторское вступление, мы живо ощущаем, как выходец из «здоровой провинции» (по выражению покойного Д. Е. Максимова) Ирина Степановна нащупала свою тему и постепенно стала востребованной участницей и организатором работы академических коллективов в Москве и Ленинграде, главой Блоковской комиссии и возродившим традицию Шекспировских чтений заместителем главы Шекспировской комиссии РАН. Несмотря на свою загруженность, она никогда не отделяла исследовательский от личного пафоса. Она необычайно щедро отдавала время и энергию посещению и организации международных конференций, на которых сама выступала с блеском как участник. Или же председательствовала с большим тактом, прислушиваясь к чужим темам и умело объединяя самые разные выступления как опытных, так и начинающих докладчиков по обсуждаемой теме. Она также вдохновенно вникала в проблематику, успехи и находки своих студентов и, не жалея времени и сил, помогала осуществить работы коллег. Щедрая благодарность, выраженная в публикуемых работах И. С. Приходько предшественникам по теме, как коллегам-соотечественникам, так и английским и американским друзьям-шекспироведам, делает эту посмертную книгу большим, чем личный вклад в литературоведение.

Авторское вступление «Блок и Шекспир» вводит читателя в тему книги через обзор дневников и писем А. Блока, пометки на книгах из его личной библиотеки и анализ следов увлечения шекспировской поэтикой (общего для всего европейского романтизма) в творчестве русского поэта, чье свежее восприятие литературы прошлого вообще и Шекспира в частности пропитывало и культуру раннего русского символизма в целом.

В конспективных главах вступительной части автор, в частности, выясняет, как Блок на протяжении жизни воспринимал различ-

ные постановки Шекспира, как оценивал его переводы на русском языке, как воспринимал современную для себя «декадентскую» критику Вяч. Иванова, И. Анненского, Д. Мережковского, наконец, как жившие в разное время Блок и Шекспир сходятся в глубинах своего творчества на теме соотношения «исторического и вечного».

«Первая часть» книги отражает поиск этого сродства писателей в своем названии «Образы Шекспира в лирическом восприятии А. Блока». Она состоит из пяти отдельных исследований И. С. Приходько, доказывающих, насколько лично в качестве поэта и человека (и поэта на пути к «вочеловечению») Блок воспринимал и как бы даже «осваивал» Шекспира. Первая из глав так и называется «Я — Гамлет...» (на фоне ранней лирики и бобловской постановки сцен из «Гамлета») и выявляет «лиризацию» темы Гамлета и Офелии, переплетающейся у Блока с темой первой любви (подобно тому как тема об Офелии постепенно уступает теме о герое, Гамлете, из «маски», перешедшей в «лицо»: «Я — Гамлет»). Интересно здесь указание на контрастный отказ от отождествления лирического героя с Гамлетом у англо-американского поэта Т. С. Элиота («Нет, я не Гамлет») и развитие такого же отождествления лирического героя с датским принцем в русской поэзии XX в. у М. Цветаевой, А. Ахматовой, Б. Пастернака, П. Антокольского, Ю. Кузнецова и других поэтов.

Именно в таком отождествлении лирического героя с фиктивным действующим лицом пьесы и намечается тема главы «Весь мир — театр», в которой автор также рассматривает сходные, но и различающиеся понятия «карнавал — маскарад» символистского мифа, в особенности их роль на фоне эпохи, когда художники стремились к отождествлению жизни и искусства, к «жизнетворчеству». В частности, на примере Гамлета мы видим, до какой степени у Блока шекспировский герой из «маски» становится «лицом», а также как «уподобление преодолевает маску» и по цитируемым в книге словам Т. М. Родиной «Стихотворение 1914 г. “Я — Гамлет” — конец театрального маскарада».

Так, текстуальный анализ помогает читателю вникать в плодотворный подход к шекспировской теме в русском символизме и в позднейшей русской поэзии: в оценку Шекспира не только через сценическое искусство, не только в качестве эффектного драматурга и великого сердцеведа, но и как «поэта» в пушкинском, прощеском смысле.

Естественно, тема о возрождении древних, когда-то «популярных» форм выводит читателя из ранней лирики Блока и семейных

реминисценций о спектаклях в Боблово — к всеевропейскому увлечению возрождением форм народного, «уличного» театра (у Йейтса, Гофманстала и Метерлинка, например) и к «мистерийным поэтам»: у Данте, Мильтона, Гете и Байрона, вплоть до революционных поэм Блока «Двенадцать» и Маяковского «Мистерия-буфф». В последующих главах поэтому вполне закономерен переход к блоковскому мистериальному восприятию великих трагедий Шекспира (в частности, «Король Лиру», «Макбету» и «Отелло»). И Шекспир, и Блок в этих главах предстают читателю как авторы с реальным, практическим опытом театрального искусства, посредством которого для Блока «может быть осуществлено сближение искусства с жизнью» (с. 73 наст. изд.).

Только через театр Блок-поэт, понимающий свое призвание как «стояние на страже», видел возможность донести людям воплощенные в уединении прозрения. В такой работе помогает символ, прежде всего символические персонажи вроде Шута, служащего у Блока, как и у Шекспира, в качестве «модели человеческой природы».

Интерес Блока к возможному воздействию на зрителя театральной символики, согласно И. С. Приходько, впервые максимально заострился в годы 1906–1908, после бурных потрясений 1905 г. Именно тогда Блок не только писал, но и за кулисами участвовал в постановке своих лирических пьес, а также перевел средневековую мистерию «Действо о Теофиле» для петербургского «Старинного театра». Вторично А. Блок погрузился в работу, связанную с театром (и именно с Петроградским БДТ), в революционные 1919–1920-е гг., когда выступал перед актерами с речами о значении трагедий «Король Лир» и «Отелло», указывая им, как всегда из глубины своего внутреннего опыта, на необходимость «слияния жизненной бесспорности персонажа с его символическим ореолом», т. е. на «реалистическую постановку», которая помнит о глубинной сути... Глава заканчивается заметками о дальнейшем развитии тем, затронутых в эти периоды максимальной загруженности работой для реального театра, трудно продвигающимся попыткам Блока вынашивать свои собственные театральные произведения: «Песня Судьбы» и «Роза и Крест», которым И. С. Приходько посвящает главы 3 и 4 второй части книги. Читая разборы этих блоковских драм, читатель несколько теряет из виду Шекспира, несмотря на то что по самим названиям глав — «Трагедия и мистерия» и «История и судьба» — вполне подтверждается их однородность с основной, сопоставительной темой книги. В связи с этим закономерное решение

редколлегии вставить в окончание второй части книги отсутствующую в авторском проекте раннюю статью И. С. Приходько о «Тайном смысле трагедии “Отелло”» — как изложение подхода самого Блока к постановке трагедии БДТ в 1919 г., прочитанное актерам в том же году и поэтому вполне вписывающееся в хронологию книги после «Розы и Креста». Статья «закругляет» тему о «трагедии и мистереи», «истории и судьбе» как в блоковском восприятии Шекспира, так и в его драматургии.

Перевод И. С. Приходько с английского темпераментной работы Пола Эдмонсона и Стенли Уэллса уместен именно как «Приложение»: он вполне заслуживает такое место в книге, ибо ближайшим образом связан с темой о человеке у Шекспира-художника, поэта, человека театра, как его воспринимал Блок, но не связан прямо с темой «Блок и Шекспир».

Интерес к загадке, писал ли Шекспир «Шекспира», в последнее время стал модным и в России, где возбуждает такие же страсти, как и в Англии. Однако книга И. С. Приходько о Блоке и Шекспире — это не книга «о Блоке и Гомере» (как подлинном, но будто бы и мифическом, коллективно олицетворенном классике, в этом смысле сопоставимом с оспариваемой ныне фигурой Шекспира). И конечно же, это не очередная книга о Блоке и театре или о русском символизме и Шекспире, но обдуманное, прочувствованное исследование взаимоотношений в искусстве двух обуреваемых временем художников, цель которых — «воплотить истину», придавая воображения «воздушным теням ... и обитель, и названье»¹.

Не только Шекспир-поэт или Шекспир-драматург интересовал Блока, но и Шекспир-человек: вечный, универсальный и демократичный работник театра, поэт и шут. Разве такого Шекспира отыщешь в гипотетических анониме-дворянине, или же в ученом-философе, или даже в целом коллективе таких анонимов, якобы скрывающихся под псевдонимом Шекспира? Куда же пропадает в этих гипотезах наш (и блоковский) лирический Шекспир?

И. С. Приходько сама лично не вникала в вопросы авторства Шекспира, а сосредоточилась на мельчайших подробностях орнамента его литературного мира, обратив исследовательское внимание на родословную — классическую и современную — образной системы его творчества: как, например, в своем не переведенном на английский язык разборе подтекстов римского Горация, включая

¹ «... to airy nothing a local habitation and a name» («Сон в летнюю ночь», V, 1, 16–17).

ником до нее не зафиксированного *Exegi monumentum* (см. с. 128 наст. изд.). Поэтому вполне закономерно, что по вопросу авторства шекспировских произведений ей разрешается высказаться как бы не прямо от себя, а косвенно — в выборе статьи для перевода, публикуемой редколлекцией как приложение к ценной и глубокой монографии Ирины Степановны Приходько.

В заключение обзора содержания книги хочется отметить тщательную работу редакторов в научном оформлении статей на любимую тему И. С. Приходько «Блок и Шекспир»: библиография, указатель и редакционные примечания облегчают восприятие материала и помогают читателям ориентироваться в подходе автора к далеко не простой задаче, поставленной им перед собой. В контексте мемориальной книги также не оценим безупречно составленный ее ответственным редактором А. Л. Рычковым перечень публикаций И. С. Приходько, тщательно дополненный в ракурсе ее работы над текстами, включающий рецензии и самые разнообразные пробы пера. Следует также приветствовать, что во вступительной «библиографической» статье с большим тактом и вниманием соотнесена международная известность Приходько-шекспироведа (особенно в англо-американских кругах) с ее долгом перед современниками-предшественниками в России: А. А. Аникстом, Т. М. Родиной и Д. Е. Максимовым. Ведь именно через них для молодой Ирины Степановны из г. Владимира пролегал долгий исследовательский путь к новому пониманию общекультурных, лирических и драматических корней творчества соотечественников времен русской революции, обратившихся к творчеству Шекспира — великого художника, жившего в отстоящем по времени, но таком же кризисном, переходном времени в Западной Европе.

Существенно также, что во вступительной статье упоминается о другой подготовленной к печати, но до настоящего времени так и не изданной книге И. С. Приходько — «Словарь символизма». Здесь возникает важная тема о внимании исследовательницы к мельчайшим составным частям образной системы литературного произведения, что дает возможность конкретного сопоставления далеких по времени текстов. Представленный в настоящей книге тщательный текстуальный анализ мифологического и мистериного подтекстов в творчестве Блока и Шекспира позволяет читателю оценить их взаимосвязь и ощутить единую сравнительную направленность такого анализа в отдельных статьях, сосредоточенных более на Шекспире или на А. Блоке.



ПАМЯТИ АВТОРА — ИРИНЫ СТЕПАНОВНЫ ПРИХОДЬКО

Говоря о книге «Блок и Шекспир», нельзя обойти стороной самобытную личность ее автора — Ирины Степановны Приходько, памяти которой решусь предложить свои краткие воспоминания о нашей дружбе.

В начале июня 1993 г. мы повстречались с Ириной Степановной на Дягилевских чтениях в Перми, откуда по воле случая вернулись на одном и том же поезде в Москву. Всю дорогу она рассказывала — темпераментно и самозабвенно — о последних месяцах жизни нашего общего и обоюдодлюбимого научного руководителя Дмитрия Евгеньевича Максимова. Тогда же она подарила мне оттиск своей работы о «Двенадцати» Блока¹: тема, для меня проходящая красною нитью через всю жизнь в науке. Мне очень понравилось, с каким проникновенным тактом в этой книге прослежены подтексты, в частности христианский, или, как сказал бы Максимов, мифически-духовный подтекст. Тем не менее мы тогда расстались, и наша связь на время прервалась: я уже жила в основном в Англии с мужем, русским художником Кириллом Константиновичем Соколовым, проведя в Москве лишь первые одиннадцать лет брака (с 1963 по 1974 гг.).

Возвращение на родину освободило время написать биографию Блока, начатую ранее в Кембридже. В 1980 году книга вышла в двух томах в Oxford University Press, но я взялась за авторский перевод только через двадцать лет², после выхода на русском языке моей следующей книги «История русского символизма»

¹ Речь идет о ст.: Приходько, И. С. Образ Христа в поэме А. Блока «Двенадцать». Историко-культурная и религиозно-мифологическая традиция / И. С. Приходько // Известия АН СССР. Серия литературы и языка. — 1991. — Т. 50. — № 5. — С. 426–444.

² См.: Pyman, A. The Life of Alexander Blok / A. Pyman: 2 vols. — New York: Oxford University Press, 1978–1980; Пайман, А. Ангел и камень. Жизнь Александра Блока: в 2 кн. / А. Пайман; пер. с англ. А. Пайман; Научный совет «История мировой культуры» РАН, Блоковская комис. — Москва: Наука, 2005.

в издательстве «Республика» в 1998 г.¹ «Республика» больше не существовала, и я договорилась о публикации книги о Блоке с издательством «Независимой газеты»: очень повезло, что при вынужденной смене научного редактора взялась за эту кропотливую работу замечательная Дина Махмудовна Магомедова — тоже, кстати, выходец из Максимовской школы. Когда «Независимая газета» из-за разных задержек с моей стороны и шаткого финансового положения издательства отказалась от издания книги по середине работы над текстом, Дина Махмудовна взялась спасти положение и обратилась за помощью к Ирине Степановне Приходько, а через нее к Блоковской группе Академии наук. Ирина Степановна пришла к нам на старую квартиру, которую сберегли наши друзья и на которую мы приезжали тогда регулярно в Москву, и — со свойственной самозабвенной энергией и энтузиазмом — взялась пробивать издание книги, подружилась со мною и моим мужем Кириллом Соколовым, а также познакомила нас и со своим замечательным мужем — Александром Борисовичем Пеньковским: словом, мы сошлись и в жизни, и в работе. К сожалению, Кирилл Соколов, который очень ценил и Дину Махмудовну, и Ирину Степановну, скончался до презентации первого тома книги (с обложкой и вставками из его работ, представленных художнику книги В. Ю. Яковлеву именно Ириной Степановной) в Шахматово в 2005 г. Следующий том вышел очень скоро, в начале 2006 г., и все это время Ирина Степановна «стояла за плечом». Она так же, как и я, особенно радовалась, что презентация состоялась именно в блоковском Шахматово. Помню не только ее добрые слова о книге, но и наши прогулки по дому и усадьбе с Ириной Степановной, всегда вдохновленной своими и чужими планами на благо музея и памяти поэта.

Благодаря ей меня выбрали почетным членом Блоковской комиссии при РАН. Спустя недолгое время она уже пробивала у Екатерины Гениевой в Библиотеке иностранной литературы юбилейное издание драмы «Роза и Крест» с новым переводом на английский язык Ланса Гарави², с комментариями и примечаниями

¹ См.: Pyman, A. A History of Russian Symbolism / A. Pyman. — Cambridge; New York: Cambridge University Press, 1994. — 482 p.; Пайман, А. История русского символизма / А. Пайман. — Москва: Республика, 1998. — 415 с.

² **Роза и Крест** = The Rose and the Cross / А. Блок; авт. проекта И. С. Приходько; сост. А. Л. Рычков; пер. на англ. Л. Гарави; вступ. ст. Е. Ю. Гениевой. — Москва: Центр книги Рудомино, 2013. — 320 с.

ми к пьесе самой И. С. Приходько, со статьей Александра Рычкова о ее «историческом фоне и религиозной подоплеке», а также с серией эстампов Кирилла Соколова и моей статьей об этих эстампах (оригиналы которых находятся в Фонде музея-квартиры Андрея Белого, филиале музея А. С. Пушкина в Москве). На очень воодушевленной презентации книги выступили все участники издания, была выставка оригиналов эстампов, выступил в супружеском дуэте и сын Дины Махмудовны со старинной провансальской музыкой и танцем.

Очень характерно для И. С. Приходько, что работа над текстами, оформлением и презентацией книги — все это было организовано ею с истинным, радостным, художественным воодушевлением. Точно так же она выступала и на Блоковских конференциях, на которых часто сама председательствовала проникновенно и доброжелательно, с большим умением завязать дискуссию. Помню, как вдохновенно в Музее Андрея Белого она прочла свой замечательный доклад о «Пыли»¹, с каким умилением сообщила, что сейчас работает над такой замечательной темой, как «Цветы Офелии» у Шекспира и Блока. Возможно, эта тема нашла перекличку с тем, как она любила свой сад и природу под Владимиром...

Когда скончался любимый муж (тоже великий ценитель колоритных подробностей в литературе, например собственных имен), Александр Борисович Пеньковский, Ирина Степановна составила прекрасную книжку его памяти — с семейными фотографиями²...

Ирина Степановна довольно часто приезжала в Англию — на Шекспировские конференции, и как-то мне удалось повезти ее на машине на пару дней из городка под Стратфордом-на-Эйвоне, где она остановилась у временно там проживавшей Елены Глуховой. Мы вместе отправились ко мне на север Англии, проезжая Йоркширские вересковые пустыни, прославленные в книгах сестер Бронте, и Монастырь в городе Уитби, колыбель английской поэзии, на скале над Северным морем. На все Ирина Степановна отзывалась так же лирически, как на Шахматово, как на «Розу и Крест». Востор-

женность эта, однако, не мешала ей быть серьезным и плодотворным тружеником на ниве словесной науки. Пренебрегая грозным повышением давления, она неустанно продолжала работу, изо дня в день продвигая не только свою оригинальную, увлекательную исследовательскую деятельность, но и составление примечаний и библиографий к академическому собранию сочинений А. Блока и к «Словарю Символизма». Несколько раз ей приходилось отменить заграничные командировки из-за состояния здоровья. Наконец, организм сдался и совсем изнемог. Она не жаловалась на здоровье и, измеряя себе давление, так и умерла в разгаре работы над разными проектами... Вот такой светлый, мужественный человек. Вечная ей память!

¹ Доклад И. С. Приходько «Пыль (и производные) как доминанта образного тезауруса в поэтике Андрея Белого» был прочтен в музее «Мемориальная квартира Андрея Белого» в рамках Международной научной конференции «Андрей Белый в изменяющемся мире» 25–30 октября 2010 г. (прим. ред.).

² Александр Борисович Пеньковский. «Грани жизни»: Из семейного альбома / сост., текст послесл. И. С. Приходько. — Москва, 2012. — 48 с. (прим. ред.).

ПРИМЕЧАНИЕ ОТ РЕДАКЦИИ



Книга «Блок и Шекспир» составлена из серии докладов И. С. Приходько на конференциях «Шекспировские чтения» в 1970–2010-е гг. (как опубликованных, так и не опубликованных ранее), с привлечением избранных глав монографии «Мифопоэтика А. Блока: историко-культурный и мифологический комментарий к драмам и поэмам» (Владимир, 1994), рукописи первоначального исследовательского проекта середины 1990-х гг., а также сопроводительных материалов (вступления «От автора» и заключения), подготовленных И. С. Приходько в начале 2000-х гг. для неосуществившегося проекта публикации книги «А. Блок и Шекспир. Монография» в издательстве «Наука». Ниже приводятся сведения о публикуемых материалах.

Раздел первый: «Проект исследовательской программы “Блок и Шекспир” (1990-е гг)». Рукопись на печатной машинке предоставлена для публикации наследниками автора. Пометы и исправления рукой И. С. Приходько помещены в квадратные скобки. Подчеркивания текста переданы курсивом.

Раздел второй: «Блок и Шекспир. Монография».

От автора. Публикуется по рукописи, подготовленной для проекта монографии в 2003 г.

Введение «Шекспир Александра Блока» впервые опубликовано: **Приходько, И. С.** А. Блок и Шекспир // Международный научно-практический (электронный) журнал «Inter-Cultur@I-Net». — 2003. — Вып. 2. — С. 37–41. — URL: <http://www.my-luni.ru/journal/clauses/148>. Републикация: **Приходько, И. С.** Шекспир Александра Блока / И. С. Приходько // Знание. Понимание. Умение. — 2013. — № 4. — С. 139–145.

I.1. «Я — Гамлет...». Впервые опубликовано: **Приходько, И. С.** Гамлетовский комплекс лирического героя Блока / И. С. Приходько // Пути и формы анализа художественного произведения: межвуз. сб. науч. тр. — Владимир, 1991. — С. 34–41.

I.2. «Цветы Офелии». Ранее опубликовано по материалам доклада на Шекспировских чтениях 2006 г. под названием «Цветы Офелии и Александр Блок» в сборнике «Искусство поэтики — искусство поэзии: к 70-летию И. В. Фоменко» (Тверь, 2007. — С. 99–106); Шекспировские чтения 2006 (Москва: Наука, 2011. — С. 291–298).

I.3. «“Страданием учись”: “Король Лир” в восприятии Блока». Публикуется впервые по материалам доклада на Шекспировских чтениях «Блоковская трактовка “Короля Лира”» (Космос «Короля Лира»: «Страданием учись»).

I.4. «Весь мир — театр». Публикуется по рукописи (в сокращении).

I.5. «Тема *поэта* у Шекспира и у Блока». Впервые опубликовано по материалам доклада на Шекспировских чтениях 2004 г.: **Приходько, И. С.** Самосознание Поэта в «Сонетах» Шекспира / И. С. Приходько // Шекспировские чтения 2004 / Научный совет РАН «История мировой культуры», Шекспировская комис.; отв. ред. И. С. Приходько. — Москва: Наука, 2006. С. 219–230.

II.1. «Шекспировские уроки». Публикуется по рукописи, подготовленной для проекта монографии в 2003 г.

II.2. «Королевский Шут и Шут без Короля». Впервые опубликовано: **Приходько, И. С.** «Король на площади» / И. С. Приходько // Мифопоэтика А. Блока: Историко-культурный и мифологический комментарий к драмам и поэмам / И. С. Приходько. — Владимир, 1994. — С. 11–33.

II.3. «Трагедия и мистерия». Первая публикация доклада «Трагедия и мистерия в драме Шекспира» — на конференции «Шекспировские чтения 2000». Тезисы см.: **Приходько, И. С.** Трагедия и мистерия в драме Шекспира / И. С. Приходько // Шекспировские чтения 2000: abstracts: аннот. докл. междунар. науч. конф. 14–16 сент. 2000 г. — Москва; Владимир: ВГПУ, 2000.

II.4. «История и судьба». Впервые опубликовано: **Приходько, И. С.** «Роза и Крест» / И. С. Приходько // Мифопоэтика А. Блока: Историко-культурный и мифологический комментарий к драмам и поэмам / И. С. Приходько. — Владимир, 1994. — С. 55–75.

II.5. «Тайный смысл трагедии “Отелло”». Впервые опубликовано: **Приходько, И. С.** Мистерийность трагедии «Отелло» / И. С. Приходько // Шекспировские чтения 1990 = Shakespeare Readings 1990 / Научный совет по истории мировой культуры РАН, Шекспировская комис.; под ред. А. А. Аникста. — Москва: Наука, 1990. — С. 113–123.

Вместо заключения. Публикуется по машинописной рукописи, предоставленной наследниками И. С. Приходько.

Раздел третий: «Время собирать камни». Впервые опубликовано: **Приходько, И. С.** «Время собирать камни»: Шекспировская комиссия при Научном совете РАН «История мировой культуры» // Известия Российской Академии наук. Серия литературы и языка. — 2013. — Т. 72. — № 5. — С. 53–61.

Приложение: «И. С. Приходько как переводчик». *Пол Эдмондсон, Стэнли Уэллс.* Шекспир дает отпор: не совсем Аноним. Перевод с англ. И. С. Приходько. Публикуется под редакцией и с дополнениями В. С. Флоровой по рукописи, предоставленной Шекспировской комиссией РАН.

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ



I — VIII — **Блок, А. А.** Собрание сочинений: в 8 т. / А. А. Блок. — Москва; Ленинград: Художественная литература, 1960–1963.

ББО — **Библиотека А. А. Блока: Описание:** в 3 кн. — Ленинград: ИРЛИ РАН, 1984–1986.

ЗК — **Блок, А. А.** Записные книжки 1901–1920 / А. А. Блок. — Москва: Художественная литература, 1965. — 663 с.

ЛН — **Литературное наследство:** непериодическое научное издание Института мировой литературы им. М. Горького (с 1959 г.).

ПАСС — **Блок, А. А.** Полное академическое собрание сочинений: в 20 т. Т. 1–5 / А. А. Блок. — Москва: Наука, 1997–1999.

ЧА — Черновой автограф.

ЧА *Песня Судьбы* — **Песня Судьбы:** черновой автограф драмы // ИРЛИ. — Ф. 654. — Оп. I. — № 147.

ЧА *Роза и Крест* — **Роза и Крест:** черновые автографы и подготовительные материалы к драме // ИРЛИ. — Ф. 654. — Оп. 1. — Ед. хр. 148.

ШЧ — **Шекспировские чтения:** регулярный сборник докладов на научных конференциях «Шекспировские чтения», издаваемый Шекспировской комиссией РАН с 1977 г. (с перерывом).

СПИСОК ЛИТЕРАТУРНЫХ ИСТОЧНИКОВ



1. **Адо, П.** Плотин, или Простота взгляда / П. Адо. — Москва: «Греко-латинский кабинет» Ю. А. Шичалина, 1991. — 142 с.
2. **Азадовский, К. М.** Александр Блок и Мария Добролюбова / К. М. Азадовский // Ученые записки Тартуского государственного университета = Tartu Riikliku Ulikooli toimetised. — Тарту, 1988. — Вып. 813: Блоковский сборник VIII: Александр Блок и Революция 1905 года. — С. 31–50.
3. **Андреев, Ю. В.** Последний миф / Ю. В. Андреев // Поэзия мифа и проза истории / Ю. В. Андреев. — Ленинград: Лениздат, 1990. — С. 177–218.
4. **Андреев, Д. Л.** Роза мира. Метафилософия истории / Д. Л. Андреев. — Москва: Прометей, 1991. — 288 с.
5. **Аникст, А. А.** Шекспир. Ремесло драматурга / А. А. Аникст. — Москва: Советский писатель, 1974. — 607 с.
6. **Аникст, А. А.** Шекспир и художественные направления его времени / А. А. Аникст // Шекспировские чтения 1984: альманах. — Москва: Наука, 1986. — С. 58–64.
7. **Анненский, И. Ф.** Проблема Гамлета / И. Ф. Анненский // Вторая книга отражений / И. Ф. Анненский. — Санкт-Петербург: Изд. Башмаковых, 1909. — С. 73–91.
8. **Анциферов, Н. П.** Душа Петербурга / Н. П. Анциферов. — Петербург: Брокгауз-Ефрон, 1922. — 226 с.
9. **Анциферов, Н. П.** «Непостижимый город...» Душа Петербурга. Петербург Достоевского. Петербург Пушкина / Н. П. Анциферов; сост. М. Б. Вербловская. — Санкт-Петербург: Лениздат, 1991. — 335 с.
10. **Бальмонт, К. Д.** Кальдерононская драма личности / К. Д. Бальмонт // Горные вершины: сб. ст. / К. Д. Бальмонт. — Москва: Гриф, 1904а. — С. 26–42.
11. **Бальмонт, К. Д.** Певец личности и жизни: Уолт Уитмен / К. Д. Бальмонт // Весы. — 1904б. — № 7. — С. 9–16.
12. **Бахтин, М. М.** Эпос и роман / М. М. Бахтин. — Санкт-Петербург: Азбука, 2000. — 298 с.
13. **Безродный, М. В.** К характеристике «авторской мифологии» А. Блока / М. В. Безродный // Ученые записки Тартуского государственного университета = Tartu Riikliku Ulikooli toimetised. — Тарту, 1988. — Вып. 822: Труды по русской и славянской филологии. — С. 104–108.
14. **Бекетова, М. А.** Александр Блок. Биографический очерк / М. А. Бекетова // Воспоминания об Александре Блоке / М. А. Бекетова. — Москва: Правда, 1990. — С. 19–204.
15. **Белый, А.** Апокалипсис в русской поэзии / А. Белый // Луг зеленый: книга статей / А. Белый. — Москва: Альциона, 1910. — С. 222–247.
16. **Белый, А.** Театр и современная драма / А. Белый // Арабески: книга статей / А. Белый. — Москва: Мусaget, 1911. — С. 17–41.
17. **Белый, А.** На рубеже двух столетий / А. Белый. — Москва; Ленинград: Земля и фабрика, 1930. — 496 с.
18. **Белый, А.** Воспоминания об Александре Александровиче Блоке / А. Белый // Александр Блок в воспоминаниях современников: в 2 т. Т. 1. — Москва: Художественная литература, 1980. — С. 204–322.
19. **Блок, А. А.** Песня Судьбы. Драматический пролог / А. А. Блок // Литературно-художественные альманахи издательства «Шиповник». Кн. 9. — Санкт-Петербург: Шиповник, 1909. — С. 193–252.
20. **Блок, А.** Тайный смысл трагедии «Отелло»: К постановке в Большом драматическом театре / А. Блок // Собрание сочинений: в 8 т. Т. 6: Проза 1918–1921 / А. Блок. — Москва; Ленинград: Художественная литература, 1962. — С. 384–389.
21. **Блок, Л. Д.** И были, и небылицы о Блоке и о себе / Л. Д. Блок // Две любви, две судьбы. Воспоминания о Блоке и Белом / Л. Д. Блок. — Москва: XXI век — Согласие, 2000. — С. 21–142.
22. **Бонди, С. М.** Драматургия Пушкина и русская драматургия XIX века / С. М. Бонди // Пушкин — родоначальник новой русской литературы: сб. науч. — исслед. работ. — Москва; Ленинград: Изд-во Академии наук СССР, 1941. — С. 365–436.
23. **Брюсов, В. Я.** Реализм и условность на сцене / В. Я. Брюсов // Театр: Книга о новом театре. — Санкт-Петербург: Шиповник, 1908. — С. 245–259.
24. **Брюсов, В. Я.** Дневники 1891–1910 гг. / В. Я. Брюсов. — Москва: Издание М. и С. Сабашниковых, 1927. — 215 с.

25. **Венгров, Н. А.** Блок и М. Горький / Н. А. Венгров // Горьковские чтения 1953–1957.— Москва: Изд-во Академии наук СССР, 1959.— С. 200–261.
26. **Волошин, М. А.** Иверни (Избранные стихотворения) / М. А. Волошин.— Москва: Творчество, 1918.— 136 с.
27. **Гзовская, О. В.** Блок в Московском Художественном театре / О. В. Гзовская // Александр Блок в воспоминаниях современников: в 2 т. Т. 2.— Москва: Художественная литература, 1980.— С. 115–134.
28. **Герцен, А. И.** Москва и Петербург / А. И. Герцен // Собрание сочинений: в 30 т. Т. 2: Статьи и фельетоны. 1841–1846. Дневник. 1842–1845 / А. И. Герцен.— Москва: Наука, 1954.— С. 33–41.
29. **Гиппиус, З. Н.** Мой лунный друг. Рассказ про А. Блока / З. Н. Гиппиус // Окно: Трехмесячник литературы (Париж).— 1923.— № 1.— С. 103–153.
30. **Горбунов, А. Н.** Шекспир и литературные стили его эпохи / А. Н. Горбунов // Шекспировские чтения 1985.— Москва: Наука, 1987.— С. 5–14.
31. **Григорьев, А. А.** [Трисмегистов, А.] Москва и Петербург: Заметки зеваки / А. А. Григорьев [А. Трисмегистов] // Москва — Петербург: pro et contra. Диалог культур в истории национального самосознания.— Санкт-Петербург: Изд-во Христианского гум. ин-та, 2000.— С. 215–219.
32. **Громов, П. П.** Театр Блока / П. П. Громов // Герой и время: Статьи о литературе и театре / П. П. Громов.— Ленинград: Советский писатель, 1961а.— С. 385–576.
33. **Громов, П. П.** Из творческой истории «Розы и Креста» / П. П. Громов // Герой и время: Статьи о литературе и театре / П. П. Громов.— Ленинград: Советский писатель, 1961б.— С. 522–578.
34. **Громов, П. П.** Поэтический театр Александра Блока / П. П. Громов // Александр Блок. Театр.— Ленинград: Советский писатель, 1981.— С. 5–56.
35. **Даркевич, В. П.** Народная культура Средневековья: Светская праздничная жизнь в искусстве IX — XVI вв. / В. П. Даркевич.— Москва: Наука, 1988.— 341 с.
36. **Долгополов, Л. К.** Миф о Петербурге и его преобразование в начале века / Л. К. Долгополов // На рубеже веков / Л. К. Долгополов.— Ленинград: Советский писатель, 1985.— С. 150–194.
37. **Долинский, М.** Кресло в кулисах / М. Долинский, И. Шайтанов // Вопросы литературы.— 1991.— № 3.— С. 45–88.
38. **Жаравина, Л. В.** Кольцевые формы в лирике А. Блока / Л. В. Жаравина // Ученые записки Ленинградского университета. Серия филологических наук. Вып. 76: Русская литература XIX — XX веков.— 1971.— № 355.— С. 119–133.
39. **Жирмунский, В. М.** Драма Александра Блока «Роза и Крест». Литературные источники / В. М. Жирмунский // Теория литературы. Поэтика. Стилистика / В. М. Жирмунский.— Ленинград: Наука, 1977.— С. 244–322.
40. **Зеленцова, Н. С.** Некоторые особенности эволюции Блока-драматурга: Ранний этап «пути между революций» / Н. С. Зеленцова // Ученые записки Тартуского государственного университета = Tartu Riikliku Ülikooli toimetised.— Тарту, 1986.— Вып. 735: Блоковский сб. VII: А. Блок и основные тенденции развития литературы начала XX века.— С. 32–47.
41. **Зелинский, Ф. Ф.** Елена Прекрасная / Ф. Ф. Зелинский // Из жизни идей. Соперники христианства: в 3 т. Т. 3: Соперники христианства / Ф. Ф. Зелинский.— Санкт-Петербург: Тип. М. М. Стасюлевича, 1907.— С. 153–162.
42. **Иванов, Е. П.** Воспоминания и записи об Александре Блоке / Е. П. Иванов // Блоковский сборник I.— Тарту, 1964.— С. 362–416.
43. **Иванов, Вяч. И.** Шекспир и Сервантес (К трехсотлетней годовщине) / Вяч. И. Иванов // Собрание сочинений: в 4 т. Т. 4 / Вяч. И. Иванов.— Брюссель: Foyer Oriental Chrétien, 1987.— С. 99–108.
44. **Исупов, К. Г.** Историзм Блока и символистская мифология истории (Введение в проблему) / К. Г. Исупов // Александр Блок. Исследования и материалы.— Ленинград: Наука, 1991.— С. 3–21.
45. **Казакова, Н. А.** Мистерия XIX в. («Власть тьмы» Л. Н. Толстого) / Н. А. Казакова // Диалектика формы и содержания в языке и литературе: тез. докл. всесоюз. конф.— Тбилиси: Изд-во Тбилисского гос. ун-та, 1986.— С. 61–63.
46. **Кармалинцева, И. В.** Драма А. А. Блока «Балаганчик» и русская драматургическая традиция XIX века (Н. В. Гоголь, «Ревизор»; М. Ю. Лермонтов, «Маскарад») / И. В. Кармалинцева // Возвращенные имена русской литературы. Аспекты поэтики, эстетики, философии: межвуз. сб. науч. тр.— Самара, 1994.— С. 113–122.
47. **Кипнис, Л. М.** О лирическом герое драматической трилогии Александра Блока / Л. М. Кипнис // Русский театр и драматургия начала XX века: сб. науч. тр.— Ленинград: Ленинградский гос. ин-т театра, музыки и кинематографии, 1984.— С. 45–65.

48. **Кипнис, Л. М.** О драматической поэме Александра Блока «Песня Судьбы» / Л. М. Кипнис // Русский театр и драматургия эпохи революции 1905–1907 годов: сб. науч. тр.— Ленинград: ЛГИТМИК, 1987.— С. 73–95.
49. **Кипнис, Л. М.** Пьеса «Роза и Крест» и этический идеал Александра Блока / Л. М. Кипнис // Русский театр и драматургия 1907–1917 годов: сб. науч. тр.— Ленинград: ЛГИТМИК, 1988.— С. 3–20.
50. **Книпович, Е. Ф.** Шекспир Александра Блока / Е. Ф. Книпович // Об Александре Блоке. Воспоминания. Дневники. Комментарии / Е. Ф. Книпович.— Москва: Советский писатель, 1987.— С. 118–144.
51. **Книпович, Е. Ф.** Об Александре Блоке. Воспоминания. Дневники. Комментарии / Е. Ф. Книпович.— Москва: Советский писатель, 1987.— 143 с.
52. **Козинцев, Г. М.** «Король Лир» / Г. М. Козинцев // Шекспировский сборник 1958.— Москва: Всероссийское театральное общество, 1959.— С. 197–244.
53. **Колесов, Е. Н.** Азбука таро / Е. Н. Колесов.— Москва: Росткнига, 1992.— 112 с.
54. **Лавров, А. В.** «Король на площади»: Блок на фоне Пшибышевского / А. В. Лавров // Русские символисты. Этюды и разыскания / А. В. Лавров.— Москва: Прогресс-Плеяда, 2007.— С. 209–217.
55. **Левин, Ю. Д.** Шекспир и русская литература XIX века / Ю. Д. Левин.— Ленинград: Наука, 1988.— 327 с.
56. **Ленчик, Л. Е.** Символика сюжетно-образных связей в драме А. Блока «Король на площади» / Л. Е. Ленчик // Блоковский сборник II.— Тарту, 1972.— С. 206–217.
57. **Лихачев, Д. С.** Поэзия садов: К семантике садово-парковых стилей / Д. С. Лихачев.— Ленинград: Наука, 1982.— 343 с.
58. **Магомедова, Д. М.** Блок и Вагнер / Д. М. Магомедова // *Zbornik radova Instituta za strane jezike i književnosti*.— 1984.— Sv. 6.— S. 193–220.
59. **Магомедова, Д. М.** О Русь моя! Жена моя! / Д. М. Магомедова // Русская речь.— 1989.— № 5.— С. 34–37.
60. **Магомедова, Д. М.** Автобиографический миф в творчестве А. Блока / Д. М. Магомедова.— Москва: Мартин, 1997.— 221 с.
61. **Максимов, Д. Е.** Поэзия и проза Ал. Блока / Д. Е. Максимов.— 2-е изд.— Ленинград: Советский писатель, 1981а.— 552 с.
62. **Максимов, Д. Е.** Ал. Блок и Вл. Соловьев по материалам из библиотеки Ал. Блока / Д. Е. Максимов // Творчество писателя и литературный процесс: сб. науч. работ.— Иваново, 1981б.— С. 115–189.
63. **Максимов, Д. Е.** Сюжет поэмы А. Блока «Соловьиный сад» и его истоки / Д. Е. Максимов, И. С. Приходько // Известия АН СССР. Серия литературы и языка.— 1987.— Т. 46.— № 6.— С. 510–528.
64. **Мейерхольд, В. Э.** Русские драматурги (Опыт классификации, с приложением схемы развития русской драмы) / В. Э. Мейерхольд // Статьи, речи, письма, беседы. Ч. 1: 1891–1917 / В. Э. Мейерхольд.— Москва: Искусство, 1968.— С. 140–145.
65. **Мейерхольд, В. Э.** Переписка: 1896–1939 / В. Э. Мейерхольд.— Москва: Искусство, 1976.— 464 с.
66. **Мережковский, Д. С.** Полное собрание сочинений: в 17 т. Т. 13: Большая Россия. В тихом омуте / Д. С. Мережковский.— Санкт-Петербург; Москва: Издание Товарищества М. О. Вольф, 1911.— 343 с.
67. **Метерлинк, М.** Полное собрание сочинений. Т. 1–2 / М. Метерлинк.— Москва: Русское Товарищество печатного издательского дела, 1903–1904.
68. **Минский, Н.** Брат и сестра / Н. Минский // Полное собрание стихотворений: в 4 т. Т. 1 / Н. Минский.— 4-е изд.— Санкт-Петербург: Издание М. В. Пирожкова, 1907.— С. 32–33.
69. **Миц, З. Г.** Блок и Достоевский / З. Г. Миц // Достоевский и его время.— Ленинград: Наука, 1971.— С. 217–247.
70. **Миц, З. Г.** Блок и Гоголь / З. Г. Миц // Блоковский сборник II.— Тарту, 1972.— С. 122–205.
71. **Миц, З. Г.** «Случившееся» и его смысл в «Стихах о Прекрасной Даме» А. Блока / З. Г. Миц // Ученые записки Тартуского государственного университета = Tartu Riikliku Ülikooli toimetised.— Тарту, 1985.— Вып. 680: Блоковский сб. VI: Блок и его окружение.— С. 3–18.
72. **Миц, З. Г.** Блок и русский символизм. Избранные труды: в 3 кн. Кн. 1: Поэтика Александра Блока / З. Г. Миц.— Санкт-Петербург: Искусство, 1999.— 726 с.
73. **Мифы народов мира:** энциклопедия: в 2 т.— Москва: Советская энциклопедия, 1980–1982.
74. **Михоэлс, С. М.** Моя работа над «Королем Лиром» Шекспира / С. М. Михоэлс // Михоэлс. Статьи, беседы, речи. Воспоминания

- о Михозлсе / вступ. ст. и ред. К. Л. Рудницкого. — Москва: Искусство, 1965. — С. 94–133.
75. **Монтень, М.** Опыты: в 3 кн. Кн. 3 / М. Монтень. — 2-е изд. — Москва: Изд-во Академии наук СССР, 1979. — 536 с.
76. **Неволина, О. Ю.** «Лирическая драма» А. А. Блока в контексте движения «новой драмы» / О. Ю. Неволина // Драматургические искания Серебряного века: межвуз. сб. науч. тр. — Вологда: Русь, 1997. — С. 62–73.
77. **Никонов, В. А.** Имя и общество / В. А. Никонов. — Москва: Наука, 1974. — 280 с.
78. **Ницше, Ф.** *Рождение трагедии, или Эллинство и пессимизм* / Ф. Ницше // Сочинения: в 2 т. Т. 1 / Ф. Ницше. — Москва: Мысль, 1996а. — С. 47–157.
79. **Ницше, Ф.** Так говорил Заратустра. Книга для всех и ни для кого / Ф. Ницше // Сочинения: в 2 т. Т. 2 / Ф. Ницше. — Москва: Мысль, 1996б. — С. 5–237.
80. **Ницше, Ф.** Веселая наука = *La gaia Scienza* / Ф. Ницше // Собрание сочинений: в 10 т. Т. 7 / Ф. Ницше; пер. со 2-го нем. изд. А. Николаева. — Москва: М. В. Клюкин, 1901. — 329 с.
81. **Пастернак, Б. Л.** Замечания к переводам из Шекспира / Б. Л. Пастернак // Воздушные пути: Проза разных лет / Б. Л. Пастернак. — Москва: Советский писатель, 1983. — С. 393–412.
82. **Петровская, И. Ф.** Театр и зритель российских столиц. 1895–1917 / И. Ф. Петровская. — Ленинград: Искусство, 1990. — 271 с.
83. **Петровский, М.** Два мастера: Владимир Маяковский и Михаил Булгаков / М. Петровский // Литературное обозрение. — 1987. — № 6. — С. 30–37.
84. **Пинский, Л. Е.** Шекспир. Основные начала драматургии / Л. Е. Пинский. — Москва: Художественная литература, 1971. — 608 с.
85. **Поцепня, Д. М.** О единстве эстетических свойств слова в поэзии и прозе А. Блока / Д. М. Поцепня // Вопросы стилистики: сб. науч. тр. — Саратов, 1972. — Вып. 4. — С. 74–84.
86. **Приходько, И. С.** Биографическое в мифопоэтике «Соловьиного сада» А. Блока / И. С. Приходько // *Slavia*. — 1989. — Ročn. 58. — Seš. 1–2. — С. 71–78.
87. **Приходько, И. С.** Песня Судьбы и Книга Судеб: Философема судьбы в драмах «Песня Судьбы» А. Блока и «Жизнь Человека» Л. Андреева / И. С. Приходько // Художественный текст и культура: тез. докл. на всерос. науч. конф. / отв. ред. И. С. Приходько. — Владимир: ВГПИ, 1993а. — С. 50–52.
88. **Приходько, И. С.** Данте — рыцарь Розы и Креста (О тайной «доктрине» в «Божественной комедии») / И. С. Приходько // Художественный текст и культура: тез. докл. на всерос. науч. конф. / отв. ред. И. С. Приходько. — Владимир: ВГПИ, 1993б. — С. 88–91.
89. **Приходько, И. С.** Слово «пыль» в символистском контексте (Материалы к словарю) / И. С. Приходько // Константин Бальмонт, Марина Цветаева и художественные искания XX века. — Иваново: Изд-во ИГУ, 1999. — С. 327–334.
90. **Приходько, И. С.** Прогулки по «Соловьиному саду» с Д. Е. Максимовым / И. С. Приходько // Дмитрий Евгеньевич Максимов в памяти друзей, коллег, учеников. К 100-летию со дня рождения / РАН, Научный совет «История мировой культуры», Блоковская комис.; отв. ред. Л. А. Иезуитова, И. С. Приходько. — Москва: Наука, 2007. — С. 246–254.
91. **Родина, Т. М.** Шекспировские мотивы / Т. М. Родина // Александр Блок и русский театр начала XX века / Т. М. Родина. — Москва: Наука, 1972. — С. 91–122.
92. **Рудницкий, К. Л.** Режиссер Мейерхольд / К. Л. Рудницкий. — Москва: Наука, 1969. — 527 с.
93. **Рудницкий, К. Л.** Русское режиссерское искусство 1898–1907 / К. Л. Рудницкий. — Москва: Наука, 1989. — 384 с.
94. **Рыбакин, А. И.** Словарь английских личных имен / сост. А. И. Рыбакин. — Москва: Русский язык, 1973. — 408 с.
95. **Рыбникова, М. А.** А. Блок — Гамлет / М. А. Рыбникова. — Москва: Изд-во «Светлана», 1923. — 82 с.
96. **Силард, Л.** Дантов код русского символизма / Л. Силард, П. Барта // *Studia Slavica Hung.* — 1989. — Vol. 35. — No. 1–2. — P. 61–95.
97. **Соколянский, М. К.** К проблеме художественной целостности трагедии «Отелло» / М. К. Соколянский // Шекспировские чтения 1984. — Москва: Наука, 1986. — С. 138–144.
98. **Сокур, Г. А.** «Даже война не может остановить нашего культурного и научного развития»: [Об А. Аниксте] / Г. А. Сокур // Шекспировские чтения 2010: сб. аннот. докл. / ред. А. В. Бартошевич. — Москва: Изд-во Моск. гуманитар. ун-та, 2010. — С. 32–40.
99. **Соловьев, Б. И.** Поэт и его подвиг. Творческий путь Александра Блока / Б. И. Соловьев. — 3-е изд. — Москва: Советская Россия, 1971. — 816 с.

100. **Соловьев, В. С.** Собрание сочинений Владимира Сергеевича Соловьева: в 9 т. Т. 1–9 / В. С. Соловьев.— Санкт-Петербург: Изд-во Товарищества «Общественная польза», 1901–1907.
101. **Соловьев, В. С.** Стихотворения и шуточные пьесы / В. С. Соловьев.— Ленинград: Советский писатель, 1974.— 350 с.
102. **Соловьев, С. М.** Предания [IV. «Ромео и Джульетта»] / С. М. Соловьев // Северные Цветы ассирийские.— Москва: Скорпион, 1905.— С. 44–50.
103. **Тайц, И.** Идейная и художественная функция образа шута в комедиях Шекспира 80-х годов / И. Тайц // Шекспировские чтения 1985.— Москва: Наука, 1987.— С. 41–52.
104. **Таиров, А. Я.** О театре. Статьи, беседы, речи, письма / А. Я. Таиров.— Москва: Всероссийское театральное общество, 1970.— 604 с.
105. **Толковая Библия, или Комментарий на все книги Св. Писания Ветхого и Нового Завета:** в 3 т.: репринтное издание / [Интер перевода Библии].— 2-е изд.— Стокгольм, 1987.
106. **Толстой, Л. Н.** О Шекспире и о драме. Критический очерк / Л. Н. Толстой.— Москва: Посредник, 1907.— 94 с.
107. **Топоров, В. Н.** Петербург и петербургский текст русской литературы / В. Н. Топоров // Труды по знаковым системам.— Тарту, 1984.— Вып. XVIII: Семиотика города и городской культуры. Петербург.— С. 4–29.
108. **Федоров, А. В.** Театр А. Блока и драматургия его времени / А. В. Федоров.— Ленинград: Изд-во Ленинградского ун-та, 1972.— 144 с.
109. **Флорова, В. С.** Западная традиция в изучении, издании и комментировании шекспировских «Сонетов» / В. С. Флорова // Шекспировские чтения 2004 / Научный совет РАН «История мировой культуры», Шекспировская комис.; отв. ред. И. С. Приходько.— Москва: Изд-во Моск. гуманит. ун-та, 2006.— С. 207–218.
110. **Хейзинга, Й.** Homo Ludens; В тени завтрашнего дня / Й. Хейзинга.— Москва: Прогресс-Академия, 1992.— 464 с.
111. **Холл, М. П.** Энциклопедическое изложение масонской, герметической, каббалистической и розенкрейцеровской символической философии. [Кн. 1–2] / М. П. Холл.— Новосибирск: Спикс, 1992.— 808 с.
112. **Ходасевич, В. Ф.** Некрополь (Конец Ренаты, Брюсов, Андрей Белый) / В. Ф. Ходасевич // Серебряный век. Мемуары.— Москва: Известия, 1990.— С. 177–227.
113. **Шахадат, Ш.** Чужое слово в драматургии А. А. Блока. «Король на площади» и «Пришедший» Андрея Белого / Ш. Шахадат // А. Блок и русский постсимволизм: тез. докл. науч. конф.— Тарту, 1991.— С. 20–26.
114. **Шекспир, У.** Гамлет / У. Шекспир; пер. А. Кронеберга // Полное собрание сочинений: в 5 т. Т. 3 / У. Шекспир; под ред. С. А. Венгерова.— Санкт-Петербург: Брокгауз-Ефрон, 1902.— С. 79–144.
115. **Шекспир, У.** Полное собрание сочинений: в 5 т. Т. 1–5 / У. Шекспир.— Санкт-Петербург: Брокгауз-Ефрон, 1902–1904.
116. **Шекспир, У.** Гамлет. / У. Шекспир // Избранные переводы / сост. А. Н. Горбунов.— Москва: Радуга, 1985.— 640 с.
117. **Элиаде, М.** Миф о вечном возвращении (архетипы и повторение) / М. Элиаде // Космос и история: Избранные работы / М. Элиаде.— Москва: Прогресс, 1987.— С. 27–144.
118. **Эллис** [Кобылинский, Л. Л.]. «Парсифаль» Р. Вагнера / Эллис [Л. Л. Кобылинский] // Труды и дни.— 1913.— № 1–2.— С. 24–53.
119. **Bradley, A. C.** Shakespearean Tragedy: Lectures on Hamlet, Othello, King Lear, Macbeth / A. C. Bradley.— London; New York: Macmillan and Co., Ltd., 1904.— 498 p.
120. **Edmondson, P.** Shakespeare's Sonnets / P. Edmondson, W. Stanley (eds.).— Oxford: Oxford University Press, 2004.— 194 p.
121. **Eliot, T. S.** The use of Poetry and the use of Criticism / T. S. Eliot.— Cambridge: Harvard University Press, 1986.— 149 p.
122. **Eliot, T. S.** To criticize the critic, and other writings / T. S. Eliot.— Lincoln; London: University of Nebraska Press, 1992.— 188 p.
123. **Fowler, H. W.** The concise Oxford dictionary of current English / H. W. Fowler, F. G. Fowler (eds.).— 4th ed.— Oxford: Clarendon Press, 1951.— 1528 p.
124. **Heilman, R. B.** Magic in the Web: Action and language in «Othello» / R. B. Heilman.— Lexington: University of Kentucky Press, 1956.— 298 p.
125. **Heilman, R. B.** This great stage: Image and structure in «King Lear» / R. B. Heilman.— Seattle: University of Washington Press, 1963.— 339 p.
126. **Hyman, S. E.** Iago: Some Approaches to the Illusion of His Motivation / S. E. Hyman.— New York: Atheneum, 1970.— 180 p.
127. **Kermode, F.** Shakespeare's Language / F. Kermode.— London: Penguin, 2000.— 324 p.

128. **Kiernan, P.** *Shakespeare's Theory of Drama* / P. Kiernan.— Cambridge: Cambridge University Press, 1996.— 218 p.
129. **Kluge, R. D.** *Westeuropa und Rußland im Weltbild Aleksandr Bloks* / R. D. Kluge.— München: Verlag Otto Sagner, 1967.— 393 s.
130. **Knight, G.** *Wilson. Byron and Shakespeare* / G. Knight.— London: Routledge and K. Paul, 1966.— 381 p.
131. **Leavis, F. R.** *Diabolic intellect and the noble hero: Or the sentimentalist's Othello* / F. R. Leavis // *The common pursuit*.— London, 1952.— P. 136–159.
132. **Levi, E.** [Constant, A.— L.]. *The History of Magic: Including a clear and precise exposition of its procedure, its rites and its mysteries* / E. Levi [A.— L. Constant]; transl. A. E. Waite.— New York: Samuel Weiser, 1973.— 384 p.
133. **Lu, Chi.** *The art of letters: Lu Chi's «Wen Fu», 302 a.d.* / Chi Lu; transl. E. R. Hughes.— New York: Pantheon Books, 1951.— 261 p.
134. **Matthews, H.** *Character and Symbol in Shakespeare's Plays: A Study of Certain Christian and Pre-Christian Elements in their Structure and Imagery* / H. Matthews.— New York: Schocken, 1969.— 211 p.
135. **Rosenberg, M.** *The masks of Othello: The search for the identity of Othello, Iago, and Desdemona by three centuries of actors and critics* / M. Rosenberg.— Berkeley: University of California Press, 1961.— 313 p.
136. **Shakespeare, W.** *The Works in four volumes. Vol. IV / W. Shakespeare*.— Moscow: Co-operative publishing society of foreign workers in the U.S.S.R., 1938.— 876 p.
137. **Shakespeare, W.** *The Complete Sonnets and Poems* / W. Shakespeare; ed. by C. Burrow.— Oxford: Oxford University Press, 2002.— 750 p.
138. **Spurgeon, C. F. E.** *Shakespeare's imagery and what it tells us* / C. F. E. Spurgeon.— Boston, 1958.— 408 p.
139. **Stokes, F. G.** *A dictionary of the characters and proper names in the works of Shakespeare* / F. G. Stokes.— London, 1924.— 359 p.
140. **Stoll, E. E.** *Shakespeare and Other Masters* / E. E. Stoll.— Cambridge: Harvard University Press, 1940.— 430 p.
141. **Vendler, H.** *The Art of Shakespeare's Sonnets* / H. Vendler.— Cambridge: Harvard University Press, 1997.— 672 p.

СПИСОК ДОПОЛНИТЕЛЬНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ



1. **Александр Борисович Пеньковский.** «Грани жизни»: **Из семейного альбома** / сост, текст и послесл. И. С. Приходько.— Москва, 2012.— 48 с.
2. **Аникст, А. А.** Трагедия Шекспира «Гамлет». Литературный комментарий: книга для учителя / А. А. Аникст.— Москва: Просвещение, 1986.— 124 с.
3. **Пайман, А.** Ангел и камень. Жизнь Александра Блока: в 2 кн. / А. Пайман; пер. с англ. А. Пайман; Научный совет «История мировой культуры» РАН, Блоковская комис.— Москва: Наука, 2005.
4. **Пайман, А.** История русского символизма / А. Пайман.— Москва: Республика, 1998.— 415 с.
5. **Роза и Крест** = *The Rose and the Cross* / А. Блок; авт. проекта И. С. Приходько; сост. А. Л. Рычков; пер. на англ. яз. Л. Гарави; вступ. ст. Е. Ю. Гениевой.— Москва: Центр книги Рудомино, 2013.— 320 с.
6. **Рычков, А. Л.** К франкоязычным источникам мистериального сюжета драмы «Роза и Крест» (романный цикл «Ланселот Озерный») / А. Л. Рычков // Александр Блок. Исследования и материалы. Т. 6 / ИРЛИ РАН; отв. ред. Н. Ю. Грыкалова.— Санкт-Петербург: Изд-во «Пушкинский Дом», 2020.— С. 189–216.
7. **Флоренский, П. А.** Сочинения: в 4 т. Т. 4: Письма с Дальнего Востока и Соловков / П. А. Флоренский.— Москва: Мысль, 1998.— 795 с.
8. **Художественная литература и философия: Контексты и взаимодействия:** материалы X междунар. науч. конф. «Художественный текст и культура» 17–19 окт. 2013 г. / редкол.: С. А. Мартынова (отв. ред.) [и др.].— Владимир: Транзит-ИКС, 2015.— 200 с.
9. **Руман, А.** *The Life of Alexander Blok: 2 vols.* / А. Руман.— New York: Oxford University Press, 1978–1980.
10. **Руман, А.** *A History of Russian Symbolism* / А. Руман.— Cambridge; New York: Cambridge University Press, 1994.— 482 p.
11. **Руман, А.** *Pavel Florensky: A Quiet Genius. The Tragic and Extraordinary Life of Russia's Unknown da Vinci* / А. Руман.— New York: Continuum, 2010.— 328 p.

Научное издание

Приходько Ирина Степановна

Блок и Шекспир

Монография

Редактор *Н.А. Смирнова*
Корректор *Н.С. Орлова*
Верстка *М.С. Коротковых*

Изд. № 645137. Подписано в печать 23.11.2021. Формат 60×90/16.

Гарнитура «Cambria». Печать офсетная.

Усл. печ. л. 18,5. Уч.-изд. л. 14,8. Тираж 300 экз.

ООО «Издательство «КноРус».

117218, г. Москва, ул. Кедрова, д. 14, корп. 2.

Тел.: +7 (495) 741-46-28.

E-mail: welcome@knorus.ru www.knorus.ru

Отпечатано в АО «Т8 Издательские Технологии».

109316, г. Москва, Волгоградский проспект, д. 42, корп. 5.

Тел.: +7 (495) 221-89-80.



А нам, английский мой собрат,
И сам король не кум, не сват...
Не зря нас муза отрядила
Сойтись в пределах райских врат.

Аркадий Туманян
Из цикла
«Памяти Ирины Приходько»

Книга Ирины Степановны Приходько «БЛОК И ШЕКСПИР» посвящена шекспировским образам и мотивам в творчестве и житнетворчестве Александра Блока, а также их соотношению со значением Шекспира для русского символизма и культуры начала XX века в целом.

ISBN 978-5-406-09464-8



9 785406 094648

BOOK.ru
ONLINE МАТЕРИАЛЫ

