



Shakespeare Committee, History of World Culture Research Council,
Russian Academy of Sciences

Lomonosov Moscow State University

Crosses of Time

Studia Litterarum from Middle Ages to Modernity

In memoriam
Andrey Nikolaevich Gorbunov

Шекспировская комиссия при Совете «История мировой культуры»
Российской академии наук

Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова

Эпох скрещенья

**Литературные исследования
от Средневековья до Нового времени**

Сборник памяти
Андрея Николаевича Горбунова

Редакторы-составители
В.С. Макаров, Н.Э. Микеладзе

Рецензенты:
д-р филол. н., проф. Е.Н. Черноземова
д-р филол. н., проф. Н.А. Литвиненко

Эпох скрещенья. Литературные исследования от Средневековья до Нового времени. Сборник памяти Андрея Николаевича Горбунова. Редакторы-составители В.С. Макаров, Н.Э. Микеладзе. – М.: Литфакт, 2023. – 408 с.: илл.

Книга посвящена памяти выдающегося российского литературоведа, знатока английской и европейской культуры Средних веков, Возрождения и XVII века, специалиста в области компаративных исследований и поэтического перевода Андрея Николаевича Горбунова (1940–2021). Вошедшие в сборник историко-литературные и сравнительно-литературные исследования культуры Запада и России в диапазоне XII–XX столетий отражают широту его научных интересов. В книге рассматриваются особенности интерпретации некоторых средневековых и ренессансных категорий, включая богословские (смерти, любви, познания Бога), изучаются механизмы складывания топосов («живые» шпалеры, «лечение» словом и игрой), прослеживается влияние религиозных сюжетов и образов на формирование, сочленение и переосмысление сюжетных и жанровых моделей в XVI–XX веках (от Шекспира до Йейтса). Полярные образы современного поэта выявлены в творчестве П. Клоделя и модернистов. Ряд исследований посвящен творческому освоению произведений западноевропейской культуры в русской культуре XVIII–XIX веков, вырабатывающей свои формы (у Карамзина, Пушкина, Островского). Особое внимание уделено проблемам перевода шекспировских текстов и представлены фрагменты из новых переводов «Короля Лира» и «Ричарда III».

Книга адресована филологам и историкам, философам, искусствоведам и переводчикам, она будет полезна и широкому кругу читателей, интересующихся историей английской и русской культур.

Авторы фотопортретов А.Н. Горбунова – Б.Н. Гайдин (на фронтисписе) и Н.В. Баркова (на переплете).

© В.С. Макаров, Н.Э. Микеладзе, составление 2023
© Авторы статей и переводов 2023
© Издательство «Литфакт» 2023

Этот сборник любовно собирался нами к восьмидесятилетию нашего выдающегося коллеги, учителя и друга Андрея Николаевича Горбунова.

Однако в 2020 году по ряду причин он не был опубликован. Андрей Николаевич скончался 11 июня 2021 года, так и не увидев при жизни эту книгу. Мы публикуем сборник, ничего в нем не меняя: как предназначенный стать юбилейным, а фактически превратившийся в мемориальную книгу, посвящаемую нами светлой памяти прекрасного человека и ученого. Уильям Шекспир был прав: «Our thoughts are ours, their ends none of our own»

Содержание

<i>Т.Д. Венедиктова. Убедительность присутствия</i>	9
---	---

Раздел I

Литературная традиция в смене эпох (XII – XX вв.)

<i>М.А. Абрамова. Мотивы мнимой смерти и нетленного тела во французском романе XII века</i>	15
<i>А.Г. Волкова. Традиции апофатического богословия в английском мистическом трактате «Облако неведения»</i>	26
<i>Е.В. Халтрин-Халтурина. Живые гобелены воображаемых палат (прием «ипотипосиса» у Шекспира и Спенсера)</i>	31
<i>Н.Э. Микеладзе. Слово Горацио, или «Гамлет» как психодрама</i>	51
<i>Д.А. Иванов. «Смерть его не шелохнет упрека»: мистериальные истоки «сцены заговора» против Гамлета</i>	64
<i>В.С. Макаров. «Мера за меру»: Шекспир в диалоге с его младшими современниками</i>	85
<i>Т.Г. Чеснокова. Об эпическом и трагическом в жанровой структуре поэмы Дж. Милтона «Потерянный рай» (аспекты поэтики)</i>	104
<i>Н.Т. Пахсарьян. «Назидательные новеллы» во Франции XVII–XVIII вв.</i>	126
<i>О.Ю. Панова. «Проповедуя Евангелие всякой твари, как повелел нам Христос»: у истоков жанра афроамериканской духовной автобиографии</i>	142
<i>А.В. Аксенов. Пуританское прошлое в малой прозе Н. Готорна: особенности художественного освоения</i>	154
<i>В.М. Толмачёв. О символизме хрестоматийных стихотворений У. Б. Йейтса</i>	174

<i>П.Б. Карташев (о. Павел). Философия поэзии и познания</i> Поля Клоделя	203
<i>Т.Д. Венедиктова. Откровения зимы: А. Блок и У. Стивенс –</i> голоса модернизма	222

Раздел II

Европейское Возрождение в русской культуре

<i>С.И. Пискунова. «Назидательные новеллы» и «Повести Белкина»</i>	239
<i>Н.В. Захаров. Рецепция Шекспира в творчестве Н.М. Карамзина</i>	260
<i>И.И. Чекалов. Отголоски шекспировского слова в пьесе</i> А.Н. Островского «Свои люди – сочтемся»	280

Раздел III

Переводы и о переводах из Шекспира

<i>А.Н. Баранов. «Король Лир», Акт III</i>	303
<i>М.М. Савченко. Заметки о новом переводе «Ричарда III».</i> «Король Ричард III», фрагмент	337
<i>Г.М. Кружков. «Да будешь приумножен этим приношением»:</i> зачем снова переводить «Макбета»?	361
<i>Е.А. Первушина. Совокупность текстов или все-таки литература:</i> о термине «переводная художественная литература»	372
Список печатных трудов А.Н. Горбунова (сост. В.С. Макаров)	385
Коротко об авторах	393
Summary	397
Contents	406

Т. Д. Венедиктова

УБЕДИТЕЛЬНОСТЬ ПРИСУТСТВИЯ

Настоящий учитель опознается учеником легко, хотя не обязательно быстро. Поскольку воздействует на нас весомость слов, проявляющаяся иначе, чем мгновенно увлекающее красноречие: их способность оседать, сохраняться в памяти, прорастать потом смыслами, даже не угаданными в момент первого соприкосновения. К печатному слову – к статье или книге – нетрудно отослать и потом к ним вернуться. Слово услышанное и записанное тоже можно восстановить, поворошив свой или чужой конспект. Но есть еще масса мелких высказываний, которые не фиксируются, однако и не забываются, сохраняя смысл жизненных уроков. Вот два таких для примера (ими ведь тоже можно делиться и обмениваться, как студенты – записями лекций)...

В самом начале 1970-х годов Андрей Николаевич Горбунов преподавал на филфаке МГУ английский язык. Как-то, разъясняя нам библейскую аллюзию в тексте, он посетовал – мягко, без осуждения и особого даже упрека – на то, что, увы, наблюдалось невооруженным глазом: «abysmal ignorance», – сказал он, – «бездонное», полнейшее, ужасающее невежество. Красивую фразу мы, по-советски образованные девочки, передавали друг другу с удивлением и некоторым внутренним трепетом: так много школьных и университетских экзаменов уже были сданы на «круглые пятерки», а тут перевернулось само наше представление о знании и незнании. Перевернулось – но не обидным, вопреки видимости, образом: за ориентирами, которым мы привыкли соответствовать с легкостью, приоткрылся культурный простор, зовущий новыми голосами. Это был урок *не только* английского языка.

Позже я писала под руководством Андрея Николаевича дипломную работу об Эмили Дикинсон – американской поэтессе, которую тогда в академической среде никто и не знал (с тех пор, разумеется, она вошла во все канонические «списки литературы»). Удивительное путешествие, интеллектуальное и духовное, продлилось весь 1973-74 учебный год и им не ограничилось. Но по весне диплом полагается завершить... В этот момент, как все знают, возникает ужасная предзащитная мука: *что* написать в заключении? как сформулировать обобщающий вывод в работе, адресуемой – впервые! – не только учителю, но еще и кому-то внешнему, другому, ученой «комиссии». От отчаяния, в последний миг я решила «залепить» на финальную страницу то, чему (мне казалось) предстояло ее украсить – дежурную цитату из классика. Получилось вполне «как положено», а вместе с тем и не очень кондово, – я отослала готовый опус научному руководителю в надежде на заслуженную похвалу. Реакция Андрея Николаевича была краткой, кроткой и сокрушительной – примерно следующей: «Таня, ну зачем же вы так?» И тут мне стало бесконечно стыдно за собственную бессознательную конформность – за готовность заслонить чужим авторитетным словом недостаточность собственной мысли. Во всех дальнейших усилиях собственного письма эта укоризна – «зачем же так?» – сохраняла для меня ответственность своего рода предохранительной грамоты. Или – негативного ориентира, помогающего отделить ложное от, пусть скромно, но полноценного.

Конечно же, подобных «мелочей» любой из нас, учеников Андрея Николаевича, может начесть немало: в них, собственно, и прячется секрет учительства, в той мере, в какой оно – искусство, а не только (трудное!) ремесло.

Будучи студентами, мы не могли, конечно, подозревать – а если подозревали, то лишь очень смутно, – что и сам Андрей Николаевич находился в то время у начала духовного путешествия. В той мере, в какой оно осуществлялось в стенах университета, в профессиональной плоскости это было движение

из американистики в куда более глубокий культурно-исторический пласт – к XVII столетию и Возрождению. Это было также превращение из «специалиста по Фицджеральду» (что само по себе немало) в ученого, чья мысль оперировала материалом все более обширным, все более свободно, уверенно и изящно.

Список публикаций, приводимый в конце книги – это и авторские работы Андрея Николаевича, и подготовленные им академические издания, – впечатляет количеством и качеством населяющих его «персонажей»: Чосер, Беньян, Шекспир и современники Шекспира, Донн, Милтон, Йейтс... Огромные, далеко отстоящие друг от друга, однако и преемственностью связанные авторские миры реконструируются с образцовой бережностью. Письмо – точно и на зависть аналитично, то есть нигде не уступает риторике, которой мы готовы порой заткнуть дырку остаточного недомыслия или прикрыть инерционность мысли, ее случайно-холостой ход. Стилистика этих научных текстов, на мой взгляд, сама по себе достойна внимания – сама в себе несет важный этический урок.

Имея в виду аморфное, рассеянное во времени сообщество людей, способных и достойных учить других, один американский поэт сказал: «We convince by our presence» – «Мы убеждаем личным присутствием». Фактором личного присутствия определяется и глубина погружения в изучаемый материал, и расположенность его «диалогизировать». Как историк литературы Андрей Николаевич умеет пригласить к разговору неожиданных собеседников – как, например, Чосер и Гоголь, и Толстой, и Достоевский или Милтон и Пушкин, и опять-таки Достоевский, и Булгаков. И все они, одновременно, пребывают в разговоре с нами в нашем собственном времени. Последнее, кстати говоря, хорошо ощущалось в лекциях, которые Андрей Николаевич читал на филологическом факультете МГУ – о Библии и культуре, о европейской литературной культуре XVII века. Читал он их тихим голосом, очень сдержанно и академично, без тени внешнего драматизма, в расчете на сосре-

доточенное вслушивание и постепенную выработку слушателем ценностных приоритетов. В этом смысле он сотрудничал и продолжает сотрудничать со своим любимым Милтоном: оба исходят из того, что на пути взросления разума, всегда трудного и неровного восхождения к внутренней свободе не в помощь – ни прямое назидание, ни магия чужого авторитета, ни призывное бряцание высокими словами. В помощь – терпеливая мудрость и такт личного соприсутствия. За них – спасибо большое, Андрей Николаевич.

Раздел I
Литературная
традиция в смене эпох
(XII – XX вв.)



Преподавание философии в Париже.

Большие хроники Франции, конец XIV в. Castres, bibliothèque municipale,
ms. 3, f. 277r

М. А. Абрамова

МОТИВЫ МНИМОЙ СМЕРТИ И НЕТЛЕННОГО ТЕЛА ВО ФРАНЦУЗСКОМ РОМАНЕ XII ВЕКА

В XII веке, ключевом периоде для кристаллизации менталитета и картины мира зрелого Средневековья, формируются, среди прочего, особые представления о теле и о его связи с духовной составляющей человека. С этой темой тесно связан возросший интерес к медицине, а также к сновидениям разнообразной природы. Разумеется, в целом все вопросы и рассуждения подобного рода возводятся к основополагающим для любой эпохи концептам жизни и смерти и их соотношению.

Как правило, тема телесности в Средневековье отсылает современных исследователей в первую очередь к теологическим трактатам и к народной смеховой культуре (а также к фавлю, фарсам и тому подобным жанрам, в которых она эксплицитно присутствует), где проявляется полярно противоположное восприятие тела и всего, что с ним связано. Если в данном случае смысловая оппозиция (полное отрицание / доминирование) подкрепляется оппозицией высокое/сниженное, серьезное/смеховое, то в культуре куртуазно-рыцарской соотношение указанных элементов оппозиции не столь однозначно, а взаимодействие библейских и народно-смеховых коннотаций оказывается весьма оригинальным. Любопытный материал для исследования в данном направлении дают некоторые французские романы данного столетия.

Это, в частности, анонимные «Флуар и Бланшефлор» и «Роман об Энее»¹. Оба принадлежат к ранним образцам жанра, созданным, как принято считать, до появления творений Кретьена де Труа, то есть

¹ Floire et Blancheflor. Texte établi par Jean-Luc Leclanche. Paris, Champion, 1980. Электронная версия: http://txm.ish-lyon.cnrs.fr/bfm/pdf/floire_jl.pdf. В дальнейшем все цитаты приводятся по этому изданию с подстрочным переводом. См. также: Флуар и Бланшефлор. Пер. А. Наймана. Составление, предисловие и комментарий А.Д. Михайлова. М.: Наука, 1985; Le roman d'Eneas. Ed. d'Aimé Petit. Paris, Lettres gothiques, 1997.

в 60-е гг. XII века. И оба повествуют о событиях времен языческих, что немаловажно для нашей темы. Как и тот факт, что сюжеты восходят к иной культурной традиции – либо к древнеримской, либо к восточной (греческой, византийской и арабской).

Эпизод из «Флуара и Бланшефлор», который представляется интересным и достаточно необычным, находится в начале романа, точнее – в первой трети (строки 405–1100). Действие романа начинается с того, что языческий правитель Феликс нападает на паломников-христиан, направляющихся к собору Сантьяго де Компостелла, и захватывает в плен дочь убитого им рыцаря. Девушку, которая беременна, отдают в служанки жене Феликса, у обеих женщин рождаются в один день дети: мальчик у королевы и девочка у дочери рыцаря. Поскольку это случается на Вербное воскресенье, то им дают имена Флуар (цветок) и Бланшефлор (Белый цветок)¹. Они вместе воспитываются, учатся, гуляют и, выросши, влюбляются друг в друга. Родители Флуара против его любви к дочери пленницы и служанки и потому пытаются их разлучить. Они отправляют Флуара под присмотром «дуэньи» учиться в другой город, обещая, что Бланшефлор скоро к нему приедет. Когда обещание не сбывается, молодой человек начинает хиреть и стремится домой. Вот тут и начинается история, которая изумляет современного читателя.

Феликс, думающий, что девушка приворожила его сына, в гневе хочет её казнить, надеясь, что после её смерти сын её быстро забудет. Но королева уговаривает его продать Бланшефлор купцам на отплывающий в Вавилон корабль, чтобы не совершать греха. А затем сказать Флуару, что девушка умерла. Для пущей «правды» королева приказывает вырыть могилу и соорудить над ней памятник.

Уже на данном этапе повествования обозначается мотив смерти главной героини: её продажа купцам по сути означает переход ею в мир, грозящий смертью, ибо Вавилон, куда её отправляют, бывший

¹ Во французском языке Вербное воскресенье обозначается как «цветущая Пасха» – *Le jor de le Paske Flourie* (строка 163). Вот как об это сказано в тексте романа: “*Li doi enfant, quant furent né, de la feste furent nomé : la crestiienne, por l’onor de la feste, mist Blanceflor non a sa fille, et li rois Floire a son fil quant il sot l’estoire*” (строки 170–176). (Когда родились оба ребёнка, они были названы в соответствии с праздником: христианка в его честь дала дочери имя Бланшефлор, а король, узнав про это, назвал сына Флуар).

«матерью блудницам и мерзостям земным»¹, означал неминуемую гибель для христиан и для юных девиц. На это намекает и пересечение водного пространства. Более того, неизбежная, а потому вполне реальная в грядущем смерть Бланшефлор по ту сторону пространственной границы подкрепляется смертью вымышленной, но как бы уже свершившейся в ее родном городе. Королева детально продумывает весь «сценарий» спектакля, во время которого Флуар должен удостовериться в том, что его возлюбленная умерла. Мать девушки, к которой по возвращении тут же кидается юноша, не обнаружив во дворце Бланшефлор, свидетельствует, что та мертва (как потом объясняется – принужденная к этому королем). Но наиболее веский, по мнению королевы, аргумент – материальный: памятник, возведенный над ее «могилой». Самое невероятное, с точки зрения здоровой логики, в том, что на нем не одна фигура, а две: Бланшефлор (как и следовало ожидать) и... самого Флуара! Конечно, традиция возведения прижизненных памятников и мавзолеев существовала в эпоху Античности, но парадоксальность ситуации в том, что сей монумент над могилой должен окончательно убедить Флуара в смерти возлюбленной и излечить его от любви к ней. Вряд ли его собственное изображение будет этому способствовать. Однако в романе Флуар как будто не видит, что памятник возведен и ему! При этом он естественно не сомневается, что Бланшефлор умерла.

Можно предположить, что здесь особым образом накладываются друг на друга две перспективы – родителей Флуара, которые против любви молодых людей, и автора, а априори и его слушателей, которые им сочувствуют и не хотят, чтобы их разлучали. Такое предположение подкрепляется тем, как удивительно выглядит этот памятник: «Et li ymage Blanceflor /devant Flore tint une flor. / Devant son ami tint la bele / une rose d'or fin novele. / Flores li tint devant son vis / d'or une gente flor de lis. / L'uns joust l'autre se seoit, / gente contenance faisoit. ... En la tombe ot .III. tuiaus /as .III. cors, bien fais et biaux, / es queus li .III. vent feroient/cascuns ausi com il ventoient. / Quant li vens les enfans toucoit, / l'un baisoit l'autre et acoloit, / si disoient par ingremance... Ce dist Flores a Blanceflor : / “Basiés moi, bele, par amor.”/ Blanceflor respont en baisant :/ “Je vos aim plus que riens vivant.” / ...Tant doucement s'entresgardoient que c'ert avis

¹ Откр., 17:3-6.

que il vivoient»¹ (строки 581–588, 593–599, 601–604, 607–608). Доминанта в описании памятника – это то, что неживое выглядит живым. Хотя и с помощью колдовства, но умершие якобы оживают вновь, причем для того, чтобы соединиться в любви. Опять же, казалось бы, вопреки желанию родителей Флуара, поза молодых людей выражает их единство и любовь, способную пережить смерть.

В определенном смысле можно сказать, что это памятник не им самим, а их любви, увековечивающий её при жизни. Замысел «злой королевы» подменяется точкой зрения автора на любовь героев. Немаловажно, кстати, что любовь здесь хотя и изображается целомудренной, но вовсе не лишена стремления к земным наслаждениям – невинность героев «обеспечивается» их нежным возрастом, а после разлуки, даже в башне дворца Эмира, где им опять грозит смерть, герои наконец-то предаются плотским утехам². Поэтому невольно напрашивается параллель с чудом о терновнике в истории Тристана и Изольды, которое необъяснимо (и тоже вряд ли имеет христианскую природу) и является своеобразным памятником их любви³. Неслучайно и псевдо-могилу Флуара и Бланшефлор, расположенную неподалеку от монастыря (!), окружают невиданные, чудесные деревья, подчеркивающие сверхъестественный характер памятника, а, следовательно, и их прекрасного и сильного чувства.

¹ Изображение Бланшефлор протягивало Флуару цветок – она держала в руках едва распустившуюся золотую розу, Флуар же протягивал к её лицу изящную золотую лилию, они сидели друг напротив друга в изящных позах... В могиле было четыре трубки с четырех концов, хорошо и красиво сделанных, в которые дули ветры с каждой из четырех сторон, и когда ветер доходил до детей [т.е. до Флуара и Бланшефлор], то они друг друга целовали и обнимали, и с помощью колдовства говорили друг с другом... И так говорил Флуар Бланшефлор: «Поцелуйте меня, красавица, любя». Бланшефлор же отвечала, целуя его: «Я вас люблю больше всех на свете»... Они так нежно смотрели друг на друга, что казалось, они смеются.

² Еще одна аллюзия на земной характер любви – это цветочная символика: красная роза, которую протягивает Бланшефлор своему другу, это аллегория земной чувственной страсти и мужского начала в любви (См. Михайлов А.Д. Средневековый французский роман о Флуаре и Бланшефлор, его источники и его судьба // Флуар и Бланшефлор. Пер. А. Наймана. Составление, предисловие и комментарий А.Д. Михайлова. М.: Наука, 1985. С. 16–18).

³ Хотя ее греховный характер всякое увековечение должен был бы исключать.

Итак, в романе мнимую смерть компенсирует мнимая жизнь: как бы умершая Бланшефлор телесно воскрешена в памятнике и выглядит «как живая». Однако на этом своеобразная игра в живое-мертвое / мертвое-живое не заканчивается. И изображение Флуара присутствует на памятнике, как выясняется, не просто так. Мать юноши жестоко просчиталась: сын, произнеся душераздирающую филиппику против смерти¹, лишь сильнее страдает по Бланшефлор и не один раз пытается покончить с собой, по счастью безуспешно. Заготовленный для него памятник и место в могиле оказываются таким образом пророческими: живой Флуар несколько раз находится на грани смерти. Наконец, напуганная мать рассказывает про обман. В качестве неоспоримого доказательства раскрывается пустая могила. Исследователи, разумеется, не могли не усмотреть здесь параллель со знаменитой евангельской сценой обнаружения пустой могилы воскресшего Христа². Это не столь уж необоснованно: еще одна библейская параллель непосредственно предшествует этому эпизоду. Когда Флуар, желая покончить с жизнью, спускается в ров со львами, те не пожирают его, а опускаются на колени и начинают целовать «с головы до ног». Авторский голос напоминает, что такое уже случилось, наводя нас на мысль о чуде с пророком Даниилом. Истинный характер чуда с Флуаром особенно заметен по контрасту с псевдо чудесами чародея, которого Феликс приглашает, чтобы отвлечь Флуара от мыслей о Бланшефлор. Евангельская параллель с пустой могилой подкреплена и рождением Флуара и Бланшефлор на Вербное воскресенье, предшествующее Пасхе – подробность, которая наконец-то «выстреливает».

Вряд ли здесь стоит говорить о каких-либо пародийных мотивах. Таким образом, в романе оба главных героя переживают символическую смерть и воскресают для начала новой жизни, в которой после долгого пути и испытаний они наконец объединятся. «Флуар и Бланшефлор» дает в данном случае интересный пример включения христианских смыслов и концептов в схему греко-византийского романа³. Присталь-

¹ Отметим, кстати, что это один из ранних письменных средневековых образцов жанра плача в светской литературе.

² См., например, классическое исследование «Флуара и Бланшефлор»: *Lot-Borodine M. Le roman idyllique au Moyen Age*. Paris, 1913.

³ Обзор восточных источников и параллелей романа «Флуар и Бланшефлор» дан во вступительной статье А.Д.Михайлова к русскому переводу (Указ. соч. С. 23–29).

ный интерес к материально-осязаемому, к телесному, выражающемуся в языческой или, в большей степени, восточной экзотике с одной стороны, и, с другой – обращение к духовному, идущему от христианской концепции человека, порождает весьма оригинальный и во многом удивительный для современного читателя художественный синтез. Необычна также и череда переплетений различных ракурсов повествования, благодаря которой читатель постоянно держится в напряжении.

Ориентация на восточный контекст и античные повествовательные образцы, характерная для художественного сознания середины и второй половины XII века, проявилась и в «Романе об Энее». Здесь интерес к телесности сказался, возможно, сильнее, чем в «идиллическом романе», особенно в части, посвященной любви Энея и Дидоны. Но любовь эта, как и у Вергилия, осуждается. Однако в контексте разобранного эпизода из «Флуара и Бланшефлор» интереснее рассмотреть описание похоронного ритуала и гробниц двух важнейших персонажей романа: Палланта, субститута Энея на поле битвы, и его «двойника» в стане врагов – де-ву-воительницу Камиллу. Их смерть в бою обеспечивает жизнь главным героям – Энею и его антагонисту Турну, и в том числе по этой причине автор вводит обширные эпизоды их проводов, отсутствующие у Вергилия (строки 6168–6591 и 7427–7790). Как и в случае с Бланшефлор, присутствует длительное оплакивание умерших (Энеем и Турном соответственно), но самое обширное место занимает описание устройства гробницы, которую скорее следует назвать мавзолеем. Основные ее особенности определены желанием создать восьмое чудо света, одно из *mirabilia* – особо ценные материалы (мрамор, смола из озера Асфалит, которая позволяет намертво закрыть вход в склеп и пр.), драгоценные металлы и камни (золото, эбен, сардоникс, хризопраз, халцедон и т.д.), необыкновенная форма (гробница Камиллы гораздо шире наверху, чем в основании, что всех изумляет) и богатые украшения (золотые птицы, колонны, ниши, росписи, мозаики), лампы, которые вечно будут озарять гробницу внутри... Этот явно выраженный особый интерес автора к материальной, скорее даже эстетической стороне захоронения и теме смерти имеет определенную «индульгенцию»: в языческие времена основания Рима люди действуют «а la lor guise», в соответствии со своими обычаями. В русле перечисленных экзотических «земных» атрибутов смерти описываются и «процедуры» с телом. Особенно любопытно то, что делают с телом Палланта: «Il ert molt bel, barbe n'ot point / De frez basme l'ont tout enoint / Pour ce que puis ne pouresist / ne malle oudor ne lui nuisist» (строки 6450–6453); «Illuec dedanz

fu mis li cors, / li biaux, li gens, li preuz Pallas, / touz conreez de reaus draz / et o le septre et o l'espee. / La teste li ont souzlevee, / .I. oreillier ont dessoz mis / Pour pendre avant .I. poy li vis. / .II. chalumiex de fin or pristrent, / les .II. chiez enz el nez li mistrent, / Les autres .II. en .II. vaissiaus: / li .I. fu d'or, merveilles biaux, / .I. seutier tint et naient mainz, / si fu de baume trestoz plainz; / li autrez fu d'une sardine / et fu touz plainz de terebentine. / Li vaissel furent estoupe, / A bons couverclez seele, / Que de l'oudor n'alast gaires fors, / Se par les fistrez non el cors: / Se dedanz li vont les oudors / De ces especiauz licors, / Toz tenz le garront de porrir / Et de malmetre et de puir; / Jamais li cors ne maurroit / Desi que eve i tocheroit»¹ (строки 6523–6547).

Как нетрудно заметить, основная цель всех ухищрений, о которых так подробно рассказывается, – сделать тело нетленным, сохранить его как живое навсегда. Если в романе «Флуар и Бланшефлор» хитроумными изобретениями пытались «оживить» заведомо неживое (камень памятника), то в данном случае статус живого стараются придать умершей плоти. Относительно Бланшефлор мы говорили о мнимой телесной смерти и о ее символическом возрождении для обретения счастья в любви с Флуаром, в данном же случае речь идёт о реальной телесной смерти и о мнимой жизни тела в вечности. Неслучайно во «Флуаре и Бланшефлор» описание хитроумного устройства памятника, объясняющего «чудо» с оживлением влюбленных, касается камня, а в случае с Паллантом «научно» объясняются способы бальзамирования человеческого тела².

¹ Он был очень красив, и у него еще не было бороды. Его всего пропитали свежим бальзамом, чтобы он не гнил и не вредил ему дурной запах... Туда внутрь (в саркофаг) было положено тело прекрасного, благородного, доблестного Палланта, одетого по-королевски, со скипетром и мечом. Ему приподняли голову и подложили подушку, чтобы наклонить немного лицо. Затем взяли две тонких трубочки из чистого золота и вставили одним концом ему в нос (в ноздри), а другим – в два сосуда: один, из золота, был изумительно красив, в нем помещалось сетье (от 150 до 300 литров. – *М.А.*), никак не меньше, и он был наполнен бальзамом; второй, из сардоникса, был наполнен скипидаром. Сосуды закрыли и запечатали крепкими крышками, чтобы пары шли только по трубочкам в тело: если пары от этих особых жидкостей идут внутрь тела, то они его уберегут от гниения, разложения и вони, и тело никогда не сгниёт, если только не коснётся его вода.

² Противопоставление поддерживается и тем, что во «Флуаре и Бланшефлор» гробница оказывается разверстой, а в «Энее» наоборот подчеркивается, что ее «запаивают» навсегда, чтобы никто и ничто не могло проникнуть внутрь.

В рассмотренном эпизоде появляются два новых, по сравнению с «Флуаром и Бланшефлор», момента, сопутствующие теме смерти: «научные» объяснения процессов, происходящих в теле, и мотив сна, в данном случае – вечного. Они сближают этот эпизод из «Романа об Энее» с еще одним произведением данного жанра, принадлежащим уже его классику, а именно с «Клижесом» Кретьена. Считается, что этот роман был написан около 1176 г. Он с полным основанием рассматривается как полемика с «Романом о Тристане». Симптоматично, что и здесь действие перенесено на восток. Переосмысляя многие сюжетные ходы «Романа о Тристане», Кретьен рассказывает, как Клижес – племянник Алиса, который после смерти своего брата (и отца Клижеса) Александра узурпировал его трон в Константинополе – отправляется добывать дяде невесту. Молодые люди влюбляются друг в друга, но после свадьбы с Алисом Фенисса сохраняет девственность, поскольку ее верная служанка, Фессала, сумела приготовить такой волшебный напиток, благодаря которому Алису лишь чудится во сне, что он обладает своей женой. Таким образом, Фениссе, в отличие от Изольды, удастся осуществить девиз «Кому душа, тому и тело». Примечательно, что хотя это телесные отношения вне брака, они оправдываются автором, поскольку освящены любовью. Однако, с точки зрения нашей темы гораздо интереснее уловка с мнимой смертью главной героини, которая должна позволить влюбленным объединиться, не поступившись честью и сохранив репутацию в глазах окружающих. Вот что Фенисса предлагает Клижесу: «*Et de ce, s'il ne vos est grief, / Puis je mout bien venir a chief, / Car je me voldrai feire morte, / Si com mes pansez le m'aporte. / Malade me ferai par tens, / Et vos resoiez an porpens / De porveoir ma sepouture. / A ce metez antente et cure / Que feite soit an tel meniere / Et la sepouture et la biere / Que je n'i muire ne estaingne, / Ne ja nus garde ne s'an praingne, / Et si me querez tel repeire, / La nuit, quant vos m'an voldroiz treire, / Que ja nus fors vos ne me voie / Ne nule riens ne me porvoie / Dont j'aie mestier ne besoing / Fors vos, cui je 'otroi et doing. / Ja mes an trestote ma vie / Ne quier d'autre home estre servie*»¹ (строки 5271–5290).

¹ И по этому поводу, коли не покажется это Вам плохой идеей, пришло мне в голову, что могла бы я прикинуться мертвой, как мне это представляется в мыслях. Я на время прикинусь больной. А вы пока что обдумайте, как обустроить мою гробницу и сам гроб. Приложите все внимание и старание, дабы сделали их таким образом, чтобы я там не умерла и не задохнулась.

Итак, возлюбленная Клижеса сама придумывает, как все устроить, и тому остается лишь осуществить план. У обоих есть помощники: Фессала готовит особое зелье, благодаря которому Фенисса впадёт в летаргический сон, а Жан, искусный слуга Клижеса, мастерит гробницу и башню, где они затем и будут тайно жить. Однако реальность вносит свои коррективы в осуществление этой затеи. В целом в описании этой истории можно заметить общие с предыдущими романами моменты. Во-первых, это особым образом сделанная могила и склеп, отличающая её от «обычных»; во-вторых, после похищения Клижесом тела Фениссы, это пустой склеп, который непосвященные должны принимать за настоящую могилу; в-третьих, невозможность проникнуть внутрь склепа посторонним. Правда, в отличие от «Романа об Энее», последняя особенность служит не для сохранения тела нетленным, а для его исчезновения и воскресения (здесь представлена контаминация двух предыдущих романов); помимо прочего, Кретьен подключает тут и комический регистр, так как вынести тело Фениссы не так трудно потому, что стражники перепились за упокой души императрицы. В-четвертых, гроб, как и в случае с Паллантом, сооружается как ложе, и смерть ассоциируется со сном. Однако у Кретьена это ложе делается особо мягким и удобным, так как предназначено не для мертвого, а для живого, то есть тело должно обмануть смерть в обоих случаях, но совершенно по-разному. И если Паллант спит вечным сном, то Фенисса должна пробудиться к новой жизни, как и Бланшефлор¹. В-пятых, как и в «Романе об Энее», говорится про свет, но если в гробнице Палланта сияют светильники, то в склепе Фениссы почти темно, чтобы никто не заметил

И пусть ни один стражник ничего не заметит. А когда вы придете за мной туда, ночью, чтобы оттуда унести, пусть никто меня не увидит, кроме вас, пусть никто меня не защищает, когда это понадобится мне, кроме вас, кому я препоручаю себя на всю жизнь, и не хочу, чтобы кто-то другой мне служил (любил меня).

Chretien de Troyes Cligès. Ed. de Charles Mela et al. Paris. Livre de poche. Collection Lettres gothiques, 1994. Все цитаты даются по электронной версии <http://atilf.atilf.fr/gsouvey/dect/download/Cliges.xml>. См. также: *Кретьен де Труа.* Клижес. Пер. В.Б. Микушевича // *Кретьен де Труа.* Эрек и Энида. Клижес. Составление, послесловие и примечания А.Д. Михайлова. М.: Наука, 1980. С. 212–414.

¹ Еще одна любопытная ассоциация двух влюбленных пар заключается в том, что обе они испытывают любовные наслаждения в башне, которая воспринимается и как идеальное место, словно в земном раю, и как место заточения, несущее в себе угрозу.

обмана. В-шестых, описание смерти и захоронения связывается с научными и, в частности, медицинскими знаниями, распространившимися в ту эпоху. Так, когда постепенно сказывается действие напитка Фессалы, у Фениссы появляются довольно подробно описанные признаки её кончины: «Li est troublee la veüe / Et a le vis si pale et blanc / Con s'ele eüst perdu le sanc, / Ne pié ne main ne remeüst, / Qui vive escorchier la deüst, / N'el ne se crosle ne dit mot»¹ (строки 5708–5713)².

Однако в «Клижесе» медицинская тема значительно расширена и приобретает особый характер, поскольку в Константинополь «случайно» приезжают врачи³. Несмотря на запрет прикасаться к телу умершей, они обнаруживают, что душа её в нем есть. Парадоксальным образом тот факт, что душа Фениссы не отлетела, предстает неоднозначным. С одной стороны, это радостно, так как она лишь спит, а не умерла, но с другой – это же может и погубить её, поскольку поначалу благое желание врачей утешить императора обращается жестоким стремлением доказать обман Фениссы. Не сомневаясь, что она жива, врачи совершенно бесцеремонно обращаются с её телом: приказав всем удалиться, они раздевают её и применяют пытки, полагая, что она в конце концов себя выдаст. Конечно, эта сцена параллельна испытанию калёным железом в «Романе о Тристане». Но нельзя также не увидеть здесь вновь интереса к трансформациям живого / неживого. По-существу, живое тело ведет себя как мертвое, ибо несмотря на то, что Фениссу вытаскивают из гроба, пинают, стегают ремнями до крови, она так и остается неразоблачённой, внешне никак не реагируя на боль. При подобных истязаниях Фениссе грозит опасность не «ожить», а на самом деле умереть. Такой поворот совсем не входил в планы влюбленных и их помощников. Коле-

¹ Зрение у неё помутилось, лицо стало таким бледным и белым, как будто она всю кровь потеряла, она не шевелит ни рукой, ни ногой, так что если с неё сдерут кожу живьём, она не издаст ни звука.

² Надо заметить, что Фессала, используя, как мы бы сказали сейчас, методы традиционной медицины, явно противопоставленные Кретьеном как положительные медицине «официальной», тем не менее, проявляет большие познания в области последней. Так, зная, что придворные лекари будут прибегать к анализу мочи, она добывает её у очень больного человека и выдаёт за принадлежащую Фениссе. Что однозначно убеждает всех в неизлечимой болезни императрицы.

³ Они, разумеется, оказываются из Салерно, так как тамошний университет был единственным, где был медицинский факультет в то время (См.: *Ле Гофф Ж., Трюон Н. История тела в Средние века*. М.: Текст, 2008. С. 112).

бание между полюсами «жизнь-смерть» продолжается. Наконец, сцена получает благополучный исход, не лишенный карнавального комизма. Возмездие врачам приходит со стороны женщин-служанок во дворце, которые во главе с Фессалой врываются в зал и выкидывают всех троих лекарей в окно, обрекая их на верную и заслуженно позорную смерть.

Есть и ещё один общий для всех трех романов момент: плач по умершему. Однако в «Клижесе» он получает своеобразное воплощение. С одной стороны, оплакивают Фениссу все непосвященные в мнимость смерти. С другой, и самому Клижесу, уже перенесшему её тело в башню, показалось, что она действительно мертва, и он тоже проклинает смерть, винит себя в том, что погубил возлюбленную, хочет расстаться с жизнью. Правда, у Кретьена дело до трагической развязки не доходит – Фенисса «оживает» вовремя. Таким образом, во втором случае плач отражает опять-таки колебания героя между мнимой и настоящей смертью или между той, которая вот-вот может свершиться.

Итак, в течение всего этого длинного эпизода Фенисса не один раз то как бы умирает, или на самом деле почти умирает, то вновь возвращается к жизни, в зависимости от восприятия ее состояния разными персонажами и от их действий¹. Не случайно имя героини созвучно с Фениксом – птицей, которая, по сведениям бестиариев, каждые пятьсот сама себя сжигает, чтобы затем тут же возродиться. Во многих отношениях данный эпизод вписывается в ту традицию, которую мы наблюдали в соответствующем отрывке «Флуара и Бланшефлор». Однако балансирование на грани жизни и смерти в «Клижесе» представлено совсем иначе, а сопутствующее ему балансирование на грани серьезного и комического является отличительной чертой именно «Клижеса». Таким образом, Кретьен, с одной стороны, отразил специфику восприятия смерти и тела, актуальную для своей эпохи, с другой – дал наиболее глубокую трактовку рассматриваемых мотивов.

В целом, можно сказать, что в жанре романа уже в XII веке появляются принципиально новые тенденции в обращении с темой смерти и темой телесного, которые, судя по рассмотренным текстам, особым образом актуализируются. Аккумулируя многие связанные с ними паттерны, романисты трансформируют их в соответствии с законами своего жанра, основанного на вымысле. Это, вероятно, и позволяет им неповторимым образом развивать и представлять более разнообразно строго трактуемые церковью и потому незыблемые концепты человеческого тела и смерти.

¹ Окончательно «оживляет» и исцеляет главную героиню, конечно, Фессала.

А. Г. Волкова

**ТРАДИЦИИ АПОФАТИЧЕСКОГО БОГОСЛОВИЯ
В АНГЛИЙСКОМ МИСТИЧЕСКОМ ТРАКТАТЕ
«ОБЛАКО НЕВЕДЕНИЯ»**

Вопрос о границах и способах Богопознания является одним из основных вопросов богословия и, в частности, догматического богословия. Существует два пути Богопознания – катафатический (положительный) и апофатический (отрицательный): «... постулируется возможность двух способов суждений о Боге – это метод утверждений (катафатический), допускающий частичное знание Бога по Его творению. И отрицательный (апофатический) метод, постулирующий абсолютное незнание в отношении Сверхсущего. И если апофатическое богословие ближе к неоплатонизму, то богословие катафатическое по духу ближе к формализованной догматике Вселенских соборов»¹.

Катафатический путь предполагает размышление над свойствами Бога: Господь есть Любовь, Истина, Красота, и через постижение этих Божественных качеств, энергий человек может приблизиться к познанию Бога. Катафатический путь был описан апостолом Павлом в послании к Римлянам, когда он говорит о созерцании Творца через Его творение: «Ибо невидимое Его, вечная сила Его и Божество, от создания мира через рассматривание творений видимы» (Рим. 1:20). В какой-то мере катафатический способ ближе логическому, рациональному мышлению, в то время как апофатизм – это иррациональный, мистический путь.

Апофатический путь Богопознания по-другому называется отрицательным, так как он не признает определений Господа: «Все свойства, все слова, все качества, все мысли, заимствованные из этого мира, как

¹ Макаров А.И. Неоднозначность религиозно-философских оснований Ареопагитик в связи с некоторыми особенностями идейной жизни средневековой Европы и Руси // Макаров А.И., Мильков В.В., Смирнова А.А. Древнерусские Ареопагитики / Памятники древнерусской мысли: исследования и тексты. Вып. III (1). М.: Кругъ, 2002. С. 41.

бы мы их ни потенцировали и ни усиливали, абсолютно непригодны для характеристики того, что стоит за пределами этого мира»¹.

Так как бытие Бога надмирно, сверхсущностно, то оно не может быть выражено через сравнения, определения: «Общею особенностью отрицательного богословия в сфере мышления является его безусловно отрицательный характер, все его содержание исчерпывается одним НЕ или СВЕРХ, которое оно приставляет безразлично ко всем возможным определениям Божества»².

Апофатический способ Богопознания имеет достаточно долгую историю как в восточно-, так и в западнохристианской мистике. Один из текстов, написанных с позиций апофатики, – это анонимный английский трактат «Облако неведения» (*The Cloud of Unknowing*), написанный около 1375 года. Уже в самом названии содержится лексическая отсылка к тем фрагментам библейского текста, в которых Господь предстает в образах облака: «над крышкою [ковчега Завета] Я буду являться в облаке» (Лев.16:2). В Ветхом Завете есть и другой фрагмент, где о Господе говорится как о находящемся во мраке: «Наклонил Он небеса и сошел; и мрак под ногами Его... и мраком покрыл Себя, как сению, сгустив воды облаков небесных» (2 Цар.22:10,12). Образ Господа, пребывающего во мраке, не совсем типичен для библейского и – шире – для религиозных текстов: чаще всего образом Бога становится свет, огонь, сияние. Приведенные фрагменты служат основой традиции апофатического богословия, часто ссылающейся именно на эти места Священного Писания: Господь непознаваем, и мрак здесь не обладает негативными коннотациями, но является символом если не сущности Божией, то как раз Божественной непознаваемости.

Библейский текст представляет Бога в образе облака, однако в упомянутом английском средневековом трактате этот образ несколько трансформируется:

«... for I call it a darkness or a cloud. That it be any cloud congealed of the humorous that flee in the air, nor yet any darkness such as is in thine house on nights when the candle is out. ... For when I say darkness, I mean a lacking of knowing: as all that thing that thou knowest not, or else that thou hast forgotten,

¹ Булгаков С.Н. Свет невечерний: Созерцания и умозрения. М.: Республика, 1994. С. 91.

² Там же. С. 93.

it is dark to thee; for thou seest it not with thy ghostly eye. And for this reason it is not called a cloud of the air, but a cloud of unknowing, that is betwixt thee and thy God»¹.

Таким образом, облако в английском средневековом трактате – это не образ Самого Бога, как в Священном Писании, но образ познания Бога: тьма, о которой говорит автор, есть тьма или облако незнания, за которым скрывается Господь. Незнание, неведение, которое в трактате выражается через образ тьмы, есть путь отрицания тварности, причем это отрицание вовсе не означает отречение, а именно забвение: только забыв о «вещах», можно обрести истинное познание. Интересно, что подобное неведение не оценивается анонимным автором отрицательно: далее в пятой главе речь идет о том, какой путь познания будет истинным:

«Thee thinketh peradventure, that thou art full far from God because that this cloud of unknowing is betwixt thee and thy God: but surely, an it be well conceived, thou art well further from Him when thou hast no cloud of forgetting betwixt thee and all the creatures that ever be made»².

Здесь еще раз, но другими словами выражена та же мысль, которая звучала выше: между человеком и «созданиями» должно быть «облако забвения», то есть забвение тварного мира, погружение в полную тьму (тьму неведения). Тот же путь анонимный автор трактата избирает и для отношений «человек – Бог»: между человеком и Богом также должно быть «облако», но «облако неведения», то есть человек должен словно «не знать» Бога, точнее, забыть все свои знания о Нем. Интересно, что

¹ The Cloud of Unknowing: And the Book of Privy Counseling. Ed. Phyllis Hodgson. Oxford University Press, 1944. Далее текст цитируется по данному изданию. Здесь и далее перевод автора статьи: «ибо я называю это тьмой или облаком. Но это не то облако, застывшее в воздухе, и не та темнота, которая приходит в твой дом по ночам, когда не горят свечи... Ибо когда я говорю «тьма», я имею в виду отсутствие знания, потому что все те вещи, которые ты не знаешь, или те, которые ты забыл, есть тьма для тебя, так как ты не видишь их своим несовершенным зрением. И поэтому оно не называется облаком воздуха, но облаком неведения, то самое, которое между тобой и твоим Господом».

² Возможно, ты думаешь, что ты так далеко от Господа, потому что это облако неведения находится между тобой и твоим Богом; но несомненно, ты намного дальше от Него, когда между тобой и всеми созданиями нет облака забвения.

в тексте «облако неведения» (cloud of unknowing) и «облако забвения» (cloud of forgetting) употребляются как синонимы: с одной стороны, «неведение» отделяет человека от Бога, потому что Господь изначально непознаваем; с другой стороны, «забвение» – это то, что должно отделить человека от вещей, то есть от тварного мира, чтобы удалившись от твари, он приблизился к Творцу. Итак, получается, что «облако забвения» есть путь к Богу, но путь отрицательный, так как он отрицает возможность какого бы то ни было конкретного ответа на вопрос о том, каков Господь.

Однако автор трактата всё же дает ответ и на вопрос, каков есть Господь. Еще одна фраза, которая характеризует «Облако неведения» как апофатический трактат, говорит именно о том, Кто есть Сам Господь:

«But now thou askest me and sayest, “How shall I think on Himself, and what is He?”. And to this I cannot answer thee but thus, “I wat not”»¹.

Анонимный автор трактата избирает апофатический путь Богопознания, причем отрицает не только то, что Бога можно определить через какие-то сравнения и понятия, но и то, что о Боге вообще можно мыслить:

«... of God Himself can no man think... He may well be loved, but not thought»².

Таким образом, единственное, что может быть сказано о Боге, – это «любовь» – слово, которое употребляется в трактате и по отношению к Божественной сущности, и к способу Богопознания. Всё остальное, согласно автору трактата, должно отрицаться, так как мысли, логическое мышление, попытки дать Богу определения, эмоциональное или рациональное отношение будут только удалять человека от Бога, в то время как любовь и погружение в полное неведение есть путь сближения с Божественным.

Следует отметить, что «Облако неведения» является не единственным, хотя и ярким примером «отрицательного богословия». Отчасти подобные образы и мотивы можно встретить в произведениях святой Юлиании Норвичской (Юлиания из Норвича или Нориджа), английской

¹ Но теперь ты спросишь меня: “Как мне надлежит думать о Самом Боге, и о том, что Он есть?”. И я ничего другого не смогу ответить, как только: “Я не знаю!”

² О Самом Боге ни один человек не может думать... Его [Господа] можно только любить, но не думать о Нем.

духовной писательницы, монахини, жившей в середине XIV – начале XV вв., а также в произведениях Ричарда Ролля из Хемпола, английского монаха и мистика XIV в. Кроме того, апофатическая традиция прослеживается также и в немецкой христианской мистике этого же периода, в частности, в произведениях Майстера Экхарта, жившего чуть ранее, чем упомянутые авторы (умер примерно в 1328 г.), и его учеников – Иоганна Таулера (ок. 1300–1361) и Генриха Сузо (ок. 1297–1366).

Также важно, что апофатическая традиция в западноевропейской христианской мистике продолжилась. Мысли, схожие с теми, что высказаны в «Облаке неведения», можно найти у Сан Хуана де ла Крус или святого Иоанна Креста (1542–1591), испанского мистика, автора стихов и богословских трактатов – интерпретаций этих стихов («Восхождение на гору Кармель», «Темная ночь», «Пламя любви живой»). В первых двух упомянутых книгах св. Иоанн Креста говорит о «темной ночи души», которая наступает, когда душа человека ступает на путь поиска Бога, и только пройдя через эту темную ночь, возможно приблизиться к Богу. В этом смысле испанский святой повторяет мысли анонимного английского автора, написавшего «Облако неведения»: Господь не познаваем через определения или путем чувственным – Богопознание возможно только через отрицание и через любовь (об этом говорится в трактате «Пламя любви живой»). «Еще интереснее вопрос с английским анонимным трактатом XIV века «Облако незнания», в котором за два века до Хуана де ла Крус выражена вся суть его взглядов»¹.

Таким образом, в английском средневековом трактате «Облако неведения» содержится несколько смысловых пластов, вписывающихся в апофатическую богословскую традицию. Во-первых, речь идет о пути Богопознания: анонимный автор говорит о том, что необходимо «забвение» (forgetting) тварного мира для того, чтобы приблизиться к Господу. Во-вторых, в тексте также говорится о сущности и свойствах Самого Бога: о Господе не может быть рассказано никак иначе, как только «я не знаю». Кроме того, английский трактат не только наследовал традиции христианской мистики, но и сам продолжил эту традицию, повлияв на западнохристианских мистиков Европы – не только Англии, но и, например, Испании.

¹ *Винарова Л.* Предисловие в кн.: Святой Хуан де ла Крус. Темная ночь. М.: Общедоступный Православный Университет, основанный протоиереем Александром Менем, 2006. С. 14.

Е. В. Халтрин-Халтурина

ЖИВЫЕ ГОБЕЛЕНЫ ВООБРАЖАЕМЫХ ПАЛАТ (ПРИЕМ «ИПОТИПОСИСА» У ШЕКСПИРА И СПЕНСЕРА)

В одном из литературных памятников, научный аппарат к которому подготовил Андрей Николаевич Горбунов – в «Троиле и Крессиде»¹ – имеется примечание с упоминанием Эдмунда Спенсера. Это достойно серьезного внимания уже потому, что шекспировские переключки со Спенсером не так часто отмечаются в нашем литературоведении. Здесь, опираясь на комментарий А.Н. Горбунова, мы разоведем некоторые содержащиеся там мысли, воспользовавшись объемом литературоведческого эссе.

Комментарий касается слов Троила, произнесенных во время его ухаживаний за Крессидой. Троил уговаривает девушку «не бояться» ответить на его любовь: «O, let my lady apprehend no fear. In all Cupid's pageant there is presented no monster. <...> This is the monstrosity in love, lady, that the will is infinite and the execution confined; that the desire is boundless and the act a slave to limit».²

В шекспировском оригинале, с которого выполнен процитированный перевод, имеется прямая отсылка к театрализованным процессиям-«маскам» (*pageant*) с участием Купидона, или, как тогда еще говорили, к парадным шествиям, к «триумфам» (*triumph*). Отсюда в русском переводе появилась «свита» Купидона. И хотя неприглядная сторона Купидона была хорошо известна ренессансной иконографии, многие

¹ Горбунов А.Н. Примечания // Джеффри Чосер. Троил и Крессиде; Роберт Хенрисон. Завещание Крессиды; Уильям Шекспир. Троил и Крессиде / Изд. подгот. А.Н. Горбунов, М.В. Оверченко, Н.Т. Пахсарьян. М., 2001. С. 725–746.

² Цит. по: *Shakespeare W. Troilus and Cressida*. L., 2015. (The Arden Shakespeare Third Series). Перевод: «О повелительница! Не думай о страхе. В свите Купидона нет и не бывает чудовищ! <...> В любви, дорогая, чудовищна только безграничность воли, безграничность желаний, несмотря на то что силы наши ограничены, а осуществление мечты – в тисках возможности» (акт 3, сц. 2, с. 430, пер. Т. Гнедич).



Илл. 1. Триумф Любви, Целомудрия и Смерти.

Работа Пезеллино по мотивам «Триумфов» Петрарки. Фрагмент. Ок. 1448 г.

известные шекспировскому зрителю «триумфы Любви» действительно лишены чего бы то ни было «чудовищного», при том, что тема испытания чувств в них так или иначе присутствует.

Для иллюстрации назовем несколько прославленных аллегорических шествий такого рода: «Триумф Любви» Петрарки (из поэмы *I Trionfi*), шесть триумфов с участием Купидона из «Гипнэротомехии Полифила» Франческо Колонны¹, а также триумфы богов, героев, добродетелей и грехов, изображенные на многочисленных картинах и шпалерах.

Шекспировскому зрителю также была хорошо известна и «ужасающая» процессия Купидона, которую упоминает в своих комментариях А.Н. Горбунов: «Такое шествие изображено в поэме Эдмунда Спенсера “Королева фей” (III, 12), где, однако, чудовища присутствуют»².

Приведенный комментатором контекст в частности помогает понять, какими средствами Шекспир создает атмосферу иронии в своей

¹ Подробнее см.: *Fowler A. Fictional triumphs // Fowler A. Triumphal Forms: Structural Patterns in Elizabethan Poetry. Cambridge, 1970. P. 34–61.*

² *Горбунов А.Н., цит. соч., с. 740.*

пьесе. Драматург ставит под сомнение «наивные» откровения и обещания своих персонажей (например, троилово обещание безмятежной любви), поскольку утверждения, на которые герой опирается (здесь утверждение о «благолепии» Купидона и его свиты), откровенно ложные. Купидон, как покажет история любви Троила и Крессиды, подготовил для них «чудовищное» будущее: трагическое столкновение «мужской верности и женского непостоянства».

Отступая от обычая изображать Троила и Крессиду в высоком стиле, ироничный Шекспир, разумеется, сильно отдалился от древнегреческого эпоса с троянскими сюжетами, от языка хроник, от Бенуа де Сент-Мора, от Чосера и от всей монументальной традиции, знакомой его современникам не только по книгам, но и по художественным полотнам и коврам. В «Троиле и Крессиде» Шекспир подает «бурлескный», «весьма неприличный»¹ вариант троянского сюжета. Или, говоря сдержаннее, в этой пьесе ирония над «куртуазно-петраркистскими штампами» «звучит гораздо более жестко»², чем она звучала в шекспировских комедиях и сонетах.

Реплика шекспировского Троила интересна еще тем, что она отсылает не просто к описательному эпизоду из Спенсера, а к экфрасическому отрывку. И вот здесь возникает возможность поговорить об особой фигуре³ елизаветинской литературы, близкой экфрасису (*ekphrasis*; ἑκφράσις) и называвшейся в ту эпоху «ипотипосисом» (*hypotyposis*; ὑποτύπωσις).

Елизаветинский ипотипосис отличался рядом особенностей. А именно: елизаветинцы зачастую создавали описания не тех явлений, зрелищ и предметов искусства, которые объективно существуют, а тех, которые предстают перед мысленным оком – причем в очень субъективном свете.

¹ Levenson J.L. Shakespeare's "Troilus and Cressida" and the Monumental Tradition in Tapestries and Literature // Renaissance Drama (New Series). 1976. Vol. 7. Drama and the Other Arts. P. 75, 84.

² Горбунов А.Н. «Горести царевича Троила» (Чосер, Хенрисон и Шекспир о троянских влюбленных) // Джеффри Чосер. Троил и Крессиды; Роберт Хенрисон. Завещание Крессиды; Уильям Шекспир. Троил и Крессиды. С. 621.

³ Под фигурами здесь мы понимаем некие приемы, «операции, превращающие “простую”, “естественную” речь в украшенную» (Махов А.Е. Фигуры // Европейская поэтика от античности до эпохи Просвещения: Энциклопедический путеводитель. М., 2010. С. 437).

Это описание не столько предмета или его адекватного образа, сколько его эфемерной «производной». Или, говоря иным языком, – описание мысленного конструкта. Так, «маска Купидона», описанная Спенсером в поэме «Королева фей», являла собой отнюдь не «физическое» шествие, а кошмарный сон одной из героинь поэмы – сон, навеянный волшебными шпалерами, которые она рассматривала накануне.

В Великобритании конца XVI – начала XVII века словесные описания воображаемых шпалер были настолько модными, что в этой связи можно даже говорить об особом елизаветинском топосе «измышленных ковров» или «воображаемых шпалер»¹.

Чтобы лучше понять специфику данного топоса и специфику обслуживающей его фигуры ипотипосиса, мы перечислим, какие «словесные ковры» встречаются в произведениях Шекспира и подробнее расскажем о «свите Купидона», описанной его старшим современником Спенсером.

Нарушая хронологию и рассматривая тексты ретроспективно – от Шекспира (1564–1616) к Спенсеру (1552/1553–1599), мы не только последуем логике процитированного выше комментария к «Троилу и Крессиде», но и будем продвигаться в наших рассуждениях от хорошо знакомого материала к менее знакомому.

Однако прежде скажем несколько слов о термине «ипотипосис», и о том, какими были художественные ковры в исследуемую эпоху.

* * *

Установившаяся литературоведческая традиция² не позволяет при рассуждении о текстах Спенсера и Шекспира безоглядно опираться на слово «экфрасис», так как оно не имело широкого хождения в Англии конца XVI – начала XVII в. Несмотря на то, что слово ἐκφράσις

¹ Ср. термин “fictional hangings” («фиктивные, измышленные занавеси»), который встречается в шекспироведческой статье: *Riviere de Carlos N. Performing Materiality: Curtains on the Early Modern Stage // Shakespeare’s Theatres and the Effects of Performance. L., 2013. P. 53.*

² *Hard F. Spenser’s “Clothes of Arras and of Toure” // Studies in Philology. 1930. Vol. 27, No. 2. P. 162-185; Preston C. Ekphrasis: painting in words // Renaissance Figures of Speech / Eds. S. Adamson, G. Alexander, K. Ettenhuber. Cambridge, 2007. P. 113–129; Quinn K.A. Ekphrasis and Reading Practices in Elizabethan Narrative Verse // Studies in English Literature, 1500–1900. 2004. Vol. 44, NO. 1. P. 19–35.*

(экфрасис) фигурировало уже в произведениях Дионисия Галикарнасского (Τέχνη ῥητορική, 10.17)¹, западноевропейские знатоки словесности начали активно употреблять этот термин много позже. В Англии эпохи Тюдоров использовали иную лексику. Основным применительно к «словесным живописаниям» («verbal pictorialism») был термин *enargeia* и его синоним *hypotyposis*².

Так, в 1570-е – 1590-е годы, незадолго до появления поэмы Спенсера «Королева фей» и ранних пьес Шекспира, автор известного труда по искусству английской поэзии Джордж Путтенхэм использовал термин *hypotyposis*, истолкованный им как «the counterfeit representation»³ (букв. «поддельная репрезентация»). Путтенхэм подчеркивал, что детальные поэтические описания предметов, которые не существуют в действительности («unreal things») требуют от художника слова гораздо большей изобретательности и таланта, чем описание вещей, существующих реально. Результатом такого словотворчества, по Путтенхэму, становится некое изображение, отдаленное от первообраза и иллюстрирующее некие абстрактные учения или содержащее нравственные уроки.

Аналогичным образом трактовали экфрастическую поэзию Генри Пичэм (Henry Peacham), Джон Хоскинс (John Hoskins) и другие позднеренессансные знатоки английской риторики, издававшие свои трактаты на исходе XVI века. По их мнению, поэзия, обогащенная гипотипосисом, имитируя реальность, создавала некий новый – говоря современным языком – виртуальный мир⁴.

Поэтическим языком мысль о создании новой действительности путем яркого *живо-писания* виртуозно выразил Шекспир, вложив в уста Тезея знаменитые слова о творящем воображении:

¹ Цит. по: *Race W.H.* Ekphrasis // *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. N.Y., 1993. P. 320–321.

² Об английских терминах риторики и поэтики эпохи Возрождения см., например: *Adamson S., Alexander G., Ettenhuber K. (eds.)*. *Renaissance Figures of Speech*. Cambridge, 2007; *Mack P.* *Elizabethan Rhetoric: Theory and Practice*. Cambridge, 2002; *Rosenfeld C.R.* *Indecorous Thinking: Figures of Speech in Early Modern Poetics*. N.Y., 2018. Об аффективных «фигурах мысли» *enargeia* и *hypotyposis* см. также: *Махов А.Е.* *Фигуры...*, с. 448.

³ *Puttenham G.* *The Arte of English Poesie* / Ed. G.D. Willcock and A. Walker. Cambridge, 1936. P. 196, 238.

⁴ Подробнее см. об этом: *Preston C.* *Ekphrasis: painting in words ...*, p. 120.

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 name¹.

Этот упор на изобретательности поэта-создателя и на попытке материализовать эфемерное был очень важен для позднеренессансной Англии.

Яркие шпалеры, аллегорические группы и шествия, о которых далее пойдет речь – в большинстве своем ничто иное как «наваждения» или пустые движущиеся «экраны», на которых оживают, сменяя друг друга, многочисленные «воздушные тени».

* * *

Почему в центре елизаветинского топоса воображаемых живописаний оказались именно тканые художественные ковры – шпалеры?

Это вопрос не праздный, ведь на Руси в те времена дело обстояло иначе: безворсовые ковры не являлись обязательной частью усадебного интерьера. В Россию шпалеры были завезены лишь в XVII веке². И не случайно в русских переводах из Шекспира, нередко употреблявшего слова *tapestry* и *arras* («шпалера» и «аррас»)³, найти прямые русские

¹ *Shakespeare W. Midsummer Night's Dream. L., 2017. P. 167 (Arden Shakespeare's Third Series)*. Рус. перевод М. Лозинского:

Глаза поэта в чудном сне взирают
 С небес на землю, на небо с земли;
 И чуть воображенье даст возникнуть
 Безвестным образам, перо поэта
 Их воплощает и воздушным теням
 Дарует и обитель, и названье.

(«Сон в летнюю ночь», V, 1)

² См.: *Коршунова Т.Т.* Вступительная статья // Русские шпалеры. Петербургская шпалерная мануфактура. Л., 1975. С. 5–31.

³ Примеры употребления Шекспиром слов *arras* и *tapestry* см., например, в электронном конкордансе к шекспировским произведениям: <http://www.opensourceshakespeare.org/views/plays/plays.php>. В Англии спенсеровского времени дорогие шпалеры, достойные королевского двора, независимо от их происхождения (но чаще привезенные в Англию из-за границы), называли словом “arras”.

аналоги этих терминов практически невозможно. Вплоть до сегодняшнего дня переводчики опускают многие шекспировские ремарки с упоминанием шпалер¹, а в репликах персонажей повсюду заменяют «шпалеры» расплывчатым словом «ковер». Между тем понимание того, что многочисленные шекспировские «ковры» являют собой именно шпалеры, значительно расширяет и уточняет наши толковательные возможности: нам открывается целый пласт смыслов, связанных с поведением и менталитетом людей той эпохи.

Дело в том, что в тюдоровскую эпоху шпалерам принадлежала ведущая роль в оформлении усадебных и дворцовых покоев. В интерьере богатых особняков использовались «травчатые» шпалеры (мильфлеры), вердюры и ковры с изображением мифических животных и человеческих фигур.

Альтернативой крупным и богатым «шпалерам большой руки» (как правило, купленным за пределами Великобритании – во Фландрии, Франции и пр.), которые могла позволить себе лишь избранная знать, служили относительно недорогие холсты, вытканые или просто расписанные в подражание гобеленам: ими драпировались стены постоянных домов и таверн.

Сюжеты для ковроткачества заимствовались из античной мифологии и истории, из средневековых аллегорических поэм и «*chansons de geste*». Существовали серии шпалер на сюжеты из Овидия, из истории Трои и др.

потому что именно в Аррасе мастера впервые стали использовать в художественном качестве золотые и серебряные нити. Более дешевые шпалеры назывались “*tapestry*”. Об английских терминах *tapestry*, *arras*, *hanging* и т.д. см., например: *Campbell Th.* *Tapestry Quality in Tudor England: Problems of Terminology // Studies in the Decorative Arts.* 1995–1996. Vol. 3, No. 1. P. 29–50; *Standen E.A.* *Rich Arras – Mean Tapestry // Studies in the Decorative Arts.* 1997–1998. Vol. 5, No. 1. P. 129–133; *Stern T.* *Behind the Arras: The Prompter’s Place in the Shakespearean Theatre // Theatre Notebook.* 2001. Vol 55. P. 110–118.

О русских терминах шпалера, гобелен, arras, мильфлеры, вердюры и пр. см., например: *Кориунова Т.Т.*, цит. соч.; *Дворкина И.А.* *Ручное ткачество. Практика. История. Современность.* Т. 3. Кочующие фрески. М., 2018.

¹ Например, непосредственно перед монологом Гамлета «Быть или не быть» Полоний и король Клавдий не просто удаляются (как указано во многих русских переводах), а прячутся за шпалерой, чтобы подслушать разговор Гамлета с Офелией. Таким образом, Гамлет не случайно заподозрил присутствие короля за другой шпалерой, когда беседовал с матерью в ее спальне.

Использовались шпалеры не только для украшения и утепления помещений, но и для изменения планировки. Они служили в качестве мягких перегородок, отделяющих просторные помещения от более уютных «комнат». Даже те шпалеры, которые развешивались вдоль стен, не примыкали к ним вплотную: между стеной и ковром оставалось пространство шириной примерно в один английский фут (около 30 см). Такой способ драпировки не только помогал скрыть дефекты зданий, но и образовывал узкий «зашпалерный» коридор, который, как пишут историки, часто использовался «для облегчения мочевого пузыря, для любовных свиданий, для подслушивания чужих разговоров», для шпионажа и предательских заговоров¹. Отнюдь не случайно елизаветинцы настороженно относились к «зашпалерному» пространству дворцовых покоев.

Понятно, что за оборотной стороной шпалер скрывалась «изнанка» жизни. Однако и лицевая сторона имела свои «подвохи»: она редко была полностью открыта взору. В полумраке покоев и при свете свечей было невозможно рассмотреть всё. Шпалерные изображения обретали загадочность: знакомые сюжеты воспринимались по-новому, а неизвестные – домысливались.

Понятно, что когда в полумраке на шпалеру смотрело несколько человек, каждый мог по-своему, субъективно описать увиденное: в зависимости от открывающегося ракурса, от степени своей одаренности и даже от сиюминутного настроения. Эта субъективность толкования *мысленно дорисованных* предметов искусства (ср. определение ипотипосиса у Путтенхэма) и возбуждала особый интерес елизаветинцев.

Субъективные описания шпалер встречаются в произведениях Спенсера, Марло, Лили, Шекспира, Бена Джонсона, Скелтона и др. У всех названных авторов имеется некая шпалера, которая выступает в роли волшебного зеркала, отражающего душевное состояние созерцающего ее персонажа.

Нетрудно догадаться, что монологи, содержащие описание воображаемых шпалер, обладали большим драматическим потенциалом. И стало быть, к их сочинению не раз прибегали елизаветинские драматурги.

¹ Olson R. Arras Hanging: The Textile that Determined Early Modern Literature and Drama. Newark, 2013. Kindle loc. 170.

* * *

Как же были представлены тканые ковры в театре шекспировского времени?

Английская театральная сцена конца XVI в., лишенная каких бы то ни было декораций и занавеса, обязательно драпировалась тканями¹.

К примеру, тканью украшали перила балкона для музыкантов, размещавшегося над сценой (где разыгрывали и некоторые части пьес). На самой сцене в ткань укутывали до поры до времени скрытые от глаз зрителя предметы (например, «изваяние» королевы Гермионы в «Зимней сказке»).

Но главное, шпалерой – или простой занавеской, имитирующей гобелен, – обязательно драпировалась дверь в глубине сцены, посередине задника, ведущая в так называемый *tiring-house* (закулисное пространство, где актеры переодевались и где во время представления могли находиться суфлер и автор пьесы).

Именно за этим пологом притаились Полоний и король Клавдий в «Гамлете», подслушивая разговор принца с Офелией (III, 1); за этой же сценической занавеской прятался Полоний в спальнях покоях Гертрыды (III, 4).

В «Виндзорских проказницах» Фальстаф использовал этот же полог в качестве укрытия (III.3)². А в «Генрихе IV» (ч. 1), Фальстаф совсем уютно устроился в «зашпалерном» пространстве: как сказал один персонаж, там он «спит как убитый <...> и храпит, как лошадь» (II.4, пер. Е. Бируковой). А после Фальстаф жалуется, что за этой шпалерой его обокрали: «Вчера вечером я вздремнул здесь за ковром, и у меня обчистили карманы. Этот трактир стал непотребным домом, здесь карманы обчищают» (III.3).

Как считают историки театра, одна и та же занавеска, скрывавшая дверь сцены в нескольких спектаклях, заменяла собой совершенно разные воображаемые гобелены.

В «Цимбелине» эта «слепая» театральная занавеска украшала спальню Имогены. Здесь она изображала шпалеру из серии «Антоний и Кле-

¹ Kiefer F. Curtains on the Shakespearean Stage // Medieval and Renaissance Drama in England. 2007. Vol. 20. P. 151–186; Gurr A. The Shakespearean Stage 1574–1642. Cambridge, 2009. Kindle ed. P. 229–238.

² Подробнее см., например: Faber M.D. Falstaff Behind the Arras // American Imago. Vol. 27, No. 3. 1970. P. 197–225.

опатра». Зритель, разумеется, не видел на занавеси никаких вытканых деталей известного сюжета, что не помешало лживому Якимо (утверждавшему, что с ним Имогена изменила своему мужу) составить яркое описание шпалеры. Приведем этот «ипотипосис»:

First, her bedchamber –
 Where I confess I slept not, but profess
 Had that was well worth watching – it was hanged
 With tapestry of silk and silver, the story
 Proud Cleopatra when she met her Roman,
 And Cydnus swelled above the banks, or for
 The press of boats or pride: a piece of work
 So bravely done, so rich, that it did strive
 In workmanship and value, which I wondered
 Could be so rarely and exactly wrought,
 Since the true life on't was –¹

Живое описание шпалеры из спальни Имогены фигурирует в «Цимбелине» как доказательство неверности женщины, якобы открывшей глазам любовника убранство самых внутренних покоев. Описывая сокровенные комнаты, Якимо пытается оклеветать Имогену перед ее мужем Леонато. Лжесвидетельство срabатывает: Имогена оказывается опорочена в глазах супруга.

Так манипулирует изменчивым шпалерным «экраном» клеветник, проецируя на него иллюзию супружеской неверности.

¹ *Shakespeare W.* Cymbeline. L., 2017. P. 220. (The Arden Shakespeare. Third Series). Рус. пер. П. Мелковой:

Итак, во-первых, спальня, где не спал я
 (Признаюсь, было от чего не спать),
 Коврами среброткаными обита;
 Один из них изображает нам,
 Как встретились Антоний с Клеопатрой;
 Другой – как Кидн из берегов выходит
 От спеси иль под тяжестью судов.
 Работа так искусна, так богата,
 Что спорит мастерство с ценою ткани.
 Не мог я надивиться, сколь прекрасно
 И ярко выткано – все, как живое... (II. 4)

По-своему прибегает к шпалерному «экрану» и ищущий правду Гамлет, пытаясь перед взором матери высветить благородный лик своего отца, контрастно оттенив его искаженными чертами своего отчима.

Проткнув шпагой настенный ковер в спальне матери и убив прятавшуюся в «зашпалерном» пространстве «крысу» (которой оказался несчастный Полоний), Гамлет обращается к Гертруде с известной речью «Взгляните, вот портрет, и вот другой...» (III, 4):

Look here upon this picture, and on this,
 The counterfeit presentment of two brothers:
 See what a grace was seated on this brow,
 Hyperion's curls, the front of Jove himself,
 An eye like Mars to threaten and command,
 A station like the herald Mercury
 New-lighted on a heaven-kissing hill,
 A combination and a form indeed
 Where every god did seem to set his seal
 To give the world assurance of a man;
 This was your husband. Look you now what follows:
 Here is your husband like a mildewed ear
 Blasting his wholesome brother. Have you eyes?
 Could you on this fair mountain leave to feed
 And batten on this moor? Ha, have you eyes?¹

¹ *Shakespeare W. Hamlet. L., 2006. P. 339–340 (The Arden Shakespeare. Third Series.)* В рус. пер. М. Лозинского:

Взгляните, вот портрет, и вот другой,
 Искусные подобию двух братьев.
 Как несравненна прелесть этих черт;
 Чело Зевеса; кудри Аполлона;
 Взор, как у Марса, – властная гроза;
 Осанкою – то сам гонец Меркурий
 На небом лобызаемой скале;
 Поистине такое сочетание,
 Где каждый бог вдавил свою печать,
 Чтоб дать вселенной образ человека.
 Он был ваш муж. Теперь смотрите дальше.
 Вот ваш супруг, как ржавый колос, насмерть
 Сразивший брата. Есть у вас глаза?
 С такой горы пойти в таком болоте
 Искать свой корм! О, есть у вас глаза?

Поскольку в тюдоровскую эпоху в спальнях покоях не было принято размещать парадные портреты, то шекспироведы долгое время предлагали ставить эту сцену так, словно Гамлет и Гертруда разглядывают миниатюрные изображения старого короля и его брата, какие обыкновенно хранились в нагрудных медальонах. Именно так звучит этот монолог в исполнении Лоренса Оливье (фильм 1948 г.) и Кеннета Браны (фильм 1996 г.). В XXI веке, однако, историки театра настаивают на иной сценографии¹: они считают вполне вероятным, что в шекспировское время этот монолог сопровождался жестами, указующими в сторону шпалеры, к которой уже привлек внимание Полоний. Судя по гамлетовскому описанию, шпалера (или серия шпалер) могла быть выткана на мифологический сюжет.

Совсем необязательно предполагать точное физиогномическое сходство между датскими королями и античными богами на полотне: ведь Гамлет рисует собирательные портреты отца и отчима, субъективно трактуя отдельные детали, как и полагается автору ипотипосиса.

Между тем сама идея выискивать лица реальных людей среди вытканых фигур не столь курьезна, как может показаться на первый взгляд. Англичанам были известны шпалеры, выполненные на заказ и запечатлевшие лица заказчиков. Так, в коллекции кардинала Уолси имелся стенной ковер из серии петрарковских «Триумфов» («Триумф славы над смертью»), на котором сохранились портретные изображения самого кардинала и правящего монарха – Генриха VIII Тюдора².

В приведенных отрывках из «Цимбелина» и «Гамлета» шпалеры выступают как полисемичный «экран», на который действующие лица проецируют свои собственные чаяния и убеждения, клевету и обличение, воплощая субъективные соображения в знакомых зримых образах. Это пример того, как словесное описание гобелена может выступать в качестве убедительного аргумента, адресованного собеседнику, и нести диалектическую нагрузку.

Но иногда описание шпалеры или другого художественного полотна, на которых останавливает взгляд герой, служило не доказательством его правоты в споре, а неким подобием эмфазы, т.е. заменяло собой скрытые думы

¹ См., например: *Olson R. Hamlet's Dramatic Arras // Word and Image. A Journal of Verbal/Visual Enquiry. 2009. Vol. 25. Issue 2. P. 143–153* (<https://doi.org/10.1080/02666280802261387>).

² *Campbell Th. Henry VIII and the Art of Majesty: Tapestries at the Tudor Court. New Haven and London, 2007. P. 151–153.*

персонажа. Художественное полотно становилось сродни волшебному зеркалу, в котором отражалось внутреннее состояние героя, его беды и чаяния.

Так, шекспировская Лукреция (поэма «Обесчещенная Лукреция») после совершённого над ней насилия устремляет взор на стены комнаты, увешанные полотнами из серии «Троянская война» (строки 1365–1570). У Шекспира это не шпалеры, а «мастерски исполненная картина» («a piece of skillful painting»; в переводе Б. Томашевского под ред. А.А. Смирнова тоже используется слово «картина»). Однако многие западные исследователи, памятуя о распространенных сериях шпалер на троянские темы, применяют к полотнам Лукреции термин «the hanging» («висящий» холст) и прочитывают этот отрывок так, словно героиня созерцает монументальное полотно с большим количеством фигур или серию шпалер¹. Оттененное троянским сюжетом, горе обесчещенной женщины получает почти эпическое звучание.

Вместе с тем, сопровождаемое серией античных зарисовок, это горе вступает в переключку с горем другой обесчещенной женщины – Филомелы, выткнувшей историю своего позора на полотне (кн. 6 «Метаморфоз» Овидия). Полностью лишенная речи, героиня Овидия отправляет родной сестре печальную весть о себе в виде ковра – «о преступленья донос». Самотканый ковер для отчаявшейся Филомелы – это единственное средство самовыражения, надежный носитель потаенных смыслов, жажда торжества над своим обидчиком. Это ее глоток свободы и попытка повлиять на будущее.

Таковую же материализующую силу в живописных образах ищет и шекспировская Лукреция: высвечивая те или иные эпизоды троянской истории, она мысленно дорисовывает черты «греческих царей», мстящих «за Прекрасную Елену» и придает глазам троян, готовящимся к расплате, «печальный блеск».

* * *

Ранние произведения Шекспира – такие как «Обесчещенная Лукреция» (1594), «Много шума из ничего», (ок. 1598–1599 г.) – были представлены английским читателям и зрителям вскоре после публикации

¹ *Hulse C.* “A Piece of Skilful Painting“ in *Shakespeare’s Lucrece* // *Shakespeare Survey*. 1978. Vol. 31. P. 13–22; *Dundas J.* *Mocking the Mind: The Role of Art in Shakespeare’s Rape of Lucrece* // *The Sixteenth Century Journal*. 1983. Vol. 14, No. 1. P. 13–22.

первой части спенсеровской поэмы «Королева фей» (1590 г.; в 3х книгах), где имеется целый ряд примечательных «словесных шпалер», напоминающих живые «экраны» и высвечивающих внутренние борения героев.

Самым наглядным примером таких шпалер являются, пожалуй, ковры из гобеленовой залы замка Умеренности¹. Это срединная зала замка, называемая еще Покоем Сердца. Здесь царит куртуазная атмосфера, декорациями напоминающая средневековую аллегорическую поэму «Роман о Розе». Хозяйка замка Альма приводит сюда своих гостей – благочестивых рыцарей Артура и Гийона – затем, чтобы перед тем, как отправиться на совершение главных подвигов, те познали глубинные чаяния своих сердец. Рыцари любят волшебными шпалерами, которые подобны скоротечным мыслям: вереницы образов там сменяют друг друга словно череда бегущих облаков.

Thence backe againe faire Alma led them right,
And soone into a goodly Parlour brought,
That was with royall arras richly dight,
In which was nothing pourtrahed, nor wrought,
Not wrought, nor pourtrahed, but easie to be thought.
(Bk. 2, C. 9, St. 33)²

Рыцари Артур и Гийон представляют себе, что они попали в общество танцующих дам и кавалеров. Тут же на шпалерах вырисовываются вытканые фигуры людей, которые затем оживают. Навстречу рыцарям со шпалер сходят две дамы, готовые принять приглашение на танец. Как поясняет Альма, рыцари видят перед собой двойников своей души. Это две девушки. Первую (в пурпурно-фиолетовой мантии с золотой оторочкой и веткой тополя в руках) зовут Благородная Честолюбивость

¹ Подробнее о замке Умеренности см., например: Халтрин-Халтурина Е.В. Аллегорический замок Умеренности: о семантике пространства в «Королеве фей» Спенсера // Studia Litterarum. 2019. Т. 4. № 1. С. 86–117.

² Из тех покоев Альма повела обратно <двух рыцарей>, и скоро они вошли в торжественную Залу, богато убранную царственными шпалерами с золотыми нитями, на коих не было фигур или узоров тканых – ни узоров, ни фигур вытканых, а только то, что вдруг в мыслях представится. (Подстрочник и далее мой. – Е.Х.-Х.)



Илл. 2. Фрагмент французской шпалеры «Прогулка»
из серии «Жизнь сеньоров» (*La Vie Seigneuriale*), ок. 1500

(*Prays-desire*), вторую (в голубом платье со множеством пышных складок и с живым голубем, примостившемся на запястье) – леди Стыдливость (*Shamefastness*)¹. Портреты этих дам выдержаны в стиле описания

¹ Толкование аллегорических изображений двух дев см., например: *Alpers, Paul J. Iconography in "The Faerie Queene" // P.J. Alpers. The Poetry of "the Faerie Queene". Princeton, 1967. P. 204–208.*

художественных ковров: тяжелые складки струящихся одежд, причудливая атрибутика, цветовая гамма, – всё это воскрешает в памяти серии шпалер на галантные сюжеты, какие при Тюдорах завозили в Англию из Франции.

Магическое знакомство Артура и Гийона с собственными душами – одна из стадий инициации, в результате которой спенсеровские рыцари получают право представлять ту или иную добродетель. И живые шпалеры в процедурах инициации играют не последнюю роль: они являются инструментом, помогающим достичь более полного понимания рыцарского назначения, ведут к самопознанию.

В «Королеве фей» проходит испытание «живыми шпалерами» и поборница Целомудрия дева-воительница Бритомарт, которой, в кошмарной полудреме, привиделось шествие Купидона со свитой, упомянутое А.Н. Горбуновым в комментариях к «Троилу и Крессиде».

Оговоримся сразу, что по Спенсеру, Целомудрие связано не только с безбрачием, но также с верной любовью и церковным браком (вернее, его протестантским аналогом), сопровождаемым «душевым единением» мужа и жены. Бритомарт на протяжении долгих странствий по Стране Фей всегда остается верна своему избраннику – рыцарю Артегалу. В этом смысле она антипод коварной Крессиды. Среди трудностей, которые преодолевает дева Бритомарт, путешествующая по Стране Фей в поисках своего суженого, исследователи¹ находят отголоски тех испытаний, которые описал Плутарх, говоря о верных женах в «Моралиях» (№ 50, диалог «Об Эроте» – Ἐρωτικός). Произнося апологию брака, Плутарх утверждает: «Нет числа примерам женской любви, полной верности, постоянства и самоотверженной готовности перенести любое испытание» (пер. Я. М. Боровского)².

Шпалеры Страны Фей, постоянно встречающиеся на пути девы-воительницы Бритомарт (сначала в Веселом замке колдуньи Малекасты, а затем и в мрачном дворце мага Бизирейна), очень напоминают ковер, вытканый овидиевой Арахной, – с многочисленными сценами прелюбодеей богам. Из владений колдуньи Малекасты (bk. 3, c. 1, st. 34–38) дева-воительница быстро уносит ноги, а во дворце Бизирейна (bk. 3,

¹ Fowler A. Renaissance Realism: Narrative Images in Literature and Art. Oxford, 2003. P. 85.

² Плутарх. Сочинения / Сост. С.С. Аверинцев; вступ. ст. А.Ф. Лосева; комм. А.А. Столярова. М., 1983. С. 544–582.

с. 9–12) ей приходится задержаться, пока она не освободит заточенную там красавицу Аморету.

Чтобы лучше представить себе свиту Купидона, прославившуюся особой «чудовищностью», поместим это шествие в контекст всех наваждений дворца Бизирейна.

Во владения Бизирейна дева-воительница должна была проникнуть для того, чтобы помочь рыцарю Скудамору освободить из колдовского заточения его невесту Аморету. Вход во дворец преграждали языки неугасимого пламени, которые могли расступиться только перед очень целомудренным человеком или эльфом. И потому Скудамор, слишком страстно желавший увидеть возлюбленную, никак не мог продвинуться дальше порога. Бритомарт между тем проходит через огонь цела и не-вредима. Во дворцовой анфиладе ее ждут испытания: это три расположенные друг за другом залы, и в каждой – свои ужасы, которые нельзя обойти стороной.

Первая просторная зала, в глубине которой находился алтарь Купидону, была густо завешена шпалерами сдвигающимися на них фигурами. Ведущая тема всех шпалер – могущество Купидона, выходящего победителем из брани с другими богами, ибо стрелы любви способны поразить всех, даже олимпийцев Юпитера, Аполлона, Нептуна и Сатурна, властвующих над стихиями воздуха, огня, воды и земли. На шпалерах перед девой-воительницей разворачиваются многочисленные амурные похождения четырех любвеобильных богов, показанные с самой неприглядной, необузданно-скотской стороны. Боги постоянно принимают звериное обличье, чтобы обмануть очередную красавицу. А «осчастливленные» ими девы представлены в положении сексуальных жертв. Любовь в этой гобеленовой зале исключительно плотская, почти порнографическая, и она поражает своей разрушительной силой. В тон центральным композициям шпалер выполнен и окантовывающий их бордюр: это цепь из поломанных стрел и луков, обмываемая потоком крови (Вк. 3, С. 11, St. 46).

Второй покой дворца был весь облицован золотом. Стены украшены барельефами, тематически вторящими гобеленам первой залы. Вдоль стен развешано бесчисленное множество военных трофеев, захваченных Купидоном у богов и героев, которых он победил. Однако сам холл, если не считать богато изукрашенных стен, был пуст и статичен. В нем отсутствовала суэта, которой было излишне много на живых гобеленах предыдущей залы. Казалось, сам воздух замер в этом золотом музее.

Дальнейший путь был закрыт: его преграждали туго замкнутые железные ворота. Бритомарт долго находилась в мертвой тишине, до наступления полного мрака, ожидая хоть какого-нибудь движения. Она, как ей казалось, не сомкнула очей до полуночи. Наконец весь холл закачался как от землетрясения. С грохотом то ли бури, то ли битвы, железные ворота распахнулись, холл наполнился запахом серы – и навстречу деве Бритомарт, под веселую музыку, двинулась освещенная процессия: свита Купидона.

Спенсер называет это шествие «подобием маски» («in manner of a maske», Вк. 3, С. 12, St. 5). Сначала в залу входят 13 аллегорических фигур (Беззаботность, Причуда, Желание, Сомнение, Опасность, Страх, Надежда, Разлука, Подозрение, Горе, Бешенство, Недовольство и Подобострастие), подробно описанные Спенсером. Затем Презрение и Жестокость вводят смертельно бледную Аморету с кровоточащей раной: сердце девушки вынута из растерзанной груди, пронзено стрелой Купидона и помещено на серебряное блюдо, которое несут рядом (Ibid., St. 19–21). За этой группой шествует сам Купидон. За ним следуют спутники ложной любви: Упрек, Раскаяние, Стыд и еще 13 фигур (Вражда, Гнев, Озабоченность, Расточительность, Пустое Времяпрепровождение, Печаль, Переменчивость, Измена, Буйство, Ужас, Увечье, Бедность, Смерть). А за ними – полчище «болезненных кошмаров и фантазий, смущающих умы колеблющихся женщин» (St. 26). Процессия проходит по зале и, совершив почетный круг, исчезает за железными воротами.

Это призрачное шествие, кошмар, привидевшийся деве Бритомарт, и есть «чудовища из свиты Купидона», о существовании которых «запамятовал» шекспировский Троил.

В зрелищном шествии, особенно в видении растерзанной груди Амореты, причудливым образом отозвались как религиозные мученические и мистические мотивы (ср. видение Терезы Авильской о херувиме, пронзившем ей сердце огненным копьем¹), так и мотивы, часто фигурировавшие в книгах эмблем, а также на шпалерах куртуазной тематики: изображения рыцаря или дамы с вынутым из груди сердцем (хотя на последних нет ни мук, ни крови).

¹ Имеется в виду Тереза Авильская (1515–1582), основательница орденской ветви «босоногих кармелиток» и автор книги «Внутренний замок» (1577). Ричард Крэшо посвятил ей гимн «A Hymn to the Name and Honor of the Admirable Saint Teresa», вошедший в его поэтический сборник «Carmen Deo Nostro» (1652).

А вот страшные фигуры спенсеровских аллегорий – Сомнение, Бешенство и др. – напоминают исследователям¹ триумф Купидона, придуманный Овидием в его «Любовных элегиях» (кн. 1, элегия 2). Там поэт обращается к Купидону, рисуя божество как победоносца, а себя как жертву. Книга была хорошо известна в Англии конца XVI в., ее читали на латинском языке и в переводах. Сохранился перевод «Любовных элегий», сделанный Кристофером Марло. Здесь мы цитируем отрывок в русском переложении:

Справишь торжественно ты великолепный триумф.
 Жертва последняя, сам с моей недавнею раной
 Новые цепи свои пленной душой понесу.
 За спину руки загнув, повлекут за тобой *Благонравье,*
Скромность и всех, кто ведет с войском Амура борьбу.
 Все устроятся тебя, и, руки к тебе простирая,
 Громко толпа запоет: «Слава! Ио! Торжествуй!»
 Рядом с тобой *Соблазны* пойдут, *Заблуждение,* *Буйство,* -
 Где бы ты ни был, всегда эта ватага с тобой.
 Ты и людей и богов покоряешь с таким ополчением.
 Ты без содействия их вовсе окажешься гол.
 Мать с олимпийских высот тебе, триумфатору, будет
 Рукоплескать, на тебя розы кидать, веселясь.

(Пер. С.В. Шервинского; курсив мой. – Е.Х.-Х.)

Но вернемся к испытаниям девы Бритомарт. Избавившись от кошмарных видений, она выйдет из колдовского замка победительницей. Мы ее оставили на пороге последней, самой сокровенной залы, у железных ворот. Войдя туда, дева-воительница увидела еще одну страшную сцену: прикованная к столбу Аморета истекает кровью, а Бизирейн макает в ее кровь колдовское перо и пишет им черные заклинания. Дева-воительница вступает в схватку с Бизирейном, побеждает его и хочет его уничтожить, но Аморета сообщает, что смерть мага принесет гибель и тем, чьей кровью подпитывалась его ворожба. Тогда, освободив Аморету, Бритомарт приковывает Бизирейна к столбу его же цепями. Девы бегут обратно к входным дверям по дворцовой анфиладе. Злые чары начинают рассеиваться. Золото, трофеи, алтарь Купидона и волшебные шпалеры исчезают, как наваждение. Постепенно гаснет и пламя у крыльца: выход из владений Бизирейна свободен.

¹ *Fowler A. Fictional triumphs...*, op. cit., p. 52.

* * *

Мы рассмотрели разнообразные словесные описания воображаемых, «живых» шпалер у Шекспира и его литературного предшественника Спенсера – описания причудливые, маньеристические, которые подтверждают существование соответствующего топоса елизаветинской литературы.

Фигура ипотипосиса, обслуживавшая этот топос в английской литературе конца XVI – начала XVII века и носившая одновременно диалектическую и аффективную нагрузку, в последующие эпохи была забыта и заменена более нейтральной фигурой экфрасиса.

Термином «экфрасис» литературоведы характеризуют динамичные зарисовки Теннисона во «Дворце искусств» («Palace of Art»), а также придуманное Китсом описание «живого» плаща Главка:

Он в синем был плаще, что покрывали
Таинственные знаки; и казалось,
Что магия вздыхала и скрывалась
В тяжелых складках, это были знаки
Затишья, шторма, шепота во мраке,
И берега пустынного, и грота,
Песков зыбучих и водоворота.
И были в знаках скорость и движенье,
Скольженье, погруженье и круженье.
Кита, что обозначен в виде точки,
Там видели в природной оболочке
При взгляде на символику; а рыбы,
Малютки-рыбы, показать могли бы
Устройство глазок. И Нептун-владыка,
И свита вся, от мала до велика,
На синем одеянье красовались.

(«Эндимион», кн. 3, пер. Е. Фельдмана)

Подобного рода экфрасисы романтической и викторианской эпох были бы совсем другими без постоянного обращения их авторов к елизаветинской литературе, к топосу «живых шпалер».

Н. Э. Микеладзе

СЛОВО ГОРАЦИО, ИЛИ «ГАМЛЕТ»
КАК ПСИХОДРАМА

Мысль завершённую хранит любой терцет.

Николя Буало-Депрео. «Поэтическое искусство»

Шекспир не читал Морено. И конечно, неверно было бы трактовать его пьесу на языке гораздо более молодого и специального жанра. В то же время, Якоб Леви Морено (1889–1974), психиатр, разработавший методы психо- и социодрамы, групповой психотерапии, а также социометрии, очевидно, читал Шекспира и многому научился именно у него. Известно, что свою деятельность в области психиатрии Морено нередко называл «шекспировской психиатрией»¹ и, кроме того, различал шекспировскую и макиавеллистическую психиатрию².

Понятие *психодрама* (буквально означающее «действие души») по отношению к трагедии Шекспира будет применяться в статье условно и только для прояснения эффекта, производимого сценической игрой.

В своем «Гамлете» Шекспир говорит нам достаточно, чтобы судить о его понимании *цели* театральной игры (the purpose of playing). Ее высший смысл (end) – держать зеркало перед человеческой природой (up to Nature) и перед временем (the very age and body of the time) (III, 2, 20–24)³.

¹ *Лейтц Г.* Психодрама: теория и практика. Классическая психодрама Я.Л. Морено. Пер. с нем. М., 1994. С. 81.

² В противоположность «альтруистической» шекспировской психиатрии Морено выделил макиавеллистическую психиатрию, «основанную на грубом вмешательстве – шоках, стрессах, лоботомии». По словам А.Л. Гройсмана, к этому типу воздействий Морено относил и психоанализ, который «пользуется макиавеллистическими принципами», ибо насильно подводит человека к осознанию «правды, таящейся в недрах его темного подсознания» // *Гройсман А.Л.* Проблемы ролевой психотерапии // Психологические механизмы регуляции социального поведения. М., 1979. С. 178.

³ Здесь и далее «Гамлет» цитируется на английском языке с указанием в скобках акта, сцены и строки по изданию: *Shakespeare W.* Hamlet. Ed. by Ann Thompson and Neil Taylor. The Arden Shakespeare. Third Series, London, 2006.

Многое сказано здесь и об *эффekte*, производимом пьесой. Зрители финала бледнеют (look pale), дрожат (tremble), немеют (mutes) (V, 2, 318–319). У некоторых невежд игра может вызвать смех (unskillful laugh) (III, 2, 25). Таким требуется дополнительное разъяснение истории, ими она не понята (things standing thus unknown) (V, 2, 329). Но есть и те, кто понимает всё – умные зрители (judicious) (III, 2, 25).

Об эффекте театральной игры – ожидаемом и достигаемом – мы слышим на протяжении всей пьесы. Актер может своей игрой разбудить общий слух (the general ear) (II, 2, 498). Он способен свергнуть «в безумье... грешных, чистых – в ужас, незнающих – в смятенье»¹. Иногда преступники в театре бывали «под воздействием игры так глубоко потрясены (struck so to the soul), что тут же свои провозглашали злодеянья» (II, 2, 526; курсив мой. – Н.М.). И Гамлет ставит пьесу, чьей постановкой хочет *пробудить совесть* одного совершившего злодеяние зрителя. И надо признать, ему это даже удается, ведь Король пытается молиться, но не может раскаяться. Гамлет-режиссер рассматривает свою пьесу как *механизм* (the thing) (II, 2, 539), производящий в нас какие-то эффекты.

Важно и замечание Гамлета о другом участнике игры – актере: игра облагораживает прежде актера, заставляя *его душу работать* (force his soul so... that from her working...) (II, 2, 488–489). Работа души исполнителя дает импульс к *действию души и мысли* зрителя. Особенно, если зритель – сам Гамлет. И весь ход рассматриваемого монолога Гамлета «О, что за дрянь я, что за жалкий раб!» (II, 2, 485–540) показывает, как постепенно под воздействием игры Первого актера откликаются его чувства, его душа и мысль². Следовательно, для Шекспира театральная игра это *общая работа* всех участников действия.

¹ Здесь и далее «Гамлет» и другие пьесы Шекспира цитируются на русском языке по изданию: *Шекспир V*. Полное собрание сочинений: В 8 т. / Под ред. А. Смирнова и А. Аникста. М.: Искусство, 1957–1960. «Гамлет» – в переводе М. Лозинского.

² Монолог этот (строго говоря, солилок) имеет все признаки психодрамы и содержит все ее будущие основные техники. Гамлет сравнивает себя с Первым актером («дублирование»); «отводит словами душу», упражняясь в ругани («как шлюха», «как судомойка!» – «обмен ролями»); ищет «зеркало» («Кто скажет мне: «подлец»? Пробьет башку? ...Потянет за нос? ...Кто желает первый?»). Не в этом ли монологе наблюдательный Морено увидел средство совладать с «симптомом Барбары», с чего и началась психодрама?

Загадка финала «Гамлета»

В этом контексте попробуем вновь прочитать финал, и прежде всего последние слова, произносимые в пьесе Горацио:

Об этом также мне сказать придется
Из уст того, чей голос многих скличет;
Но поспешим, пока толпа дика,
Чтоб не было ошибок, смут и бедствий.

Михаил Лозинский, как и многие переводчики, отступает в этой реплике от принципа эквILINEарности. Напомню эти строки в оригинале в так называемом сводном виде (по изданию Энн Томпсон) и с вариантами по Фолио 1623 г. (F) и второму кварто 1604 г. (Q2) в скобках:

Of that I shall have *also* (F *always*) cause to speak,
And from his mouth (,) whose voice will draw *no* (F *on*) more. (.:)
But let this same be presently perform'd (,)
Even while men's minds are wild, *lest* (Q2 *least*) more mischance
On plots (,) and errors happen. (V, 2, 375–379)

Горацио – единственный после ухода Гамлета человек, посвященный в то, что в действительности произошло в семействе датских королей. Принц завещал ему доложить правдиво его дело, рассказать его историю, рассказать историю наших смертей: «Report me and my cause aright to the unsatisfied» (V, 2, 323–324), «to tell my story» (V, 2, 333), «tell the story of our deaths» (17, 108)¹.

Кому Горацио призван поведать историю Гамлета? «Неутоленным» (unsatisfied), то есть тем зрителям, которые не вполне уяснили мотивы, осознали смысл и сделали выводы из показанного действия: «That are but mutes, or audience to this act» (V, 2, 457–458). Но также и тем, кто не видел представления, или лишь слышал о нем: «And let me speak, to th'yet unknowing world...» (V, 2, 462). В конечном счете, история должна быть

¹ The Tragical History of Hamlet, Prince of Denmark. The First Quarto (1603) // Hamlet. The Texts of 1603 and 1623. Ed. by A. Thompson, N. Taylor. London, 2006. P. 41–172. Первое кварто «Гамлета» здесь и далее цитируется по этому изданию с указанием номера сцены (на которые разделили текст редакторы) и строки.

рассказана *всем*. Об этом прямо говорится в первом кварто «Гамлета» 1603 г. (Q1):

*I'll show to all the ground,
The first beginning of this Tragedy:
Let there a scaffold be reared up in the market-place...*

(17, 120–122; курсив мой. – Н.М.)

Учитывая эту задачу – разъяснить историю людям, – трудно допустить, что все заключительные слова Горацио могут сводиться лишь к призыву быстро избрать Фортинбраса, как это понято практически во всех русских переводах¹.

Английские комментаторы (Х. Дженкинс, Э. Томпсон и Н. Тейлор) видят, что реплика распадается на две части, но в «*this same*» находят только отсылку к предыдущему призыву Горацио:

...пусть на помост высокий
Положат трупы на виду у всех;
И я скажу незнающему свету,
Как все произошло... (V, 2, 361–364)

– то есть «вышесказанное»², «публичную демонстрацию тел и позволение рассказать о том, что случилось, о котором просил Горацио»³. И все это «немедленно», «сейчас же» (*presently*).

¹ М. Вронченко: «Но поспѣшимъ, пока умы въ тревогѣ, / Иль много отъ незнанія и козней / Родится бѣдъ»; А. Кронеберг: «Но к делу, к делу! / Умы людей раздражены: нетрудно злобе / Настроить бед средь общего смятенья»; А. Радлова: «Но надо нам с избраньем поспешить, / Пока еще поражены все люди, / Чтоб не возникли заговор, ошибки / И горести»; Б. Пастернак: «Но поспешим, пока умы в чаду / Не натворили новых беззаконий». Мне известно лишь одно исключение – перевод этого места И. Пешковым, подчеркивающий специфическую лексику («сюжет», «представят» в смысле «разыграют»): «Но лучше пусть нам тотчас все представят / (Умы-то дики!), чтоб без неудач / В сюжете» (413–415).

² *Shakespeare W. Hamlet*. Ed. by Harold Jenkins. The Arden Shakespeare. Second Series. Methuen, London, New York, 1982. P. 418 fn.

³ *Shakespeare W. Hamlet*. Ed. by Ann Thompson and Neil Taylor. London, 2006. P. 463 fn.

При этом ученые никак не объясняют возникающее противоречие: ведь после повторного призыва Горацио тела уносят прочь. То есть продолжение должно последовать (пьеса это обещает), но, похоже, несколько позже и в другом пространстве. Может быть, на соседней рыночной площади, куда переедет театральная повозка?

Заключительный терцет Горацио в контексте других шекспировских финалов

Рассматриваемая нами реплика определенно распадается на две смысловые части: первые две строки, действительно, имеют отношение к избранию Фортинбраса (это прямой ответ на замечание Норвежца о «своих правах в этом королевстве»); в трех последующих строках содержится что-то иное. Именно к ним обращен наш интерес.

У Шекспира значимо каждое слово. Особенно это верно в отношении начал и финалов пьес. Мы знаем, как важно отсутствие указания на осуществленную месть в перечне «бесчеловечных и кровавых дел», о которых Горацио обещает рассказать миру в «Гамлете»¹. И последние его слова в пьесе вновь подтверждают: это не финал трагедии мести, а нечто другое.

Целый ряд пьес Шекспира – не только в жанре трагедии! – заканчивается обещанием ведущего «рассказать», «поведать свету», «узнать» что произошло.

Рассказывание/объяснение/обсуждение только что разыгранной истории обещают финалы трех *проблемных пьес* – «Венецианский купец», «Конец – делу венец» и «Мера за меру»².

¹ Подробнее в статьях автора: Какую книгу читает Гамлет? (К вопросу об интерпретации трагедии) // Вестник Моск. ун-та. Серия 10, «Журналистика». 2001. № 5. С. 83–86; «Гамлет» Шекспира и трагедия мести: «преобразуйте ее полностью» // От Книги до Интернета. Десять лет спустя. М., 2009. С. 66–67.

² *Порция*: ...верно, вы подробно знать хотите,
Как все случилось. Так пойдемте в дом;
Там можете подвергнуть нас допросу,
И мы ответим честно вам на все.

(пер. Т. Щепкиной-Куперник)

В *трагикомедиях* указание на последующее обсуждении истории дополнено мотивом всеобщего примирения и прощения¹.

Показательно, что мотив предстоящего рассказа очень редок в *комедиях* (исключение «Два веронца») и полностью отсутствует в *хрониках* Шекспира. Терапевтический эффект связан в этих жанрах не с проговариванием и повторным проживанием истории, а с определенными эмоциями. Финалы комедий обещают веселье, танцы и смех, которыми очевидно сопровождались такие спектакли. Финалы хроник пробуждают социальные чувства – общее ликование и/или общую скорбь.

А что же трагические финалы? Резюмирующая, подводящая итоги, функционально *хоровая* фигура (или даже две такие фигуры, ведущие диалог) есть в каждом из них. По большей части, эти «резюме» имеют терапевтический посыл (в широком диапазоне: вплоть до «мир да исцелит войну»).

Три смысла обычно присутствуют в финале шекспировской *трагедии*: восстановление порядка (как правило, даже установление более совершенного порядка), хвала герою и/или хула злодею, указание на запоминание и последующее обсуждение темы. В каждой трагедии – свой акцент на одном из этих смыслов, или их сочетании. Шекспир намеренно оставляет эти указатели.

Момент *запоминания/памяти* очень важен в усвоении трагической истории. Об этом говорит Алкивиад в «Тимоне Афинском»:

Король: (Елене) Мы знаем, что правдивый твой рассказ
Растрогает и усладит всех нас. –

(Диане) ...Когда найдем досуг и час удобный,
Мы твой рассказ послушаем подробный.

(пер. М. Донского)

Герцог: Идем к дворцу. Там мне открыть уместно
Все, что досель вам было неизвестно.

(пер. Т. Щепкиной-Куперник)

¹ В финале «Перикла» анонсирован рассказ Церимона, Леонт в «Зимней сказке» предлагает «за дружеским столом» расспросить и рассказать подробно, «где каждый был, как жил он эти годы» (пер. В. Левика). И, наконец, Просперо в «Буре» сопровождает приглашение в пещеру обещанием: «Все расскажу я вам» (пер. М. Донского).

...Dead
Is noble Timon: of whose memory
Hereafter more...¹

Это подчеркивает Цезарь в «Антонии и Клеопатре»:

...High events as these
Strike those that make them; and their story is
No less in pity than his glory which
Brought them to be lamented².

Однако преобладает в финалах трагедий мотив *обсуждения*. В «Ромео и Джульетте» звучит ясный призыв «обсудить сообща» (to have more talk of these sad things)³ данную трагическую историю. В этом ряду намерение Лодовико в «Отелло» и Авфидия в «Кориолане» рассказать обо всем в сенате. И, конечно, «всё это я расскажу вам» Горацио.

В финале же «Короля Лира» особо подчеркнут призыв Эдгара (в кварто Альбани) «сказать, что мы *чувствуем*, а не то, что надлежит» (Speak what we feel, not what we ought to say) (V, 3, 323)⁴. В попытках

¹ *Shakespeare W.* Timon of Athens. L., 2008. P. 339. (The Arden Shakespeare. Third Series).

Русский перевод П. Мелковой: «Ты умер, благороднейший Тимон, / И мы тебя еще не раз помянем».

² *Shakespeare W.* Antony and Cleopatra. L., 1995. P. 300. (The Arden Shakespeare. Third Series). Русский перевод М. Донского:

События трагические эти
Волнуют даже тех, кто в них виновен,
И будет состраданье к побежденным
Жить столь же долго в памяти потомков,
Как слава победителя.

³ *Shakespeare W.* Romeo and Juliet. L., 2015. P. 338. Это место точно передано в переводе Б. Пастернака:

Пойдем, обсудим сообща утраты
И обвиним, иль оправдаем вас.

⁴ «Король Лир» цитируется на английском языке с указанием акта, сцены и строки по изданию: *Shakespeare W.* King Lear. Ed. by Kenneth Muir. The Arden Shakespeare. London, New York. 1990.

сохранить лаконизм и равнострочность русские переводы не передают в точности это важное место¹.

Терапевтическую задачу спектакля в драме Шекспира яснее всего выражает финал и все действие пьесы «Буря», и конечно, финал «Гамлета» с его акцентированной театральной лексикой:

Пусть все это теперь разыгрывается [на сцене. – Н. М.], <...>
 Чтобы не случилось больше несчастий [в жизни. – Н. М.]
 От ошибок и злых умыслов.

Возможно и следующее прочтение: «...чтобы не происходило больше несчастий и ошибок *из-за сюжетов*» (если основываться на профессиональном значении *plots*). В этом случае, предостережение против сюжетов касалось, полагаю, популярной кровавой трагедии, представлявшей личную месть наилучшим способом решения конфликтов.

Такое прочтение я предлагаю для последних слов Горацио, произносимых перед тем, как он покинет сцену вместе с телом Гамлета под звуки траурного марша. Шекспировский текст дает для этого все основания, поскольку построен на следующей конструкции:

но пусть... это... будет... исполняемо, чтобы не случилось того-то
but let... it... be... performed, [вводное], lest...smth. happen
 Вводное: even while men's minds are wild

В Фолио 1623 г. средняя строка («даже пока души людей дики») выделена запятыми, подчеркивающими ее вводный характер.

¹ Б. Пастернак просто теряет эти строки. М. Кузмин понимает их наоборот:

Альбани: Склонимся мы под тяжестью судьбы,

Не что хотим, сказав, а что должны.

(*Шекспир У. Пьесы в переводе Михаила Кузмина*. М., 1990. С. 324).

Ближе всех по смыслу к оригиналу был здесь С.А. Юрьев:

И мы, невольно повинуюсь гнету

Минуты горестной, здесь говорим

Лишь то, что чувствуем, не то, чтоб должно

Вам было говорить.

(*Король Лирь. Трагедия въ 5-ти дѣйствіяхъ В. Шекспира. Переводъ*

С. Юрьева. М., 1882. Приложение к журналу «Русская Мысль», № 6–9).

Таким образом, ответ на вопрос *что* требовалось представлять (что такое «*this same*»), ясен – это история Гамлета. Остаются вопросы: *кому* и *как* представлять?

Всеми миру

Диалог Горацио и Фортинбраса в финале позволяет также предположить, что «Гамлета» должны были показывать дважды за один день. Причем второй раз специально для аудитории, состоящей из «знатнейших» (благороднейших) зрителей. Ведь в ответ на обещание Горацио «все это [случившееся – Н.М.] изложить» Фортинбрас предлагает «поспешить услышать» и «созвать знатнейших на собрание».

С равной вероятностью пьеса предназначалась к повторному показу (или сокращенному пересказу?) *для всех* на рыночной площади, как в шекспировское время еще разыгрывали на передвижных сценах-повозках религиозные пьесы. Первое кварто «Гамлета» 1603 г. говорит в пользу этой гипотезы. Две последние реплики Горацио объединены там в одно заключительное слово. В нем Горацио призывал аудиторию не спешить, обещал открыть исток трагедии, для этого предлагал возвести подмости на площади, где соберется весь мир (все сословия) и где будет поведена такая горестная история, смысл которой не раскроет больше ни один смертный:

Content yourselves, I'll show to all the ground,
The first beginning of this tragedy:
Let there a scaffold be reared up in the market-place
And let the state of the world be there,
Where you shall hear such a sad story told
That never mortal man could more unfold. (17, 120–125)

Следовательно, история Гамлета равно предназначалась к исполнению перед аудиторией публичного театра, перед знатнейшими (в частных домах и дворцах) и перед всеми членами сообщества (на рыночной, храмовой площади города или селения). В ее обсуждение должны были быть вовлечены все. На такое намерение драматурга указывают заключительные слова Горацио.

Обещанного обсуждения всем миром «как всё произошло» в рамках трагедии «Гамлет» мы не находим. Здесь оно не показано. Но что такое

обсуждение должно и будет происходить, в этом драматург не сомневался. Пьеса вынесла на подмостки проблему, *вопрос общей значимости* (some necessary question of the play) (III, 2, 40-41) и показала возможный (или наилучший) путь её решения. Отныне люди – все участники действия, оказывающиеся в пространстве шекспировского театра-коммуникатора – вовлекаются в дальнейшее обсуждение и разрешение трудного вопроса¹.

Морено следует за Шекспиром

Разрабатывая метод психодрамы, а позднее и социодрамы, Я.Л. Морено во многом шел за Шекспиром. Психодрама стремится вовлечь зрителей в разыгрывание ситуации, часто остросоциальной и даже политической. Психодраме нужно то, что уже есть в драме Шекспира: открытая сцена; зрители-участники; ведущий (директор); протагонист; параллельные линии (на языке Морено «вспомогательные Я», техники «дублирование», «зеркало», «обмен ролями»); монолог и солилок (самопрезентация); вчувствование (эмпатия); узнавание (в терминах психодрамы «инсайт-в-действии»)².

Морено был убежден, что только в процессе сотворчества, «участия... в живом бытии»³ может осуществиться то, что он назвал «Встреча» (Begegnung). В завершенности, встреча человека с Богом. Но прежде встречи с Целым мы проходим этапы встречи с собой (своей природой), близкими и не очень людьми, социумом. Внутри человека есть то, что препятствует осуществлению встречи (блоки). Разыгрывание проблемы помогает снять блоки, освободить *спонтанность* (креативность) и осуществить встречу.

Я убеждена, что Шекспир и его режиссеры Гамлет и Просперо показали и подсказали Морено не только элементы техники психодрамы, но

¹ О параметрах театра-коммуникатора см. подробнее: Микеладзе Н.Э. Милосердие сильнее мести. Время и вечность в театре Шекспира. М.; СПб., 2019. С. 8–24.

² Moreno J.L. Who shall survive? Foundations of sociometry, group psychotherapy and socio-drama (2nd ed.). Oxford, 1953; Гройсман А.Л. Проблемы ролевой психотерапии. С. 177–184; Лейтц Г. Психодрама: теория и практика. Классическая психодрама Я.Л. Морено. С. 43–188.

³ Лейтц Г. Там же. С. 86.

и самую ключевую идею *постепенной встречи* и обретения себя. «...Мы ж, наконец, нашли себя, когда теряли разум (не принадлежали себе)», – произносил Гонзало в «Буре». «And all of us [found] ourselves, when no man was his own» (V, 1, 212–213)¹.

Наконец, Шекспир далеко превзошел Морено, распространив терапевтический, катаргический эффект игры также на режиссера-ведущего, коим являются его Гамлет, Просперо... и сам драматург.

Театр Шекспира предполагает поистине всеобщий, тотальный катарсис. Морено же, выделяя наблюдательный (зрительский), акционный (актерский) и групповой (актерско-зрительский) катарсис², исключает ведущего (режиссера, психодраматиста) из сообщества сопереживающих.

Игра с точки зрения анагогии

Если бы Шекспир читал Морено, он бы вряд ли возразил, если бы его «Гамлета» назвали *психодрамой*, или даже *социодрамой*. Ибо что, если не душу отдельного зрителя и всей аудитории театра под названием *Земной мир* призвана исцелить эта пьеса, отвратить от зла и ошибок и подтолкнуть к добру?

Сказанное в этой статье о «Гамлете» в полной мере применимо также ко всему действию пьесы «Буря». Скоро шекспировский режиссер Просперо уже подробно обсудит с участниками и зрителями представления значение поставленного им действия и объяснит некоторые трудные моменты:

Ariel

...if you now beheld them, your affections
Would become tender.

Prospero

Dost thou think so, spirit?

Ariel

Mine would, sir, were I human.

¹ Shakespeare W. The Tempest. Ed. A.T. & V.M. Vaughan. L., 2011. P. 277.

² Леїтц Г. Там же. С. 256–260.

Prospero

And mine shall.
 Hast thou, which art but air, a touch, a feeling
 Of their afflictions, and shall not myself
 (One of their kind, that relish all as sharply,
 Passion as they) be kindlier moved than thou art?
 Though with their high wrongs I am struck to th' quick,
 Yet with my nobler reason 'gainst my fury
 Do I take part. The rarer action is
 In virtue than in vengeance. They being penitent,
 The sole drift of my purpose doth extend
 Not a frown further. (V, 1, 18–30)¹

Их привести к раскаянию... Их – это героев. Но и зрителей, аудиторию. А также всех будущих зрителей и читателей. Людей, в чьих душах и умах и поныне часто правит дикость:

¹ *Shakespeare W.* The Tempest. L., 2011. P. 263–264. (The Arden Shakespeare. Third Series). Русский перевод М. Донского:

Ариэль

...Взглянув на них, ты сам их пожалел бы.

Просперо

Ты полагаешь?

Ариэль

Будь я человеком,
 Мне было бы их жаль.

Просперо

И мне их жалко.
 Уж если их мученьями растроган
 Ты, бестелесный дух, то неужели
 Я, созданный из плоти, как они,
 Кому близки их чувства и желанья,
 Не буду сострадательней, чем ты?
 Хотя обижен ими я жестоко,
 Но благородный разум гасит гнев
 И милосердие сильнее мести.
 Единственная цель моя была
 Их привести к раскаянию. Я больше
 К ним не питаю зла.

«...Иисус же... сказал им: не здоровые имеют нужду во враче, но больные; Пойдите, научитесь, что значит: «милости хочу, а не жертвы»? Ибо Я пришел призвать не праведников, но грешников к покаянию» (Мф. 9: 12–13).

В многолетней театральной терапии отдельного человека и социума Шекспир ориентировался на свою главную модель – Евангелия.

Мотив повтора как тема для дальнейших исследований

В предложенной нами трактовке финала «Гамлета», так или иначе, встает проблема повтора. Мало того, что историю обещано рассказывать, а пьесу предполагается показывать повторно и в разных аудиториях. От зрителей, очевидно, ожидается многократное участие в представлении: пока не поймут, не запомнят, не перенесут в реальную жизнь, пока не произведет в душе особый эффект...

Заметим, что так заканчиваются у Шекспира не все пьесы, а только построенные как уроборос: с кольцевой композицией, когда история, чье изложение обещано в финале, оказывается той, которую зритель только что увидел. Мотива повторного показа (он вообще уникален, есть только в «Гамлете») и будущего рассказа/обсуждения нет в «Макбете» (возможно, из-за неполноты текста), нет его в «Троиле и Крессиде». Особый смысл он имеет в «Короле Лире», чей финал предполагает очищение чувствами. Вероятно, драматург полагал, что катарсис не всегда нуждается в обсуждении/расшифровке.

Откуда этот устойчивый мотив повтора? Повторение, многократное воспроизведение одного и того же сюжета было нормативно для человека шекспировской эпохи. Ведь что такое литургия как не вечное повторение одной истории? Истории Спасения. Изо дня в день, из года в год, из века в век.

Д. А. Иванов

**«СМЕРТЬ ЕГО НЕ ШЕЛОХНЕТ УПРЕКА»:
МИСТЕРИАЛЬНЫЕ ИСТОКИ «СЦЕНЫ ЗАГОВОРА»
ПРОТИВ ГАМЛЕТА**

Трагедия о Гамлете дошла до нас в трех ранних вариантах, достаточно несхожих друг с другом, чтобы поставить перед исследователями ряд трудных вопросов относительно ее генезиса. Ситуацию осложняет тот факт, что лишь один из вариантов, Первое кварто (Q1, 1603), имеет объем, соответствующий требованиям театральных постановок своего времени – 2097 строк, и он же считается испорченным и наименее достоверным («плохое кварто»). Два других варианта – Второе, или «хорошее», кварто (Q2, 1604/5) и текст, вошедший в состав Первого фолио (F1, 1623), отличаются более качественно подготовленным текстом, но явно выходят за временные рамки, ограничивавшие протяженность рядового спектакля елизаветинской эпохи (текст Q2 насчитывает 3701 строку, F1 – всего на 106 строк меньше¹).

Другая особенность этой пьесы, несомненно, обусловившая чрезмерный объем Q2 и F1, – обилие в ней эпизодов, казалось бы, не связанных с основной сюжетной линией (упоминание о «войне театров», наставления Гамлета актерам, разговор с могильщиками и т.д.) и второстепенных персонажей, не затронутых действием трагедии (Бернардо, Рейнальдо, Вольтиманд и Корнелий, могильщики, Озрик и т.д.). В сюжете «Гамлета» необычайно велика роль случайных происшествий, не продиктованных ходом предыдущего действия: прибытие актеров в Эльсинор как раз тогда, когда Гамлет готов использовать их в своих целях; неожиданное нападение пиратов на корабль, везущий Гамлета в Англию, что позволяет ему вернуться в Данию как раз к похоронам Офелии – также, по сути, жертвы несчастного случая, и т.п. Вплоть до самого финала драматург не устает удивлять зрителя и читателя все но-

¹ Здесь и далее подсчет строк и цитаты из «Гамлета» приводятся по современному двухтомному изданию всех трех ранних вариантов текста пьесы: Hamlet / Ed. by Ann Thompson and Neil Taylor, L., N.Y., 2015. – Hamlet: The Texts of 1603 and 1623 / *Idem*, L., N.Y., 2015. (The Arden Shakespeare. Third Series)

выми обстоятельствами, расширяющими наше представление о художественном мире трагедии.

К числу таких обстоятельств относятся и причины, вынуждающие короля искать смерти своего племянника тайно. Клавдий предпринимает две попытки навсегда избавиться от Гамлета: с помощью короля Англии и с помощью Лаэрта. В обоих случаях король делится своими планами с окружающими в меру строгой необходимости: в Англию он посылает запечатанное письмо, предназначенное лишь для глаз адресата, а затем, узнав, что его план провалился, вовлекает Лаэрта в заговор против принца в приватной беседе с глазу на глаз. Эта беседа, или сцена заговора, присутствует во всех трех ранних вариантах текста пьесы¹, что, на наш взгляд, свидетельствует о ее важном положении в композиции шекспировского сюжета.

При этом Клавдий, излагая Лаэрту план будущего убийства, несколько раз подчеркивает, что их намерения должны оставаться в тайне, чтобы, когда Гамлет умрет, никто не догадался, что это именно они подстроили его гибель:

And for his death no wind of blame shall breathe
But even his mother shall uncharge the practice
And call it accident.

Позже, взвешивая шансы, король повторяет:

If this should fail
And that our drift look through our bad performance
'Twere better not essayed².

¹ Q1:15; Q2:IV.7; F1:IV.3. Здесь и далее мы будем придерживаться следующих обозначений: тип раннего издания текста «Гамлета» отделяется двоеточием от номера акта и сцены, разделенных точкой; в случае с Q1, где отсутствует деление на акты, сразу за двоеточием идет номер сцены; нумерация конкретных строк выделяется курсивом.

² И смерть его не шелохнет упрека,
Здесь даже мать не замысел увидит,
А просто случай. <...>
Коль так не выйдет, и затея наша
Проглянет сквозь неловкую игру,
Нельзя и начинать.

Как мы покажем ниже, это условие, выставляемое Клавдием, очень убедительно объясняется предыдущими событиями пьесы, противоречит целям заговорщиков и плохо соответствует самой сути их плана: трудно отвести от себя подозрения в убийстве, когда против жертвы приготовлены сразу и наточенная и отравленная рапира, и кубок с ядом, причем все происходит под видом публичного развлечения на глазах у целого двора, где буквально каждому известно, что ни король, ни Лаэрт не питают к Гамлету добрых чувств.

По-видимому, у Шекспира были веские причины для того, чтобы направить развитие своего сюжета именно в эту сторону. Мы предполагаем, что они носят жанровый характер и связаны с тем, что в какой-то момент драматург решил отказаться от дальнейшей разработки своей пьесы в духе трагедии мести и обратился к другому жанровому образцу, заимствованному из мистерий о Страстях Христовых. Представляется, что композиция «Гамлета» – произведения во многом экспериментального, как и другие зрелые работы Шекспира, – включает в себя по меньшей мере две жанровые модели, чем объясняется и значительный объем двух основных вариантов текста пьесы, и сложный, неоднозначный характер этой трагедии, открытой, как свидетельствует история ее прочтений и постановок, бесчисленным интерпретациям.

Главным источником сюжета «Гамлета» начиная с XVIII века¹ считается история о приключениях датского Амлета в изложении Саксона Грамматика (конец XII в.), которую английский драматург воспринял в пересказе французского писателя XVI в. Франсуа Бельфоре². Ученые

«Гамлет» цитируется в переводе М. Лозинского по изд.: *Шекспир У.* Полн. собр. соч.: В 8 т. Т. 6. М.: Искусство, 1960. Нумерация актов и сцен в нем соответствует Q2.

Английский текст «Гамлета» цитируется по Q2 в указанном издании, кроме особо оговоренных случаев; для параллельных фрагментов в F1 дается своя нумерация актов, сцен и строк, мелкие различия между Q2 и F1 не учитываются. Прочитрованы строки: Q2:IV.7, 64–66, 148–150, F1:IV.4.3, 65–67, 123–125. В Q1 этих строк нет, там Король лишь предлагает Лиэрту (Лиэрту) убить Гамлета безнаказанно: «Проделав все это, вы не навлечете на себя подозрений, и даже ближайший друг, любивший Гамлета, ни в чем не заподозрит Лиэрта» (15, 25–27. Здесь и далее подстрочный перевод текста Q1, как и других англоязычных цитат, наш. – Д.И.).

¹ Shakespear Illustrated. By the Author of the Female Quixote [Sharlotte Lennox]. Vol 2. L., 1753. P. 241–274.

² *Belleforest, F. de.* Le Cinquiesme livre des histoires tragiques. Paris, 1570 (1576, 1582, 1601 etc.). Известно, что Шекспир пользовался французским изданием 1576 или 1582 г.

также давно обратили внимание, что шекспировская пьеса многими нитями связана с «Испанской трагедией» Томаса Кида (до 1588 г.), стоявшей у истоков любимого елизаветинцами жанра кровавой трагедии мести. Речь идет о близости целого ряда мотивов и ситуаций, обеспечивающих жанровую преемственность обеих пьес¹: и там, и там представлено расследование тайного убийства, виновники которого обнаруживаются не сразу; мститель сомневается в своем праве на мщение, обдумывает самоубийство и впадает в (притворное) безумие. В одном и другом сюжете фигурируют «сцена-на-сцене», притворное примирение противников, ненависть брата к возлюбленному сестры (которого он предательски убивает), самоубийство женского персонажа и т.п. Под влиянием Кида Шекспир превращает события, заимствованные из средневековой датской саги, в современную трагедию мести. Но указанные мотивы и ситуации – еще не весь «Гамлет», и жанровая природа этой пьесы не сводится в полной мере лишь к этому образцу. По сути, трагедией мести она остается лишь на протяжении первых двух своих частей. Последняя, третья ее часть написана иначе.

О каких частях идет речь? Обратимся к анализу композиции «Гамлета», предложенному британским режиссером и критиком первой половины XX в. Харли Гренвил-Баркером, предположившим, что современное деление «Гамлета» на пять актов не соответствует замыслу Шекспира и является позднейшей интерполяцией издателей. Критик предлагает делить трагедию иначе, в соответствии с внутренне присущей ей трехчастной структурой, обусловленной течением сюжетного времени². Сам Гренвил-Баркер предпочитает говорить не о частях, а о «шагах» (*movements*), настаивая на их плавном переходе от одного к другому. Каждый «шаг» – это последовательная цепочка событий, связанных строго обозначенными временными маркерами («завтра», «сегодня вечером», «вчера вечером», «немедленно» и т.д.) и в целом занимающих примерно тридцать-сорок часов, тогда как между самими «шагами» пролегает временной разрыв длиной до нескольких недель³.

¹ Подробнее см., например: *Bullough, Geoffrey. Hamlet. Introduction // Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare. Vol. VII. L., N.Y., 1973. P. 16–17.*

² *Granville-Barker, Harley. Prefaces to Shakespeare: Hamlet. L., 1971. P. 32–38.*

³ *Ibid.*, p. 39–46. По мысли Гренвил-Баркера, границы между «шагами» лучше всего подходят для антрактов в современном театре, но на елизаветинской сцене действие шло без перерывов.

Первый «шаг» – своего рода экспозиция, совпадающая с первым актом в традиционном делении пьесы. Она охватывает события от первого появления Призрака до его встречи с Гамлетом и завершается тем, что принц принимает на себя задачу отомстить за убийство отца. Все это происходит на протяжении двух ночей и одного дня между ними. Второй «шаг» начинается через несколько недель с отправки Рейнальдо к Лаэрту в Париж и длится до отплытия Гамлета в Англию; это события второго и третьего актов в современных изданиях текста F1 или второго, третьего и первых четырех сцен четвертого акта по изданию Q2¹. Это тоже события примерно двух суток. Третий «шаг» начинается, по видимому, вновь через несколько недель, с появления безумной Офелии и практически сразу вслед за ней – Лаэрта во главе бунтовщиков. Едва королю удастся усмирить мятеж, как приходят еще два известия: о возвращении Гамлета в Данию и о самоубийстве Офелии. Король и Лаэрт тайно сговариваются погубить Гамлета, затем следуют похороны Офелии, где Гамлет и Лаэрт впервые встречаются лицом к лицу, и наконец – вызов на поединок и развязка, в которой гибнут все главные действующие лица трагедии. Вновь перед нами события, занимающие совсем небольшой промежуток времени.

Очевидно, что история Амлета в ее отчетливо узнаваемых деталях: тайное намерение протагониста отомстить за убийство отца, его притворное безумие, подстроенная ему встреча с девушкой, его откровенная беседа с матерью и убийство соглядатая, его отплытие в Англию, тайный приказ о его казни, – словом, все те элементы фабулы, которые Шекспир заимствует у Бельфоре, относятся почти исключительно к второму «шагу» трагедии. Именно эта часть пьесы наиболее последовательно выстроена с опорой на жанровые условности кровавой трагедии мести – за одним важным исключением: в ней отсутствует ключевое событие – собственно акт мщения.

В ранних образчиках этого жанра, таких как «Испанская трагедия» Кида и «Тит Андроник» самого Шекспира (ок. 1591), протагонист перед развязкой, чтобы усыпить бдительность своих врагов, притворяется безумным, а затем наносит тщательно подготовленный удар. Непременным жанровым атрибутом являются финальные слова героя, подробно объясняющего, кому и за что он мстит (у Кида в финале протагонист даже предъявляет непосредственную причину мщения – труп своего сына).

¹ В Q1 – сцены 6–12.

Ничего подобного в более поздней трагедии Шекспира мы не видим. Гамлет «безумствовал» главным образом в течение второго «шага» трагедии, и если бы он прилюдно убил Клавдия сразу после сцены «мышеловки», объяснив окружающим его вину, или хотя бы чуть позже, застав короля за попыткой молиться, то пьеса завершилась бы в соответствии со своим первоначальным жанровым заданием. Однако драматург избрал иное решение. Подведя сюжет своей «трагедии мести» к кульминации, Шекспир резко свернул в сторону.

Нетрудно заметить, что завершающая часть пьесы развивается уже совершенно иначе, чем две первых. В рамках третьего «шага» Гамлет ведет себя как вполне нормальный человек, причем отказавшийся от активного участия в собственной судьбе. Никаких планов он уже не строит, напротив, сам становится целью заговора со стороны врагов. И хотя в развязке Клавдий гибнет от руки Гамлета, действия принца, скорее, похожи на спонтанный акт самообороны, в лучшем случае – на наказание за смерть матери, а вот про отца Гамлет даже не вспоминает. Пьеса, начавшаяся как трагедия мести, к финалу меняет свою жанровую природу. Гамлет, сын убитого отца, случайно убивает другого персонажа и гибнет от руки его сына. Мститель одновременно оказывается жертвой мщения.

* * *

Последняя часть пьесы отличается от первых двух прежде всего тем, что в ней протагонист, по сути, перестает быть центральной фигурой. Особенно это заметно при сравнении третьего «шага» со вторым. Как замечает Гренвил-Баркер, «в самом решающем отрезке трагедии ее герой отсутствует на сцене в течение сорока минут»¹. Действительно, наш подсчет, основанный на тексте Q2, показывает, что на протяжении второго, самого длинного «шага» пьесы (всего 1748 строк) Гамлет произносит 816 строк, или 46,7% от общего числа. На третьем шаге это соотношение резко меняется – 327 строк из 1109, или всего 29,5%².

¹ *Granville-Barker, Harley. More Prefaces to Shakespeare. Princeton, N.J., 1974. P. 149.*

² Можно заметить, что самый короткий в пьесе – первый «шаг», всего 844 строки. Из них Гамлету принадлежат 242, или 28,6%. Но это экспозиция к дальнейшим событиям, после которой Гамлет начнет доминировать на сцене. Зритель ждет, что так будет до конца пьесы, – на этом фоне «самоустранение» Гамлета на третьем «шаге» весьма заметно.

Конечно, отплыв в Англию, Гамлет не перестает занимать умы остальных персонажей, но сам протагонист появляется перед зрителями лишь в сцене с могильщиками, которая, в общем, не двигает действие вперед – до тех пор, пока на кладбище не вступает траурная процессия с гробом Офелии. Но и здесь Гамлет держится в тени – вплоть до неожиданного и бурного столкновения с Лаэртом. Затем принц опять исчезает из придворной жизни, принимая вызов на поединок от неизвестного зрителям персонажа – Озрика, в присутствии одного лишь Горацио. Вновь Гамлет встречает своих врагов лицом к лицу уже в самом финале. Иными словами, в последней части трагедии он как будто отходит на второй план и пассивно ждет развязки. На первый план, напротив, выдвигаются король и Лаэрт, в сцене заговора занятые подготовкой гибели Гамлета.

Как мы помним, Клавдий настаивает на том, что открыто убивать принца нельзя. Причины этого король называет в начале сцены, объясняя Лаэрту, почему он публично не призвал Гамлета к ответу за убийство Полония. Это, во-первых, привязанность самого Клавдия к Гертруде, которая «живет его лишь [Гамлета] взором» ([The Queen his mother] Lives almost by his looks), а во-вторых, «любовь к нему [Гамлету] простой толпы» ([The other motive...] Is the great love the general gender bear him)¹.

Оба этих довода, однако, вызывают сомнение. Действительно, когда Гертруда сообщает Клавдию о том, что ее сын «в буйном исступленьи» (in this brainish apprehension)² заколол Полония, король, предвосхищая будущие упреки, упоминает о своей «любви»:

Alas, how shall this bloody deed be answered?
It will be laid to us whose providence
Should have kept short, restrained and out of haunt
This mad young man. But so much was our love,
We would not understand what was most fit³.

¹ Q2:IV.7, 13, 19; F1:IV.3, 13, 19. В Q1 этих объяснений нет.

² Q2:IV.1, 11; F1:III.4, 201. В Q1:11, 114 – «in his rage»

³ Кто будет отвечать за грех кровавый?

Его на нас возложат, чья забота

Была стеречь, взять в руки, удалить

Безумного; а мы из-за любви

Не видели того, что надлежало.

Q2:IV.1, 16–20; F1:III.4, 206–210. В Q1 эти слова отсутствуют.

Не совсем ясно, о какой любви говорит тут король: понять его можно так, что он бездействовал из-за любви не столько к Гертруде, сколько к Гамлету. В таком случае он лжет, и ничто не говорит нам, что он искренен и с Лаэртом, когда в сцене заговора признается в своих чувствах к Гертруде:

She is so conjunct to my life and soul
That as the star moves not but in his sphere
I could not but by her¹.

Гренвил-Баркер считает эти слова Клавдия уловкой с целью расположить к себе Лаэрта – самолюбие подданного должно быть польщено такой откровенностью короля². Когда в финальной сцене Гертруда возьмет в руки кубок с отравленным вином, Клавдий сделает попытку остановить ее, но слишком робкую – очевидно, у его привязанности к жене есть пределы: признаваться в собственных злодеяниях ради спасения ее жизни он не будет³.

Что касается любви к Гамлету «простой толпы», то и о ней король уже упоминал выше, сразу после смерти Полония:

Yet must not we put the strong law on him:
He's loved of the distracted multitude,
Who like not in their judgment but their eyes,
And where 'tis so th' offender's scourge is weighed,
But never the offence⁴.

¹ Так связан с нею жизнью и душой
Что, как звезда в своем лишь ходит круге,
Я с ней во всем.

Q2:IV.7, 15–17; F1:IV.3, 15–17.

² *Idem*. Prefaces to Shakespeare... P. 130.

³ В пьесе есть пример того, как ведет себя Клавдий под наплывом внезапно нахлынувших эмоций, – завершение сцены «мышеловки».

⁴ Однако же быть строгим с ним нельзя;
К нему пристрастна буйная толпа,
Судящая не смыслом, а глазами;
Она лишь казнь виновного приметит,
А не вину.

Q2:IV.3, 3–7; F1:III.6, 3–7. В Q1 этих строк нет.

Но и это заявление Клавдия выглядит лукаво и не подтверждается ходом пьесы. Напротив, все говорит о том, что Гамлет скорее одинок, ничьим расположением не пользуется, да и не ищет его: Дания для него – «тюрьма», в Эльсиноре его единственный друг – молчаливый Горацио, ему «служат... отвратительно»; за пределами замка он ни с кем не знаком, не считая заезжих актеров; пираты высаживают Гамлета на датский берег «нагим»; Первый могильщик не знает его в лицо, хотя и узнаёт череп Йорика. В одной из следующих сцен Король говорит: «the people muddled, / Thick and unwholesome in thoughts and whispers / For good Polonius' death»¹, но тут же добавляет, что если и надо ждать опасности, то от Лаэрта, который «[Her brother] is in secret come from France, / Feeds on this wonder, keeps himself in clouds»². Действительно, к поддержке «простой толпы» прибегает поднявший мятеж Лаэрт, никак не Гамлет. Обращает на себя внимание и то, что в соответствующих сценах в Q1 (11, 13) о поддержке Гамлета со стороны народа не сказано ничего, а вот по поводу Лаэрта Король замечает: «And he hath half the heart of all our land»³.

Мы видим, что желание Клавдия во что бы то ни стало отвести от себя подозрение в убийстве Гамлета если и объясняется в сцене заговора, то не очень убедительно, а в Q1 этих объяснений нет вовсе. Там, узнав о досрочном возвращении Гамлета из плавания в Англию, Лаэрт говорит:

O, he is welcome! By my soul he is –
At it my jocund heart doth leap for joy
That I shall live to tell him, thus he dies⁴.

На что Король отвечает:

¹ «...всполошен народ, / Гнилой и мутный в шепотах и в мыслях, / Полониевой смертью»

² «...из Франции вернулся тайно, / Живет сомненьем, кутается в тучи». Q2:IV.5, 81–83, 88–89; F1:IV.1, 79–81, 86–87.

³ «К нему склоняются сердца половины наших подданных». Q1:13, 11.

⁴ О, пусть возвращается, клянусь душой, пусть!

При этой новости мое ликующее сердце скачет от радости,
Что я доживу, чтобы сказать ему: сейчас он умрет

Lear, content yourself. Be ruled by me
And you shall have no let for your revenge¹.

Как следует интерпретировать это настойчивое желание Клавдия остаться вне подозрений? Думается, нет смысла множить психологические мотивировки – Шекспиру вообще не было свойственно исчерпывающе объяснять поступки своих персонажей. На наш взгляд важнее другое – беспорное стремление драматурга акцентировать то обстоятельство, что антагонист Гамлета готовит свои козни в глубокой тайне.

В сцене заговора, далее, обращает на себя внимание избыток средств, предназначенных для убийства принца: и заостренная рапира, и отрава на ее конце, и почти мгновенно действующий яд в кубке. Не вполне понятно, как Клавдий собирался скрыть свое участие в убийстве Гамлета, если смерть Гертруды сразу же его разоблачила. Да и яд Лаэрта действует лишь чуть менее быстро: «In thee there is not half an hour's life»², – скажет Лаэрт раненному Гамлету. А если бы Лаэрт оказался более ловок и не ранил, а убил своего противника на месте – кто бы поверил, особенно после сцены на кладбище, что острый клинок попал ему в руку случайно? Похоже, что цели заговорщиков: во что бы то ни стало не дать Гамлету пережить поединок и к тому же сделать так, чтобы их самих в его смерти никто не заподозрил, – противоречат друг другу.

Мало того, сам по себе этот тайный и сложный план убить Гамлета кажется избыточным. Лаэрт отнюдь не прячет своего намерения отомстить за смерть Полония. Когда Клавдий, узнав о возвращении Гамлета, спрашивает: «What would you undertake / To show yourself indeed your father's son»³, – Лаэрт, не колеблясь, отвечает: «To cut his throat i' th' church»⁴. Как известно, средневековый принцип кровной мести требует не просто смерти обидчика, но и публичного характера отмщения.

¹ Лиэрт, сдержитесь. Позвольте мне направлять вас,
И ваша месть не встретит препятствий
Q1:15, 3–7.

² «Ты не хранишь и получаса жизни»
Q1:17, 91; Q2:V.2, 300; F1:V.2, 270.

³ «Чем же ты докажешь, / Что ты и впрямь сын твоего отца?»

⁴ «Ему я в церкви перережу горло» Q2:IV.7, 122–124; F1:4.3, 97–99. Эта деталь отсутствует в Q1, но и там намерение Лаэрта любой ценой разделаться с Гамлетом выражено очень ясно.

Честь в средневековой культуре – высшая ценность, равнозначная жизни, именно поэтому оскорбление, особенно нанесенное открыто, смывается кровью. Не обязательно при этом убивать обидчика в честном поединке, можно прибегнуть к любой хитрости, нельзя лишь скрывать, что убил именно ты. Утаив свою роль в гибели Гамлета, Лаэрт рискует своей честью¹. В свою очередь, Клавдий, имея под руками пылающего жаждой мести Лаэрта, вообще мог бы не придумывать никаких сложных интриг: Лаэрт знает, что его обидчик – Гамлет, и не остановится, пока не отомстит², так не проще ли предоставить ему сделать свое дело?

Получается, что Шекспир, включив в трагедию в начале третьего ее «шага» тайный сговор врагов против Гамлета, делает это в значительной степени наперекор сюжетным обстоятельствам. Единственное объяснение, которое мы этому находим, заключается в том, что последнюю часть своей пьесы Шекспир создавал, переключившись с трагедии мести на иной жанровый образец – мистерии о Страстях Христовых.

* * *

Помимо тех произведений, откуда драматург черпал фабулы своих пьес, существовали и другие источники, предоставившие в его распоряжение набор жанровых топосов – устойчивых драматических ходов и композиционных моделей³. Одним из первых внимание критиков к ним привлек Эмрис Джоунз, в частности, поставивший вопрос о влиянии на Шекспира и его аудиторию средневековых мистерий⁴, повсеместно распространенных в Англии в XIV–XV вв. и все еще не сошедших со сцены в XVI веке, несмотря на противодействие сторонников Реформации. Сюжетом для этих религиозных постановок, приуроченных к празднику Тела Господня, служила вся Священная история, от со-

¹ См. подробнее: Менендес Пидаль Р. Проблема чести в испанской драматургии // Менендес Пидаль Р. Избранные произведения: В 2 т. М., 1961. Т. 1. С. 645–664. У Шекспира ничего не говорится о том, что вину за убийство Полония все возлагают именно на Гамлета, но Лаэрт поднимает открытый мятеж с целью отомстить за своего отца, а значит, он публично оскорблен и обязан публично же отомстить – хоть кому-нибудь.

² Именно так ведет себя типичный герой трагедии мести: мщение – это тяжкий долг, уклониться от исполнения которого невозможно.

³ Подробнее об этом: *Kerrigan, John. Shakespeare's Originality. Oxford, 2018.*

⁴ *Jones, Emrys. The origins of Shakespeare. Oxford, 1977. P. 33–34.*

творения мира до Страшного суда. Хотя отдельные мистерии и даже целые мистериальные циклы могли создаваться независимо друг от друга, общность библейского материала и сходство художественных задач их постановщиков определяли жанровое и стилистическое единообразие этих пьес практически во всей Англии. Постановки мистерий в том или ином виде продолжались и во второй половине XVI века, а в северных графствах – вплоть до начала XVII века¹. В частности, указывает Джонунз, по соседству со Стратфордом-на-Эйвоне, в Ковентри, последние мистерии играли в 1579 году – молодой Шекспир вполне мог видеть эти или какие-то другие подобные представления. «Мистериальный театр был, несомненно, важным предшественником шекспировского театра», – замечает по этому поводу А.Н. Горбунов².

Как известно, до нашего времени дошли тексты четырех мистериальных циклов: Йоркского – самого пространного и тщательно проработанного; так называемого цикла Таунли, скорее всего из Уэйкфилда; Честерского – самого короткого; и так называемого Цикла города N, или *Ludus Coventriae* (хотя его отождествление с Ковентри ошибочно). Мы не можем утверждать, что Шекспир непременно был знаком с каким-то из этих четырех циклов, но, учитывая их тематическое и композиционное единообразие, нетрудно предположить, что примерно так же мистерии играли во всей Англии.

Ключевым элементом всякого мистериального цикла служили пьесы о Страстях Христовых. Во всех четырех известных нам циклах они объединяются в единую, тесно связанную историю. Где-то, как в Честерском цикле или в цикле Таунли, евангельские события – от Тайной вечери до смерти Христа – изложены в трех или четырех следующих друг за другом пьесах; где-то, как в Йоркском цикле, они занимают десять отдельных пьес. Но в каждом случае у этой истории обнаруживается трехфазная структура, обладающая высоким драматическим потенциалом. В нее входят 1) заговор против Христа с участием иудейских первосвященников Каиафы и Анны, а также Пилата

¹ См., например, *Bevington, David M. From Mankind to Marlowe*. Harvard, 1962; *Gardiner, Harold C., S.J. Mysteries' End*. [North Haven (Conn.)], 1967; *The Revels History of Drama in English*. Vol. II. 1500-1576. L., N.Y., 1980; *Wickham, Glynne. Early English stages 1300–1660*. Vols. 1-2. L., N.Y., 1959–1972.

² *Горбунов А.Н. От сотворения мира до его конца // Мистерии Йоркского цикла*. М., 2014. С. 767.

и Иуды; 2) череда допросов, суд и бичевание Христа; 3) жестокая смерть Христа¹.

Именно эту структуру, считает Джоунз, Шекспир использовал, например, при работе над второй частью «Генриха VI», а также над такими поздними трагедиями, как «Король Лир», «Тимон Афинский» и «Кориолан». Речь не идет, разумеется, о копировании сюжета Страстей или о сознательном уподоблении персонажей хроник и трагедий фигуре Христа. Скорее, мы имеем дело с переносом узнаваемых средневековых драматических решений в контекст новой, гораздо более сложной в композиционном, психологическом и сценическом отношении драмы. В первую очередь переносу подлежит следующий протосюжет: антагонисты втайне готовят гибель протагониста, поскольку не обладают моральным или юридическим правом, чтобы уничтожить его открыто. Они исходят злобой и не согласны на меньшее, чем смерть протагониста, но вынуждены маскировать свои замыслы с помощью формальных процедур. Для этого им нужна санкция лица или лиц, в чьей власти предотвратить гибель протагониста. Попутно антагонисты стремятся изолировать протагониста и публично оговорить его. Вскоре протагонист оказывается окружен стеной всеобщего отчуждения и враждебности, ясно осознает грозящую ему опасность, но пассивно ожидает смерти, пророчествуя о ней. Ответственное лицо против воли отдает протагониста в руки его врагов, после чего следует расправа. Драматургу конца XVI в. достаточно было использовать лишь некоторые элементы этого протосюжета с его трехфазной драматической структурой, пусть даже видоизмененные или иначе скомпонованные, чтобы зрители узнали стоящий за ними жанровый топос. Отсылая свою аудиторию к этому протосюжету, Шекспир стремился возбудить то же ощущение неотвратимо надвигающейся катастрофы, с каким зрители мистерий смотрели на последние сцены земной жизни Христа. Непосредственным образцом для драматурга тут выступают не сами евангелия, откуда взят сюжет Страстей, а композиционные и сценические решения, найденные постановщиками мистерий в XIV–XV вв.²

Джоунз, далее, пишет: «Шекспир следовал примеру Страстей при создании лишь некоторых своих исторических хроник и трагедий, причем использовал только те их элементы, которые были ему необхо-

¹ Jones, E. Op. cit. P. 46–51.

² Ibid. P. 35–54.

димы в каждом конкретном случае. Но были у него и другие трагедии, мало чем или вообще никак не обязанные старым пьесам о Страстях, в том числе “Тит Андроник”, “Ромео и Джульетта”, “Гамлет”, “Отелло”. Впрочем, даже в них замысел отдельных сцен может быть возведен к мистериям¹. Нам, в свою очередь, представляется, что к мистериям о Страстях можно возвести не только сцену заговора Клавдия и Лаэрта, но и всю заключительную часть «Гамлета». Попробуем это проследить, выбрав в качестве аналогии для сравнения пьесы Йоркского цикла.

Так, в одной из них, под характерным названием «Заговор против Христа» (*Conspiracy to take Jesus*), подчеркивается злоба первосвященников, заранее обрекающих Иисуса на смерть. Они требуют, чтобы Пилат своей властью послал Его на казнь. «Сделайте так, чтоб горько он возрыдал... Мятежнику – смерть», – говорит Каиафа («make him mourn»... «kill... that apostate»). Ими при этом движут политические мотивы: первосвященники боятся за свою власть, видят в Христе опасного конкурента. Как говорит Анна: «For he says he shall judge us, that dote, / And that, to us, is insult and spite»². Нетрудно заметить, что подобная мотивация стоит и за кознями шекспировского Клавдия, которого прежде всего заботит возможное политическое «честолюбие» Гамлета. После сцены «мышеловки» Клавдий принимает решение: его племянник должен умереть.

Первосвященники, далее, стараются строго придерживаться буквы закона: они хотят, чтобы их ненависть к Христу оставалась в тайне, а вся ответственность за Его смерть легла на римские власти: «...to escape without scathe / We seek for your succor...»³, – говорит Анна Пилату. Это также соответствует плану Клавдия убить Гамлета так, чтобы самому остаться вне подозрений. Для этого ему и нужен Лаэрт, в образе которого прослеживаются функциональные черты сразу двух персонажей

¹ Jones, E. Op. cit. P. 56–57.

² Пер. В.С. Сергеевой: «Он нас обещает судить / И думать о том тяжело». Здесь и далее русский перевод цит. по: *Мистерии Йоркского цикла* / Изд. подготовили А.Н. Горбунов, В.С. Сергеева. М., «Наука», 2014 (здесь с. 372). Оригинальный текст см., например: *The York Plays / A modernization by Chester N. Scoville and Kimberley M. Yates*: <https://pls.artsci.utoronto.ca/wp-content/uploads/2015/09/york.html>

³ «Чтоб был он, предатель, разбит, / Мы помощи ищем твоей». Указ. соч. С. 370.

мистерий: Пилата и Иуды. Как Пилат, видевший всю несправедливость обвинений против Иисуса, послал Его на жестокую казнь, так и Лаэрт, поддавшись на лесть и уговоры короля, согласился участвовать в его тайном плане¹. Далее, Лаэрт, как и Иуда, готов на предательство. И хотя Лаэрта, в отличие от Иуды, не интересуют деньги, он готов помочь антагонисту добиться своей цели. Любопытно, что в тексте Q1 смазать ядом острие боевой рапиры, с которой Лаэрт выступит против вооруженного тренировочным оружием Гамлета, предлагает Король, а в Q2 и в F1 этот замысел принадлежит Лаэрту. Он же перед самым поединком, в ответ на предложение Гамлета примириться, отвечает согласием: «I do receive your offered love like love / And will not wrong it». Этот ответ, упоминающий о любви², – аналог поцелуя Иуды в сцене ареста Иисуса в Гефсиманском саду.

Таким образом, в сцене заговора из «Гамлета» налицо все три мотива, позволяющих говорить о ее родстве с соответствующими мистериальными эпизодами: 1) смертельная злоба антагониста, обращенная против протагониста, 2) организованный антагонистом тайный заговор против жизни протагониста и 3) желание антагониста снять с себя юридическую ответственность за смерть протагониста. К тому же в сцене заговора слова Клавдия о любви к Гамлету «простой толпы» куда больше соответствуют духу мистерий, чем предыдущим эпизодам трагедии – именно простые люди шли за Иисусом. Переизбыток орудий убийства внушает зрителям предчувствие неотвратимости гибели Гамлета – как в мистериях то же чувство внушала юридическая машинерия иудейского и римского суда над Христом.

И в дальнейших сценах третьего «шага» у Шекспира можно обнаружить отдаленные аналогии с двумя другими фазами из мистериальных Страстей – суда над Христом и Его смерти. Гамлета, конечно, никто не

¹ Разумеется, речь не идет о том, что Лаэрт мог бы спасти Гамлета, но он мог бы и не подыгрывать Клавдию. По мнению Х. Гренвил-Баркера, речь короля, склоняющего Лаэрта к тайному убийству Гамлета, именно потому так избыточно пространна (Q2:IV.7, 59–137; F1:IV.3, 60–112; лишь Q1 короче: 15, 6–36), что Клавдию необходимо преодолеть внутреннее сопротивление своего собеседника и заставить его действовать в своих интересах. См. *Idem*. Prefaces to Shakespeare... P. 131.

² «Любовь я принимаю как любовь, / И буду верен ей» Q2:V.2, 228–229; F1:V.2, 198–199; в Q1 эти слова отсутствуют.

приводит в суд и не подвергает насмешкам, побоям и бичеванию, однако его столкновение с Лаэртом над могилой Офелии¹ содержит ряд черт, позволяющих говорить о сближении с мистериями. Во-первых, это, пожалуй, первый случай в трагедии, когда Гамлет открыто, на глазах у всех, дает волю страстной стороне своей натуры и теряет власть над чувствами – это можно счесть отголоском Страстей Христовых. Позже он специально напомним зрителю о своей несдержанности: «But I am very sorry, good Horatio, / That to Laertes I forgot myself»². Во-вторых, в этой сцене к принцу впервые применяют физическое насилие: «I prithee take thy fingers from my throat <...> Hold of thy hand»³ – вынужден кричать Гамлет Лаэрту. В-третьих, сама мизансцена на кладбище, в которой против Гамлета, по сути, оказывается весь двор с Лаэртом на переднем плане, напоминает суд над Христом, в котором против Его одинокой фигуры ополчаются все присутствующие. Никто не пытается оправдать Гамлета, король и королева говорят лишь о его безумии – как и в случае с Христом, судьба Гамлета заранее предрешена, он, по сути, приговорен к смерти.

Далее, аналогом судебных формальностей мистерий может служить тщательность, с которой продуманы условия поединка между Гамлетом и Лаэртом (подробное перечисление закладов, условий присуждения победы, видов оружия и т.д.), а также преувеличенная, доведенная до комизма любезность Озрика и его же формально безупречное судейство самого поединка. Наконец, слова Гамлета перед поединком о том, что у него тяжело на сердце, а «готовность – это все» («The readiness is all»)⁴, нельзя не соотнести со словами Христа в Гефсиманском саду, звучавшие в эпизоде «Скорбь Христа и предательство»:

¹ Q1:16, 146–166; Q2:V.1, 243–281; F1:V.1, 251–288.

² «Но я весьма жалею, друг Горацио, / Что я с Лаэртом позабыл себя». Так как в Q2 этих слов нет, цит. по F1:V.2, 75–76. Также Q1:17, 1–2.

³ «Освободи мне горло... Руки прочь!» Q1:16, 149, 151; Q2:5.1, 249, 252; F1:5.1, 257, 260.

⁴ Q2:V.2, 190–191, 200; F1 V.2, 160, 170. В Q1 соответствующие слова Гамлета переданы так: «Believe me, Horatio, my heart is on the sudden very sore all hereabout... If danger be now, why then it is not to come. There's a predestinate providence in the fall of a sparrows» («Поверь мне, Горацио, как мое сердце внезапно заболело вот тут... Если опасность грозит сейчас, почему бы ей не прийти. Без небесного предопределения и ворожей не упадет») (Q1 17, 41–42, 44–46).

My flesh is full drenched now with dread. <...>
 Be it worthily wrought,
 Just as you will.
 Ever meekly and still <...>¹.

Финальные события в пьесе Шекспира принимают оригинальный оборот – поединок Гамлета с Лаэртом и последующая смерть всех главных действующих лиц не имеют аналогии в мистериях. Некоторое сходство между умирающим Христом из мистерий и умирающим Гамлетом можно обнаружить лишь в том, что оба персонажа перед кончиной произносят слова, исполненные смертной муки. В эпизоде «Распятие Христа» мы находим обращение распятого на кресте Иисуса к зрителям с описанием собственных страданий:

Behold my head, my hands, my feet,
 And fully feel, before you go,
 If any mourning may be fit,
 Or torment, equal this unto².

И в следующем эпизоде, «Смерть и погребение Иисуса Христа»:

Look on me now and cease not:
 Now, willing, my body I bend. <...>
 With cruelty to death I am done³.

-
- ¹ От смертного страха трепещет плоть!..
 Но да будет воля Твоя,
 Ничтожный, вовеки покорен Я.
 (Мистерии Йоркского цикла. С. 401).
- ² Вот – пригвоздили члены Мне;
 Вы рассудите, кто тут есть,
 Сравниться можно ли вполне
 Иль муку злее изобрести.
 (Там же. С. 574).
- ³ Смотрите, сколь достанет сил:
 Охвачен смертной я тоской <...>
 В мученьях Я умру сейчас.
 (Там же. С. 587, 589).

Гамлет не говорит, как Иисус, о своей невинности, но, возложив на Горацио долг оправдать свои поступки перед лицом следующих поколений, сосредотачивается на страданиях и приближающейся смерти, также призывая в свидетели зрителей:

I am dead, Horatio...
You that look pale and tremble at this chance,
That are but mutes or audience to this act,
Had I but time (as this fell sergeant Death
Is strict in his arrest) – O, I could tell you –
But let it be. Horatio, I am dead.
<...>
The rest is silence¹.

* * *

Для чего Шекспиру могла понадобиться смена жанровых топосов по ходу действия «Гамлета»? Несомненно, ответ на этот вопрос прямо связан с другим – об отношении драматурга к кровавой трагедии мести.

¹ Q2:V.2, 317–322, 342; F1:V.2, 287–292, 312.

Я гибну, друг...
...Вам, трепетным и бледным,
Безмолвно созерцающим игру,
Когда б я мог (но смерть, свирепый страж,
Хватает быстро), о я рассказал бы...
Но все равно, – Горацио, я гибну
<...>
Дальше – тишина.

В русском переводе Лозинского последние слова Гамлета воспроизведены по тексту Q2.

В F1 вслед за словами “The rest is silence” следует четырехкратное восклицание, имитирующее стоны испускающего дух человека: “O! O! O! O!” (V.2, 313). В Q1 (17, 102, 109–110) Гамлет перед смертью говорит короче и с большим вниманием к физиологическому процессу умирания: «O, I am dead, Horatio, fare thee well... O my heart sinks, Horatio, / Mine eyes have lost their sight, my tongue his use.» («O, я гибну, Горацио, прощай... O, мое сердце слабеет, Горацио / Мои глаза теряют способность видеть, язык – говорить»). Предсмертные стоны “O! O! O! O!” мы находим также в речи протагониста из раннего текста «Короля Лира» (1608); связь между этой трагедией и мистериями о Страстях отмечал тот же Э. Джоунз, см.: Jones, E. Op. cit. P. 57–59.

Создав в самом начале своего творческого пути пьесу в этом жанре («Тит Андроник»), Шекспир не возвращался к нему около десяти лет. Как известно, появление «Гамлета» совпало с новым всплеском интереса целого ряда елизаветинских и иаковианских драматургов в начале 1600-х годов к трагедии мести и наследию Т. Кида. Возможно, Шекспир решил еще раз, с высоты обретенного опыта, померяться силами с автором «Испанской трагедии», родоначальником этой жанровой разновидности. Именно такой точки зрения придерживается современный исследователь Н.Э. Микеладзе – по ее мнению, «Гамлет» был написан по предложению Б. Джонсона, обращенному к своим коллегам-драматургам в конце 1590-х годов, создать пьесу столь же популярную, как «Испанская трагедия», но иную в эстетическом и идейном отношении¹. В такой интерпретации создание «Гамлета» предстает сознательной и последовательной попыткой Шекспира реформировать трагедию мести в религиозно-этическом духе, наполнить ее новым понятием трагического, христианским переживанием человеческого страдания².

Обнаруженное нами влияние мистериальной жанровой модели на сюжет «Гамлета», на первый взгляд, подводит к похожим выводам. Обращение драматурга к прототрагическому сюжету средневекового религиозного действия, по идее, неизбежно должно наполнить его собственную пьесу элементами проповеди христианского милосердия. Тем не менее, нам хотелось бы избежать столь однозначной интерпретации. Несомненно, отказ Гамлета действовать в духе протагониста трагедии мести конца 1580-х годов можно истолковать как утверждение более христианской системы ценностей, чем та, что царила в Эльсиноре в начале пьесы. Думается, однако, что это лишь одно из возможных прочтений трагедии Шекспира.

На наш взгляд, сходство образов Гамлета и Христа из английских мистерий не стоит преувеличивать. Художественный образ принца датского ничем не обязан образу Спасителя, а в целом ряде отношений резко противоречит ему³. Едва ли Шекспир намеревался акцентировать

¹ См. подробнее: *Микеладзе Н. Э.* «Гамлет» и трагедия мести (Шекспир и Кид) // *Кид Т.* «Испанская трагедия» / Пер. с англ. М.М. Савченко. М., 2011. С. 222–278.

² Там же. С. 273.

³ Давно замечено, что каким бы меланхоличным принцем, избегающим действия, ни предстал Гамлет, своих врагов он не щадит – и от его руки погибают Полоний, Розенкранц, Гильденстерн, Лаэрт и Клавдий; непосредственным образом Гамлет виновен и в смерти Офелии.

сходство своей пьесы с мистерией, превратить занимательную историю из жизни датчан в проповедь христианской веры (что граничило бы с богохульством). Английские актеры и драматурги того времени знали, как опасно говорить со сцены о религиозных вопросах и разыгрывать религиозные сюжеты¹. Кроме того, Шекспир вообще никогда не превращал свои пьесы в способ донести до зрителей идеи и убеждения, чей источник лежал бы за пределами сюжетной необходимости (и по этой причине мы до обидного мало знаем о его собственных идеях и убеждениях). Если Шекспиру и приходилось касаться конфессиональных споров своего времени, то он делал это подчеркнуто нейтрально, стремился не утвердить какую-то одну точку зрения, но представить все возможные. Ярким примером такого рода может служить образ Призрака в «Гамлете», чье появление, по-видимому, вызывало в душах первых зрителей бурю противоречивых эмоций, в зависимости от того, как каждый из них относился к полемике англиканских и католических проповедников о предопределении, загробной судьбе души, статусе Чистилища и связанных с ним страданий, о действенности или бесполезности заупокойных молитв и т.д.² Попытки прочитать трагедию о Гамлете исключительно в духе христианской проповеди, увидеть в нем «христианского воина»³, кажутся нам антиисторическими.

Скорее, мы имеем здесь дело с художественным приемом, который можно назвать двойной жанровой перспективой, необходимой автору для усложнения своего сюжета и, соответственно, для углубления зрительского восприятия. Видимо, в конце 1590-х годов трагедия мести уже не казалась Шекспиру достаточно интересной моделью, чтобы еще раз разработать ее в «чистом виде». Дело, думается, было

¹ Подробнее об этом: *Sanders, Norman*. The social and historical context // *The Revels History of Drama in English*. Vol. II. 1500–1576. L., N.Y., 1980. P. 19–21.

² На то, что современники Шекспира могли по-разному воспринимать появление Призрака, указывал еще Дж Довер Уилсон: *Wilson, J. Dover*. What Happens in *Hamlet*. Cambridge, 1960. P. 51–86. Современная точка зрения на вопрос блестяще изложена у С. Гринблатта: *Greenblatt, S*. *Hamlet in Purgatory*. Princeton., 2013. P. 239–249.

³ См. например: *Кантор Владимир*. Гамлет как христианский воин // Слово Word. – 2008. – №60. <https://magazines.gorky.media/slovo/2008/60/gamlet-kak-hristianskij-voin.html>

не в том, что устарела сама сенекианская этика кровной мести. Задача драматурга – не обосновать определенную систему ценностей, а драматизировать свой материал максимально эффективно, показать протагониста на пересечении разных жизненных стратегий, заданных разными наборами жанровых условностей. Как отмечал современный литературовед Колин Бэрроу, «у шекспировских трагедий эклектичные истоки, и именно поэтому они наделены такой эстетической силой»¹. «Гамлет» – всего лишь четвертая по счету пьеса Шекспира, написанная в жанре трагедии. Шекспир экспериментирует с двойной жанровой перспективой для того, чтобы обеспечить образу своего протагониста новую, неожиданную глубину, которая остается неисчерпаемой до сих пор.

¹ Burrow, Colin. What is a Shakespearean Tragedy? // The Cambridge Companion to Shakespearean Tragedy. 2nd edition. N.Y., 2013. P. 18.

В. С. Макаров

«МЕРА ЗА МЕРУ»: ШЕКСПИР В ДИАЛОГЕ С ЕГО МЛАДШИМИ СОВРЕМЕННОКАМИ

«Мрачные комедии» или «проблемные пьесы» Шекспира, прежде всего наиболее часто помещаемая в этот список «Мера за меру», не раз доказывали, что крайне сложны для интерпретации. В эпоху биографического прочтения шекспировского творчества они представляли собой некий странный «аппендикс» между комедиями и трагедиями, словно Шекспир еще не отучился от «комедийного взгляда на мир» и не привык к «трагедийному».

Как указывал Э.М.У. Тильярд, царящий в них дух «уныния, разочарования и болезненности превышает всякой драматической пристойности»¹ заставлял читателей искать некое внешнее объяснение этому – смерть отца, приближающаяся или уже совершившаяся смена царствования и т. д. Первым предложивший этот термин Ф. Боас напомнил читателю биографическую метафору пути – переход от «солнечного пространства комедий к суровым горам, чьи вершины укутаны туманом»². Если суровые горные вершины – это великие шекспировские трагедии, то очевидно, на долю «проблемных пьес» выпадает туман, которым покрыты предгорья; туман, в котором литературоведу и критику чрезвычайно трудно ориентироваться. Как известно, даже основной термин, утвердившийся для этого символического пейзажа – «проблемные пьесы» –

¹ «Many readers have found in the Problem Plays a spirit of gloom, disillusion, and morbidity that exceeds dramatic propriety and demands some extrinsic explanation in Shakespeare's private life at the time. Others on the contrary think that such readers have unconsciously begun from Shakespeare's supposed biography and have insisted on reading that biography into this group of plays» (*Tillyard E.M.W. Shakespeare's Problem Plays. Chatto And Windus, 1951. P. 2*).

² «...the change has been compared to the passage from a sunny charming landscape to a wild mountain-district whose highest peaks are shrouded in thick mist» (*Boas F.S. Shakspeare and His Predecessors. London: J. Murray, 1910. P. 344*).

заимствован Боасом из современной ему эпохи и применялся ранее к экспериментальному театру Ибсена¹.

Этот бесплодный биографический рельеф с большей легкостью объясняет, например, «поздние трагикомедии» Шекспира: в них уже чувствуется перо Флетчера; важное место занимает тема ухода и прощания; Шекспир «устал» и «примирился с реальностью». Но в «тумане» на горном перевале середины своей карьеры – что делал Шекспир и как он создавал «проблемные пьесы»? Очевидно, правы Марк Хатчингс и Тони Бромэм, утверждая, что корень проблемы – в том, что Шекспира часто меряют по самому Шекспиру, отделяя его от связи с современниками. Последние же не выдерживают сравнения с Шекспиром, причем не с историческим автором, а с тем, каким его изображали в «бардовский» период².

Именно эта «бардизирующая» диспропорция и затрудняла работу с «проблемными пьесами»: в них нет соавторства на склоне лет; есть, как доказано в последние годы, следы переработки в послешекспировскую эпоху³, но основной их автор – несомненно, Шекспир; психология персонажей и основные проблемы – явно шекспировские. В нашу эпоху

¹ «We may therefore borrow a convenient phrase from the theatre of to-day and class them together as Shakspeare's problem-plays» (*Boas F.S. Shakspeare and His Predecessors*. P. 345).

² В терминах Хатчингса и его соавторов – «университетский Шекспир»: «Modern criticism, inevitably, has measured early modern dramatists against their contemporary, Shakespeare, or, more accurately, against the academy's Shakespeare» (*Hutchings M., Bromham A.A. Middleton and His Collaborators*. Oxford University Press, 2008. P. 70).

³ В прошлое десятилетие много споров вызвало включение «Меры за меру» в собрание сочинений Т. Мидлтона, где редактор текста – Дж. Джоуэтт – выделил жирным шрифтом фрагменты, которые, скорее всего принадлежат не Шекспиру (первые 22 строки IV.1, первые 67 строк I.2, начальный монолог в IV.3, несколько мелких фрагментов в II.1 и II.2). Так как большая часть этих отрывков и ранее считались интерполяцией, доводы Джоуэтта в целом приняты научным сообществом. См.: *Middleton Th. Collected Works* / ed. by Gary Taylor and John Lavagnino. Oxford University Press, 2007. P. 1542–1585. В «Новом оксфордском Шекспире» Р. Лагнейн, Дж. Вэнс и Г. Тейлор выдвинули аналогичное обоснование в отношении еще одной «проблемной пьесы» – «Все хорошо, что хорошо кончается» (см.: *The New Oxford Shakespeare. Authorship Companion*. Oxford University Press, 2016. Ch. 17–21).

«постбардовского» Шекспира, когда мы научились признавать особенность театральных миров его старших и младших современников и уже не видеть в них лишь слабое отражение шекспировских, интерес к «проблемным пьесам» и прежде всего к «Мере за меру» понятен: нужно найти новое место в каноне и новое обоснование этих пьес. В современной российской научной практике это во многом успешно сделано с помощью анализа христианских основ этой пьесы¹. В англоязычном литературоведении похожий спор многие десятилетия ведется по поводу «средневековости» пьесы и того, насколько на нее повлияли позднесредневековые жанры – например, моралите. Еще Тильярд пытался примирить в ней аллегорию (которой он отводил первенство в концовке пьесы) и «открытую, острую человечность ее первой половины, враждебной к символическому или аллегорическому духу»².

Цель этой небольшой работы – поместить «Меру за меру» в более театральный и стилистический, чем религиозно-политический контекст, показав, что в ней Шекспир перенимает некоторые сюжетные ходы и общую проблематику, введенную в литературу его младшими современниками, прежде всего Дж. Марстоном и Т. Мидлтоном. Если апроприация «трагедии мести» и хроник у Т. Кида, К. Марло, Дж. Пиля и других возможных авторов обычно сомнений не вызывает как традиционная для юных писателей практика, то такого рода опыт в период, когда Шекспир уже стал «Шекспиром», менее понятен. Но Шекспиру всегда было свойственно жанровое разнообразие и привычка откликаться на новые моды и жанры – в годы сотрудничества с Флетчером не в меньшей степени, чем во время смены династии, тем более что мотивы меланхолии, социальной критики, скрывающегося инкогнито правителя Мидлтон и Марстон отчасти могли заимствовать у самого же Шекспира – например,

¹ Шитилова Н.В. «Мера за меру» У. Шекспира и мистерии: сюжет о воскрешении Лазаря // Знание. Понимание. Умение. 2017. № 2. С. 297–304; Шитилова Т.А. Милость и справедливость в комедии У. Шекспира «Мера за меру» и поэме А. С. Пушкина «Анджело» // Знание. Понимание. Умение. 2015. № 2. С. 231–238. В том же ключе выдержана статья: Горбунов А.Н. «Мера за меру»: «неправильная» комедия Шекспира // А.Н. Горбунов. Конец времен и прекращение дней. М.: 2019. С. 416–450.

² «The simple and ineluctable fact is that the tone in the first half of the play is frankly, acutely human and quite hostile to the tone of allegory or symbol» (Tillyard E.M.W. Shakespeare's Problem Plays... P. 123).

из «Как вам это понравится». В сложной проблеме датировки этой комедии авторы «Нового оксфордского Шекспира» придерживаются более позднего варианта – 1600, но не исключено, что она написана и в 1598 – в том же году, когда вышел в свет первый сборник «Сатир» Марстона¹.

Традиционно полагают, что Шекспир почти не принимал участия в «войне театров» (исключение делают лишь для фрагмента из «Гамлета» с упоминанием о «little eyases», которые отбивают хлеб у взрослых трупп). Действительно, это замечание относится не к личностям конкурирующих драматургов, а к конкретной театральной практике. Но неучастие в конфликте драматургов не означает игнорирование новых театральных мод, а резко сатирические пьесы – такие, как «Недовольный» и «Параситастер» Марстона или «Феникс» Мидлтона, написанные для юношеских трупп – несомненно, произвели значительное впечатление на лондонскую публику. Сам факт постановки «Недовольного» на сцене «Глобуса» (для которой Дж. Уэбстер написал несколько дополнительных сцен)² показывает, насколько не чужда была совершенно иная стилистика марстоновской комедии уже состоявшейся труппе Слуг Короля. Черты комедии такого жанра, которую Д. Фарли-Хиллс определил как «комедию разочарования», а правильнее было бы назвать ее драматической сатирой, резко отличают ее и от популярной в то же время «городской комедии», и от итальянских комедий Шекспира. Ближе всего драматическая сатира подходит к джонсоновской «комедии гуморов», но и от нее отличается – прежде всего наличием персонажа-комментатора.

Неясно, насколько на новое поколение драматургов повлиял запрет стихотворной сатиры, совместно провозглашенный епископом Лондонским и архиепископом Кентерберийским 1 июня (ст.ст.) 1599. К этому времени у Марстона уже вышло два сборника стихотворных сатир – «Метаморфозы пигмалионова образа» («The Metamorphosis of Pigmaliions Image and Certaine Satyres», 1598) и «Бичевание порока» («The Scourge of Villanie», 1598), а у Мидлтона – «Микрокиникон: Шесть рычащих

¹ Подробнее см.: Макаров В.С. Марстон, Джон // Информационно-исследовательская база данных Современники Шекспира: Электронное научное издание. [2013] URL: <http://around-shake.ru/personae/4459.html> (дата доступа: 01.09. 2019).

² См.: *Marston, J. The Malcontent.* / ed. by W. David Kay. L., Methuen, 2014. P. xii–xiv.

сатир» («Microcynicon: Six Snarling Satires», 1599)¹. Неясно, насколько серьезным был этот запрет и насколько он помешал литературной карьере обоих авторов, но на рубеже веков они нашли себя, пусть и ненадолго, в работе для театров – прежде всего детских трупп Блекфрайерс и хористов собора св. Павла.

Сатира, несмотря на свою дидактичность и недраматичность, оказалась вполне пригодной для театрального переложения. Как и в стихотворной, в драматической сатире основная проблема – общество с его поврежденными нравами (придворные интриги, городской разврат), за которым следит герой-наблюдатель. Если этому герою дать власть не только словом обличать моральное падение и нарушение законов, но и подкреплять свою дискурсивную власть политической волей, стихотворная сатира становится драматической, а сатирист – монархом. Вероятно, мотив «переодетого монарха» приходит как решение проблемы, каким образом монарх одновременно может дать героям достичь дна в своем падении и вынести им итоговый приговор.

Это временное отсутствие монарха создает особую драматическую поэтику², одновременно субверсивную и утверждающую власть монарха: необходимо некоторое послабление, сопровождающееся политическими злоупотреблениями – и только после него возможно восстановление справедливости, но вернувшемуся монарху, чтобы отличаться от своего временного заместителя³, необходим баланс «справедливости» и «милости». Сама милость превращается в знак истинной власти монарха и часто оправдывается стойкостью женских персонажей пьесы, в ситуации, когда мужчины нравственно пали.

Эта драматическая поэтика не приветствует прочтения драматической сатиры о придворных нравах в стиле хроники. В последней важ-

¹ О знакомстве Шекспира с сатирами Марстона см.: *Pendleton T.A. Shakespeare's Disguised Duke Play: Middleton, Marston, and the Sources of Measure for Measure* // «Fanned and Winnowed Opinions»: Shakespeare Essays Presented to Harold Jenkins / ed. John W. Mahon and Thomas A. Pendleton. 1987. P. 94.

² См.: *Шелогоурова Г.Н.* Тяга к лицедейству (театральный эксперимент правителя в пьесе У. Шекспира «Мера за меру») // Театр и власть. Сб. статей. Тверь, 2013. С. 5–14.

³ Политическую связь сюжета с полемикой вокруг макиавеллизма показала Н.Э. Микеладзе. См.: *Микеладзе Н.Э.* Шекспир и Макиавелли: тема «макиавеллизма» в шекспировской драме. М.: ВК, 2005. Гл. 7.

но целостное пространство и единство «политического тела» как факт, в первой такое единство наступает, когда приговор произнесен и пьеса окончена, но каким оно будет, представить невозможно. Важно подчеркнуть, что все это не просто политические или политико-теологические проблемы, а необходимые элементы сюжета о «переодевом монархе», который у Марстона, Мидлтона и менее известных их современников – а также и в «Мере за меру» – может быть единственной или одной из сюжетных линий.

Какие же драматические сатиры появились первыми? Увы, эту задачу довольно сложно разрешить.

Интересная деталь, которой уделил внимание комментатор «Меры за меру» в «Новом оксфордском Шекспире» – драматические сатиры, в которых действует двор и герцог Феррары⁴. Кроме «Параситастера» и «Феникса», к ним может относиться и «Мера за меру» – если согласиться с догадкой Гэри Тейлора, что вместо Вены (Vienna) в шекспировской версии фигурировала именно Феррара (также топоним из трех слогов с ударением на среднем), а Вена в тексте пьесы появилась после правок Мидлтона в следующем десятилетии.

Неясно, насколько на сюжеты драматических сатир могло повлиять недавнее событие – смерть бездетного феррарского герцога Альфонсо II (1597), последнего представителя основной линии дома Эсте, покровителя Т. Тассо и (что может оказаться важным) Дж. Гварини. После его смерти титул формально перешел к отпрыску младшей ветви, Чезаре, однако Феррара была возвращена папе и титул «герцогов Феррарских» сменился на «герцогов Моденских».

Вероятно, комедия о герцоге Феррарском и его сыне, которого тот посылал якобы договориться о браке отца с дочерью соседнего властителя (а на самом деле чтобы тот влюбился в нее и оставил мысли о безбрачии), как указывает Мэтью Стегл⁵, существовала уже в 1597–1598. До нас сюжет дошел лишь в переложении Марстона («Параситастер») и чуть более поздней немецкой версии, но во всех присутствует мотив

⁴ The New Oxford Shakespeare. Critical Reference Edition. Oxford University Press, 2016. V. 2. P. 1713.

⁵ См.: https://lostplays.folger.edu/Comedy_of_a_Duke_of_Ferrara; а также: *Steggle, M.* The 'Comedy of a Duke of Ferrara' in 1598 // *Early Theatre*. 2016. Vol. 19. No. 2. P. 139–156. URL: <https://earlytheatre.org/earlytheatre/article/view/2818> (дата доступа: 01.09. 2019).

путешествия и роль наблюдателя, которую выполняет молодой принц (Марстон усложняет ее, отправляя ко двору соседа-владельца и самого феррарского герцога). Возможно, этот сюжет и стал промежуточным звеном между стихотворной и драматической сатирой.

Если вернуться к датировке пьес, то в отношении «Меры за меру» одной из наиболее популярных стала датировка У. Ливера – весна-лето 1604 г.¹ Это вполне соотносится с первым известным нам ее представлением – 26 декабря 1604, в день св. Стефана, при дворе². В сохранившемся перечне представлений, сделанном главой королевских увеселений сэром Эдмундом Тилни, как известно, фамилия Шекспира записана «Shaxberd»³.

Очевидно, что до «Меры...» был написан «Недовольный» («The Malcontent») Марстона (1603, внесен в Реестр компании книгопечатников (т. е. зафиксированы права на издание пьесы отдельной книгой) 5 июля 1604). Вероятно, что в 1604 написан и «Параситастер» (внесен в Реестр 12 марта 1606, опубликован в том же году). Комментатор предполагает, что «Феникс» Мидлтона был написан чуть раньше⁴ и стал источником для комедии Марстона. Общепринятая датировка «Феникса» – конец 1603 – начало 1604 – основывается прежде всего на указанной Чемберсом дате ее представления при дворе – 20 февраля 1604 – а также на упоминании, что старый герцог правил Феррарой 45 лет, в точности как Елизавета Тюдор на момент ее смерти весной 1603 (в Реестр пьеса была внесена в 1607 году)⁵.

Итак, основные драматические сатиры, включая и примыкающую к ним «Меру...» появились на свет в очень узком интервале в полтора-два года. Как мы увидим в дальнейшем, важно и еще одно совпадение:

¹ См. предисловие У. Ливера в изд: *Shakespeare W. Measure for Measure / ed. by J.W. Lever. L., 2004. P. XXXV.*

² При дворе также игрался «Феникс» Мидлтона. О возможной символике дня св. Стефана в пьесе Шекспира см. *Микеладзе Н.Э. «Мера за меру» в контексте праздника св. Стефана // Шекспировские чтения 2008/2010. М.: Изд-во Моск. гуманит. ун-та, 2010. С. 62–70.*

³ См. копию реестра Тилни на сайте Shakespeare Documented: <https://shakespearedocumented.folger.edu/exhibition/document/account-edmund-tylney-master-revels-listing-plays-performed-year-1604-5> (дата доступа: 01.09. 2019).

⁴ *Marston. J. Parasitaster, or the Fawn / ed. by David A. Blostein. Manchester University Press, 1978 P. 39–40.*

⁵ *Middleton T. Collected works. P. 91.*

22 марта 1604 в Реестр был внесен памфлет Мидлтона «Черная книга» («The Blacke Booke»), в котором отразилась некоторая проблематика драматической сатиры.

О текстовых «микро-переключках» между «Мерой...» и драматическими сатирами написано уже достаточно много, чтобы иметь возможность утверждать: перед нами ситуация параллельного исследования одних и тех же тем через схожие сюжетные повороты. М. Доминик, к примеру, сравнивает две сцены, в которых «персонаж, пользующийся сочувствием зрителя, заключен в тюрьму; его посещают друзья, чтобы выразить сочувствие, в том числе и главный герой пьесы, который с помощью переодевания добьется для заключенного свободы»¹. Какой сцене соответствует этот фабульный план? Четвертой сцене первого акта анонимного «Пуританина» (ок. 1606), отвечает Доминик², но и первой сцене третьего акта «Меры за меру»

Схожим образом Т. Пендлтон напоминает³, что не один шекспировский герцог оставляет в моральном и юридическом «лимбе» преступления Бернардина, поручая его заботам брата Петра:

Sirrah, thou art said to have a stubborn soul.
That apprehends no further than this world,
And squar'st thy life according. Thou'rt condemn'd:
But, for those earthly faults, I quit them all;⁴

¹ «...a character sympathetic to the audience in his prison cell; to him come friendly visitors who commiserate with his misfortune, including the protagonist of the play who will gain the prisoner's release through disguise and manipulation» (*Dominik M. Shakespeare-Middleton Collaborations. Alloth Press, 1988. P. 61*).

² М. Доминик придерживается версии, что автор этой пьесы – Т. Мидлтон. Тейлор и Лаваньино, однако, не включили «Пуританина» в подготовленное ими собрание сочинений Мидлтона. Стоит напомнить, что на титульном листе первого издания этой пьесы (1607) автор был указан инициалами «W.S.»

³ *Pendleton T.A. Shakespeare's Disguised Duke Play... P. 88.*

⁴ *Shakespeare W. Measure for Measure. P. 147.*

Я слышал, ты душой так огрубел,
Что дальше этой жизни ты не видишь,
И так и действуешь. Ты осужден,
Но на земле грехи твои прощаю.

(Здесь и далее перевод Т.Л. Щепкиной-Куперник цитируется по изд.: *Шекспир У. Мера за меру. // Собрание сочинений: В 8 т. М.: Искусство, 1960. Т. 6. С. 273.*)

Приговаривая Продитора за подготовку покушения на старого Герцога к вечному изгнанию, миддлтоновский принц Феникс также объявляет его неготовым ни к жизни, ни к смерти (Сц. 15):

So ugly are thy crimes,
Thine eye cannot endure 'em. <...>
Thy life is such it is too bad to end¹.

Как будет показано ниже, такое решение – чрезвычайно важный элемент поэтики драматической сатиры.

Аналогично исследователи рассматривают сцены, где связаны темы суда, прощения и брака (Феникс соединяет союз благородной и стойкой Племянницы² и своего верного друга Фиделио)³, а также древний мотив путешествия инкогнито как способа раскрыть пороки общества: марстоновский герцог Геркулес (Эрколе) в «Параситастере» едет вслед за сыном Тиберио под видом льстивого придворного Фаунуса⁴; у Мидлтона Феникс отправляется якобы в заграничное странствие, а на самом деле инкогнито путешествует по собственной столице и нанят Продитором для убийства собственного отца; в такое же притворное путешествие отправляется и шекспировский Винченцио⁵.

К сожалению, сходство сюжетных ходов слишком велико и многообразно, чтобы рассмотреть его в рамках одной статьи. Остановимся подробнее лишь на двух моментах: в чем мотивация монарха-сатириста, который почти во всех пьесах носит титул герцога; и как работает кульминация сюжета: длинная сцена приговора и воздаяния в концовке пьесы.

Шекспировский Винченцио – наиболее популярный из «переодетых монархов» – персонаж, которого трудно понять вне этой традиции. Как справедливо отмечает Тильярд, «в качестве реального человека он

¹ *Middleton T.* Collected works. P. 115. «Столь ужасны твои преступления, / Что ты [сам] не можешь на них смотреть. / Твоя жизнь сейчас закончилась бы слишком плохо». Все переводы, кроме «Меры за меру», приводятся в подстрочниках, выполненных мной. – *В.М.*

² У персонажа в оригинале нет имени, она родственница продажного мирового судьи Фалсо.

³ *Pendleton T.A.* Shakespeare's Disguised Duke Play... P. 88.

⁴ Отсюда и смысл заглавия: «параситастер» – притворяющийся паразитом.

⁵ *Pendleton T.A.* Shakespeare's Disguised Duke Play... P. 89.

крайне неприятен»¹, но сама эта оговорка о «реальном человеке» крайне показательна: авангардный характер драматической сатиры не предполагает «реального». На протяжении всего действия Герцогу нужно вести моралистический комментарий происходящего (задача, от которой своего героя частично освобождает только Шекспир), выступая одновременно как наблюдатель и провокатор действий других, а в концовке – открыто вторгаясь в его ход², что позволяет завершить «зависший» сюжет (бесконечные картины общественного порока в драматических сатирах Марстона и Мидлтона и непреодолимый конфликт между Анджело и остальными героями у Шекспира).

Пьесы такого жанра свободно обходятся с персонажами: часто, как и в «комедии гуморов», автор предпочитает демонстративно разбалансировать их психологию, придав герою лишь одну или две ведущие черты (либо порок – скупость, льстивость, заносчивость и т. д., либо – у женских персонажей – чистота и стойкость). Эти «скупые сатирические портреты»³, конечно, пришли в драматическую сатиру из стихотворной, и вся эта галерея персонажей по сравнению с Герцогом обладает лишь ограниченной способностью к действию, несмотря на все свои интриги. Именно Герцог составляет тот элемент действия, который Клиффорд Дэвидсон называет «дидактическим ядром»⁴, именно ему приходится преодолеть либо юношескую наивность, либо замкнутость в своем окружении и собственных мыслях, чтобы свершить приговор, которым заканчивается действие драматической сатиры⁵.

Марстоновский Джованни Альтофронт («Недовольный») представляет собой исключение из общего для остальных пьес правила –

¹ «Certainly, as a real person, he is a most unsympathetic character» (*Tillyard E.M.W. Shakespeare's Problem Plays...* P. 118).

² «...observer, intervener and (at times) agent provocateur...» (*Farley-Hills D. Shakespeare and the Rival Playwrights, 1600–1606. Routledge, 2014. P. 140*).

³ См.: *Clark I. Rhetorical Readings, Dark Comedies, and Shakespeare's Problem Plays. Gainesville: University Press of Florida, 2007. P. 28*.

⁴ «Didactic core». См.: *Davidson C. «The Phoenix»: Middleton's Didactic Comedy // Papers on Language and Literature. 1968. Vol. 4, Iss. 2. P. 22*.

⁵ *Quarmby K. The Disguised Ruler in Shakespeare and his Contemporaries. Routledge, 2016. Ch. 1. Элементы такой структуры, несомненно, существовали и ранее. Генрих V в ночь перед полем Азенкура выступает именно как «переодетый монарх», но между сценой ссоры короля и солдата проходит битва, которая влияет на итоговый приговор. Куормби оговаривает отличие монарха в драматической хронике (т.е. изображение реального короля) от монарха в пьесах Мидлтона и Марстона.*

ему угрожает реальная опасность. Он – герцог Генуэзский, свергнутый узурпатором Пьетро Джакомо, но продолжает жить при дворе под видом человеконенавистника Малеволе, который поносит всех придворных, не щадя и самого герцога, с той лишь разницей, что критикует его не публично. Узурпатор ценит эту прямоту в мире придворной лжи и лести: «I like him, faith; he gives good intelligence to my spirit, makes me understand those weaknesses which others' flattery palliates» (1.2)¹ Возможно, именно поэтому Малеволе не мстит узурпатору, а помогает ему спастись от заговора коварного Мендозы, после чего принимает власть вновь в свои руки. Его мотивация наиболее проста – спасти от смерти заточенную в башню жену и восстановить справедливость.

Напротив, власти герцога Эрколе в «Параситастере» настолько ничего не угрожает, что он вслед за сыном отправляется в Урбино, оставив государственные дела на своего благородного брата Ренальдо. Очевидно, Марстон сознательно заставляет Эрколе поступать по контрасту с Малеволе: приняв имя Фаунуса, он не ругает придворных, а, как полагается паразиту, льстит им, особенно Гонзаго, герцогу Урбинскому. Впрочем, порицаемые или восхваляемые придворные в обеих пьесах ведут себя одинаково – предаются порокам. Постоянное присутствие Малеволе и Фаунуса на сцене дают возможность «переключаться между регистрами», раскрывая свои планы в монологах либо репликах в сторону.

Мотивация Эрколе двойная: вначале в разговоре с Ренальдо он объясняет желание покинуть Феррару необходимостью контроля за сыном в Урбино, намекая, что это не все («what else you must not know»), а затем, оставшись один и перейдя с прозы на пятистопный ямб, признается, что ему тяжело осуществлять властные полномочия:

And now, thou ceremonious sovereignty
Ye proud, severer, stateful complements. –
The secret arts of rule I put you off;
Nor ever shall those *manacles of form* (курсив мой. – В.М.)
Once more lock up the appetite of blood².

¹ *Marston J.* The Malcontent. P. 23. «Право, мне он нравится, моему духу он придает разум, заставляет меня видеть те слабости, которые скрывают от меня льстецы».

² *Marston J.* Parasitaster... P. 79. «А ты, церемонная власть, / Вы, гордые, суровые, государственные труды, / Тайное искусство управления, я отказываюсь от тебя. / Никогда более эти оковы формы / Не скуют эту плоть».

В последующем длинном монологе хорошо проявляется присущая драматической сатире как таковой диалектика власти: ее исполнение, особенно судебное вынесение приговоров, само по себе создает «оковы формы» и отдаляет наделенного властью от понимания того, как эта власть работает. Чтобы вернуть себе это понимание, надо из исполнителя стать наблюдателем.

Как логично замечает Т. Пендлтон, притворное (или реальное. – В.М.) путешествие и финальная сцена, в которой Герцог снова принимает истинный облик, не только хорошо подходят для задачи сатирического социального наблюдения и исправления порока, но и требуют «деревянно-безличного» исполнителя¹, то есть героя, за которым может стоять огромное множество религиозных и историко-политических аллюзий, но на уровне реплик он будет беспокоиться более о том, что связано с его функцией правителя. Иво Кампс хорошо описывает эволюцию нашего понимания Герцога от Христа и Иакова до биовласти и социального контроля², но это становится возможным лишь за счет ограничения в нем личностного, в частности, права на ошибку. Сложнейший замысел Малеволе реализован без единого сбоя, Эрколе и Фаунус тоже ни на секунду не меняются местами.

Двойная мотивация возникает и в «Фениксе». Во-первых, это мотивация старого безымянного герцога, чувствующего, что после сорока пяти лет правления милость для него уже не отличается от тиранического правления:

For there's as much disease, though not to th'eye,
In too much pity as in tyranny³.

Очевидно, в этом и состоит тягость власти для него: он не знает, как теперь править, и признает, что государство разваливается на части, но не в политическом, а в моральном смысле. Отсюда и вторая мотивация –

¹ «The frame Shakespeare took from Middleton – travel imposture and the final undisguising and judgement – works coherently enough for satiric social observation and correction, and for these tasks an overseer as woodenly impersonal» (*Pendleton T.A. Shakespeare's Disguised Duke Play... P. 96*).

² *Kamps I. Ruling Fantasies and the Fantasies of Rule: «The Phoenix» and «Measure for Measure» // Studies in Philology. 1995. Vol. 92, No. 2. P. 248.*

³ *Middleton Th. Collected works. P. 93. «Есть слишком много болезненного, хотя и не видного глазу, / В излишней милости и в тирании».*

его наставление принцу Фениксу, что лишь путешествие поможет ему стать истинным правителем:

The good and free example which you find
 In other countries, match it with your own,
 The ill to shame the ill, which will in time
 Fully instruct you how to set in frame
 A kingdom all in pieces¹.

Каждая из мотиваций, таким образом, должна найти свое риторическое выражение (Айра Кларк и Дж. Фарли-Хиллс отмечают изобилие тропов в речах «переодетых правителей», особенно хиазмов).

Что же шекспировский Винченцио? На первый взгляд он почти не выражает мотиваций своего отъезда: не случайно пьеса открывается не монологом Герцога о том, что побуждает его покинуть Вену, а сразу инструкцией Эскалу. Еще важнее, что Герцог ни на минуту в завязке пьесы не остается на сцене один. И все же язык этих наставлений – это язык драматической сатиры. В ней абсолютно приемлемым является обман, причем обман тех, кто наиболее предан властителю (как в паре Эрколе – Ренальдо в «Параситастере»).

Управление государством в этом языке – особое искусство (вспомним самые первые слова шекспировского герцога):

Of government the properties to unfold,
 Would seem in me to affect speech and discourse... <...>
 then no more remains,
 But that to your sufficiency as your Worth is able,
 And let them work².

¹ *Middleton Th.* Collected works. P. 94. «Те хорошие и плохие примеры, что ты найдешь / в других странах, добавь их к тому, что знаешь сам, / пусть зло посрамляет зло, и все это в свое время / научит тебя, как восстановить порядок / в распавшемся на части государстве».

² *Shakespeare W.* Measure for Measure. P. 3–4.

Вам пояснять, в чем сущность управления,
 Считал бы я излишней тратой слов <...>
 Осталось
 Облечь нам только этой властью ваши
 Высокие достоинства и – к делу
 Их применить. (*Шекспир У.* Мера за меру. С. 161).

В остальных сатирах об укоренившихся законах и институтах почти нет речи, что и заставляет исследователей нередко находить у шекспировского Герцога особую, невысказанную мотивацию – желание проверить крепость законов и учреждений Вены и их независимость от того, кто правит суд и держит власть. Герцог упоминает законы и институты в одном ряду с природой человека:

The nature of our people,
Our city's institutions, and the terms
For common justice...¹

Действительно, само появление Анджело в качестве наместника странно для поэтики драматической сатиры: место «переодетого монарха» должен занять кто-то из членов его семьи. Но именно этот прием позволяет соединить сюжет Чинтио с сюжетом Марстона-Мидлтона. Лишая Винченцио двухуровневой мотивации, типичной для драматической сатиры, Шекспир, сознательно или несознательно, делает его еще более загадочным и открывает двери для аллегорической интерпретации. Где вся семья Герцога и как в Вене предполагается решать вопрос с престолонаследием? Откуда вообще взялась его власть и на чем она держится, неужели на «городском уставе»?

Однако вполне в рамках драматической сатиры оказывается и разговор Герцога с братом Фомой в монастыре (I.3), и его заключительные слова, выражающие готовность вернуться ко власти, когда пройдет время созерцания:

<...> hence shall we see,
If power change purpose, what our seemers be².

Очевидно, мотивация «отчуждения от собственной власти» вполне свойственна шекспировскому Герцогу, а значит, и здесь действует

¹ *Shakespeare W. Measure for Measure. P. 4.*

Дух нашего народа,
Уставы государства и язык
Законов наших... (*Шекспир У. Мера за меру. С. 161*).

² *Shakespeare W. Measure for Measure. P. 22.*

Увидим, как себя явит
Тот, кто безгрешным кажется на вид. (Там же. С. 173).

механизм, на котором построена кульминация всех драматических сатир: после периода отсутствия и слабой либо деспотической власти вернувшийся истинный монарх воздает остальным персонажам по их заслугам.

Основные элементы этого приговора таковы: антагонисту и, в редких случаях, другим «выдающимся» злодеям объявляется, что их грехи таковы, что ставят их между жизнью и смертью, но монарх по своей милости выбирает изоляцию их от общества. Добродетельные персонажи (прежде всего «спутник переодетого монарха» и сохранившие верность женщины) награждаются, в том числе вступлением в брак, а более мелкие персонажи «одной-двух сатирических черт» наказаны уже самим разоблачением их интриг.

Так, в «Недовольном» Альтофронт отказывается мстить Мендозе:

I scorn to hurt thee, 'tis the heart of slaves
That deigns to triumph over peasants graves¹.

Учитывая, что узурпатор Пьетро Джакомо в конце предыдущего акта уже отрекся от власти, пораженный умом Альтофронт-Малеволе и его отказом от мести, после обличения и изгнания Мендозы приговор Альтофронт становится максимально лаконичен: узурпатор и его распутная жена удаляются в монастырь, верные припадают к груди герцога, сводня Макрель изгоняется в пригород (to the suburbs), а остальным просто объявлено об их недостойности.

Более сложную конструкцию мы видим в «Параситастере»: Эрколе Фаунус, уладив брак Тиберия с дочерью герцога Урбинского, устраивает для остальных увеселение – аллегорический «Суд Любви», который превращается в судилище над ними. Кавалер, обещающий многое сразу нескольким дамам, осужден за «подделку монет»². Закон и статья находится и для любителя хвастаться несуществующими любовными победами, и для сплетника, и для того, кто препятствует любви Тиберию и Дульчимеллы, считая, что может повелевать самой любовью (то есть для самого герцога Гонзаго). Играя значениями слова «arrest» – « обви-

¹ *Marston J.* The Malcontent. P. 128. «Нанести тебе вред было бы мне противным, только низкие сердца / предаются радости на могилах ничтожеств».

² Эрколе ссылается на закон под названием «An act against counterfeiting of Cupid's royal coin, and abusing his subjects with false money».

нить» и «арестовать», Эрколе одновременно и узурпирует власть в Урбино, и оставляет всех обличенных на своих местах – они сами скрываются от разоблачающего их света любви.

Возвращаясь из своего притворного заграничного путешествия, принц Феникс, как мы уже знаем, изгоняет Продитора, соединяет в браке Фиделио и Племянницу, после чего объявляет, что остальные прощены, так как могут исправиться:

The rest are under reformation, and therefore
Under pardon¹.

Однако этому исправлению надо помочь, поэтому все интриги разоблачены: Фальсо лишается поста мирового судьи, все его средства переданы Племяннице, Жена ювелира только остроумием спасается от выселения в пригород за безнравственность, юрист Тэнгл (Липучка) исцелен от безумия и ощущает внутренний мир.

В этом ключе понятнее становится и наказание Анджело у Шекспира. Сам Анджело, как и прошедшие «Суд Любви», признает свою вину:

Then, good prince,
No longer session hold upon my shame,
But let my trial be mine own confession².

В отличие от драматических сатир, в «Мере...» никто не изгнан: Анджело связан узами брака, Бернардин вверен попечению монахов, и даже Луцио насильно женят на проститутке, но не выселяют из города. С героями социально низшего плана, очевидно, разбираются по городским законам, после чего, возможно, они остаются в пригороде. Здесь нет порочных придворных, но их отсутствие можно объяснить тем, что в Вене фактически нет двора, как нет и герцогского рода. Еще одна уникальная деталь – в том, что Винченцио – единственный из

¹ *Middleton Th. Collected works.* P. 124. «Остальные могут исправиться, и соответственно / Заслуживают помилования».

² *Shakespeare W. Measure for Measure.* P. 142.

Государь!
Не длите же позора моего.
Примите за допрос мое признание:
Судите и приговорите к смерти.
Вот милость, о которой я прошу. (*Шекспир У. Мера за меру.* С. 271).

«переодетых» монархов, который не просто берет обратно то, что ему принадлежало (в частности, само право вершить власть), но и приобретает нечто новое – жену. Неслучайно комментаторы, особенно в последние десятилетия, предлагают десятки интерпретаций ответного молчания Изабеллы. В логике драматической сатиры в момент восстановления порядка в обществе возникает глубокий разрыв между тем, кто имеет право проявлять милость и объявлять приговор, и всеми остальными, которые обычно почти бессловесны и лишь благодарят за отношение к ним.

Н.В. Шипилова видит в противоречивом поведении герцога способ особого «балансирования» его характера: «...его слишком человеческие слабости и промахи позволяют пьесе сохранять баланс между аллегоричностью и психологизмом»¹. Т.А. Шустилова говорит о принципиальном отличии Герцога и Анджело: «У Шекспира, напротив, Герцог и его суровый наместник последовательно противопоставляются друг другу как два правителя, руководствующиеся разными чувствами к своим подданным, разными представлениями о справедливости и законе. В понимании Анджело закон стоит над волей земного владыки. В понимании Герцога, напротив, живая личность, а не безжизненный принцип должна вершить на земле суд»².

Возможно, оба автора правы, и у Шекспира присутствует как балансирование, так и контраст. Анджело – единственный из антагонистов-«узурпаторов», который напрямую не покушается на власть Герцога, а поставлен им самим. Пьетро Джакомо захватил власть коварством, а Мендоза и Продитор пытаются сделать это с помощью жестокости и обмана. Что происходит в Урбино после «Суда Любви», остается неясным, но все герцогство, в отличие от Феррарского, было поражено социальной болезнью, от которой теперь просыпается Гонзаго, готовый брать у Эрколе уроки правления:

Gonzago. By the Lord, I am ashamed of myself, that's the plain troth. But I know now wherefore this parliament was. What a slumber have I been in!

¹ Шипилова Н.В. «Мера за меру» У. Шекспира и мистерии: сюжет о воскрешении Лазаря // Знание. Понимание. Умение. 2017. № 2. С. 298.

² Шустилова Т.А. Милость и справедливость в комедии У. Шекспира «Мера за меру» и поэме А. С. Пушкина «Анджело» // Знание. Понимание. Умение. 2015. № 2. С. 235.

Hercules. Never grieve or wonder: all things sweetly fit.
Gonzago. There is no folly to protested wit.
Hercules. What still in wond'ring ignorance doth rest.
 In private conference your dear-loved breast
 Shall fully take¹ (V.[1]).

Немало написано и о связи сцены приговора с пониманием королевской власти в политической теории Иакова I. Дэвид Фарли-Хиллс полагает, что Шекспир смелее в том, как он показывает ограниченность королевской власти, чем его младшие современники:² для него сам Винченцио слаб и ограничен, в отличие от параллели: старый герцог – слабая и старая Елизавета; Феникс – Иаков I у Мидлтона. С другой стороны, черты Иакова, вплоть до педантической учености, многие видят у марстоновского Гонзаго. Очевидно, что простого решения у этого вопроса нет и скорее прав К. Каннингем, утверждающий, что эти пьесы – и прежде всего «Меру...» нельзя свести к простому утверждению божественного права короля. Сам Каннингем утверждает, что в Герцоге вполне можно видеть черты и макиавеллистского манипулятора³.

¹ *Marston J. Parasitaster...* P. 239.

Гонзаго

Богом клянусь, мне за себя поистине стыдно. Теперь я понимаю, что это был за суд. Как же я заблуждался!

Эрколе

Не горюй и не удивляйся: все сошлось одно к одному

Гонзаго

Глупость не может оспаривать ума.

Эрколе

О чем ты еще не имеешь представления и чему удивляешься,

В частной беседе тебе, дорогому другу,

Я все расскажу полностью.

² *Farley-Hills D. Shakespeare and the Rival Playwrights.* P. 140–141.

³ «Depending on one's point of view, the Duke can be seen as a benign magistrate who, in the tradition of the disguised ruler genre, conceals his identity to gain anonymity so that he can educate himself and test the moral resolve of the citizens of his city, or as a duplicitous, evasive figure who, like the popular stage Machiavel derived from *The Prince*, exercises the coercive powers of "terror" and "love," extending their reach even to his public proposal to Isabella» (*Cunningham K. Opening Doubts Upon the Law: «Measure for Measure».* John Wiley & Sons, 2007. P. 317).

Косвенное доказательство этого можно видеть в странной сюжетной параллели: Томас Миддлтон примерно в то же время, или чуть позже, чем «Феникса», пишет памфлет «Черная книга» – продолжение серии о Пирсе Безгрошомов, начало которой положил десятью годами ранее Томас Нэш. В памфлете в Лондон (точнее, на театральную сцену) является дьявол, который и произносит в концовке пародийный приговор, точнее оглашает завещание, в котором милует или наказывает тех, кого считает «своими». Как и в случае «переодетых монархов», он выступает инкогнито, как «Лоренс Люцифер», и под его именем карнавально «умирает». Его пребывание на земле периодически, и нынешний приход отличается только тем, что он не столько сеет раздоры, сколько «передает наследство»¹ своим почитателям – сводникам, развратникам, преступникам – и бедному разочаровавшемуся поэту Пирсу, на чье прошение он отвечает.

Отсюда и главный скрытый вопрос драматической сатиры и шекспировской «Меры за меру»: что дальше? Как будет осуществляться власть, когда восстановлена справедливость и оказана милость? Достаточно ли было той встряски, которую получил «переодетый монарх», остранив (в терминах формальной школы) свою власть? Или и в дальнейшем она будет осуществляться как краткая, но решительная интервенция после долгого периода злоупотреблений? При всем отличии шекспировской пьесы от сатир его младших современников, эта проблема, очевидно, волновала их всех.

¹ «For I rise now to breathe my legacy...» (*Middleton Th. Collected works*. P. 208).

Т. Г. Чеснокова

ОБ ЭПИЧЕСКОМ И ТРАГИЧЕСКОМ
В ЖАНРОВОЙ СТРУКТУРЕ ПОЭМЫ ДЖ. МИЛТОНА
«ПОТЕРЯННЫЙ РАЙ» (АСПЕКТЫ ПОЭТИКИ)

Взаимодействие жанровых моделей и стилевых парадигм в художественном синтезе «Потерянного рая» – факт общеизвестный и не раз привлекавший внимание исследователей¹. Способы их совмещения в поэме многообразны: от включения малых жанров в эпическую рамку по принципу «вложения» до выстраивания сложной системы динамических связей, в которой находится место и взаимному остранению, и иерархическому соподчинению жанровых установок, каждая из которых стремится утвердить себя на уровне целого. В этом отношении наиболее значимы видовые модели трагедии и эпоса.

Став итогом долгих творческих исканий, поэма о грехопадении явилась вместе с тем воплощением телеологической концепции творчества, еще в ранние годы задававшей тон размышлениям Милтона о поэте и поэзии². Милтоновский идеал творца – не беспечный «сын фантазии»³, но предельно сосредоточенный на своей миссии художник-пророк, который, в полной мере используя все богатство поэтической (светской) традиции, поднимается выше, превращая заведомый вымысел в средство обозначения истин, в полной мере невыразимых на человеческом языке. Поэзия (но особая – вдохновленная Богом и сознательно подчинившая себя служению Абсолюту) ставится Милтоном едва ли не выше официального богословия, поскольку она, не принимая своих фантазий за достоверное знание, использует их как намек. Это потенциальное превосходство до некоторой степени объясняет предпочтение,

¹ См., в частности: *Lewalski B.K. The genres of Paradise Lost // Cambridge Companion to Milton. Cambridge, 1992. P. 79–95.*

² См.: *Горбунов А.Н. Три великих поэта Англии: Донн, Милтон, Вордсворт. М., 2012. С. 105.*

³ «Fancy's childe» (l. 132) – определение, данное Шекспиру в юношеском стихотворении Дж. Милтона «L' Allegro» (*Milton J. The English Poems. Ware, 2004. P. 27*).

отданное Милтоном поэзии перед богословием (и «мирскому» служению поэта перед религиозным пастырским служением) на этапе выбора жизненного пути¹.

В позиции Милтона, отождествляющего миссии поэта и пророка, получает особое преломление пуританское неприятие эстетического гедонизма, но оно оборачивается не отрицанием поэзии и искусства, но особой взыскательностью к поэту как нравственной личности, задающей этический вектор своему воображению. Основа эстетики Милтона – это тесное переплетение пуританских религиозных идеалов с платонической идеей эманации высшего бытия и его нисхождения по ступеням сущего (задающего также обратную перспективу восхождения низшего к высшему). Соединяясь, эти доктрины формируют концепцию, согласно которой поэзия, помнящая о неадекватности своих образов истине, становится в падшем мире наиболее действенным напоминанием о «вторичном» несовершенстве земного бытия и вместе с тем – о динамическом способе проявления Бога в творении², «разливаясь» в котором, божественное начало принимает изменчивые формы, в разной мере являющиеся его воплощениями. Эта общая мировоззренческая установка сказалась в замысле рано задуманной (но поздно осуществленной) Милтоном эпической поэмы на библейский сюжет, соотнесенной множеством связей как с биографическим, так и с историческим материалом³.

Эта связь, тем не менее, меньше всего напоминала логику аллегорического прочтения революционных событий в свете библейского «мифа». Скорее наоборот: для Милтона трагедия революции явилась неким историческим маскарадом – театрализованной версией скрытого действия, прообразом и истоком которого послужила вселенская драма первых людей. Сюжет о грехопадении (в христианском мировоззрении неотделимый от логики искупления), по мысли Милтона, представляет собой наиболее емкую метафору судьбы человека и человечества,

¹ См.: *Тетерина Е.Н.* Эпические традиции в «Потерянном рае» Дж. Мильтона и проблема специфики жанра: дисс. канд. филол. наук. М., 2004. С. 20; *Milton J. Paradise Lost* / Ed. by D.S. Kastan. Indianapolis; Cambridge, 2005. P. XIII.

² О динамизме милтоновской картины бытия см.: *Milton J. Paradise Lost* / Ed. by Barbara K. Lewalski. Malden, MA; Oxford, 2007. P. XX, 136.

³ Предполагаемый период создания – 1658–1665 гг.: *Milton J. Paradise Lost* / Ed. by D.S. Kastan. P. XIX.

максимально открытую в прошлое, будущее и настоящее. Этим (а не только разочарованием в рыцарской героике и исторической достоверности артуровских легенд) объясняется, на наш взгляд, отказ поэта от замысла «Артуриады», а также отличие повествовательного милтоновского метода от спенсеровского – метафоричность «Потерянного рая» на фоне «тотального» аллегоризма «Королевы фей». Важно помнить при этом, что истину библейского сказания (в особенности ветхозаветного) поэт воспринимал не как строго буквальную, но как «духовную», уже в самом Писании облеченную в иносказательную оболочку¹, глубинное содержание которой раскрывается по мере нравственного взросления человека и его приобщения к завоеванному Иисусом новому – духовному раю.

Итак, поэма – развернутая метафора, говорящая языком библейской пра-истории и увлекающая в провиденциальную перспективу слияния человека с Творцом, Земли – с Небом² и Бога-отца с Богом-сыном³. В этом качестве она является одновременно и отголоском изначальной трагедии человечества, и «героической эпопеей» вселенского масштаба, и торжественным гимном Творцу, венчающим в «Потерянном рае» синтез не только различных жанров, но и разных литературных родов. Раскрывая смысл исторического пути человечества, поэма становится высшей точкой на пути автора к его личной вершине – творению, в котором поэзия, оставаясь собой (как метафора, иносказание), перестает в то же время быть «только» поэзией (или вымыслом), а ее жанровая форма, вбирая в себя признаки и модальности разных жанров, приобретает характер «высшего» жанра.

¹ В поэме Милтона архангел Рафаил, излагая библейский порядок творения, подчеркивает, что «мгновенные» (immediate) деяния Божьи предстают в изложении как история шестидневных трудов только потому, что иначе рассказ о них не может быть усвоен «смертным Человеком» – «as earthly notion can receive» (VII, 179). Здесь и далее, кроме специально оговоренных случаев, русский текст цитируется в пер. А. Штейнберга по изд.: Люцифер: антология. М.; Харьков, 2000. С. 231–604, оригинал – по изд.: *Milton J. Paradise Lost / Ed. by Babara K. Lewalski. Malden, MA; Oxford, 2007.* Курсив в цитатах мой. – Т. Ч.

² «В Землю Небеса преобразятся, в Небеса – Земля». – «And Earth be chang'd to Heav'n & Heav'n to Earth» (VII, 160).

³ Ср.: «Ты будешь Все во Всем, а Я – в Тебе, / Во Мне же – все, кого Ты возлюбил». – «Thou shalt be All in All, and I in thee / For ever; and in mee all whom thou lov'st» (VI, 732–733).

Преображение затрагивает не только частные жанровые формы, но и сам жанровый принцип как одно из ведущих определений поэзии. Жанр отчетливо заявляет о собственных границах, чтобы в итоге их нарушить, стремясь к более полному осуществлению своей идеальной сути. За этим нарушением, однако, стоит не произвол воображения и не уподобление «разнообразию» природы, но импульс к максимальному самовыявлению жанровой идеи, понятой не как неподвижная абстракция, но как динамический принцип, который все более «очищается» в процессе реализации. Здесь можно видеть, как глубоко (на уровне фундаментальных эстетических установок) закладывается в поэзии Милтона синтез барочной и классицистической поэтик. Столь же глубокий в «Потерянном рае» уровень сцепления жанровых моделей двух наиболее возвышенных видов поэзии – трагедии и эпопеи.

С формальной точки зрения трагедия и эпопея – жанры, различающиеся способом подражания, но обладающие сходным предметом (согласно «Поэтике» Аристотеля, подражающие «серьезному»¹, или, иначе – «важным <лицам и поступкам>»², гл. 5). При этом каждая могла претендовать (и практически претендовала) на первое место в жанровой иерархии. По Аристотелю, трагедия «выше»³, или «лучше»⁴, (гл. 26) эпической поэмы, которую превосходит в согласии с эстетической мерой «единства», «наглядности», разнообразия метров и эффективности производимого ею «действия» («очищения страстей») ⁵. Тем не менее, теоретики Ренессанса и классицизма (в том числе Н. Буало на этапе итоговой систематизации классицистической доктрины) чаще отдавали предпочтение эпопее как более «возвышенному» виду поэзии⁶, связывая эти качества как со значительностью содержания, так и с «величавостью» формы, а также с разнообразием доступных эпическому поэту

¹ *Аристотель. Поэтика* / Пер. В. Аппельрота под ред. Ф. Петровского // Аристотель. Риторика. Поэтика. М., 2005. С. 172.

² *Аристотель. Поэтика* / Пер. М.Л. Гаспарова // Аристотель и античная литература. М., 1978. С. 119.

³ *Аристотель. Поэтика* / Пер. В. Аппельрота под ред. Ф. Петровского. С. 200, 202.

⁴ *Аристотель. Поэтика* / Пер. М.Л. Гаспарова. С. 162, 163.

⁵ Там же. С. 163.

⁶ «Еще возвышенной, прекрасней Эпопея» (*Буало Н. Поэтическое искусство* / Пер. А.Л. Линецкой. СПб., 2010. С. 63).

приемов. Обосновывая это мнение, Буало замечает, что эпопея, наименее скованная в полете фантазии, обладает максимально богатым набором средств, чтобы «зачаровать» (*enchanter*)¹ своих читателей. Благодаря этому она наделяет особой выразительностью и царственным великолепием всякий изображенный предмет – недаром «каждая добродетель» становится в ней «божеством»: «*Chaque vertu devient une divinité*» (III)².

Отношение Милтона к двум этим авторитетным точкам зрения трудно определить однозначно³. Подобно теоретикам-классицистам, он склонен видеть в эпической форме выражение предельных возможностей поэзии, расходясь с Буало преимущественно в оценке *христианской* эпопеи, которую автор «Поэтического искусства» решительно отвергает. С этой поправкой (весьма существенной) их представления о высоком предназначении и неисчерпаемом потенциале эпопеи во многих отношениях близки. И между тем сюжет о грехопадении, ставший в итоге фабульным центром милтоновской поэмы, первоначально рисовался воображению автора в драматической форме «библейской» трагедии⁴, имеющей глу-

¹ *Boileau N. L'Art poétique // Oeuvres Poétique. Paris, 1872. Vol. 1–2. P. 220.* В пер. Э. Линецкой: «Чтоб нас очаровать, нет выдумке предела» (*Буало Н. Поэтическое искусство. С. 63*).

² *Boileau N. L'Art poétique. P. 226.* В пер. Э. Линецкой эта строка не имеет прямого соответствия.

³ См.: *Milton J. Paradise Lost / Ed. by B. Lewalski. P. XV.* Новейшие отечественные исследователи чаще видят в Милтоне сторонника идеи превосходства эпоса над трагедией, обосновывая свой вывод отсылкой к религиозным взглядам поэта (*Тетерина Е.Н. Цит. соч. С. 31*). С этой логикой не вполне согласуется утверждение Милтона: «Трагедия <...> была и есть наиболее высоких, нравственный и полезный из всех поэтических жанров» (*Мильтон Дж. Потерянный рай. Стихотворения. Самсон-борец. М., 1976. С. 455*). В поисках наиболее «чистых» прообразов любого жанра, включая «возвышенную и величавую Трагедию», Милтон неизменно обращается к Св. Писанию (*Milton J. The Reason of Church Government. Book II // URL: https://www.dartmouth.edu/~milton/reading_room/reason/book_2/text.shtml* (дата обращения: 21.07.2019)). Превосходство же эпоса определяется скорее его «сверхжанровой» природой, архетип которой поэт мог найти не в отдельных частях Писания, а в Библии в целом.

⁴ См. четыре наброска драмы на сюжет о падении Адама в приложении к цитируемому изданию поэмы: *Milton J. Paradise Lost / Ed. by B. Lewalski. P. 341–343.*

бокие корни в традициях европейской драмы – от «полулитургического» «Действа об Адаме» (сер. XII в.) до новейших пьес Гуго Гроция («Адам изгнанный», опубликовано 1601) и Йоста ван Вондела – автора «ветхозаветных» трагедий «Люцифер» (1654), «Адам в изгнании» (1664) и «Ной» (1667), первая из которых, по-видимому, оказала значительное воздействие на замысел Милтона¹. И хотя тема изгнания из рая не была также чужда творцам новейшего религиозного эпоса (в частности, Г. Дю Бартазу как автору неоконченной второй «Седмицы»), в сознании Милтона она была, по-видимому, столь тесно связана с областью драматического искусства, что поэту не сразу удалось преодолеть эту жанровую инерцию, прежде чем он нашел свой собственный путь к библейской эпопее.

Трагедии, таким образом, принадлежала существеннейшая роль в генезисе и становлении той уникальной жанровой формы, которую приобрела христианская эпопея под пером Милтона. И эта роль не была ею окончательно «отыграна» на этапе творческой предыстории «Потерянного рая». Связи трагедии с эпопеей в *актуальной* жанровой структуре поэмы многоуровневы и многообразны, поскольку действующие модели обеих дwoятся, расширяясь и очищаясь в русле общей тенденции к самораскрытию жанрового ядра на почве «духовного» развенчания формальных границ жанра.

Остановив свой выбор на библейском рассказе из Книги Бытия, Милтон воспринял историю грехопадения как некий *сюжет сюжетов*, в равной мере воплощающий в себе всю глубину эпического и трагического содержания, их возможный предел. Милтон мыслит падение человека, лишившегося разом невинности, блаженства и предначертанного ему бессмертия, как величайшую *трагедию всех времен*² и в то же время – как наиболее масштабное из *эпических событий* в многовековом противостоянии вселенского зла вселенскому добру, превосходящее по своему значению любую из описанных древними или новыми поэтами героических битв. Вот почему, приступая в IX книге «Потерянного рая» к повествованию о роковом проступке первых людей, Милтон замечает, что должен придать своей песни *трагический* оттенок: «I now must change / Those Notes to *Tragic*» (IX, 5–6)³.

¹ См. об этом: Люцифер: антология. С. 669.

² См.: Горбунов А.Н. Цит. соч. С. 134.

³ «Теперь / Оттенок песне должен я придать / Трагический...» На этом основании Е.Н. Тетерина заключает, что «трагедия» в «Потерянном рае» получает

Грехопадение и неизбежное наказание, тем не менее, смягчаются *героическим актом* самопожертвования, добровольно возложенного на себя Сыном Божиим – творящим Словом Создателя и небесным заступником людей. До поры пребывающий вместе с Отцом, Сын из любви к человеку (и из послушания Отцу) выражает готовность спустя века после грехопадения облечься в человеческую плоть, чтобы принять на себя всю тяжесть наказания и, искупив своей смертью вину Адама, даровать человечеству новую жизнь, свободную от греха и смерти. Этот подвиг, совершенный в намерении еще до падения человека, отнимет у Сатаны его главный трофей в борьбе с Создателем – власть над погубленным человеческим родом, осужденным на смерть и сравнявшимся (если не в масштабе греха, то в безмерности несчастья) с самим Князем Тьмы.

В повествовательном пространстве поэмы трагедия человека вставлена таким образом в рамку эпического столкновения вселенских сил: света и тьмы, Бога и дьявола, источника истинного бытия и виновника его порчи. Но если по своему доктринальному смыслу судьба человечества является только ставкой в соперничестве Сатаны со Всевышним, то конструктивное значение «эпизода» грехопадения несоразмерно его подчиненной роли. Сам ход линейного повествования в значительной степени направляет решение Сатаны совратить человека (служащее отголоском небесной войны и источником грехопадения людей), а остановка рассказа совпадает с окончательным расставанием прародителей с земным раем. Предания о восстании Люцифера и сотворении мира также максимально «приближены» к Адаму, будучи представлены в форме предостережения человеку. И, наконец, грядущий исход вселенской борьбы настолько тесно связан с судьбой человечества, что отделить одно от другого не представляется возможным. К этому стоит добавить, что предшествующая грехопадению пасторальная идиллия в свою очередь конструктивно связана не только с эпической перспективой (как «малая» точка отсчета великих дел), но и (более не-

«характер оттенка», но не порождающей жанровой модели (Тетерина Е.Н. Цит. соч. С. 33). Соглашаясь с цитируемым автором в том, что «сюжетообразующие элементы трагедийного и эпического» в поэме «конструктивно неразделимы» (Там же. С. 22), мы полагаем все же, что жанровый образец трагедии играет в ней не поверхностную, но конструктивную роль, своеобразно вплетаясь в жанровую целостность эпопеи.

посредственно) с трагедией Адама и Евы (как «сцена для будущего трагического действия»¹).

Не только смещение акцента с вселенской эпической битвы на трагический путь человека и человечества, но и сходство главного противника небес – Люцифера – с трагическим героем, а также структурные переключки с целым рядом драматических жанров (от трагедии² до пасторальной драмы³) привели некоторых исследователей к выводу о первостепенном значении драматического начала для жанровой структуры «Потерянного рая». Тем не менее, милтоновская эпопея не является некой «эпической трагедией»⁴ или суммой драматических жанров. Эпическое начало заложено в ее основе, которая трансформируется, проходя через «трагедийную» стадию, и обретает тем самым новое качество и, в понимании автора, новую степень жанровой чистоты. Трагедия – это и некий итог (оборотная сторона и развязка) первичного «наброска» эпопеи, и путь к ее высшей форме.

Сказанное возвращает нас к милтоновскому пониманию эпической героики, нашедшему отражение в тексте «Потерянного рая». Милтон не усомнился назвать свою поэму «героической песнью» («Heroic Song», IX, 25), отметив, однако, разительное отличие ее содержания от содержания классических эпопей⁵. Искусству описания войн, считавшихся главной темой эпоса («Warts, hitherto the only Argument / Heroic deem'd», IX, 28–29), поэт противопоставляет «более возвышенный» предмет («higher Argument», IX, 42) – «высшее мужество терпения и ге-

¹ Ср.: Баткин Л.М. Итальянское Возрождение: проблемы и люди. М., 1995. С. 296.

² О наиболее значимых элементах трагедии в «Потерянном рае» см.: Тетерина Е.Н. Цит. соч. С. 30–31, 104–105.

³ О разнообразии элементов драматических жанров в поэме см.: Lewalski B.K. The genres of Paradise Lost. P. 80; Горбунов А.Н. Цит. соч. С. 139.

⁴ См.: Steadman J.M. Epic and Tragic structure in Paradise Lost. Chicago; London, 1976. P. 23. В интерпретации Р. Роллина – «эпопея, составленная из [нескольких] драм» (Rollin Roger B. Paradise Lost: “Tragical-comical-historical-pastoral” // Milton Studies. Vol. 5. Pittsburg, 1973. P. 3). См. также обзор исследований, выводящих «определение жанра “Потерянного рая” из родовых свойств лирики и драмы» (преимущественно – последней): Тетерина Е.Н. Цит. соч. С. 7–8.

⁵ См. о своеобразии милтоновской «протестантской эпопеи»: Loewenstein D. Milton. Paradise Lost. Cambridge, 2004. P. 31–37, 55–66; о концепции «сверхгероизма»: Тетерина Е.Н. Цит. соч. С. 87–89.

роического мученичества»¹ («the better fortitude / Of Patience and heroic Martyrdom», IX, 31–32). «Реформированные» таким образом героические добродетели получают центральное воплощение в образе Сына, избравшего путь добровольной жертвы во искупление грехов человечества (кн. III).

Легко заметить, однако, что отрицание воинственной героики ради героики терпения и мученичества, вступает в формальное противоречие с батальными элементами, лежащими у истоков эпической структуры и показывающими Сатану (в начале поэмы) как потерпевшего поражение полководца, а Сына Божьего (в ретроспективном рассказе Рафаила) – как носителя Божьей Славы – в ореоле военных побед накануне создания мира. Речь идет, таким образом, не о полном отказе от традиционной формы героического, а о кристаллизации на ее основе новой – более субъективной формы, сохраняющей эпико-повествовательную природу благодаря тому, что духовный подвиг нравственной победы над злом возвышается в ней до уровня *события* эпического масштаба, способного повернуть ход мировой истории и завоевать для человека вечность. Кристаллизация новой – одухотворенной эпики связана с *постепенным* освобождением героического начала от всякого «баснословия» – освобождением, которого не могло бы произойти, если бы эпопея не облеклась поначалу в одежды традиционной героики.

Обращенный к наивному восприятию Адама рассказ о небесной войне не только характером изображения воюющих сторон², но и заведомо «упрощенной» формой³ подготавливает отказ от идеализации традиционных эпических ценностей, недвусмысленно обозначенный ближе к финалу поэмы (в авторском отступлении начала IX книги и в пророческом рассказе Михаила о новой схватке Спасителя с Сатаной⁴). И вместе с тем черты традиционной героики в изображении первой космической битвы необходимы Милтону, чтобы подчеркнуть, что идеальный про-

¹ Зд. подстрочник мой. – Т. Ч.

² См. об этом: *Loewenstein D.* Op. cit. P. 97.

³ Приступая к рассказу о восстании Сатаны, Рафаил предупреждает, что будет пользоваться в нем методом аналогии, «духовное сравнив / С телесным» – «By lik'ning spiritual to corporal forms» (V, 573).

⁴ «Не полагай, / Что с поединком сходен этот бой. <...> / Не так повергнут будет Сатана». – «Dream not of thir fight, / As of a Duel. / <...> nor so is overcome / Satan» (XII, 386–387, 390–391).

образ любой не лишенной эстетической ценности поэтической формы (включая даже воинственную эпопею) следует искать «на Небесах» – в летописи божественных деяний и побед, лучше всего доказывающих «дьявольское» происхождение боевой ярости и честолюбивого пыла, воспетых эпическими поэтами.

За всем перечисленным стоит концепция Бога, мира и человека, в гораздо большей степени платоновская и антитринитарная¹ (с тяготением к пантеизму), хотя в то же время и пуританская, чем может показаться на основе «буквальной» трактовки сюжета. В поэме эта концепция выражается иносказательным путем, представляя не столько в качестве готового вывода, сколько в динамике жанровой формы и способов повествования. По мере чтения перед «знающим», посвященным читателем все ясней раскрывается условность апокрифического предания (а вместе с ним и «буквального» уровня библейского рассказа), его иносказательная природа. Так, пророчески возведенное соединение Отца и Сына («Thou shalt be all in all, and I in Thee»²) задним числом обнажает «метафоричность» их разделения как метафоры, в которой божественное единство является еще не «обожженному» человеку – в его человеческом, но не божественном совершенстве. В этом состоянии разные стороны божественного: справедливость и милосердие, совершенный порядок и мощь созидания, абсолютная воля и безграничное подчинение Закону – предстают как самостоятельные ипостаси («персоны») с тем, чтобы человек мог познать каждую из них в доступной ему полноте. С той же необходимостью они (по-платоновски идеально) должны явиться «на Небесах» прежде, чем воплощаются на земле. Однако в сравнении с высшим единством Бога различие божественных ипостасей для Милтона призрачно и «баснословно» – является частью «предания» как отправной точки истинного богопознания, но не его конечным пунктом и главной целью³.

¹ Об антитринитарных чертах Мессии см.: Горбунов А.Н. Цит. соч. С. 125. Добавим, что в трактате *De Doctrina Christiana* Сын назван «подчиненной причиной» творения (*Milton J. A Treatise on Christian Doctrine, compiled from The Holy Scriptures alone. Cambridge, 1825. P. 174*).

² «Ты будешь Все во Всем, а Я – в Тебе»

³ Этому не противоречит намек на то, что Сын поначалу не единосущен Отцу. Бог Милтона един и предшествует любому бытию, но Он также является силой, побуждающей сотворенные существа к бесконечному духовному совершенствованию

Существование (хотя бы и призрачное) в предвечном мире Греха и Смерти есть в свою очередь необходимое условие их последующего вторжения в человеческий мир. Дети Сатаны – «идеальные» прообразы реальных греха и смерти в человеческом измерении – разновидность платоновских эйдосов (с тем существенным уточнением, что идеальное в философии Платона свободно от зла и несовершенства, возникающих вследствие порчи идеи в материальном воплощении). У Милтона прообраз подобной порчи существует уже «на Небесах», появляясь в момент их раскола и отпадения падших ангелов, которое в свою очередь служит их «произвольным» ответом на необходимое (на данном этапе), но не абсолютное разделение Отца и Сына.

События, происходящие до сотворения мира, тем самым, создают идеальное (в платоновском смысле) соотношение сил, обнаруживающих в дальнейшем свое действие в человеческом мире¹. Создание этого мира не просто побочный продукт восстания Сатаны или «мечь» падшим ангелам, чье место в мироздании и в сердце Всевышнего занимают люди, но проявление творческой силы Бога и шаг к потенциальному «обожению» сущего. По Милтону, Бог творит из первоматерии, олицетворенной в образе Хаоса и произошедшей «от Бога» и «из Бога» («not only from God, but of God»), как утверждает в трактате «О христианском учении» (I, VII)². Видимая нейтральность первоэлементов, однако, в силу приданной им изменчивости и способности Бога по собственной воле «покидать» (retire) любую часть Вселенной (VII, 170–172), содержит возможность разделения и борьбы: часть Хаоса, преображенная в акте творения, становится «новым миром» во всем его совершенстве (но все же способным подвергнуться порче в силу оставленной человеку свободы выбора), тогда как другая часть образует пространство Ада – средоточие небытия, или бытия отрицательного, проявляющего свое существование лишь в искажении истинно сущего.

Сотворение человека и путь человечества к Богу – это и путь Бога к самому себе, к полноте своего пребывания в мироздании, из-

вплоть до слияния на высших ступенях с Богом. Эйдос такого слияния (в максимальном пределе – единсущности Творцу) и представляет для человека Сын Божий, образующий с Богом «одно» («I with thee am one», XI, 44) согласно мере своего нравственного достоинства.

¹ См.: Горбунов А.Н. Цит. соч. С. 128.

² Milton J. A Treatise on Christian Doctrine. P. 183.

начально Ему подчиненном, но сохраняющем островки «отдельного» существования, подверженных «порче или смешению под действием дьявольских искушений или тех, что рождаются в самом человеке» («О христианском учении», I, VII)¹. Конечная перспектива этого пути – соединение в Боге всех Его ипостасей и «образов» – определяет идеальную жанровую форму поэмы: субъективно-лирический «эпос» самораскрытия Бога в сущем – эпос, проходящий через двойную трансформацию, минуя стадии традиционной героической эпопеи и вселенской трагедии падшего человечества, чтобы в итоге вернуться к возвышенной героике, но на новом этапе ее понимания и принятия, в соответствии с целью автора –

That to the highth of this great Argument
I may assert Eternal Providence,
And justify the wayes of God to men (I, 24–26)².

Особая роль нескольких центральных «характеров» в жанровой структуре поэмы и принципиальное значение их обобщенных фигур для формы целого – еще одно проявление того, что жанр в поэме Милтона «субъективируется» и получает конкретное преломление в судьбе и индивидуальном повествовательном пространстве каждого персонажа. Все основные герои при этом в той или иной мере являются образами и «ипостасями» друг друга: Ева – слабейшая «часть» Адама, увлекающая супруга к роковому проступку; Адам – носитель образа Божьего и несовершенный прообраз будущего – «второго Адама» («our second Adam», XI, 383), способного сохранить и приумножить заложенную в нем связь человеческого с божественным; Сатана – антипод Сына и нематериальный прообраз греховного человечества; наконец, Бог-Отец – воплощенный бытийный принцип, заключающий в себе изначально и Сына (преданность высшей правде в сочетании с безграничной любовью к «твари»), и человека (принцип движения сотворенного бытия к абсолютному и потенци-

¹ *Idem.* P. 182.

² Решающие доводы найти
И благость Провиденья доказать,
Пути Творца пред тварью оправдав.

ал обожения сущего¹). Тем не менее, связь этих образов с человеком (как средством осуществления божественного в мире) настолько же существенна для практической реализации жанровой структуры, насколько отношение каждого персонажа к Богу принципиально для ее идеальной конструкции, уходящей в перспективу абсолютного «верха» и поэтому полностью не воплотимой на обычном повествовательном уровне.

Индивидуальный характер Адама рассматривался исследователями в разных аспектах, в том числе в связи с классицистической концепцией характера². Подобно героям античных трагедий, Адам – это «тот, кто попадает в несчастье не по своей негодности или порочности, но по какой-нибудь ошибке, тогда как раньше был в большой чести и счастии» («Поэтика», гл. 13, пер. В. Аппельрота)³. Трагическая перипетия (переход от райского блаженства – к обреченности на изгнание, от невинности – к грехопадению и от потенциального бессмертия – к страданиям, болезням и смерти) служит вершиной повествования, окрашивая его в трагический тон по мере приближения к роковому событию. Грех Адама при этом является почти столь же двойственным, сколь двойственной традиционно (от Аристотеля до классицизма) считалась вина трагического героя – протагониста трагедии. Выбор Адама свободен, но сама необходимость этого выбора (представшего перед героем как зримая неизбежность) обусловлена кознями Сатаны. Именно поэтому «ясно осознающий»⁴, но нарушающий собственный долг Адам все же назван в поэме «обманутым», или «введенным в заблуждение» (*deceiv'd*), а грех его признан не столь «произвольным», как не имевший примера и первообраза грех падших ангелов:

¹ См. о предназначении человека в связи с концепцией «обожения» (*теосиса*): Горбунов А.Н. Знакомство с Библией. М., 2016. С. 93.

² Горбунов А.Н. Три великих поэта Англии. С. 133; Иванов Д.А. «Новый человек» в поэме Дж. Мильтона «Потерянный рай» // Барокко и классицизм в истории мировой культуры: материалы междунар. науч. конференции. СПб., 2001. URL: <http://forlit.philol.msu.ru/lib-ru/ivanov-article1-ru> (дата обращения: 21.07.2019).

³ Аристотель. Поэтика / Пер. В. Аппельрота под ред. Ф. Петровского. М., 2005. С. 180.

⁴ Иванов Д.А. Указ. соч.

They themselves ordain'd their fall.
 The first sort by thir own suggestion fell,
 Self-tempted, self-deprav'd: Man falls deceiv'd
 By the other first: Man therefore shall find grace,
 The other none (III, 128–132)¹.

Милтону, очевидно, во многом также близка концепция превышения меры обычного человеческого страдания в «пафосе» трагического героя (и меры несчастья в его судьбе). В глазах первочеловека, очнувшегося от эйфории мнимой божественности и узревшего бездну собственного падения, его беда предстает безграничной – не имеющей равных ни в прошлом, ни в будущем, а сам он – прародитель страдающего и гибнущего в грехах человечества – «беспримерно» несчастным от начала и до конца времен:

...miserable
 Beyond all past example and future (X, 839–840)².

Черты трагического героя в Адаме тем самым намеренно выделены, подчеркнуты и укрупнены, а его трагедия в силу этого представлена как источник и образец всех известных земных трагедий (подлинных или вымышленных). Усваивая взгляд тех христианских толкователей, которые видели в классических «баснях» искажение первоначальной истины библейских рассказов³, Милтон распространяет подобное толкование и на жанровые формы, сложившиеся в античности. По этой причине он

¹ Избрали грех – они; самих себя
 Разврату и обману обрекли,
 Зачинщиками став. Но Человек
 Падет, прельщенный ими; посему
 Его помилую, но Духам Зла
 Прощенья нет.

² Не было и нет
 Несчастнее тебя, и не сыскать
 Ни в прошлом, ни в грядущем образца
 Такой беды.

³ См. цитированное выше предисловие ко второй главе милтоновского трактата «Обоснование церковного правления»: *Milton J. The Reason of Church Government*//URL: https://www.dartmouth.edu/~milton/reading_room/reason/book_2/text.shtml

«очищает» классическую оболочку трагедии как от традиционного мифологического содержания, так и от видимой самодостаточности устойчивого жанрового канона, помещая трагедию в более широкий контекст и делая стадией «откровения» формы эпической.

Возможность обоих трагических падений в поэме (Люцифера и человека) имеет некую объективную основу и обусловлена формальным разделением божественного (Отец и Сын) и человеческого (Адам и Ева). Недаром же Сатана, наученный опытом поражения, стремится извлечь максимальную выгоду из «двойственности» человека, опутывая хитростью его «слабейшую часть». Возможность, однако, отнюдь не тождественна необходимости, и потому трагедия в понимании Милтона остается результатом свободного выбора, а не следствием трагической неизбежности. Трагический герой (Адам) и духовный двойник его падшего естества (Люцифер-Сатана) сходным образом *соединяют* знание истины с добровольной уступкой заблуждению. В этом смысле их противоположность как барочного («заблуждающегося») и классицистического («ясно сознающего») героя не абсолютна¹.

Сатана заблуждается относительно собственного происхождения² и возможности действовать независимо от произволения Небес³. Но ему в той же мере свойственна удивительная ясность в понимании себя как нравственной личности – честолюбца, снедаемого жаждой первенства и обреченного всюду носить с собой свой ад неудовлетворенного честолюбия⁴ – независимо от небесной кары или прощения (IV, 193–195). Но именно абсолютная ясность этого сознания удерживает Сатану на пути бесконечной борьбы с Творцом, обрекает на иллюзорное стремление к недостижимой победе и проклятие вечной отринутости. Причина этого противоречия – в том, что греховный выбор падшего ангела, пре-

¹ См.: Иванов Д.А. Указ. соч.

² «Мы саморождены, самовозникли». – «<...> self-begot, self-rais'd» (V, 860). Впрочем, наедине с собой он опровергает это публичное заявление, признавая, что был «сотворен» в своем «высоком чине» Богом («he *created* what I was / In that bright eminence», IV, 43). См.: Milton J. Paradise Lost / Ed. by D. Kaston. P. XXXII.

³ «Тщеславно ликовали гордецы. / Сочтя, что от Стигийских вод спаслись / Они, как боги, – собственной своей / Вновь обретенной силой». – «Both glorying to have scap'd the Stygian flood / As gods, and by their own recover'd strength» (I, 239–240).

⁴ «Везде / В Аду я буду. Ад – я сам». – «Which way I flie is Hell; my self am Hell» (IV, 75).

образив его натуру (которую можно теперь в самом деле назвать «само-рожденной»), тиранически властвует над волей и разумом Князя Тьмы. Понимая бесплодность своих упований, он, оставаясь «порабощенным себе» («self enthralld», VI, 181) не может стремиться к чему-то иному, чем безраздельная власть над Вселенной. Углубляясь в самопознание, Сатана созерцает лишь воплощенное в нем самом зло – зло, которое убеждает его в невозможности мира и подпитывает вместе с волей к борьбе также необходимые для ее продолжения иллюзии.

Не менее тесная связь существует между рационалистически ясным пониманием тяжести греха и заблуждением, побуждающим Адама совершить этот грех. Падение Евы наряду с ужасом рождает в Адаме тайное желание оправдать своим выбором выбор жены, обрести в роковом плоде не смерть, но наглядное доказательство «непогрешимого» совершенства Евы¹ – совершенства, сомнительного для разума, но убедительного для чувства. Заблуждение и в этом случае не отменяет ясного знания, но находит убежище в «задней мысли», порождаемой страхом утратить Еву, воспринимаемую как часть его существа. «Узы природы», влекущие к жене, не позволяют Адаму (до известной степени справедливо) рассматривать ее грех как что-то отдельное от себя, но, обоготворяя свою «половину», он, как и Ева, поддается иллюзии преждевременного воплощения божественного в человеческом, и, как Люцифер, превозносит низшее над высшим, что закрепляет аналогию между падшим Адамом и Сатаной:

To Satan only like both crime and doom (X, 841)².

Эта явная параллель не означает, однако, ни равенства, ни тем более превосходства первичной «трагедии» Сатаны над трагедией Адама. Во всех своих масках и образах Сатана остается в поэме лишь мнимым героем – как эпическим, так и трагическим: грандиозной, но призрачной тенью настоящей героики и подлинного трагизма³. Призрачное бытие

¹ На непогрешимости ангельской природы восставших на Бога настаивает и Сатана (см. ниже).

² Возмездьем и грехом
Ты уподоблен только Сатане.

³ Соперничая с онтологически неравным ему Богом, Сатана, в сущности, пародирует и искажает даже наиболее органичную для него роль «эпического антагониста» (см.: *Тетерина Е.Н.* Цит. соч. С. 86, 95; *Горбунов А.Н.* Цит. соч. С. 120).

зла¹ в его вечном изгнании «у самого себя» приобретает трагический характер лишь тогда, когда зло вторгается в человеческий мир и, помрачив сознание человека, направляет его волю к поступкам, умаляющим жизнь действительную под воздействием жизни призрачной.

Достоинство милтоновского Сатаны как эпического и трагического героя само по себе – искусно разыгранная иллюзия, зачаровавшая критиков XIX столетия, в восприятии которых Бог предстал лишенным «нравственного превосходства» над падшим ангелом (Шелли)², а сам адский дух обернулся «апофеозой восстания против авторитета» (В.Г. Белинский)³. Тем не менее, как бы ни отзывались в умах настоящих «борцов с тиранией» благородные *речи* милтоновского Сатаны, принимать их за чистую монету – значит по меньшей мере не осознавать всей сложности этого образа (и его настоящей глубины). Сатана – иллюзорный борец с Богом (в чьей воле – каждое его движение) и иллюзорный победитель человека (ибо Сын Человеческий – это «семья жены», которому суждено «стереть» главу змия). Он отрицание, лишенное самостоятельного бытия и существующее силой того, что оно отрицает, а не олицетворенная воля к преодолению узких границ устаревшего миропорядка. Даже риторика Сатаны (построенная на целой системе остроумно-циничных подмен) в большей степени воплощает в себе «феодальную» апологию званий и рангов («Orders and Degrees», V, 792), высокомерное отрицание личных достоинств и заслуг⁴ и претензию на абсолютную непогрешимость⁵, чем дух безграничного сво-

¹ «Себе вернуть / Не в силах истинное бытие, / Он, сидючи на Древе, помышляя / О способах: живых обречь на смерть». – «<...> yet not true life / Thereby regained, but sat devising death / To them who lived» (IV, 196–198).

² Шелли П.Б. Защита поэзии // Шелли П.Б. Письма. Статьи. Фрагменты. М., 1972. С. 426.

³ Белинский В.Г. Взгляд на русскую литературу 1847 года. Статья первая // Белинский В.Г. Соч.: В 3 т. М., 1948. Т. 3. С. 792.

⁴ «Тому, кто их затмил / Достоинством, в почтенье отказав». – «<...> nor care who them excells» (VI, 823). Концепция превосходства «достоинства», или духовной «заслуги», над «величием» чрезвычайно важна для Милтона. Ср.: «Заслугою превыше, чем рождением, / Ты – Божий Сын, и доброта Твоя / Дороже, чем могущество и власть». – «By Merit more than Birthright Son of God, / Found worthiest to be so by being Good, / Fart more then Great or High» (III, 309–311).

⁵ «Для существ / Безгрешных заповеди не нужны». – «Who <...> can introduce / Law and Edict on us, who without law / Erre not?» – (V, 794, 798–799).

бодолюбия. Сатана – вечный софист и обманщик¹, завистник и демагог, маскирующий зависть к человеку и Богу претензией на превосходство и театральным негодованием против мнимых притеснений и обид. Его «демократические» филиппики против тирании Небес, беззастенчиво уживающиеся с защитой исконных привилегий, служат очередным прикрытием безграничного властолюбия, не находящего утоления ни в заслуженном, ни в дарованном благе, но лишь во благе, цинично вырванном у самого Создателя и у его творения (хитростью или силой)².

Свои искаженные чувства (зависти и стремления к превосходству, претенциозной обиды и недоверия к Творцу) дьявол искусно внушает Еве, которая под влиянием этих внушений отвергает не только заповедь Бога и главенство Адама, но и какое-либо представление о дружески равноправном союзе – недаром мысль разделить новообретенное знание с мужем возникает у Евы лишь вследствие нежелания в одиночку нести всю тяжесть последствий. Выбор Адама поэтому вдвойне трагичен, так как окрашен наполовину свершившимся поражением человечества (в лице его падшей жены). И все-таки подпадение Евы соблазну (чреватое тяжкой потерей для каждого из прародителей) еще не является той «трагедией трагедий», в которой Милтон увидел прообраз всякого трагического опыта (будь то в жизни или в искусстве). Судьба человека, с его безграничным потенциалом совершенствования³, в конечном счете зависит от Адама, чье решение может обернуться как трагическим падением, так и эпическим прославлением, но в иной форме, чем это было возможно до оболыщения Евы.

Падение жены принципиально меняет условия задачи, и если раньше Адаму во всеоружии его физического и интеллектуального совершенства достаточно было проявить традиционные эпические доблести – силу, храбрость, волю и ум, то теперь ему предстоит более сложное испытание: нравственный выбор между правдой бытийного Абсолюта (которая заключена в нем как «образ», но не стала в полной

¹ «Разоблаченный лгун» – «a lyar trac't» (IV, 949).

² Ср.: «Ты приобрел / Отвагой *то, чего не создал сам*». – «<...> the virtue hath won / *What thy hands builded not*» (X, 372–373).

³ Ср.: «Пока, возвысясь, множеством заслуг / И послушаньем долгим искушен / Не внидет в Эмпирей, дабы навек / Там обретаться». – «<...> till, by degrees of merit rais'd, / They open to themselves at length the way / Up hither, under long obedience tri'd» (VII, 157–159).

мере «природой», далеко не прошедшей возможный путь к Богу) и близкой «частью» его существа, получившей независимое воплощение в Еве и вызывающей в нем трепетное благоговейное преклонение своей необычной телесной прелестью. Этот выбор становится главной проверкой Адама (в том числе – на его соответствие статусу эпического героя).

Если мятеж Сатаны и его присутствие во вселенной образуют универсальную предпосылку трагедии человека, то дарованная Адаму степень совершенства делает возможным осуществление им эпического подвига – победы над дьяволом в человеческом мире. Врожденные доблести прародителя таковы, что Сатана не решается на открытое столкновение с ним – бессмертный (и, по собственному убеждению, несотворенный) дух пасует перед физической силой и божественным разумом сотворенного человека (IX, 483–486). Но падение Евы делает прежние героические доблести недостаточными, преобразует характер подвига, который должен быть совершен человеком. Это, как уже говорилось, подвиг нравственного выбора между частью и целым – законченной в своем совершенстве формой и ускользающим от определения абсолютным содержанием – подвиг, требующий стоической отрешенности и бескомпромиссной верности глубоко скрытой внутренней правде. Идя по стопам Сына Божьего, завершившего на Небесах разгром Сатаны, Адам призван выступить первопроходцем в ином – «страдательном» героизме, изгоняющем зло путем всякого отвержения нравственных компромиссов. Едва ли способный, как Ева, поддаться искушению Сатаны, говорящего из тела змея, Адам внимает искушению в лице Евы, обольщенный не ее уговорами, а пленительным обликом, утратив разум от страха лишиться любимой супруги и «покоряясь тому, что *казалось* неисцелимым» («submitting to what *seemd* remediless», IX, 919)¹.

Отчетливое *знание* греховности поступка и положенной за него кары тем самым не только не удерживает Адама от повторения греха Евы (как Сатану – от его новых козней), но, воспринятое под знаком неизбежности наказания (и неизбежности подчинения «узам природы»), еще настойчивее подталкивает его к нарушению заповеди. Отрицая в себе способность

¹ В пер. А. Штейнберга: «Необратимой доле покоряюсь», – без намека на *кажущийся* характер этой неизбежности. Комментируя оригинал, Д.С. Кастан замечает: «Хотя Милтон не называет доступных Адаму средств, *seemed* может подразумевать, что его решение было поспешным» (*Milton J. Paradise Lost / Ed. by D.S. Kastan. P. 295*).

подняться над собственным влечением, Адам принижает и свое актуальное, и потенциальное совершенство¹, а игнорируя возможность милосердия, сопровождающего божественный закон, повторяет ослепление Евы, поверившей в неискренность явленной Богом заботы о людях. Выбор Адама и с этой точки зрения совершается под влиянием заблуждения – на почве аффекта, нерасторжимо связанного с тем ослеплением «совершенствами» жены, которое привело к переоценке ее нравственной стойкости².

Заблуждаясь, Адам упускает возможность удержать человечество от греха и смерти и явиться не трагическим протагонистом, а героем в обоих первоначальных смыслах – «сыном бога» (с поправкой на христианство) и персонажем предания, прославленным героическими деяниями. Его неисполненную миссию³ берет на себя Сын Божий, решившийся на добровольную жертву, а в земном измерении – Спаситель, Иисус – воплощение Бога, не искаженное грехом.

Именно Сын вторично становится первопроходцем, не повторяя свой прежний подвиг, но восходя на новую ступень героического. Жертвуя собой, он не пятнает в себе божественного, и, проявляя милосердие к согрешившему, не впадает (в отличие от Адама) в невольную апологию греха. На этом переломе оболочка «ветхого Адама» разрывается и универсальной («родовой») личностью становится «второй Адам» – Христос, герой, приходящий из глубины трагического к эпическому триумфу. Трагедия первочеловека отступает перед спасением человечества, хотя формально именно ее развязка венчает сюжет поэмы. Сюжет, тем не менее, размыкается в будущее по мере того, как читателю (вместе с героем) дается возможность осознать, что путь человечества, заданный «ошибкой» Адама, не является определенным раз и навсегда. Признавая свое поражение, Адам склоняется перед достойнейшим и вступает в но-

¹ Ср. с упреком Судии: «Когда бы впрямь себе ты цену знал!» – «<...> hadst thou *known thy self aright*» (X, 156).

² Ср.: «Проклятию теперь я предаю / *Ошибку* эту, ставшую преступным / Грехом, в котором ты меня винишь!» – «<...> but I rue / That *errour* now, which is become my crime, / And thou th' *accuser*» (IX, 1180–1182).

³ О «неисполненном Адамом плане Бога о человеке» с точки зрения богословия см., в частности: *Капкан И. Христос как второй Адам в богословии Максима Исповедника* // Сайт Санкт-Петербургской духовной академии. URL: <https://spbda.ru/digest/hristos-kak-vtoroy-adam-v-bogoslovii-prepodobnogo-maksima-ispovednika/> (дата обращения: 21.07.2019).

вую жизнь в большом мире уже не как идеальный Человек, творящий свободным выбором будущую судьбу потомков, но как подвластный необходимости грешный индивид, которому вместо спасительного подвига остается труд повседневного раскаяния и добрых дел – инструмента смягчения личной участи (XI, 254–258), но главное – упование на Того, Кто идет ему на смену, спасая в акте новой – духовной героики не Себя, но падшую человеческую природу.

Восстановление эпической перспективы – это признание того, что истинным героем поэмы в конечном счете является не Адам (как перво-человек и патриарх человечества), но Человек как создание Бога в богатстве его актуальных и потенциальных возможностей. И Адам сохраняет за собой эту функцию в той мере и до тех пор, пока остается воплощением благих обещаний человеческой природы¹. Искупление его греха Спасителем, входящее в сюжет поэмы лишь в качестве обетования, оказывается вместе с тем неотъемлемой частью ее смысловой и жанровой структуры. Именно оно определяет, во-первых, удвоение главного героя: падшего Адама, замещаемого «вторым Адамом» («семенем Жены»), в равной мере достойным быть Сыном Человеческим и Сыном Божьим (III, 316–317), – во-вторых, удвоение жанра: трагедии, перерастающей в эпос и проявленной в качестве подчиненного элемента эпического, – и, наконец, удвоение эстетических принципов: аристотелевского «подражания»-мимесиса, переходящего во вдохновенное поэтическое пророчество.

Вышеописанная схема с необходимостью включает в себя и лирический элемент, столь же двойственный, как и другие жанровые составляющие поэмы. Подобная двойственность связана с наличием двух полюсов-источников лирического, одним из которых является Бог, а другим – автор – ближайшее подобие Творца в поэтическом мире «Потерянного рая». Как источник всякого бытия (и всякого со-бытия), Бог образует фундамент эпической конструкции и вместе с тем, «рождая»² Сына и через него воплощая свой «образ» в человеке, Он с каждым но-

¹ В этом смысле вопрос о полноте соответствия Адама статусу *эпического героя* (см.: Горбунов А.Н. Цит. соч. С. 138) представляется нам не вполне однозначным с учетом двойственности человеческого «архетипа» в поэме, имеющего наряду с «приблизительным» (потенциальным) свое высшее – подлинное воплощение.

² «This day I have *begot* whom I declare / My onely Son» (V, 603–604). – «Сегодня Мною Тот *произведен*, / Кого единым Сыном Я назвал».

вым своим воплощением из абстрактного «принципа» становится все более концентрированным выражением личного, субъективного начала, ее очищенной сублимацией. Автор является также и «порождающей силой» эпического рассказа, и носителем всепроникающей лирической субъективности, растворенной в событиях и персонажах по принципу «всеприсутствия».

Лирическое поэтому не просто входит в структуру эпического как малая форма (эпиталама или ангельский гимн), но выступает как начало, одушевляющее эпопею и тесно связанное с ее сверхзадачей (задачей теодицеи), придающей произведению общий «гимнический» оттенок. Между тем и в прямой своей форме (как, например, в начале III и VII книг, где поэт прямо говорит о себе) лирическое самовыражение автора не столько уводит в сторону от эпического, сколько придает ему особое – внутреннее измерение и поддерживает в новом качестве, отвечающем специфике христианского эпоса, с его особым пониманием как сущности эпопеи, так и природы жанра вообще.

Таким образом, жанрово-родовой синтез в поэме отличается не только широтой охвата, но и динамическим способом развертывания, а жанровые перспективы, сменяя друг друга, помогают извлечь из каждой модели ее очищенную, не застывшую в канонической форме «субстанцию». Все эти сублимированные жанровые модусы устремлены к эпопее, которая в ходе повествования также преобразуется, преодолевая стадию трагического «распада» и приближаясь к единству универсального и субъективного, метафорически отраженных друг в друге.

Н. Т. Пахсарьян

«НАЗИДАТЕЛЬНЫЕ НОВЕЛЛЫ» ВО ФРАНЦИИ XVII – XVIII ВВ.

Испанско-французские литературные связи в XVII в. были весьма прочными и разнообразными. На протяжении века многочисленные переводы испанских авторов – не только художественных, но и религиозных, научных произведений – дополнялись сочинением романов, драм и новелл на испанскую тему и описанием путешествий в Испанию¹. Однако в начале столетия первое место держали, безусловно, переводы: благодаря им, «все, что появлялось в Мадриде, немедленно становилось известным во Франции»². Знание испанского языка существенно выросло в этот период: испанская грамматика С. Удена, опубликованная впервые в 1597 г., семь раз была переиздана в два последующие десятилетия, как и словарь того же автора, впервые вышедший из печати в 1607 г. Среди литературных сочинений, если рассматривать общую культурную панораму столетия, главное внимание привлекали испанские плутовские романы и «Дон Кихот» Сервантеса. В то же время интерес к Сервантесу не ограничивался только «Дон Кихотом», успех знаменитого романа поначалу ненамного превосходил популярность «Назидательных новелл». Так, например, из разговора французских дворян во время их пребывания в Мадриде в 1615 г. с секретарем толедского архиепископа Маркесом Торресом, можно было узнать о равном интересе публики во Франции к «Галатее», первой части «Дон Кихота» и к «Назидательным новеллам»³. Испанская новеллистика с 1610 г. занимала все большее место среди переводов на французский язык, ото-

¹ См. подробно: *Goya L., Manuel J. Bibliographie critique de la littérature espagnole en France au XVII siècle. Présence et influence. Genève : Droz, 1999. 670 p.*

² *Zinguer I. De la théorie à la pratique dans les traductions des nouvelles d'espagnol en français au début du XVIIe siècle // Reforme.Humanisme. Renaissance. 1982. N 15. P. 86.*

³ См. об этом: *Hainsworth G. Quelques opinions françaises (1614–1664) sur les Nouvelles exemplaires de Cervantes (1613) // Bulletin Hisoanique. 1930. T. 32. N 1. P. 63–70.*

двигая в сторону увлечение рыцарской литературой в духе «Амадиса», а имя Сервантеса, уже привлекшего читателей своим знаменитым романом, побуждало издателей публиковать во Франции и другие его сочинения в ожидании нового коммерческого успеха¹.

Выйдя из печати в Испании в 1613 г., «Назидательные новеллы» уже в 1614–1615 гг. были переведены Франсуа де Россе и Виталем д’Одигье и опубликованы в Париже Жаном Рише. Успех был достигнут: до 1670 г. этот перевод выдержал восемь переизданий. Оба переводчика принадлежали, по утверждению Ги Хейнсворта, к новой школе перевода, сформировавшейся в этот период², оба стремились приспособить иноязычные тексты ко вкусу французских читателей. При этом менее известный сегодня Виталь д’Одигье (1569–1624) был более значительной фигурой в литературной жизни начала XVII в., имел репутацию писателя «хорошего стиля»: помимо переводов, ему принадлежали стихи и романы, один из которых, «Лизандр и Калиста» (1615) пользовался большим успехом, много раз переиздавался и служил источником нескольких пьес. Франсуа де Россе (1571–1619) также сочинил множество стихотворений и прозу, но большую часть его наследия составляют переводы – не только с испанского, но и с итальянского и латыни, качество которых специалисты оценивают более высоко, нежели тех, что принадлежат д’Одигье³, тем более, что Россе был и среди первых переводчиков «Дон Кихота» (1618).

Первое издание «Назидательных новелл» (1615) на французском языке включало шесть новелл, переведенных Ф. де Россе («Цыганочка», «Великодушный поклонник», «Ринконете и Кортадильо», «Лицензиат Видриера», «Сила крови», «Ревнивый эстремадурец») и шесть – в переводе д’Одигье («Английская испанка», «Высокородная судомойка»,

¹ *Hautcoeur G.* Jeu des contrats et réception : le cas de la nouvelle espagnole en France au XVII siècle // *Littérature sous contrat* / E. Bouju dir. Rennes: PU de Rennes, 2002. P.117–135. Не случайно в предисловии к своему переводу «Назидательных новелл» д’Одигье писал, обращаясь к читателю: «Ты не нуждаешься в моем представлении автора, ибо другие его сочинения уже сделали его известным и одним из лучших среди испанцев. Ты обнаружишь, что в этих произведениях он не менее изобретателен, чем в “Дон Кихоте”» (Ibid. P. 122).

² *Hainsworth G.* Les Novelas exemplares de Cervantes en France au XVIIe siècle. P. : Honoré Champion, 1933. P. 44.

³ Ibid. P. 56: *Lefere R.* La traduction française des Novelas ejemplares : Réflexions sur une trajectoire // *Livius*. 1993. N 3. P. 185–196. P. 186.

«Две девицы», «Сеньора Корнелия», «Обманная свадьба», «Беседа собак»)¹. В предисловии д'Одигье, считавшийся превосходным стилистом, не поспешил на рассуждение о недостатках испанских сочинителей, «далеких от чистоты наших писаний» и на упреки Сервантеса за его манеру «писать странно, экстравагантно, варварски»². Изменения, сделанные д'Одигье в переводах новелл, были связаны как с его желанием «офранцузить» стиль испанского автора, так и порой – с несовершенством знания языка, заставляющим сокращать наименее понятные переводчику места, а то и давать ошибочный перевод. Кроме того, д'Одигье пропускал те пассажи, которые казались ему слишком хвалебными для испанцев, а также старался убрать то «смешение профанного и сакрального», которое считал недостатком текста Сервантеса: например, в новелле «Сеньора Корнелия» он заменил указание на то, что один из кабальеро, дон Антонио, остался дома для чтения молитв, абстрактным «для какой-то надобности»³.

Ф. де Россэ также был не чужд стремлению к чистоте стиля, усердно учась у известных писателей своего времени – Малерба, Дю Перрона, Берто и др.⁴. Не распространяясь о своих переводческих принципах, он с большим уважением относился к испанскому тексту, проявил большее стремление к точности перевода, хотя мнение его собрата д'Одигье (выраженное в том же предисловии), что Ф. Россэ – «из тех, кто переводит слово в слово, дабы утвердить репутацию знатока испанского», несправедливо. Ф. Россэ тщательнее, нежели д'Одигье, искал французские аналоги для испанских выражений, не чуждался использовать аргю, однако также иногда сокращал пассажи, сочтя их ненужными, менял порядок слов, пытался укоротить замысловатые или длинные фразы оригинала, членил их на более короткие. Очевидно, стиль сервантесовской прозы и этим переводчиком рассматривался как недостаточно совер-

¹ Les nouvelles de Miguel de Servantes Saavedra où sont contenus plusieurs rares adventures, et memorables Exemples d'Amour, de Fidelité, de Force, de Sang, de Jalousie, de mauvaise habitude, de charmes et d'autres accidents non moins étranges que véritables. Traduites d'Espagnol en François : les six premiers par F. Rosset. Et les autres six par le Sieur d'Audiguier. P., Chez Jean Richer, 1615.

² Цит. по: *Hainsworth G. Les Novelas exemplares... P. 60.*

³ Подробный сопоставительный анализ текста новелл Сервантеса и переводов д'Одигье и Россэ см.: *Hainsworth G. Les Novelas exemplares... Ch. IV. P. 58–75.*

⁴ См. об этом: *Hainworth G. Les Novelas Exemplares... P. 52–53.*

шенный. Интересно, однако, что оригинал «Назидательных новелл» высоко оценивался французами-знатоками испанского языка, цитаты из этого произведения Сервантеса использовались преподавателями как примеры хорошего стиля¹. К тому же популярность сочинения обеспечивалась не только переводами, но и чтением испанского оригинала: известный эрудит Жак-Огюст де Ту приобрел уже первое издание сервантесовских новелл, а в библиотеках Расина и Юэ было лиссабонское издание 1617 г.

Перевод обоих авторов пользовался успехом у современников, хотя разные читатели отдавали предпочтение то одному, то другому. Иногда читательский выбор может расцениваться как парадоксальный: так, если Ш. Сорель, авторитетный критик стиля и жанров «высокого» барокко, автор комических барочных романов, считал отличным перевод д'Одигье – при том, что тот, стараясь избавиться от причудливых барочных метафор и экстравагантностей оригинала, сурово критиковал испанскую «галиматью» и удивлялся интересу французских читателей к сочинениям испанцев, то поэт Г. Кольте, в творчестве которого современные филологи находят предвестие классицизма², предпочитал Россе, гораздо более снисходительного к исходному тексту и не чуждого барочности в собственном стиле. Как представляется, в оценках и восприятии стилистики «Назидательных новелл», отразилась сложная, неоднозначная борьба классицистических и барочных тенденций (не только между собой, но и внутри каждого из направлений), которая велась во французской литературе в первой трети XVII столетия и во многом определила общий культурный облик века. Стремление к лексико-стилистической ясности, упорядоченности и простоте композиции лишь постепенно завоевывали свои позиции во французской литературе. Признавая превосходство испанцев в силе воображения, французские писатели неизменно отмечали: «если наши Музы не столь изобретательны, как итальянские и испанские, последние менее чисты и правильны»³, однако барочные тенденции проявлялись в творчестве

¹ *Hainsworth G. Quelques opinions... P. 63–64.*

² А трактат Г. Кольте «Поэтическое искусство» (1658) называют текстом, «где уроки Ронсара мирно уживаются с идеями Малерба» (*Jannini P.A. Introduction // Colletet G. L' Art poétique. Genève – Paris: Droz – Minard, 1965. P. VIII.*)

³ *Le Metel de Doisrobort F. Advis au lecteur // La folle gageure, ou les divertissements de la comtesse de Pembroc. P. : Augustin Courbé, 1653. P. IX.*

даже самых внешне последовательных классицистов – в том числе, например, у Малерба¹.

Главное, что выделяют специалисты в качестве особенности первого перевода «Назидательных новелл», связано с процессом их «романизации», как полагают, общим для французских переводчиков того периода: они «принимали испанские новеллы за романы»². Строгий критик «романического» Шарль Сорель, хотя и отмечал в своих «*Remarques*» к первой книге пародийного романа «Экстравагантный пастух» (1627–1628)³ правдоподобие в выборе имен персонажей «Назидательных новелл», тем не менее, считал это произведение «еще слишком романическим»⁴. По существу, Ш. Сорель верно ухватил особенность сервантесовской «*novela ejemplar*» – ее отличие от рожденной из по преимуществу устной традиции итальянской новеллы-анекдота, но рассматривал эту особенность в тот момент как жанровый «пережиток». Жанровая новизна новелл «на испанский лад» будет прочувствована острее в период полемики авторов «низового» барокко с галантно-героическим романом. Тогда Ш. Сорель напишет в «Доме игр» (1642): «Одним словом, нам нужны новеллы; слово берет верх, оно означает новости. Это слово применяют к повестям Боккаччо и королевы Наваррской, а также к любовным историям Сервантеса и других, что показывает нам возможность рассказывать о приятных и чудесных приключениях на романический лад таким же образом, как о шуточных новостях»⁵. В 1651 г. П. Скаррон вложит в уста одного из героев «Комического романа» утверждение, что «испанцы владеют секретом сочинять маленькие истории, называемые ими новеллами, которые гораздо более по нраву нашим обычаям и более служат людям, нежели те выдуманные герои античности, которых порой неловко принуждают быть чересчур благо-

¹ См., в частности: *Lebègue R. Malherbe disciple et critique de Ronsard // Cahier des Annales de Normandie. 1977. N 9. P. 8–20; Gro Bjonnerud Mo. Entre larmes et monuments, François de Malherbe aujourd'hui // Romansk Forum. 2002/2. N 16. P. 647–655.*

² *Hautcoeur G. Op.cit. P. 122.*

³ Во втором издании (1633–1634) автор дал этой книге название «Антироман, или история пастуха Лизиса».

⁴ *Sorel Ch. L'Anti-Roman, ou l'histoire du berger Lysis. P.: T. de Bray, 1633. 3 vol. T. I. P. 134.*

⁵ *Sorel Ch. La Maison des Jeux, seconde Journée. P. : Chez N. de Sercy, 1642. P. 408–409.*

воспитанными людьми...»¹, доверяя персонажу собственное убеждение в том, что если бы французские новеллы сочинялись по образцу сервантесовских, они были бы популярны не менее героических романов. А тот же Ш. Сорель в критическом обозрении «Французская библиотека» (1664), отметив в целом большее правдоподобие новеллистического жанра в сравнении с романом, уже отделил итальянский тип новеллы от испанского и определит «Назидательные новеллы» как «наиболее естественные и обстоятельные», «полные простодушия и очарования»².

Французская литературно-критическая мысль XVII в., таким образом, постепенно осознала для себя новые жанровые особенности, которые были представлены в «Назидательных новеллах»: концентрированное, «сжатое» романическое действие, фабула, построенная не на истории из далекого прошлого, а на современном материале, персонажи из разных сословий, в том числе – из низов общества. Это сразу относило жанр к сфере комического, поскольку в эстетическом представлении эпохи категория комического включала в себя не только и даже не столько «смешное», сколько «современное» и «низовое». Представление о том, что новелла – это своего рода комедия в прозе, обусловило многократное обращение сочинителей пьес к «Назидательным новеллам»³. В данном случае «комедия» понималась так же, как и испанское слово «comedia» – имелась в виду не смешная пьеса, а пьеса с благополучным концом, большей частью – трагикомедия. Некоторые из сервантесовских новелл, прежде всего – «Сеньора Корнелия», «Сила крови» и «Цыганочка», неоднократно использовались как источник драматических сюжетов. Так, популярнейший в докорнелевский период драматург А. Арди написал три пьесы – «Корнелия», «Сила крови» и «Красавица-цыганка», опираясь при этом на перевод сервантесовских новелл 1615 г. Переводя материал новелл в стихотворные диалоги, он полагал, что главное достоинство этих текстов – богатство и красота сюжета. Но более всего французского драматурга, «алчущего жестокости и романического»⁴ привлекала романическая интрига, лежащая в их

¹ *Scarron P.* Le Roman comique. P. : Jannet, 1857. 2 vol. T. I. P. 212.

² *Sorel Ch.* La Bibliothèque Française, seconde édition. P., 1667. P. 178.

³ *Cioranescu M.A.* La nouvelle française et la « comedia » espagnole au XVII siècle // Cahiers de l'AIEF. 1966. N 18. P. 79–87. P. 80.

⁴ *Rohou J.* La tragédie classique : histoire, théorie, anthologie (1550–1793). Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2009. P. 85.

основе. Не случайно, ища сюжеты для своих трагикомедий, он обращался не только к «Назидательным новеллам», но и к новеллистической прозе Д. де Агреды-и-Варгаса, также переведенной во Франции: он обнаруживал в них те же черты испанского «*gotanesque*», которые привлекали его и у Сервантеса¹. В 1636 г. появилось сразу две пьесы на сюжет еще одной сервантесовской новеллы – «Великодушный поклонник» Бускаля и «Великодушный поклонник» Ж. де Скюдери², а несколько позже в этом же году – пьеса Ж. Ротру «Две девицы». Идя разными путями и формами переработки новелл, избранных в качестве сюжетных источников³, все эти пьесы пользовались сценическим успехом, но, как полагают специалисты, не отличались большими художественными достоинствами, во всяком случае, они не столько вносили новое во вкусы французской публики, сколько шли в русле той тяги к романтической экзотике, которая питала поэтику барокко первой половины XVII столетия. Даже стремление Ж. Де Скюдери подчинить свою пьесу классицистическим правилам и вместить события сервантесовского «Великодушного поклонника» в 24 часа, а также соблюсти единство места лишь усиливали «*gotanesque*» сценического действия. Закономерно, что когда в 1650-е годы к драматической переработке сервантесовских новелл обращается Ф. Кино, он свободнее отступает не только от деталей, но и от тональности источника: приглушает экзотичность, придает более комическую интонацию сочиненной на основе «Двух девиц» комедии «Соперницы» (1652), извлекает из новеллы «Лицензиат Видриера» комический третий акт своей «Комедии без комедии» (1657)⁴. А в 1690 г. известный комедиограф Ж.-Ф. Реньяр создаст в пьесе «Странствующие девицы» забавную контаминацию из сюжетов «Двух девиц» и «Высокородной судомойки», натурализуя

¹ О том, что романтические интриги «на испанский лад» использовались порой и Корнелем, см.: *Martinence E. La comedia espagnole en France de Hardy à Racine. Genève : Slatkine, 1970. P. 280.*

² История о плененной турками красавице и влюбленном в нее поклоннике стала также основой сюжета пьесы.

³ Подробно о сходных и отличающихся деталях фабулы, смене имен персонажей и пр. см.: *Hainsworth G. Les Novelas Exemplares... P. 81–94.*

⁴ *Cioranescu A. Le masque et le visage : du baroque espagnol au classicisme français. Genève : Droz, 1983. P. 451.*

романические элементы и тем самым внося свою лепту в формирование поэтики раннего рококо¹.

Как полагает М. Веррье, в начале XVII в. на фоне политического соперничества двух стран произведения испанских писателей следовало «исправлять» и адаптировать к французскому вкусу, тогда как к концу столетия испанские тексты стали источниками клише, используемыми без чувства соперничества². Думается, что такое суждение слишком поспешно связывает политические и эстетические резоны переводчиков, тем более что эволюция рецепции испанской новеллистики и Сервантеса в первую очередь шла, как представляется, в ином направлении: от подражания и использования клише к глубокому усвоению и свободному развитию. Это очевидно сказалось не только в драматургии, но и в прозаических сочинениях французских писателей. Подражания Сервантесу-новеллисту, заимствования из его новелл действительно встречались и были не чужды не только ныне известным лишь специалистам С. Удену и Префонтену, но и Ш. Сорелю, включившему в «Комическую историю Франсиона» (1623) диалог, весьма близкий по форме и содержанию «Беседе собак», а позже позаимствовавшему мотив из «Цыганочки» для эпизода романа «Полиандр» (1648). Подражанием Сервантесу литературоведы склонны считать повесть Ж.-П. Камю «Трактирное приключение, или две соперницы» (сборник «Пестрая смесь», 1609 – 1618) и его же трагическую историю «Благочестивое отчаяние» (1628), опирающуюся на сюжет «Высокородной судомойки». Но параллельно с подражанием шло осознание необходимости обновления новеллистического жанра. Успех «Назидательных новелл» серьезно повлиял на развитие новеллистики во Франции, до той поры ориентирующейся на итальянские новеллы в духе «Декамерона»: «Предназначенные исключительно для того, чтобы рассмешить, эти сборники острот, почти всегда коротких анекдотов очень явно выдавали свое

¹ О рококо в литературе см.: *Weisgerber J. Qu'est-ce que le rococo? Essai de definition comparatiste // Etudes sur le XVIII siècle. Rocaille. Rococo / Ed. par R. Mortier et H. Hasquin. Bruxelles : Edition de l'Université de Bruxelles, 1991. Vol. XVIII. P. 11–23.*

² *Verrier M. La littérature française au miroir de la littérature espagnole // SEPTET – E-journal, 2013. URL: www.septet-traductologie.com/wpcontent/uploads/2013/.../04_article-M.-Verdier.pdf. – P.1.*

итальянское происхождение»¹. Не то, чтобы влияние итальянского типа новеллы прекратило свое существование во Франции XVII в., но оно перестало быть главным и единственным стимулом развития «малой прозы»². Уже во «Французских новеллах» (1623) Ш. Сорель демонстрирует «полное отсутствие интриг в духе фавлю, столь дорогих Маргарите Наваррской, Бонавентуре Деперье и итальянским новеллистам»³. Очевидна ориентация писателя на опыт Сервантеса, особенно в тех «реалистических», «домашних» деталях, которые придают повествованию большую естественность и правдоподобие. Кроме того – и это особенно важно – новеллы Сореля отличаются достаточно большим объемом, что также делает их мало похожими на предшествующие образцы новеллистического жанра, но приближает к типу сервантесовской новеллы-повести. Можно, конечно, обнаружить в некоторых новеллах Сореля и определенное сходство персонажей и событий с «Назидательными новеллами»⁴. Однако смешение серьезных и комических элементов, романтических интриг и «обыкновенных» подробностей, придающих повествованию большее правдоподобие, были свидетельством того, что автор «Французских новелл» не столько рассматривал текст Сервантеса как источник сюжетных заимствований, сколько обращался к тем поэтологическим приемам, которые использовал испанский писатель. Не случайно его сегодня относят не к переводчикам, а к создателям нового типа новеллы во Франции⁵. Позднее то же название – «Французские новеллы» – даст своему сборнику Ж.Р. де Сегрэ (1656 – 1657), сумевший соединить опыт французской и итальянской новеллистики эпохи Возрождения с жанрово-стилевыми особенностями испанской новеллы⁶ и проложивший путь галантной новеллистике. Тем самым оба писателя

¹ Hainsworth G. Les Novelas exemplares... P. 102.

² Hainsworth G. Les Novelas... P. 112.

³ Ibid. P. 128.

⁴ См., напр.: Garcia Peinado M. A. Una imitacion francesa de las Novelas ejemplares : espacio y personajes en El amante liberal y les mal mariés de Charles Sorel // Thélème : Revista complutense de estudios franceses. 1995. N 7. P. 193–200.

⁵ Zinguer I. De la théorie à la pratique dans les traductions des nouvelles d'espagnol en français au début du XVII siècle // Bulletin de l'Associoacion d'étude sur humanisme, la réforme et la renaissance. 1982. N 15. P. 86–95. P. 92.

⁶ Dias Narbonna I. Les Nouvelles françaises de Segrais : un étude de l'évolution du genre romanesque // Homenaje al Prof. Cantera. Serv. Publicaciones Universidad Complutense. Madrid, 1977. P. 279–293. P. 280.

хотели подчеркнуть свою самостоятельность в создании сборников, не повторяющих, но развивающих находки Сервантеса.

Сервантесовские «Назидательные новеллы», став образцом новой жанровой модификации новеллы-повести, пробудили интерес французов и к другим испанским новеллистам. Сборники Никола Лансело «Новеллы..., извлеченные из самых знаменитых испанских авторов» (1628), Даниэля де Рампаля «Новеллы Монтальвана» (1644), анонимный «Правдивый роман» (1645), «Комический роман» (1651) и «Трагикомические новеллы» (1655–1656) Поля Скаррона, «Любовные и назидательные новеллы» (1656) А. Дувия, «Героические и любовные новеллы» Ф. де Буаробера содержали разнообразные переводы-переделки учеников Сервантеса, каковыми Г. Хейнсворт называет Диего Агреду¹, Луго-и-Давилу, Сеспедеса-и-Менесеса, Тирсо де Молину, Монтальвана, Саласа Барбадильо, Кастильо Солорсано и Марию де Сайас². Особенно интересно сервантесовская поэтика была развита Полем Скарроном, при том, что его внимание привлекли прежде всего комические новеллы Марии де Сайас, Кастильо Солорсано и Саласа Барбадильо, тогда как непосредственные параллели с Сервантесом ограничились лишь немногими сюжетными мотивами, почерпнутыми из новелл «Две девицы» и «Сеньора Корнелия». При явном пристрастии писателя к бурлеску, он одновременно стремился придать правдоподобие романическим интригам, часто добавляя пояснения событий, кажущихся невероятными, или вовсе исключая их из повествования, и в процессе полемики с галантно-героическим высоким барочным романом тяготел к тому типу поэтики, которая расценивалась зарубежными и отечественными исследователями первой половины XX в. как «реалистическая», но которую скорее следует определить как поэтику низового барокко.

Не стоит упускать из виду и то влияние, которое оказывала новеллика Сервантеса, по крайней мере, его «идеалистические» новеллы³

¹ Закономерно, что свой перевод новелл Диего Агреды Ж. Бодуэн обозначил как «Моральные новеллы в продолжение тех, что создал Сервантес» (*Nouvelles morales en suite de celles de Cervantes*. P. : T. de Bray et J. Levesque, 1621).

² *Hainsworth G. Les Novelas...* P. 156.

³ Хотя специалисты склонны выделять в «Назидательных новеллах» группу «идеалистических» и «реалистических» новелл, эти определения не находятся в оппозиции друг другу, поскольку «романическое» и экстравагантное постоянно «смешивается с сильной дозой реализма» (*Zinguer I. Le patron des nouvelles*

не только на писателей низового, комического барокко, но и на высокую барочную и даже классицистическую прозу: по мере того, как галантно-героический роман М. де Скюдери и Ла Кальпренеда приходил к кризису (читателей все более утомляли многотомные повествования и разочаровывали неправдоподобные персонажи и обстоятельства), к 1660-м годам стала формироваться концепция «маленького романа», в котором ощути-мо не только влияние классицистической эстетики, но и жанровый опыт новеллы-повести¹. «В течение второй половины XVII века под рационалистическим влиянием читатель по-прежнему желал видеть благовоспитанных персонажей, но отказывался верить в приключения, которые, исходя из его собственного опыта, казались невозможными»². Поэтика новеллы/повести «на сервантесовский лад», как указывает Ж.П. Обри³, включала в себя новую нарративную технику: обстоятельства рассказываемой истории излагались полно и обстоятельно, а сама история должна была быть правдивой или казаться таковой. Баланс «романического» и «правдивого», который ощутили французские писатели в сервантесовских «Назидательных новеллах», становится основанием для включения его поэтологических приемов в процесс формирования галантной и исторической новеллистики, занявшей на рубеже XVII – XVIII столетий «центральное место в системе французской литературы»⁴.

idéalistes de Cervantes // Bulletin de l'Association d'études sur l'humanisme, la réforme et la renaissance. 1981. N 13. P. 22–34. P. 22). К тому же автор «Назидательных новелл» не уводит читателя в древние времена и неведомые земли, «это Испания времен Сервантеса предстает перед нами в своей повседневности и своей исторической реальности, в своих взаимоотношения с соседями – Англией или Италией, например» (Ibid. P. 29).

¹ О том, что в критической рефлексии XVII в., при всем ее разнообразии, существовало общее убеждение в радикальном отличии барочного героического романа от «маленького романа» и новеллы, составляющих едва ли не один и тот же жанр, см.: *Esmein C. L'avènement d'une poétique romanesque au XVII siècle. Discours théorique et constitution d'un genre littéraire (1641–1683) // L'information littéraire. 2005. Vol. 57. N 1. P. 56–60.* Не случайно Р. Годенн в процессе анализа новеллы последней трети XVII в. употребляет термин «nouvelle-petit roman» (*Godenne R. Histoire de la nouvelle française aux XVII et XVIII siècles. Genève : Droz, 1970. P. 103–122.*)

² *Dias Narbonna I. Op. cit. P. 286.*

³ *Aubrit J.P. Le conte et la nouvelle. P. : Armand Colin / Masson, 1997. P. 33.*

⁴ *Hautcoeur G. Les Nouvelles tragi-comiques de Scarron et la critique du roman // La traduction en France à l'âge classique / Ed. par M. Baillard et L. D'Hurst. Lille : Presses univ.*

Начало XVIII в. было отмечено во Франции усилением интереса к Сервантесу – но почти исключительно как к автору «Дон Кихота»: в этот период появились «Новые приключения Дон Кихота» (1704, перевод А.Р. Лесажем тома подложного продолжения романа, написанного неким «Авельянедой» – но с привлечением и текста Сервантеса), «Продолжение истории восхитительного Дон Кихота Ламанского» Р. Шаля (1713) и «Фарсамон» П.К. де Мариво (1713), получивший при переиздании подзаголовок «Новый Дон Кихот». Кроме того, в течение всего столетия роман Сервантеса, наиболее полный перевод которого Фило де Сен-Мартеном появился во Франции в 1677 – 1678 гг., переиздавался 50 раз – больше, чем не только в Англии (44 переиздания), но и в самой Испании (37 переизданий)¹. Донкихотская коллизия столкновения романтического сознания с «плохим романом» жизни оказалась весьма необходимой в процессе формирования мироощущения и эстетики рококо². При этом рокайльный иронический скептицизм по отношению к идеальным героям барочно-классицистической эпохи, поиск писателями рококо новых форм повествования о естественно-скандальной натуре человека закономерно влек сочинителей к созданию «естественных романов»³, гораздо менее объемных, чем прежние, часто принимающих «нероманную» форму воспоминаний или писем героев, а также к написанию повестей и новелл, в изобилии появлявшихся на протяжении столетия, хотя и не всегда получающих точное жанровое определение.

Кажется странным, что в XVIII в. мы практически не найдем новых переводов «Назидательных новелл». Правда, в 1705 г. в Амстердаме анонимно вышел из печати перевод с предисловием, в котором утверждалось, что читать ныне перевод д'Одигье и Россе невозможно: «Кроме того, что наш язык изменился, они (первые переводчики. – Н.Т.) так

Septentrion, 1996. P ; 245. Следует заметить, что жанровое определение «новелла» в этот период и далее (практически до середины XVIII в.) постоянно используется с уточняющими эпитетами: историческая, галантная, назидательная и т.п.

¹ *Canavaggio J. Don Quichotte : du livre au mythe. Quatre siècle d'errance.* P. : Fayard, 2005. P. 84.

² О рококо см.: Рококо // Литературная энциклопедия терминов и понятий. М.: Интелвак, 2001. С.886–887. Автор статьи – Н.Т. Пахсарьян. См. также: *Пахсарьян Н.Т. Искусство жить рокайльно // XVIII век: искусство жить и жизнь искусства.* М.: Экон-информ, 2004. С. 205–216.

³ На рубеже веков во Франции даже появилось произведение с подзаголовком «естественный роман».

скрупулезно следовали испанскому, что стали непонятны»¹. Вольность своего перевода автор защищал тем, что он «переводил, чтобы быть внятными и чтобы читать с удовольствием»². Очевидно, что переводчик придерживался классической концепции перевода как «неверной красавицы» (*belle infidèle*) – концепции «украшенного перевода», сформировавшейся к середине XVII в., но уже в начале следующего века подвергнутой критике³. Строя гипотезы по поводу авторства этого перевода, ученые называют имена малоизвестных Шарля Котоленди (16... – 1710?), автора «нового перевода» сервантесовских новелл 1678 г., который, по мнению Г. Хейнсворта, был лишь переделкой текста 1615 г., или Сен-Мартена де Шассонвиля (годы жизни неизвестны), тем более, что под именем этого литератора в 1744 г. появилось издание «Назидательных новелл», во всем идентичное варианту 1705 г. Во всяком случае, эти издания не смогли уменьшить популярность перевода Россе и д'Одигье, на протяжении XVIII в. выходявших из печати более 20 раз. К тому же, когда в 1788 г. появился перевод сервантесовских новелл Лефевра де Вильбрюна, тот сурово заклеил манеру «Шассонвиля»: «кроме того, что стиль здесь отвратительный и варварский, так называемый переводчик абсолютно исказил Сервантеса: он убрал все трудности, исключая из текста целые страницы, а когда следует оригиналу, испанский автор кажется жалким путаником»⁴. Лефевр де Вильбрюн констатировал необходимость оценить заслугу старых переводчиков Сервантеса, хотя и пошел, в конце концов по тому же пути «украшенного перевода», более того – включил в текст придуманные им самим эпизоды⁵. И все же трудно переоценить если не текст перевода Лефевра де Вильбрюна, то его предисловие, в котором он вспоминает трех авторов «маленьких романов» – Кребийона-сына, Мармонтеля и Бакюлара д'Арно, убеждая

¹ *Nouvelles de Michel de Cervantès (Auteur de l'Histoire de Don Quichote. Traduction nouvelle. Enrichie de Figures en taille-douce)*. Amsterdam : Chez Marc Antoine, 1705. P. 12.

² *Ibid.*

³ См. подробно: *Пахсарьян Н.Т.* Этапы истории перевода во Франции (обзор) // Реферативный журнал ИНИОН РАН. Серия 6. Языкознание. 2015. № 2. С. 90–98.

⁴ *Lefebvre de Villebrune. Préface // Nouvelles espagnoles de Michel de Cervantes. Traduction nouvelle, avec des notes, ornée de Figure de taille-douce*. T. I. P. : Chez la veuve Duchesne, 1778. P. V.

⁵ *Lefere R.* La traduction française des Novelas ejemplares : Réflexions sur une trajectoire // *Livius*. 1993. N 3. P. 185–196. P. 187.

читателя, что новеллы Сервантеса не хуже не только его «Дон Кихота», но и сочинений этих весьма успешных сочинителей: у испанского писателя он также находит «изобретательность, разнообразие, веселость, много естественности и вкуса»¹.

Не так много можно обнаружить в XVIII в. и заимствований сервантесовских сюжетов: пожалуй, только «Сила крови» привлекла в этом смысле внимание госпожи де Гомес, включившей свой перевод-переделку этой новеллы в сборник «Забавные дни» (1722), а на исходе столетия вызвала интерес Флориана, поместившего свою адаптацию под названием «Леокадия, анекдот, подражающий Сервантесу» в «Смесь поэзии и литературы» (1787)².

Так или иначе, можно убедиться, что «Назидательные новеллы» по-прежнему читали и ценили в новую эпоху. Достаточно вспомнить, что писал о жанре новеллы А.Ф. Прево в своем журнале «За и против»: «Итальянцы называют новеллой всякий вид забавного рассказа, который мы определяем как сказки (contes) или новеллы. Но, если точно, новеллой должен назваться не их, а наш и испанский жанр. И Мигель Сервантес заслуживает славу быть создателем того типа новеллы, которая более уважаема, чем все новеллы Боккаччо и большей части других итальянских авторов, которые точнее было бы назвать сказками»³. Набирающее популярность жанровое определение «conte» поначалу ассоциировалось действительно со сказками: бурное развитие волшебных сказок на рубеже XVII – XVIII вв., появление «Историй или Сказок былых времен, с моральными наставлениями» (1697) – т.е. ставшего знаменитым сборника Ш. Перро, затем – сборников сказок М.-Ж. Леритье (1695), мадам д’Онуа (1697–1698), «Сказки сказок» мадемуазель Комон де ла Форс (1697), «Волшебных сказок» графини де Мюра (1698), а чуть позже – публикация арабских сказок «1001 ночи»

¹ *Lefebvre de Villebrune*. Op.cit. P. VIII.

² Флориан также создал еще один перевод-переделку – «Диалог двух собак, подражание Сервантесу». Этот малоизвестный текст был опубликован уже в период Революции. См.: *Godenne R. Cervantes raconté par Florian: deux adaptations peu connues de Nouvelles exemplaires // Studi francesi*. 1968. Fasc. III. P. 479–484. Подробный анализ всех сочинений Флориана, адаптирующих романские и новеллистические произведения Сервантеса см.: *Berneiser T. Die Cervantes-Adaptationen des Jean-Claris de Florian (1755–1794)*. Heidelberg : Univesitätsverlag Winter, 2018, 350 p.

³ Цит. по: *Lebon S. Panorama historique du conte et la nouvelle en France // Revista de Lenguas Modernas*. 2013. N 18. P. 133–167. P. 145.

А. Галана (1704) и последующих за этим сборником целой череды восточных сказок, подражающих и продолжающих галановскую традицию, как будто должны были закрепить за этим словом единственное значение короткого вымышленного рассказа с элементами волшебного и экзотического. Однако в словарях XVIII в. можно обнаружить разные трактовки этого понятия и постоянное соединение определений «nouvelle» и «conte». Словарь Французской Академии (1765, первое издание – 1694) уточняет, например, что «новеллами называют некоторые сказки о необыкновенных приключениях, некоторые маленькие истории, придуманные исключительно для развлечения читателя»¹, а Словарь Треву (1752), определяет новеллу как «приятную и занимательную историю или немного пространную забавную повесть (conte) – выдуманную или правдивую», а статью «Conte» ограничивает фразой «забавная история, рассказ». В «Энциклопедии» Дидро и Д'Аламбера Жокур в статье «Новелла» уточняет лишь то, что это рассказ о недавних событиях, а статья Д'Аламбера «Conte» описывает этот жанр как «вымышленный рассказ в стихах или прозе, главное достоинство которого состоит в правдивости и разнообразии картин, тонкости шуток, живости и благопристойности стиля, в приятном контрасте событий». Когда же в 1776 г. в «Дополнении к Энциклопедии» появляется статья Ж.-Ф. Мармонтеля о «conte», писатель говорит только о небольшом объеме жанра и о том, что в его повествование включены авторские рассуждения. В 1787 г. аббат Феро в «Критическом словаре французского языка» соединит определение новеллы и сказки/повести: «Новелла, иногда называется повесть (conte) – повествование, рассказ о каком-либо приключении, чаще – вымышленном, чем правдивом». Как заметил А. Куле, «для лексикографов XVIII в. слово “новелла” не отвечало литературной форме их времени, но относилось к испанским, итальянским или французским новеллам классической эпохи, которые они также называли повестями [...] и к “маленьким романам”, самым типичным из которых была “Принцесса Клевская”»². На первый план в литературной практике эпохи выходит слово «conte»: применяемое и для обозначения сказок, и для анекдотических историй, и для повестей (наряду с «историей», «приключениями»)»³, это определение демонстрирует жанровую бли-

¹ Здесь и далее словарные статьи цит. по: *Coulet H. Introduction // Nouvelles du XVIII siècles. P. : Gallimard, 2002. P. XI–XLIV.*

² *Ibid.* P. XV.

³ См. названия произведений, вошедших в том академической серии «Энциклопедия Пяяды» под общим названием «Nouvelles du XVIII siècle» (2002).

зость сочинений Бакюлара д'Арно, Ретифа де ла Бретона и Флориана, названных «новеллами», и философских «contes» Дидро, в отличие от Вольтера стремящегося не утрировать искусственность повествования, или «Contes moraux» Мармонтеля. В поисках следов сервантесовской повествовательной традиции в прозе XVIII столетия «Назидательные повести» (1761) Мармонтеля играют особенно важную роль – не только потому, что в одной из них, «Альпийской пастушке», слышны отдаленные отзвуки «Цыганочки», но прежде всего потому, что автор этих повестей, используя рокайльно-сентиментальную поэтику, стремится описывать, по его собственным словам, «нравы общества» и «естественные чувства» и наставлять «приятным тоном», создает своего рода «conte à naturel»¹. Ненавязчивый дидактизм Мармонтеля, ироническая дистанция по отношению к собственному повествованию, двойственность поведения некоторых персонажей удивительным образом перекликаются с поэтикой Сервантеса². В конечном счете Ж.-П. Клари де Флориан, не только выпустивший сборники «Шесть новелл» (1784) и «Новые новеллы» (1792), но и адаптировавший столь многое из произведений Сервантеса, во всех случаях ориентировался не непосредственно на сервантесовскую манеру, а на поэтику Мармонтеля, одновременно усилив ее сентименталистскую составляющую.

В эпоху романтизма во французской прозе уже не встречаются переделки «Назидательных новелл» или подражания им. С одной стороны, новеллистика эпохи романтизма вобрала в себя, трансформировала и как бы «растворила» сервантесовскую традицию в индивидуальном творчестве писателей. С другой – перевод «Назидательных новелл», сделанный Луи Виардо в 1838 г., исходил из иных, нежели в XVII – XVIII вв. переводческих принципов: предполагая не буквализм, но точность, скрупулезно стремясь передать испанский колорит, Л. Виардо удостоился высокой оценки критики и читателей и остался вплоть до сегодняшнего дня наиболее распространенным во Франции³.

¹ « Le conte à naturel : le cas de Marmontel » – название главы в диссертации Анны Штейнберг (*Steinberg A. Le conte au 18^{ème} siècle : Pour une nouvelle esthétique. Chapel Hill, 2013. 230 p.*).

² Об этих чертах манеры Сервантеса-новеллиста см.: *Correard N. De l'exemplarité à l'empathie: l'échange d'expérience comme finalité morale de la nouvelle cervantine // Littérature et exemplarité / A. Gefen, E. Bouju, M. Macé et al. dir. Rennes : PU de Rennes, 2007. P. 183–195.*

³ *Lefere R. Op. cit. P. 188.*

О. Ю. Панова

«ПРОПОВЕДУЯ ЕВАНГЕЛИЕ ВСЯКОЙ ТВАРИ,
КАК ПОВЕЛЕЛ НАМ ХРИСТОС»:
У ИСТОКОВ ЖАНРА АФРОАМЕРИКАНСКОЙ
ДУХОВНОЙ АВТОБИОГРАФИИ

Становление негритянской, как и всей американской словесности, начинается с документальной и художественно-документальной прозы и поэтических опытов. Первые тексты, которые принято относить к негритянской литературе, датируются серединой XVIII века. Распространенная в историко-литературном подходе традиция начинать историю негритянской литературы с фольклора, видимо, может объясняться только некритическим следованием гердеровскому принципу¹ несмотря на очевидное сопротивление материала. В отечественной науке эта традиция была выражена еще ярче под давлением марксистско-ленинской идеологии, выше всего ставившей коллективное народное творчество². Однако постулат о том, что фольклор, будучи древнее письменной литературы, составляет ее основу, не применим к американской литературе, частью которой является литература американских негров. Следует говорить об одновременном параллельном становлении негритянской фольклорной и книжно-письменной традиции, которые долгое время

¹ Очевидно, следуя этому принципу, Р. Уитлоу начинает свою историю литературы американских негров с главы, посвященной фольклору. См.: *Whitlow R. Black American Literature: A Critical History*. Chicago, IL, 1973.

² Примеры тому находим практически во всех отечественных работах, посвященных афроамериканской литературе и культуре от советского периода до наших дней. См. напр.: *Ващенко А.В.* Фольклор афро-американцев // *История литературы США* / под ред. Я.Н. Засурского, М.М. Кореновой, Е.А. Стеценко. Т. 3. М., 2000. С. 471–491; *Гиленсон Б.А.* В поисках «другой Америки». М., 1987; *Чаковский С.А.* Афро-американцы и литература США // *Проблемы становления американской литературы*. М., 1981. С. 274–295; *Чаковский С.А.* Афро-американцы и литература США. (Об идейно-художественной специфике литературы американских негров): дисс. ... канд. филол. наук. М., 1983; *Удлер И. М.* В рабстве и на свободе: становление и эволюция документально-публицистического жанра «невольничьего повествования» в XVIII-XIX веках. Челябинск, Энциклопедия, 2009.

существуют почти без всякой связи друг с другом – при этом культурная ценность вплоть до последней трети XIX в. признается только за традицией книжно-письменной.

Восприимчивость к религии и «грамотность» (literacy) – достижения в литературном творчестве – с самого начала стали базовыми топосами афроамериканской литературной традиции: в условиях XVIII–XIX вв. именно эти характеристики были для черных американцев доказательством духовной, социальной и культурной полноценности.

В течение первого столетия колонизации Северной Америки не предпринималось особых усилий для крещения и обращения в христианство черных рабов. В 1693 г. Коттон Мэзер создал религиозное «Негритянское общество» (Society of Negroes), а в памфлете «Христианизация негров» (The Negro Christianized, 1706) обосновал необходимость крещения и обращения рабов. С 1701 г. миссионерской работой среди негров и индейцев стало заниматься организованное под эгидой англиканской церкви «Общество по распространению Евангелия» (Society for the Propagation of the Gospel – SPG)¹. Однако эти усилия не идут ни в какое сравнение с достижениями ревивализма. Массовая христианизация африканцев приходится на эпоху Первого религиозного пробуждения середины XVIII в., и в итоге именно ревивализм определил облик «черной церкви» в США, ее характерные особенности. Негры, как свободные, так и рабы, слушали проповеди Джонатана Эдвардса, Джорджа Уайтфильда и «апостола Виргинии» Сэмюэла Дэвиса, которые всегда пользовались огромным успехом у цветной аудитории².

Христианизация рабов была неразрывно связана с вопросами обучения грамоте, образования и приобщения к книжной культуре. Энтони Бенезет (Anthony Benezet, 1713–1784), француз и гугенот по рождению, вступивший в «Общество друзей» в 1727 г., считается не только первым американским аболиционистом, но и просветителем, обучавшим негров в «Английской школе друзей Филадельфии». Им было создано антирабовладельческое общество по защите прав свободных негров, незаконно проданных в рабство, а также филадельфийская школа для негров

¹ Об этом см. напр.: *Greene L.J.* The Negro in Colonial New England, 1620–1776. New York, 1942.

² См.: *Raboteau A.J.* Slave Religion: “The Invisible Institution” in the Antebellum South. New York, 1978. P. 128–130.

(1770)¹. Сэмюэл Дэвис в своей знаменитой проповеди² убеждал рабовладельцев, что их долг – побуждать негров учиться читать и оказывать им в этом всяческое содействие.

Однако позиция миссионеров в отношении рабства изначально была двойственной. Это ярко видно на следующем примере: один из первых миссионеров негров и индейцев Морган Годвин в книге «Адвокат негров и индейцев, защищающий их право быть допущенными в христианскую церковь» (1680) отстаивал естественное право цветных рас на приобщение к высшим благам религии, их равенство в этом отношении с белыми и необходимость проповедовать им Евангелие. Эгалитарные тенденции христианства беспокоили рабовладельцев, которые ощущали здесь угрозу институту рабства. Годвин отмечал, что плантаторы Вест-Индии боятся, что «эти черные псы», став христианами, «будут в точности, как мы»³ – но полагал, что эти страхи необоснованны: обращенные рабы станут более смиренными, покорными и будут безропотно служить господам, угождая не людям, но Богу⁴. Тезис о покорности рабов господам постоянно использовался апологетами рабовладения для освящения рабства авторитетом Писания и как «смирительный ошейник» для невольников. Разоблачение искажений христианства, попыток его превращения в «религию рабовладельцев» станет общим местом в аболиционистской прозе середины XIX в. – при том, что собственно аболиционизм 1830-1850-х годов возникает как часть Второго религиозного пробуждения и социального евангелизма.

Со второй половины XIX в. в истории негритянской мысли начинаются попытки представить христианство исключительно или преимущественно как религию рабства, орудие порабощения; но, разумеется,

¹ Идеям и деятельности Э. Бенезета посвящена недавняя монография: *Jackson M. Let This Voice Be Heard: Anthony Benezet, Father of Atlantic Abolitionism*. Philadelphia, PA, 2009.

² *Davies S. The Duty of Christians to Propagate Their Religion among Heathens: Earnestly Recommended to the Masters of Negro Slaves in Virginia. A Sermon Preached in Hanover, Jan 8, 1758. L., 1758.*

³ *Godwyn M. The Negro's & Indians Advocate, Suing for Their Admission to the Church, or, A Persuasive to the Instructing and Baptizing of the Negro's and Indians in our Plantations. L., 1680. P. 61.*

⁴ В числе самых известных проповедников-апологетов рабства назовем Роберта Картера Николаса (1793–1857, Виргиния), Томаса Бэкона (1700–1768, Мэриленд).

наибольший вклад в тенденциозную, одностороннюю трактовку роли христианства в афроамериканской истории внесли чернокожие революционеры-шестидесятники, которые определили установки афроамериканистики 1970–2000-х гг.¹ Эти постшестидесятнические установки чреватые серьезным искажением исторических реалий и хода цивилизационно-культурного процесса XVIII–XIX вв.

Подчеркивая цивилизаторскую роль христианства, его вклад в афроамериканскую культуру и преодоление расового неравенства, известный историк Юга и афроамериканской словесности Д. Брюс полемически замечает: «Если и нужно соблюдать осторожность, чтобы не переоценить воздействие христианства на афро-американцев в колониальный период, то в не меньшей степени нужно соблюдать осторожность, чтобы не преуменьшить культурную значимость христианства. Именно оно дало возможность чернокожим войти в интеллектуальное пространство, в сферу мысли, в мир профессиональных навыков, которые в противном случае остались бы привилегией только белых. Предоставляя черным право голоса, оно бросило вызов любому определению интеллектуализма и интеллектуального авторитета, основанному на цвете кожи... и, разумеется, оно создало сообщество, пусть и очень небольшое, грамотных рабов, обеспечив, тем самым, основу для возникновения афро-американской литературной жизни»². Справедливость этого утверждения доказывает расцвет на рубеже XVIII–XIX вв. такого жанра, как духовная автобиография.

Жанр духовной автобиографии начинает складываться в период Первого религиозного пробуждения (1730–1740-е), а к последней трети XVIII в. жанровый канон обретает вполне отчетливую формульность³.

¹ Приведем два примера. Первый – радикальный мыслитель XIX в. Эдвард Уилмот Блайден (1831–1912), считавший ислам более правильным выбором для негров, чем христианство: *Blyden E.W. Christianity, Islam and the Negro Race*. L., 1887. Образчик шестидесятнической мысли: *Williams C. Destruction of Black Civilization: Great Issues of a Race from 4500 B.C to 2000 A.D.* Dubuque, IA, 1971.

² *Bruce D.D. Jr. The Origins of African American Literature: A History of the African American Literary Presence, 1680–1865.* Charlottesville, VA, 2001. P. 17.

³ О жанре духовной автобиографии в английской и колониальной американской литературе см.: *Hindmarsh B.D. The Evangelical Conversion Narrative: Spiritual Autobiography in Early Modern England.* Oxford, 2005; *Caldwell P. The Puritan Conversion Narrative: The Beginnings of American Expression.* New York, 1983.

В наиболее полном виде духовная автобиография включает в себя краткие сведения о повествователе и его родных, далее следует рассказ о жизни героя, затем – об обращении. Обращение (conversion) является кульминацией и содержательным центром повествования. Отличительные черты обращения – его внезапность, необратимость и тотальность. Обращение – это метанойя, «перемена ума», смерть прежнего (ветхого) человека и рождение нового; обращение сопровождается болезнью духовного характера, облегчить которую бессильны лекари, врачующие тело. «Врачом» становится священник (проповедник), «лекарством» – чтение Писания и молитва. Последствия обращения описываются близкими по смыслу глаголами «обратить» (convert), «пробудить» (awaken), «освободить» (liberate).

За рассказом об обращении следует повествование о новой жизни, также построенное по определенному канону: описывается благодатное пребывание неопита в богообщении, затем испытания веры, трудности, лишения, и наконец, «евангельские труды» (gospel work) во славу Божию – пастырская работа, проповедничество, миссионерство, дела милосердия и т.п. Завершаться повествование может проповедью, кратким назиданием, призывом обратиться к вере, гимнами и другими образцами духовной поэзии. В текст духовной автобиографии нередко вставляются духовные стихи, моральные поучения и назидательные примеры, близкие к *exempla* и представляющие собой «вставные новеллы».

Первыми образцами духовной автобиографии в негритянской словесности стали памятники религиозной и литературной истории США колониального периода «Повествование о чудесах, содеянных Господом с Джоном Маррантом, чернокожим» (1785)¹ и «Повествование о наиболее примечательных событиях из жизни Джеймса Алберта Укосо Гроньосо, африканского принца, рассказанное им самим» (1772). Повествование Укосо Гроньосо (в крещении Джеймса Алберта, ок. 1705–1775) – сложный текст, который включает себя элементы разных жанров, но все же доминируют в нем черты духовной автобиографии. Первое издание предварялось предисловием методистского пастора Уолтера

¹ См. об этом произведении: Панова О.Ю. «Я восславил Господа»: Джон Маррант и Первое религиозное пробуждение в Америке. Статья. Повествование о чудесах, содеянных Господом с Джоном Маррантом, чернокожим / Пер. с англ., примеч. О.Ю. Пановой // Вестник Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета. Серия 3 «Филология». 2012. № 2. С. 119–134.

Ширли, который определил основную тему книги как поиск Бога и движение от «африканского идолопоклонства» к «Существу, что превыше солнца, луны и звезд», из тьмы к Свету¹.

Будучи еще ребенком в Африке, Гроньосо расспрашивает мать, кто сделал первого человека и окружающий мир. Оказавшись на корабле с хозяином, голландским капитаном, он с изумлением наблюдает, как тот читает вслух молитвенник:

Каждое воскресенье он обыкновенно читал молитвы вслух команде корабля, и когда я впервые увидел, как он читает, я был удивлен, как никогда в жизни, так как увидел, что книга разговаривает с моим хозяином – я подумал так, потому что заметил, что он смотрит на нее и двигает губами. Я хотел, чтобы она заговорила и со мной. Как только мой хозяин закончил чтение, я пошел за ним туда, где он положил книгу... открыл ее и приложил к ней ухо, очень надеясь, что она мне что-нибудь скажет. Я был очень разочарован и опечален, обнаружив, что она не говорит, и мне тут же представилось, что все и вся презирают меня, потому что я черный (UG:10).

Этот фрагмент выразительно очерчивает границу между варварством и цивилизованностью в духе XVIII века как границу, прежде всего, между устной и письменной речью.

Другая связанная с этой границей оппозиция – детство / взрослость. Африканский принц Гроньосо предстает как дитя в цивилизационном и культурном отношении, «младенец» в познании Христа. Попав в дом своего нового хозяина Ванхорна, Гроньосо учится основным истинам христианской веры у священника, узнает, что «Бог есть Добрый Дух» сотворивший «людей в Эфиопии, Африке, Америке, повсюду» (UG: 8–9). Чувство неполноценности, связанное с цветом кожи, исчезает под влиянием христианской веры; однако неизменными на протяжении «Повествования...» остаются образы повествователя как наивного ребенка (который постепенно взрослеет, просвещаясь и приобщаясь к истинной вере и культуре) и белых хозяев как родителей и воспитателей. В известном эпизоде, когда Гроньосо, узнав о существовании дьявола и зна-

¹ *Groniosaw Ukawsaw (Albert J.). A Narrative of the Most Remarkable Particulars in the Life of James Albert Ukawsaw Gronniosaw, an African Prince, as Related by Himself. Bath, 1770. P. IV.* Далее ссылки на это изд. даны в тексте в скобках с пометой «UG».

чении «плохих слов», наивно делает замечание несдержанной на язык хозяйке, комический эффект создается за счет того, что перед нами – ребенок, «воспитывающий» взрослых. Оппозиция «варварство-цивилизация» поддержана и посредством символической географии. Если языческая наивная Африка описана в духе экзотизма как «первозданный эдем», то Англия предстает как обретенный рай, где нераздельны святость и книжная культура: «Я долгое время лелеял желание поехать в Англию – я представлял, что все обитатели этого острова святые, поскольку все люди родом оттуда, посещавшие моего Хозяина, были хорошими..., и они были авторами книг, которые мне давали читать по-английски» (UG: 12).

«Повествование...» Гроньосо во многом отличается от сложившегося к концу XVIII в. жанрового канона: обращение здесь – не внезапное потрясение, а постепенное обучение, «просвещение»; нет и предшествующей обращению «жизни во грехе» – а есть языческие заблуждения и жажда познания истины. Последняя часть, повествующая о пребывании в Англии и семейной жизни рассказчика, подчинена главной задаче – выразить благодарность добрым друзьям и покровителям; заключение выдержано традиционно моралистическом духе: «Все мы бедные странники, идущие многотрудным путем к Небесному Отечеству...» (UG: 19).

«Повествование...» Джеймса Алберта-Гроньосо стоит особняком в ряду негритянских духовных автобиографий; однако в дальнейшем к некоторым его приемам будут обращаться и другие авторы.

В текстах начала XIX века исчезает образ экзотической Африки, и все отчетливее звучат темы, связанные с аболиционизмом. В повествовании «Жизнь, история и беспримерные страдания Джона Джи, африканского пастора, составленные и записанные собственноручно» (1811) после сухого сообщения о том, что повествователь и его семья были похищены (stolen) в Африке и переправлены в Северную Америку, следует рассказ о мучительном опыте приобщения к цивилизации. В отличие от Джеймса Алберта, отношения Джона Джи (1773 – ок. 1817) с хозяевами – полная противоположность идиллической схеме «ребенок-родитель». Топос жестокости хозяев вскоре будет подробно разработан в предвоенных негритянских повествованиях (1830–1850-е), но его основные элементы уже присутствуют у Джона Джи: побои, непосильный труд, скудная, плохая пища, скотские условия проживания. Следующее общее место – обличение псевдорелигиозности и лицемер-

рия господ: хозяин подвергает рабов порке, цитируя подходящее место из пророка Михея¹, но «забыв» знаменитые слова ап. Иоанна – «Бог есть Любовь, и пребывающий в любви пребывает в Боге, и Бог – в нём» (1 Ин 4:16)². Часть повествования, посвященная «жизни во грехе», также трансформируется под влиянием аболиционизма: рассказчику мешают обратиться к Богу и вере не столько его грехи или африканское идолопоклонство, сколько хозяева, которые противятся его интересу к религии и даже запрещают ему посещать богослужения. Хозяева, считающие себя христианами, на самом деле насаждают язычество: «В результате рабы считают «хозяев своими богами», и «молятся солнцу луне и звездам о спасении» (JJ: 5). В итоге «наивный дикарь» начинает ненавидеть религию и все, с ней связанное:

Наблюдая за поведением и беседами хозяина и его сыновей, я выучился ненавидеть тех, кто объявлял себя христианами, и считал их дьяволами <...> Моя ярость и злоба против всех религиозных людей была так велика, что я бы уничтожил их всех, если бы это было в моей власти; мое негодование особенно усиливалось, когда я входил в церковь... (JJ: 10).

Однако жажда познания Бога и благотворное влияние сострадательного священника побеждают, и Джон Джи обращается в истинную веру. Обращению предпослано описание «долгой ночи души»: африканец страшится и тоскует, переживая свою греховность. Эти терзания выражены в той предметной, чувственной форме: например, Джон Джи боится, что земля разверзнется и поглотит его. Одержимый метафизическим ужасом, он, к вящей досаде хозяев, отказывается выходить на работу, и те подвергают его «ужасным побоям», чтобы «выколотить дьявола», который вошел в него в результате общения со священником. Сцена обращения обильно уснащена цитатами (Пс, Дан, Иез, 1 Ин) и написана в соответствии с канонами: обращение – экстатическое переживание, освободившее неопита от «уз греха и сатаны», «уныния и печали»,

¹ «...и мудрость благоговеет пред именем Твоим: слушайте жезл и Того, Кто поставил его» (Мх 6:9). В англ. тексте («Bless the rod, and him that hath appointed it») «rod» означает и «жезл», и «розга».

² *Jea J. The Life, History, and Unparalleled Sufferings of John Jea, the African Preacher. Compiled and Written by Himself. N.p., 1811. P. 4.* Далее ссылки на это изд. даны в тексте в скобках с пометой «JJ».

освобождение и «великая перемена», которую совершить по силам лишь «всемогущему Господу» (JJ: 8).

Повествование об испытании веры, обычно следующем за обращением и недолгим пребыванием в благодати, также строится с использованием аболиционистской топики: испытания связаны с жестокими хозяевами Джона Джи, которого трижды перепродавали из рук в руки. Рабовладельцы боятся, что набожный негр испортит их рабов своими разговорами и проповедями, грозят священнику расправой, узнав, что этот раб крещен; однако священник вступается за новообращенного и объявляет его как крещеного христианина полноценным членом общества. После испытания в городском магистрате Джон Джи, подтвердив свое знакомство с истинами веры, получает свободу и статус цивилизованного человека. Важнейшим завоеванием становится приобщение к культуре, которое совершается сверхъестественным образом: Господь посылает ему в видении ангела, в результате чего происходит чудо – мгновенное овладение искусством чтения и дар говорить разными языками (JJ: 35). Примечательно, что рассказу о чуде предшествует появление в тексте уже знакомого по «Повествованию...» Джеймса Алберта образа «говорящей книги»: хозяин и его сыновья убеждают своего раба, что он никогда не сможет овладеть грамотой, и именно с этой целью придумывают фокус с «говорящей книгой»:

...меня очень удивляло, как они могут брать эту благословенную книгу в руки и внушать мне исполненное суеверия убеждение, что книга с ними разговаривает; итак, я каждый раз, когда их не было рядом, брал книгу и подносил ее к уху, чтобы проверить, станет ли она говорить со мной. Но все было бесполезно, я не слышал ни слова, что приводило меня в уныние и печаль, ибо несмотря на то, что Бог так много сделал для меня, простил мне грехи... и сделал меня новой тварью, книга все равно не говорила со мной. Но Дух Божий привел мне на ум речение Иисуса Христа «Все, что ни попросите в молитве с верою, дастся вам» (JJ: 33–34).

Чудесное овладение грамотой является неоспоримым аргументом, одновременно и религиозным, и культурным, в пользу полноценности негров. Чудо несколько не девальвируется открытием, что новообращенный, как выяснилось в ходе дознания в магистрате, мог прочитать на двух языках (английском и голландском) только начало Евангелия от Иоанна – отрывок, которому «научил его ангел»: «...они обнаружили, к своему великому удивлению, что я не мог прочесть других книг и не

мог написать ни слова; тогда они признали, что это вмешательство Господа и великое чудо» (JJ: 37).

После обращения и обретения свободы следует традиционный рассказ о трудах во славу Божию. Джон Джи становится странствующим проповедником, создает негритянскую общину, принимается за постройку церкви и т.д. В этой части, как и в остальном повествовании, Джон Джи соблюдает жанровые конвенции, насыщая текст ссылками на Библию, библейскими примерами; проводятся параллели между трудами чернокожего проповедника и трудами апостолов, особенно ап. Павла: «Я был два дня без еды, в пути, не имея крова, я бывал в больницах, в тюрьмах и на улицах, проповедуя Евангелие всякой твари, как повелел нам Христос» (JJ: 90).

Последняя часть включает фрагменты, написанные в духе богословского трактата, а также изобилует «вмонтированными» в повествование проповедями (JJ: 59–64). В целом «Повествование...» Джона Джи дает достаточно полное представление о возникающей негритянской церкви, негритянской религиозной общине и о фигуре негритянского пастора-проповедника. Из повествования совершенно очевидно, что черты, которые признаются яркими особенностями негритянской церкви (повышенный градус эмоциональности и шумный характер богослужения, экстаичность и т.д.) связаны не с «африканским темпераментом» или пережитками африканских культов, но с тем фактом, что христианизация негров происходила в условиях Первого религиозного пробуждения, и облик негритянской церкви сложился под решающим воздействием ревивализма.

Жанр духовной автобиографии остается востребованным и в середине XIX века, перед Гражданской войной, когда аболиционистское движение достигает апогея и на первый план выходят пропагандистские прозаические и поэтические жанры. Образцами негритянских духовных автобиографий этого времени были повествования основателя Африканской методистско-епископальной церкви (АМЕЦ) Ричарда Аллена (1760–1831) и его духовной дочери проповедницы Джарены Ли (1783–1864).

В духовной автобиографии «Жизнь, опыт и евангельские труды преп. Ричарда Аллена» (1833) практически отсутствуют мистические элементы, характерные для жанра, – видения, голоса, откровения, нет фигуры духовного наставника (хотя описаны многие личности из окружения Аллена, близкие ему по духу и наделенные харизмой). Отсутствует даже ядро духовной автобиографии – рассказ об обращении. Аллен отдает

формальную дань канону на первой странице своего повествования, где приведен краткий набор формульных штампов – «греховное бремя, уныние, страх вечной гибели», молитвы к Спасителю, который наконец «изводит из темницы» угнетенный дух и наполняет душу ликованием, сподвигая обращенного на труды во славу Господа¹. Столь же кратко даются и автобиографические данные – набор клише из аболиционистских невольничьих повествований (сведения о рождении, семье, воспитании, жизни в рабстве, выкупе на свободу и начале самостоятельной жизни).

Основной объем книги Аллена занимает рассказ о создании первой негритянской деноминации – Африканской методистской епископальной церкви, организации взаимопомощи «Свободное африканское общество» (Free African Society), строительстве церкви Вифлеемской Божией Матери (Mother Bethel Church) в Филадельфии. Повествование богато событийной канвой, фактами, которые раскрывают жизнь церковных кругов – как белых, так и цветных. Подчеркивается преемственность АМЕЦ с Первым великим пробуждением, в ходе которого возникла методистская конфессия. Аллен называет методистов первыми миссионерами, которые донесли христианство до негров, подчеркивает, что привлекательность методизма для черных американцев заключается в эмоциональности, непосредственности и глубине религиозного переживания, в простоте и доступности методистской проповеди и тем самым фиксирует яркие отличительные черты черной церкви – детища эпохи ревивализма: «Методисты были первыми, кто принес радостную весть цветным. Я благодарен за то, что слышал методистские проповеди. Мы узрели Бога и обрели свет Евангелия благодаря методистам; ибо проповедь всех прочих конфессий была столь высокоумна, что мы были не в состоянии постичь их учение»². Создатель сегрегированной черной церкви, Аллен, тем не менее, был представителем интеграционистской мысли, противником репатриации негров, крупным аболиционистским деятелем, одним из основателей движения негритянских конгрессов.

Духовная автобиография «Жизнь и религиозный опыт Джарены Ли, цветной леди, с рассказом о ее призвании проповедовать Евангелие,

¹ *Allen R. The Life, Experience, and Gospel Labours of the Rt. Rev. Richard Allen, to Which Is Annexed the Rise and Progress of the African Methodist Episcopal Church in the United States of America, Containing a Narrative of the Yellow Fever in The Year of Our Lord 1793: With an Address to the People of Colour in The United States. Written by Himself. Philadelphia, PA, 1833. P. 5.*

² *Ibid. P. 17.*

описанные ей самой» (1836) строится по традиционному жанровому канону, модификации которого связаны исключительно с гендерным моментом. После описания обращения, первых видений Джарена Ли обретает наставника – Ричарда Аллена, которому рассказывает о полученном откровении и призвании к евангельской проповеди. Аллен не одобряет ее устремлений, полагая, что проповедовать – не женское дело. Подчинившись его увещаниям, Джарена решает соответствовать традиционной женской модели: она выходит замуж за проповедника, пытается подавить свой религиозный пыл. В результате она заболевает и исцеляется, только когда появляется надежда, что ей все же удастся осуществить свое призвание. В главе «Мое призвание проповедовать Евангелие» Джарена приводит аргументы, доказывающие, что и женщина может стать проповедником, и, в частности, ссылается на библейский пример Марии Магдалины, сравнивает себя с Ионой, также пытавшимся уклониться от миссии, возложенной на него Богом. Далее следует традиционный для жанра рассказ о проповедях, исцелениях и прочих деяниях, совершенных «убогой цветной женщиной, ставшей орудием Божиим»¹. В конце повествования Джарена описывает, как однажды она в Вифлеемской церкви вдохновенно закончила проповедь преп. Ричарда Уильямса, «внезапно утратившего дух»². Повествование Джарены Ли ярко иллюстрирует ценности социального евангелизма с его широкой либерально-христианской платформой, объединявшей движения за отмену рабства, права женщин и трезвость (*temperance*).

Черный американец Джон Маррант и африканец Джеймс Алберт-Гроньосо стоят у истоков негритянской духовной автобиографии, которая достигла расцвета в начале XIX в. в текстах Джона Джи и его современников. Поздние образцы этого жанра – повествования Джарены Ли и преп. Ричарда Аллена, написанные в эру аболиционизма, уже полностью подчинены задачам социального евангелизма – борьбе за отмену рабства, права женщин и расовых меньшинств. В это время духовные автобиографии перемещаются из мейнстрима на периферию афроамериканской словесности: пропагандистские аболиционистские жанры (повествования беглых рабов и т.п.) начинают вытеснять жанровые формы нарративов, возникшие в XVIII веке.

¹ *Lee J.* The Life and Religious Experience of Jarena Lee, a Colored Lady, giving and account for her call to preach the Gospel, written by herself // *Early Negro Writings 1760–1837* / Ed. and sel. D. Porter. Baltimore, MD, 1995. P. 504.

² *Ibid.* P. 509.

А. В. Аксенов

**ПУРИТАНСКОЕ ПРОШЛОЕ
В МАЛОЙ ПРОЗЕ Н. ГОТОРНА:
ОСОБЕННОСТИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОСВОЕНИЯ**

Обучаясь в Бодуэновском колледже в штате Мэйн, Натаниель Гэторн (Nathorne, 1804–1864) изменил написание своей фамилии, вставив в нее дополнительную букву «w» (Hawthorne). Это был странный акт, обозначающий, быть может, стремление дистанцироваться от беспокоящего прошлого.

Причина для беспокойства была. Предок Готорна капитан Уильям Гэторн (1606–1681), прибывший в Америку на «Арабелле» в 1632 году, был известен своими победами над индейцами и преследованием квакеров. По его приказу пять женщин из секты квакеров были «обнажены до пояса, привязаны к повозке и протащены по Сейлему, в то время как стоящий на повозке констебль хлестал их бичом»¹. Его сын полковник Джон Гэторн (1641–1717) служил судьей во время знаменитого сейлемского процесса над ведьмами 1692 года и лично приговорил к казни через повешение двадцать человек. Известно, что одна из осужденных, услышав приговор, публично прокляла весь род судьи Гэторна. Ранняя смерть от лихорадки на Суринамских островах отца писателя капитана Натаниеля Гэторна-старшего (1775–1808) воспринималась в семье как следствие этого проклятия.

Насколько серьезное значение имели все эти факты семейной истории для Готорна, явствует из его творчества. На страницах предисловия к роману «Алая буква» (1850) автор торжественно приносит покаяние за деяния своих предков. Тема фамильного проклятия проходит через роман «Дом о семи фронтонах» (1851). Наконец, события ранней американской истории составляют сюжет очень значительной части рассказов Готорна и его романа «Алая буква». Таким образом, национальное прошлое присутствует на страницах Готорна как часть (одновременно трагическая и славная) его семейного прошлого, с которым его самого связывают родовые и духовно-нравственные узы.

¹ Федосенок И.В. Грани романтического сознания: жизнь и творчество Натаниеля Готорна. М., 2004. С. 50.

Но обращение Готорна к прошлому имеет не только личные причины. Для американской литературы того времени был характерен обостренный интерес к национальной истории. Спустя несколько десятилетий после рождения нации, в 10-20-х годах XIX века, Америка пыталась осмыслить себя, выработать национальное самосознание. В этом помогало обращение к героическому революционному прошлому, воплотившемуся во множестве исторических романов, описывающих батальные подвиги Войны за независимость. Современники Готорна зачитывались романами Д.П. Кеннеди, У.Г. Симмза, Д.К. Полдинга, К. Сэджуик, Д. Нила и др. Обращение Готорна к истории можно связать с современными ему культурными запросами.

Правда, прошлое в произведениях Готорна имеет несколько иной характер, чем у названных авторов. Его не очень интересовала динамика революционных событий, бывшая в центре внимания большинства современников. И даже не американская история как таковая. Готорна волновало прошлое в его нравственном измерении. Поэтому он существенно трансформировал «куперовский» тип исторического повествования.

Американский опыт мыслился многими как наступление новой эпохи, и американский исторический роман, воспевающий национальную героиню и своеобразие, празднует это революционное освобождение от прошлого. В осмыслении американцами начала XIX века своего национального своеобразия сильна была революционная струя с ее пафосом разрыва с Европой.

Однако в американской художественной мысли присутствует и иное решение проблемы прошлого. «Прошлое никогда не умирает. Оно остается с нами», – сказал уже в XX веке устами своего персонажа У. Фолкнер. Прошлое никогда не умирало и для Готорна. Для обоих классиков прошлое было тяжелым бременем – и источником творчества. Поэтому Готорн вновь и вновь обращается к дореволюционному прошлому. При этом он проблематизирует американскую *историю* с ее пафосом разрыва и выпадения из Истории – в контексте *прошлого*, в котором национальная история вплетается в ткань мировой жизни, единой по своему нравственному смыслу.

Готорн мог разделять пафос революционного обновления лишь отчасти, так как понимал его ограниченность. Ему ближе идея не разрыва, но единства и преемственности. Основу этого единства он видел в единстве человеческой природы, поэтому и прошлое для него является не чем-то отдельным от настоящего, не объектом нарочитой эстетизации,

но материалом для морально-философских обобщений. В прошлом действуют те же вечные законы, что действуют и в настоящем. Они задают единство и смысл истории и представляют для Готорна главный интерес. При всем его внимании к исторической детали, мастерстве воссоздания колорита прошлой эпохи, — не факт и не документ для него главное, но нравственный смысл происходящего. Поэтому среди рассказов Готорна немало таких, в которых приметы исторического времени вообще отсутствуют, их действие можно отнести равным образом и к прошлому, и к настоящему.

В предисловии к сборнику «Снегурочка» (*The Snow-Image*, 1852) Готорн определял свое писательское занятие как «проникновение, насколько это возможно, в глубины нашей общей природы»¹. Взгляд, обращенный вглубь человеческой природы, неизбежно видит там катастрофу, обозначаемую понятием «грехопадение». Личное, родовое, национальное и всемирное прошлое совпадают в причастности этой катастрофе. В своей статье о Готорне Мелвилл пишет: «Несомненно, что его великая мрачность обретает свою действительность благодаря близости ее к свойственному кальвинизму ощущению врожденной греховности, первородного греха...»².

Мелвилл справедливо говорит об особой пуританской «мрачности» Готорна. Действительно, не просветленный надеждой взгляд кальвинистской доктрины, как кажется, определяет колорит многих страниц Готорна. Но взгляд Готорна на человека все же глубже и полнее. В его «Американских записных книжках» отражен замысел изобразить человеческое сердце в виде пещеры. У входа сияет солнце, но далее в бесконечных переходах царит мрак, и путника обступают чудовища. Лишь в самой глубине можно найти «такое же солнечное сияние и такие же цветы, как у входа, но только много прекраснее. Это ясные и мирные глубины сердца и человеческой природы. Мрак и ужас могут таиться глубоко, но еще глубже вечная красота»³. Используя этот образ, можно сказать, что трансцендентализм Новой Англии видит только красивые

¹ *Hawthorne, Nathaniel. The Snow-Image and Uncollected Tales. The Centenary Edition of the Works of Nathaniel Hawthorne. Vol. XI. Ohio State University Press, 1974. P. 4.*

² Эстетика американского романтизма / Сост. А.Н. Николюкин. М., 1977. С. 382.

³ *Готорн Н. Избранные произведения: В 2 т. Л., 1982. Т. 2. С. 446–447.*

цветы на поверхности человеческой жизни. Кальвинизм пуритан, учащий о полной поврежденности человека грехом (*total depravity*), в безнадежном отчаянии блуждает по темным лабиринтам сердца. Лишь взгляд, видящий под порчей греха вечную красоту образа Божия в человеке, может найти выход из глубин духовного подполья...

Обращение Готорна к прошлому было также связано с особенностями романтического метода, в русле которого он писал. Готорн часто жалуется в предисловиях, что окружающая жизнь дает мало материала для литературы, которая требует некоей «волшебной страны» «со своей особой зачарованной атмосферой, в которой населяющие ее люди выглядят по-особому»¹. В современной ему Америке, напротив, «нет тени, нет старины, нет тайны, нет колоритного и мрачного зла, нет ничего, кроме банального процветания при простом и ясном солнечном свете»². Этот яркий обыденный свет не позволяет видеть правды человеческого сердца, которая скрывается от него, но гораздо легче обнаруживается при таинственном и неверном лунном свете, на некоей «нейтральной территории между реальным и сказочным миром»³, где встречаются и сливаются действительное и воображаемое. Такой «нейтральной территорией» становится у Готорна прошлое. Люди и предметы, воспринимаемые сквозь покров исторической дымки, теряют свою самодовлеющую однозначность и превращаются в символы, в которых выражает себя жизнь сердца.

Поэтому факты истории в изображении Готорна непременно выстраиваются в аллерегию, раскрывая свой моральный смысл. В этом Готорн проявляет себя как носитель черт пуританского (шире – религиозного) миросозерцания. Метод Готорна можно назвать «реализмом в высшем смысле», как назвал свой метод Достоевский. Вымысел здесь не есть произвольная игра авторского воображения, но выражение простых и объективных духовных истин. Требуется лишь прикосновение воображения, руководимого нравственным чувством, к историческим фактам, чтобы они проявили свой моральный смысл и коснулись сердец читателей⁴.

¹ Готорн Н. Избранные произведения: В 2 т. Л., 1982. Т. 1. С. 234.

² Hawthorne, Nathaniel. *The Marble Faun or the Romance of Monte Beni*. Boston, 1883. P. 15.

³ Готорн Н. Избранные произведения: В 2 т. Т. 1. С. 66.

⁴ См. очерк Готорна «Мольба Алисы Доуэн» (*Alice Doane's Appeal*, 1835).

Но при этом Готорн всегда оставляет за читателем возможность нравственной рефлексии и свободу истолкования его исторических «аллегорий». Уже ранние читатели Готорна выделили две, казалось бы, взаимоисключающие особенности его творчества: обостренный интерес к моральным проблемам и одновременно особый способ письма, позволяющий автору «уклоняться» от окончательных моральных суждений. Так, Гильдерой Грифин (1871) пишет: «Кажется, Готорн желает не столько указать истину, сколько дать читателю возможность самому ее найти»¹. Более поздний критик Теодор Мюнгер (1904) писал о том же: «Готорн, этот совершенный художник, никогда не утверждает и не изображает до конца, но только намекает и оставляет прочее читателю»². В XX веке пресловутая «амбивалентность» Готорна получила дальнейшее теоретическое осмысление. Айвор Уинтерс (1938) назвал ее «формулой альтернативных возможностей»³, а Ф.О. Маттисен в своей знаменитой книге об «американском ренессансе» (1941) обозначил как «прием множественного выбора»⁴.

Но чем порождена такая особенность? Можно согласиться с Хьятом Х. Уэгонером, который прямо связывает смысловую многозначность Готорна с особенностями его религиозного сознания. «Религиозная вера Готорна была экзистенциально ориентирована, – пишет он. – Но религиозный опыт, в отличие от доктрины и догмы, всегда, по необходимости, неоднозначен»⁵. Соответственно, «двусмысленность не только не коробила Готорна, но казалась ему необходимой для любого полного и честного отражения опыта»⁶.

Эта неоднозначность опыта, проецируясь в творчество писателя, обретает свое выражение в текстовых «структурах неопределенности», которые вынуждают читателя Готорна активно соучаствовать в по-

¹ The Critical Response to Nathaniel Hawthorne's «The Scarlet Letter». Ed. Gary Scharnhorst. N.Y, Westport, Connecticut, L., 1992. P. 65.

² Ibid. P. 125.

³ *Winters, Ivor*. Maule's Curse: Seven Studies in the History of American Obscurantism // In Defense of Reason. L. Third edition. P. 170.

⁴ *Matthiessen, F.O.* American Renaissance: Art and Expression in the Age of Emerson and Whitman. N.Y., 1941. P. 276.

⁵ *Waggoner, Hyatt H.* Art and Belief // Hawthorne Centenary Essays. Ohio State University Press, 1964. P. 192.

⁶ Ibid. P. 169.

строении его произведений, выбирая свои собственные прочтения из нескольких предлагаемых автором нарративных возможностей текста, остающегося при этом, говоря словами В. Изера, «бесконечно богаче, чем любое из этих частных прочтений»¹. В произведениях Готорна смысл никогда не лежит на поверхности, но требует для своего постижения герменевтического усилия, важнейшей составляющей которого является нравственная рефлексия.

Это справедливо для многих рассказов Готорна и его лучшего романа «Алая буква». Здесь мы подробнее рассмотрим рассказ «Эндикотт и красный крест» (*Endicott and the Red Cross*, 1837), посвященный событиям ранней американской истории. Нас интересует, как осмысление прошлого автором определяет художественные особенности рассказа, делая его содержание поводом для нравственной рефлексии читателя. Соответственно, при разборе рассказа мы будем по возможности следовать линейному движению самого текста, пытаясь реконструировать «акт чтения» в определенной последовательности его важнейших событий-образов. Это не исключает нашего обращения к историческим фактам и источникам, когда это помогает прояснить или оттенить что-то в тексте Готорна.

Действие рассказа «Эндикотт и красный крест» приходится на 1634 год. В это время Карл I создал специальную Королевскую комиссию во главе с влиятельным врагом пуритан архиепископом У. Лодом. Задачей комиссии было ограничить свободу эмиграции и пересмотреть хартию колонии. В рассказе Готорна описывается впечатление, которое произвело известие об этих решениях на пуританский Сейлем. Как это часто бывает у Готорна, исторические события принимают характер моралистической драмы, разыгрывающейся с характерной скупостью декораций на помосте прошлого Новой Англии.

Рассказ открывается выразительной панорамой пуританского поселения, которая отражается в начищенных до блеска доспехах Джона Эндикотта, командующего военными учениями. Учения эти не случайны: колониям угрожает опасность как из глубины диких лесов, так и со стороны цивилизованных недругов, оставленных на другой стороне океана. «It was a period when the religious exiles were accustomed often to buckle on their armor, and practice the handling of their weapons

¹ Цит. по: *Dunne, Michael. Hawthorne's Narrative Strategies. Jackson, 1995. P. 20.*

at war»¹. Образ пуританского изгнанника у Готорна неотделим от атрибутов военной силы. Поэтому доспехи Эндикотта являются самой подходящей плоскостью для отражения примет колониального поселения.

На учения вынесен английский королевский флаг с крестом, которому суждено сыграть важную роль в рассказе. Знамя с крестом – чуть ли не единственный атрибут христианской традиции в колонии. «The central object in the mirrored picture was an edifice of humble architecture with neither steeple nor bell to proclaim it – what nevertheless it was – the house of prayer»².

«Центр» этого общества («the central object») – религия, но довольно своеобразная. На ступени храма капает кровь из прибитой над его входом оскаленной волчьей головы. Смысл такого обычая, впрочем, не религиозный: за голову положено вознаграждение. В непосредственной близости от дома молитвы находится «важное орудие пуританской власти – столб для наказания кнутом»³, вокруг которого земля хорошо утоптана. У одного угла молитвенного дома – позорный столб, у другого – колодки. К столбу прикован приверженец епископальной англиканской церкви, в колодках сидит преступник, провозгласивший тост во здравие короля.

Таким образом, пуританами отвергается традиционная верховная власть как в церкви (епископы), так и в государстве (король), и инакомыслие «справа» сурово пресекается. Но пуританскому содружеству угрожает внутренняя опасность и «слева», требующая не менее жестких мер. На ступеньках молитвенного дома отбывают позорное наказание мужчина и женщина. Преступление первого – самовольная проповедь и толкование Библии вопреки «непогрешимому суждению гражданских и церковных правителей»⁴. Это – один из тех «энтузиастов», которые

¹ Hawthorne's Short Stories. Vintage Books, N.Y., [1951]. P. 138. «Это было время, когда изгнанникам, которых преследовали за их религиозные убеждения, часто приходилось надевать доспехи и упражняться в обращении с оружием» (Готорн Н. Избранные произведения: В 2 т. Т. 2 С. 168).

² Ibid. P. 138–139. «Центральное место в этой отраженной картине занимало здание простой архитектуры, на котором не было ни колокольни, ни колокола, указывающих на его назначение, и которое тем не менее было церковью» (Готорн Н. Избранные произведения: В 2 т. Т. 2 С. 169).

³ Готорн Н. Избранные произведения: В 2 т. Т. 2. С. 169.

⁴ Там же. С. 170.

подрывали теократический строй претензиями на особые личные откровения. Рядом с ним стоит женщина, язык которой защеplen деревянной шпилькой в наказание за злословие церковных старейшин. По замечанию рассказчика, вид обоих свидетельствует о том, что по окончании наказания они немедленно повторяют свои преступления, что потребует изобретения для них новых кар. Очевидно, насилие малоэффективно в пресечении религиозного инакомыслия, что видно из истории самих пуритан.

Но пуритане в изображении Готорна не извлекают уроков из собственной истории, и потому, как только избегают преследований, сами становятся гонителями. Впрочем, репрессиям подвергаются не только идейные противники, но и все, кто не соответствует нормам праведности, возведенным в силу государственного закона. Об этом можно судить по разнообразию наказаний, знаки которых носят на себе жители колонии: «But among the crowd were several whose punishment would be life-long; some, whose ears had been cropped, like those of puppy dogs; others, whose cheeks had been branded with the initials of their misdemeanors; one, with his nostrils slit and seared; and another, with a halter about his neck, which he was forbidden ever to take off, or to conceal beneath his garments»⁵.

Обращение с человеком, как с животным (обрубание ушей и ноздрей, веревка на шее), несмыслаемые клейма, символизирующие невозможность для их носителей покаяния и прощения – таковы некоторые проявления практики пуритан в изображении Готорна. Нравственные плоды таких способов исправления грешников также обозначены рассказчиком: человеку с веревкой на шее, должно быть, «мучительно хотелось прикрепить другой конец веревки к подходящей перекладине или суку»⁶. В толпе мы находим и прототип Эстер Прин из романа «Алая буква»: «There was likewise a young woman, with no mean share of beauty, whose doom it was to wear the letter A on the breast of her gown, in the

⁵ Hawthorne's Short Stories... P. 140. «Однако среди толпы было несколько человек, обреченных нести наказание в течение всей жизни; у некоторых были обрублены уши, как у щенков, у других на щеках были выжжены начальные буквы слов, обозначающих их преступления; одному вырвали и прижгли ноздри, другому надели на шею веревку с петлей и запретили снимать ее или прятать под одеждой» (*Готорн Н.* Избранные произведения: В 2 т. Т. 2. С. 170).

⁶ *Готорн Н.* Избранные произведения: В 2 т. Т. 2. С. 170.

eyes of all the world and her own children»¹. И здесь жестокое наказание служит еще большему ожесточению оступившейся души: «Sporting with her infamy, the lost and desperate creature had embroidered the fatal token in scarlet cloth, with golden thread and the nicest art of needlework; so that the capital A might have been thought to mean Admirable, or anything rather than Adultrous»². Этот пассаж помогает лучше понять героиню будущего романа Готорна.

Рассказчик с тонкой иронией предупреждает возможный вывод читателя, основанный на этой картине многообразных наказаний, об особой, по сравнению с современностью, порочности нравов в пуританские времена. Вся разница состоит лишь в степени строгости и широте применения закона. Как пишет Готорн, пуритане взяли себе за правило, «выискивать даже самые тайные прегрешения и выставлять их на посрамление при ярком солнечном свете»³. Тем самым они, действительно, превосходили в моральной строгости предшествующие им христианские сообщества⁴.

Следующая картина на сейлемской площади – строй закованных в латы пуританских воинов, насчитывающий в своих рядах все мужское население колонии «от шестнадцати до шестидесяти лет». Они вооружены тяжелыми мушкетами и готовы пустить их в ход по слову своего командира. Эндикотт призывает своих воинов показать нескольким

¹ Hawthorne's Short Stories... P. 140. «Там находилась и молодая женщина, довольно красивая, осужденная носить на груди платья букву П на глазах всего света и собственных детей» (*Готорн Н.* Избранные произведения: В 2 т. Т. 2. С. 170).

² Hawthorne's Short Stories... P. 140. «Выставляя напоказ свой позор, несчастное, доведенное до отчаяния создание вырезало роковой знак из красной материи и пришло его золотыми нитками, по возможности изящнее, к платью, так что можно было подумать, что буква П означает “Прелестная” или что-нибудь в этом роде, но никак не “Прелюбодейка”» (*Готорн Н.* Избранные произведения: В 2 т. Т. 2. С. 170)

³ *Готорн Н.* Избранные произведения: В 2 т. Т. 2. С. 170.

⁴ См., например, 34 правило св. Василия Великого (III в.), в котором он, ссылаясь на мнение «отцов», запрещает «жен прелюбодействовавших и исповедавшихся в том» «явными творити» (Правила Православной Церкви с толкованиями Никодима епископа Далматинско-Истрийского. Издание Свято-Троицкой Сергиевой Лавры, 1996. Т. 1. С. 419). Как пишет комментатор к церковным правилам, «главная и первая цель всякого церковного наказания состоит в том, чтобы направить к добру членов церкви, случайно уклонившихся от прямого пути» (Там же. С. 56).

индейцам, со стороны наблюдающим эту сцену, что они пользуются оружием как «сильные люди» («men of might»). Таким образом, и к «несчастливым язычникам» («these poor heathen», по выражению Эндикотта), пуританская община обращена стеной стальных нагрудников и огнестрельных стволов.

Но начало военных учений задерживается по причине появления нового лица. Это почтенного вида человек в черном плаще и высокой шляпе пуританского священника, с длинной седой бородой. «This reverend person bore a staff which seemed to have been recently cut in the forest, and his shoes were bemired as if he had been travelling on foot through the swamps of the wilderness. His aspect was perfectly that of a pilgrim, heightened also by an apostolic dignity»¹. Архаическая простота и достоинство этого человека проявляется и в том, как, после молитвенного обращения взора к небу, он пьет воду из журчащего родника, зачерпнув ее рукой.

Это Роджер Уильямс, пастор сейлемской церкви, уроженец Лондона и выпускник Кембриджа. Чтобы понять его место в рассказе, приведем некоторые сведения об этой примечательной фигуре пуританской истории. Через несколько месяцев после описываемых в рассказе событий Роджер Уильямс предстанет перед судом в Бостоне по обвинению в «различных опасных мнениях». По свидетельству Джона Уинтропа², Уильямс считал, в частности, что нарушение первых пяти заповедей Десятисловия не должно считаться уголовным преступлением и подвергаться каре властей, кроме случаев, когда такое нарушение влечет за собой угрозу гражданскому миру. Таким образом, Уильямс выступал за свободу совести. Он писал: «Воля и заповедь Божия состоит в том, чтобы, с пришествием на землю Сына Его Господа Иисуса, всем людям во всех народах и странах была дарована свобода совести и поклонения – язычникам, иудеям, туркам и антихристианам, и что против них следует бороться только тем оружием, которое способно принести победу в духовном деле, а именно, мечем Духа Божьего,

¹ Hawthorne's Short Stories... P. 141. «Это почтенное лицо опиралось на палку, которую, казалось, только что срезали в лесу, а башмаки его были в грязи, как будто он шел пешком через дикие болота. Видом своим он в точности походил на пилигрима, но при этом держался с апостольским достоинством» (*Готорн Н.* Избранные произведения: В 2 т. Т. 2. С. 171).

² Winthrop's Journal: History of New England, 1630–1649 // Heritage of American Literature: Beginnings to the Civil War. Ed. James E. Miller, Jr., San Diego et al., 1991. Vol. 1. P. 99.

словом Божиим»¹. Кроме того, типологическое истолкование событий Ветхого Завета (как прообразов и символов событий Нового), которого придерживался Уильямс, подрывало основы пуританской теократии, строившейся буквально по образцам Ветхого Завета. Также, Роджер Уильямс считал несправедливым отбирать земли у индейцев и обращаться с ними, как с неполноценными людьми, «дикарями».

Бостонский суд запретил Уильямсу распространять свои «мнения», согласно которым «церковь может впасть в ересь, апостасию или тиранию, а гражданский магистрат даже не имеет права вмешаться»². Однако, Уильямс не внял этим увещаниям и собрал в Сэйлеме группу последователей. Поэтому на следующем заседании суда, в январе 1636 года, было решено выслать его в Англию. Уильямс бежал от суда и скитался «в горькое зимнее время, не ведая ни хлеба, ни постели». Его приютили индейцы, обычаи и нравы которых, показывая их превосходство над европейскими, он позже описал в своей этнографически-философском труде «A Key into the Language of America» (1643).

Наконец, Уильямс попал на Род-Айленд, где основал колонию Провиденс. Здесь он осуществил на практике свои принципы, закрепив их королевской хартией в 1644 году. Правление в колонии было демократическое, церковь отделена от государства и всем предоставлена религиозная свобода. Род-Айленд стал пристанищем диссидентов и вольнодумцев со всей Новой Англии. Естественно, существование такой колонии вызвало сильное недовольство соседей, и Уильямс до конца своей жизни вел письменную полемику с Джоном Коттоном и другими пуританскими теологами. В ходе этой полемики он писал: «Кто наказывает тело человека, редко или никогда не приносит пользы его душе»³. Впрочем, став правителем колонии, он вынужден был скорректировать и свое определение свободы совести, из которого некоторые жители его колонии сделали вывод, что нарушители гражданских законов по мотивам совести должны оставаться безнаказанными. В своем «Письме городу

¹ *Williams, Roger. The Bloody Tenet of Persecution for Cause of Conscience // Heritage of American Literature: Beginnings to the Civil War. Ed. James E. Miller, Jr., San Diego et al., 1991. Vol. 1. P. 122–123.*

² *Winthrop's Journal: History of New England, 1630–1649... P. 99.*

³ *Williams, Roger. Mr. Cotton's Letter Lately Printed, Examined, and Answered (1644) // Heritage of American Literature: Beginnings to the Civil War. Ed. James E. Miller, Jr., San Diego et al., 1991. Vol. 1. P. 117.*

Провиденс» (1655). Уильямс сравнил государство с большим кораблем, в команде которого могут оказаться вместе «паписты и протестанты, евреи и турки». Все они могут молиться как и когда им угодно, и их нельзя принуждать к общей молитве. Этим и ограничивается свобода совести. При этом все должны подчиняться корабельной дисциплине, исполнять приказы капитана, а если кто-то взбунтуется против власти, даже под предлогом равенства всех перед Богом, то таковых нарушителей должно «судить, усмирять, принуждать и наказывать по их заслугам»¹. Таким образом, Уильямс решительно разделял «Божие» и «кесарево». Таковы были взгляды и судьба почтенного человека, что явился перед строем пуританских воинов в рассказе Готорна.

Хотя уже с 1633 года за Роджером Уильямсом была замечена приверженность неортодоксальным взглядам, прямой конфликт еще не развернулся. По сюжету рассказа, Уильямс посетил в Бостоне Уинтропа и участвовал в губернаторском совете. Он принес Эндикотту послание от губернатора, в котором сообщается о готовящихся в Англии мерах притеснения американских колоний. Несмотря на просьбу губернатора не разглашать эти вести народу, дабы не спровоцировать беспорядки, Эндикотт по получении письма сразу обращается к своему войску и народу Сэйлема со страстной речью. В ней в сжатой форме излагается пуританская идеология (в том виде, как ее понимает Готорн), поэтому мы рассмотрим эту речь подробнее.

«Товарищи по оружию, товарищи по изгнанию!», – так называет Эндикотт своих слушателей. Как мы видели, изгнанничество «правды ради», действительно, сочетается в пуританах с умением и готовностью пользоваться силой оружия. Их вождь вопрошает их, во имя чего они покинули родину, плодородные поля, свои дома и замки, могилы предков и переселились в пустыню, в окружение диких зверей и диких людей, дабы возделывать бедную почву под неприветливым небом. «Was it not for the enjoyment of our civil rights? – спрашивает Эндикотт. – Was it not for liberty to worship God according to our conscience?»².

¹ *Williams, Roger. Letter to the Town of Providence // Heritage of American Literature: Beginnings to the Civil War. Ed. James E. Miller, Jr., San Diego et al., 1991. Vol. 1. P. 126.*

² *Hawthorne's Short Stories... P. 143. «Разве не во имя того, чтобы пользоваться нашими гражданскими правами? Разве не во имя права свободно служить господу так, как нам велит наша совесть?» (Готорн Н. Избранные произведения: В 2 т. Т. 2. С. 173).*

Здесь убедительное красноречие Эндикотта прерывает голос «самовольного проповедника», несущего наказание на ступенях молитвенного дома: «Call you this liberty of conscience?» («Ты называешь это свободой совести?») Ироническая уместность этого вопроса очевидна по крайней мере одному из свидетелей этой сцены: «A sad and quiet smile flitted across the mild visage of Roger Williams»¹. Однако, Эндикотт делает в сторону наказуемого протестанта угрожающий жест мечом и приказывает ему молчать под угрозой ужесточения наказания: «What has thou to do with conscience, thou knave? I said liberty to worship God, not license to profane and ridicule him»². Очевидно, что право проводить тонкую грань между молитвой и ее профанацией с упразднением церковной иерархии перешло к светской власти, к носителям меча. В Англии таковым оказался король, приверженный англиканизму, поэтому пуритане вынуждены были спасаться от преследования. В Сэйлеме это пуританин Эндикотт, потому религиозный диссидент оказывается в колодках.

Далее в речи Эндикотта звучат мотивы радикальной утопии: «We have sacrificed all things, and have come to a land whereof the old world hath scarcely heard, that we might make a new world unto ourselves, and painfully seek a path from hence to heaven»³. Построению «нового мира», однако, мешают планы английского короля Карла I, этого, по определению Эндикотта, «сына шотландского тирана, внука прелюбодейной шотландской папистки, смерть которой доказала, что золотая корона не всегда спасает голову помазанника от плахи»⁴. Очевидно, что верховная власть не внушает пуританскому вождю ни любви, ни простого почтения. Ему ненавистна и сама идея монархии, коль скоро она служит насаждению ложной, по его мнению, религии.

¹ Hawthorne's Short Stories... P.143. «Печальная и спокойная усмешка мелькнула на кротком лице Роджера Уильямса» (*Готорн Н.* Избранные произведения: В 2 т. Т. 2. С. 173).

² Hawthorne's Short Stories... P. 143. «Что ты знаешь о совести, ты, мошенник? – Я говорил о свободном служении Господу, а не о своевольном осквернении и осмеянии Его» (*Готорн Н.* Избранные произведения: В 2 т. Т. 2. С. 173).

³ Hawthorne's Short Stories... P. 143. «Мы пожертвовали всем и прибыли в страну, о которой едва ли слышали в Старом Свете, для того чтобы превратить ее в Новый Свет и в трудах искать путь отсюда на небеса» (*Готорн Н.* Избранные произведения: В 2 т. Т. 2. С. 173).

⁴ *Готорн Н.* Избранные произведения: В 2 т. Т. 2. С. 173.

Между тем, как выяснилось, Карл I и архиепископ Лод собираются назначить в колонии генерал-губернатора с обширными полномочиями. «They are minded also, – продолжает Эндикотт, – to establish the idolatrous forms of English Episcopacy; so that, when Laud shall kiss the Pope's toe, as cardinal of Rome, he may deliver New England, bound hand and foot, into the power of his master!»¹. Слушатели Эндикотта отвечают на этот страшный прогноз стоном гнева и скорби. Им более всего претит папская власть и все ее атрибуты, появление которых в колонии пророчит Джон Эндикотт: «If this king and this arch-prelate have their will, we shall briefly behold a cross on the spire of this tabernacle which we have builded, and a high altar within its walls, with wax tapers burning round it at noonday. We shall hear the sacring bell, and the voices of the Romish priests saying the mass»².

В христианском сознании должны были произойти действительно глубокие изменения, прежде чем священные символы и таинства этой веры – крест, алтарь, Евхаристия – стали вызывать такое неприятие у ее приверженца, которое выражается словом и готово выразиться в решительном кровавом действии: «But think ye, Christian men, that these abominations may be suffered without a sword drawn? without a shot fired? without blood split, yea, on the very stairs of the pulpit?»³. Эндикотт готов до смерти защищать землю, которую он и его единомышленники «оплатили своими товарами, завоевали своими мечами, расчистили своими топорами, возделали в поте лица и освятили своими

¹ Hawthorne's Short Stories... P. 143–144. «Они собираются также учредить идолопоклоннические церемонии английской епископальной церкви; так что, когда Лод будет целовать, как римский кардинал, туфлю папы, он сможет отдать Новую Англию, связанную по рукам и ногам, во власть своего хозяина» (*Готорн Н. Избранные произведения*: В 2 т. Т. 2. С. 174).

² Hawthorne's Short Stories... P. 144. «Если этот король и этот архиепископ добьются своего, то мы скоро увидим крест на шпилье этой молельни, которую мы выстроили, а в ее стенах – высокий алтарь, вокруг которого и днем будут гореть восковые свечи. Мы услышим звон колокола при освящении святых даров и голоса папистских священников, служащих мессу» (*Готорн Н. Избранные произведения*: В 2 т. Т. 2. С. 174).

³ Hawthorne's Short Stories... P. 144. «Но подумайте только, христиане, – неужели мы позволим свершиться всем этим мерзостям, не обнажив меча, без единого выстрела, не пролив ни единой капли крови, – и все это на самых ступенях церковной кафедры?» (*Готорн Н. Избранные произведения*: В 2 т. Т. 2. С. 174).

молитвами»¹. «Who shall enslave us here? – вопрошает Эндикотт. – What have we to do with this mitred prelate, – with this crowned king? What have we to do with England?»².

Король и первосвященник – царство и церковь – предстают как поработители, и Эндикотт, поощряемый взглядами возбужденных его речью людей приказывает офицеру опустить крестоносное английское знамя. «The officer obeyed; and, brandishing his sword, Endicott thrust it through the cloth, and, with his left hand, rent the Red Cross completely out of the banner. He then waved the tattered ensign above his head»³. В более раннем рассказе Готорна, «Майское дерево Мерри-Маунта» (1836) тот же Эндикотт срубил мечем майское дерево – атрибут стремящегося к господству в колонии неоязычества. Здесь же иконоборчество пуританина простерлось и на главный символ той религии, к чистому исповеданию которой он сам стремится. Взмахом меча он отсекает себя от Англии и от прошлого...

Но некоторыми из зрителей его поступок воспринимается как акт кощунства и мятежа. «“Sacriligious wretch!” cried the high-churchman in the pillory, unable longer to restrain himself, “thou hast rejected the symbol of our holy religion!” “Treason, treason!” roared the royalist in the stocks. “He hath defaced the King’s banner!”»⁴. Как и ранее, доносящиеся с орудий наказания комментарии оказываются весьма уместными. Крест на знамени – символ древний, он есть знак не только эфемерной власти того или иного тирана, но и вообще власти одновременно небесной и земной, и, срывая его, Эндикотт выражает свое освобождение не только из-под господства короны и папской тиары, но и от самого принципа

¹ Готорн Н. Избранные произведения: В 2 т. Т. 2. С. 174.

² Hawthorne’s Short Stories... Р. 144. «Кто же сможет поработить нас здесь? Что нам до этого прелата в митре, до этого короля в короне? Что нам до Англии?» (Готорн Н. Избранные произведения: В 2 т. Т. 2. С. 174).

³ Hawthorne’s Short Stories... Р. 144. «Офицер повиновался, и Эндикотт, взмахнув мечом, вонзил его в ткань знамени и левой рукой вырвал оттуда красный крест. Затем он потряс над головой изорванным знаменем» (Готорн Н. Избранные произведения: В 2 т. Т. 2. С. 174).

⁴ Hawthorne’s Short Stories... Р. 144. «Гнусный святотатец! – воскликнул, не в силах более сдерживаться, приверженец епископальной церкви, стоявший у позорного столба. – Ты отверг символ нашей святой веры! – Измена! Измена! – завопил роялист, закованный в колодки. – Он надругался над королевским знаменем!» (Готорн Н. Избранные произведения: В 2 т. Т. 2. С. 174).

иерархической освященной власти, восходящей к небесному Престолу. Отменившая церковную иерархию Реформация была началом такого освобождения, а завершением его станет Революция, перевернувшая иерархию земную. Эндикотт делает уверенный шаг от религиозной революции к политической. И теперь, как бы в предвосхищение принципов нового строя, он ищет санкции народа, который, вместо Бога и короля, становится источником его собственной власти.

Впрочем, народное одобрение получить не так уж трудно. Эндикотт чутко угадал настроение толпы (недаром он говорил пытавшемуся прервать его речь Роджеру Уильямсу: «My spirit is wiser than thine for the business now in hand»)¹. Кроме того, он уже испытал воздействие на народ своего харизматического авторитета и риторики. Поэтому и теперь, после своего иконоборческого деяния, он прибегает к тем же простым приемам, заглушающим возможный индивидуальный протест: «Beat a flourish, drummer! – shout, soldiers and people! – in honor of the ensign of New England. Neither Pope nor Tyrant hath part in it now!»².

¹ Hawthorne's Short Stories... P. 143. «Мой дух прозорливее твоего в этом деле» (Готорн Н. Избранные произведения: В 2 т. Т. 2. С. 173). И все-таки, Эндикотт явно опережал свое время, если не в убеждениях, то в действиях. Описанный Готорном эпизод имеет историческую основу: в знак протеста против планов короля Джон Эндикотт приказал спороть крест святого Георгия с полотнища английского флага. По этому поводу губернатор Уинтроп писал в своем дневнике: «Дело представляется серьезным, ибо существует опасность, что осквернение королевского флага может быть расценено как мятеж или иное государственное преступление; хотя многие утверждают, что красный крест был дарован королю Англии папой и, следовательно, являет собой символ суеверия и наследие Антихриста» (Там же. С. 481). Последняя оговорка Уинтропа показывает, что внутренне он солидарен с Эндикоттом, и терпеть крест на знамени его заставляет отнюдь не почитание этого «антихристианского» (!) символа, а политическая осторожность. Соответственно, «после длительного разбирательства Эндикотт был признан виновным в превышении власти и лишен права в течение одного года занимать какие-либо посты в администрации колонии» (там же). Готорн в рассказе нигде не упоминает об этих санкциях, поддерживая иллюзию, что Эндикотт своим поступком как бы уже положил начало полному народовластию.

² Hawthorne's Short Stories... P. 144–145. «Барабанщик, играй туш, солдаты и все, кто здесь присутствует, кричите ура в честь знамени Новой Англии. Отныне оно не подвластно ни папе, ни тирану!» (Готорн Н. Избранные произведения: В 2 т. Т. 2. С. 174).

Несмотря на явную неточность этого лозунга (власть папы уже сотню лет не простирается даже на старую Англию, а до американской Революции, освободившей колонию от «тирана», оставалось еще более столетия), – он оказывает свое действие, и народ не «безмолвствует», но поощряет криком мятежный подвиг своего предводителя: «With a cry of triumph, the people gave their sanction to one of the boldest exploits which our history records»¹.

Но не только народ приветствует деяние Эндикотта. Снова звучит голос повествователя, завершающий рассказ прославлением имени решительного пуританина: «And forever honored be the name of Endicott!»². На случай, если читатель не до конца постиг природу описанного поступка, рассказчик напрямую связывает его с грядущей Революцией: «We look back through the mist of ages, and recognize in the rending of the Red Cross from New England's banner the first omen of that deliverance which our fathers consummated after the bones of the stern Puritan had lain more than a century in the dust»³.

Итак, Эндикотт заслуживает прославления именно как предтеча Революции. В последней фразе рассказа явно присутствует мифологизация национальной истории. Эта история нарочито удлиняется («mist of ages») и обозначается словами с религиозной коннотацией («omen», «deliverance», «our fathers»). Подкрепленная авторитетом «отцов», освященная опытом «столетий», эта история «избавления» (спасения, «deliverance»), кажется, не оставляет места для «нравственной рефлексии», она допускает только восторженное приятие.

Но не так это у Готорна. Даже сам однозначный оптимистический пафос последней «монологической» фразы рассказчика заставляет подозревать наличие дистанции между ним и автором. Кроме того, как

¹ Hawthorne's Short Stories... P. 145. «Криком торжества народ одобрил один из самых смелых подвигов, увековеченных нашей историей» (*Готорн Н.* Избранные произведения: В 2 т. Т. 2. С. 175).

² Hawthorne's Short Stories... P. 145. «Да будет имя Эндикотта славно веками!» (*Готорн Н.* Избранные произведения: В 2 т. Т. 2. С. 175).

³ Hawthorne's Short Stories... P. 145. «Мы смотрим сквозь мглу веков и узнаем в красном кресте, сорванном со знамени Новой Англии, первое предзнаменование того освобождения, которое наши отцы довели до конца, когда кости этого сурового пуританина уже более столетия покоились в земле» (*Готорн Н.* Избранные произведения: В 2 т. Т. 2. С. 175).

мы помним, в рассказе постоянно звучат альтернативные голоса, прерывающие и дискредитирующие «официальный» монолог Эндикотта. Это наказуемые диссиденты, это сочувствующий им Роджер Уильямс, это, наконец, безобразные следы телесных наказаний на лицах в толпе, которые, быть может, красноречивее Эндикотта и громче своих носителей, приветствующих вождя, свидетельствуют о сомнительности пуританского «освобождения», равно как и того будущего, для которого настоящее явилось предзнаменованием. Все это делает невозможным для читателя вполне сочувствовать крикам, приветствующим иконоборческое деяние Эндикотта.

Но не может вызвать читательского сочувствия и английская власть, несмотря на внешне связанные с ней сакральные атрибуты. От рассказчика мы узнаем о таких присущих ей реалиях, как «*dissensions between Charles the First and his subjects*», «*tyrannically violent measures of the King*», «*the bigoted and haughty primate, Laud*»¹. Как известно из истории, в самой Англии в это время назревал кризис власти, завершившийся революцией. Таким образом, оппозиция «Эндикотт и красный крест» оказывается ложной: обе ее инстанции нравственно тождественны в обозначаемом ими революционном нигилизме, жестокости и властолюбию.

Все же одна фигура в рассказе контрастно выделяется на фоне блеска успехов и жестоких зрелищ. Это Роджер Уильямс. Вспомним его облик: почтенный возраст, простота и апостольское достоинство, печальная и тихая улыбка на кротком лице. Будучи пуританским священником, это духовное лицо, как мы знаем из истории, почти уже не принадлежит миру Эндикотта. Ему чужды как воинственность и агрессивность пуритан, так и радикализм и энтузиазм диссидентов. В рассказе Готорна Уильямс воплощает лучшие стороны личности, не искаженной фанатической приверженностью доктрине, но, несомненно, причастной христианскому идеалу. Роджер Уильямс – выразитель идеала Готорна, идеала умеренности, кротости, ненасилия в исповедании своей веры.

Таким образом, подлинный конфликт рассказа «Эндикотт и красный крест» пролегает в иной плоскости, чем та, которую подсказывает дихотомия его названия. Просвещенная религиозность Роджера Уильямса,

¹ Hawthorne's Short Stories... P. 138. «распри между Карлом I и его подданными», «все более жестокие действия короля и духовенства», «высокомерный и фанатичный примас Лод» (*Готорн Н. Избранные произведения: В 2 т. Т. 2. С. 168–169*).

чуждая всяких крайностей, приверженная принципу свободы совести оказывается чужеродной как для воинственного и жестокого пуританизма, так и для подавляемого им инакомыслия «справа» (епископалы и монархисты) и «слева» (антиномисты и «энтузиасты»). А эти разные варианты «крайностей» оказываются сходными – если не по содержанию воззрений, то по своей роли по отношению друг к другу. Пуританский правитель Эндикотт яро восстает против традиционных институтов власти (короля и архиепископа), являя свою невольную солидарность с «левыми» инакомыслящими, и одновременно жестоко пресекает посягательства этих «левых» на свои собственные, пуританские институты (магистраты и община), выступая уже как бы на стороне «правого» авторитарного институционализма. Это противоречие в рассказе нарочито иронически обнажается и обыгрывается в полифонии голосов.

Следует также отметить, что, несмотря на возможное интуитивное переживание Готорном духовной и догматической несостоятельности различных течений протестантизма (см. его «Записные книжки»), – он не связывает нравственно отрицательные явления с приверженностью тем или иным доктринам как таковым. Роджер Уильямс является пуританским священником и членом губернаторского совета, но совершенно лишен худших черт правителей пуританской теократии, воплощенных в Эндикотте. Очевидно, что не догматическое *содержание* религиозности и не социальный статус как таковые являются для Готорна источниками нравственных искажений, а определенное *свойство* религиозности и политических убеждений, которое можно назвать «фанатизмом». Именно «фанатизм», религиозный и политический, подавляет естественные добродетели сердца (прежде всего любовь) и приводит людей к *бесчеловечности*.

При этом у Готорна в конфликте «сердца» и, условно говоря, «фанатизма» с первым неразрывно связан мотив единения, а со вторым – отчуждения. Здесь также можно назвать аналогичные дихотомии «любовь – ненависть», «миролюбие – агрессивность», «свобода – насилие», «умеренность – радикализм», «терпимость – нетерпимость», «кротость – злоба». Очевидно, что в основе осмысления писателем своей проблематики лежит нравственный критерий и идеал. В русле характерного для эпохи умонастроения¹, у Готорна можно наблюдать сакрализацию нрав-

¹ См.: *Chai, Leon. The Romantic Foundations of the American Renaissance. Ithaca and London, 1987. P. 169–210.*

ственных человеческих чувств (любовь, сострадание) при одновременном отказе от догматизма, от всех истин, которые не проистекают из внутреннего, субъективного «я».

Все это удобно укладывалось бы в гуманистическую мировоззренческую парадигму, унаследованную от эпохи Просвещения, если бы кругозор Готорна не включал бы в себя все же одну «догму» – о греховной поврежденности человека. В рассказе присутствует постоянное сомнение в правомерности безусловного следования «голосу сердца». Оно выражает себя через множественность голосов, ожесточенно спорящих друг с другом с разных точек на векторе движения духовной и политической истории Нового времени – движения во имя освобождения человека от всяческих оков и тирании, но приводящего его ко все большему порабощению.

Это же глубинное сомнение в единственной возможной для него религии – «религии сердца» – и составляет, по нашему мнению, главное внутреннее противоречие всей жизни Готорна и его творчества. Но оно же делает Готорна подлинным художником, для которого нравственная рефлексия – необходимое условие диалога автора с читателем.

В. М. Толмачёв

О СИМВОЛИЗМЕ
ХРЕСТОМАТИЙНЫХ СТИХОТВОРЕНИЙ
У. Б. ЙЕЙТСА

Творчество Уильяма Батлера Йейтса (1865–1939), одного из самых значительных поэтов XX в., сравнительно мало изучено в России именно как явление большой поэтической значимости. Йейтс не столь знаменит и исследован, как, например, Ш. Бодлер, П. Верлен, Р.М. Рильке. Активное распространение его переводов началось лишь в 1990-е годы. Йейтс позиционировался прежде всего как национальный поэт и влюбленный в ирландскую старину «романтик», представитель ирландского культурного Ренессанса начала двадцатого столетия. Благодаря научным публикациям А.П. Саруханян (статья «Поэзия У.Б. Йейтса», 1995) и, в особенности, Г.М. Кружкова (статьи «Йейтс и русские поэты XX века», 1999; «Будущее в прошедшем», 2001; главы в книге «Луна и дискобол», 2012) и А.Н. Горбунова (монография «Последний романтик», 2015), ряда других филологов (работы В.В. Хорольского, кандидатские диссертации К. Голубович, Е. Глазковой) появились основания для более глубокого русского понимания Йейтса как поэта и человека. Однако при решении задач, которые ставят многообразие интересов поэта, а также объем написанного им, как правило недостаточно анализируются даже самые известные поэтические тексты Йейтса (хотя в англоязычном литературоведении анализ лирики Йейтса еще с середины XX в. стал одним из «коньков» новой критики и сторонников «тщательного чтения текста»). Лишь А.Н. Горбунов останавливается, к примеру¹, на разборе программных вещей, к которым он справедливо относит такие лирические шедевры зрелого Йейтса, как «Второе пришествие» (конец 1919 г., публ. 1920) и «Плавание в Византию» (осень 1926 г., публ. 1927).

На основании сделанного предшественниками попробуем предложить свою интерпретацию известнейшего «Второго пришествия». Именно в этом стихотворении Йейтс проявляет себя оригинальным

¹ Горбунов А.Н. Последний романтик: Поэзия У.Б. Йейтса. М., 2015. С. 212–215, 251–260.

английским символистом, с одной стороны, и писателем, вобравшим в себя дух международного символизма, с другой. Как и в случае с другими поэтами символистской эпохи, решение данной задачи потребует подготовительной работы, хотя бы краткого освещения двух тем – нашего понимания ситуации в английской поэзии на рубеже XIX–XX века и творческой биографии Йейтса.

Поэзия Великобритании 1890–1910-х годов представлена творчеством А. Ч. Суинберна (1837–1909), Т. Харди (1840–1928), О. Уайлда (1854–1900), А. Э. Хаусмена (1859–1936), Р. Киплинга (1865–1936), У. Б. Йейтса (1865–1939), Э. Томаса (1878–1917) и, если воспользоваться образным выражением В. Вулф, авторов «1910 года». Среди них У. Льюис (1884–1957), Д. Х. Лоренс (1885–1930), Р. Олдингтон (1892–1962), «окопные поэты» – на первой мировой погибло около 780 тысяч британцев – Р. Брук (1887–1915), У. Оуэн (1893–1918), З. Сассун (1886–1967), а также экспатрианты, американцы Эзра Паунд (1885–1972), находившийся в Лондоне в 1908–1920 годах, и Томас Стернз Элиот (1888–1965), с 1914 г. постоянно живший в Англии.

Концу 1880-х–1890-м годам с их атмосферой заката викторианства свойственны интерес к декадентской образности (их квинтэссенция – уайлдовские лирика и поэмы «Баллада Редингской тюрьмы», 1889, «Сфинкс», 1894). В это время сохраняется авторитет не только признанных корифеев позднеромантической поэзии – прерафаэлиты Д. Г. Россетти, поэта-лауреата лорда А. Теннисона, Р. и Э. Браунингов, но и романтиков особого рода, подобно Суинберну подражавших «проклятости» Ш. Бодлера, «язычеству» других французов (см. позднее суинберновское стихотворение «Озеро Гоб», 1894). Особняком стоит написанное Джерардом Мэнли Хопкинсом (1844–1889), перешедшим в 1866 г. из англиканской в римско-католическую церковь и ставшего в 1877 г. отцом-иезуитом. Его новаторская по внутренним рифмам и ассонансам лирика, иногда по своему звучанию трагическая (так называемые «ужасные сонеты» 1885–1889 годов, см. «Ты воистину справедлив, Господь...»), была опубликована только в 1918 г.

На «эдуардианство» 1900-х годов приходится время своеобразной контрромантической реакции. Ее истоки объяснимы не только популярностью позитивистских идей, преклонения перед «жизненной силой», понятой по-дарвиновски или в духе Ф. Ницше (ставшего известным в Англии к этому времени), новой городской идиомы, но и отрицанием того стремительно устаревавшего романтического багажа, в основу

которого положены как поэтически предсказуемые образность, рифмы, ритмика, всё риторически «высокое» и восторженное (от природы до любви), так и декадентски цветистое, противоестественное. К успеху на этом фоне уже в 1890-е поэзии Кипплинга, чеканной, пропитанными «прозой» стихов (их вежа – «казарменные баллады», включавшие знаменитого «Денни Дивера», 1890), добавляются ресурсы все еще вполне жизнеспособного романтизма. Таков классицизирующий импульс в лучших стихотворениях Харди (знаменитый «Закатный дрозд», 1900, 1902) и Хаусмена («Каштан роняет свечи», опублик. 1922), где трагические видение природы, прекрасной, но в то же время утратившей высший смысл, равнодушной к человеку и мимолетности его жизни, передано «по-гейневски» напевно – нервно и, одновременно, как бы внеэмоционально, сжато.

По сравнению с французской поэзией, много экспериментировавшей с «высвобождением стиха», английская в конце XIX в. ритмически и версификационно вполне традиционна. В ней господствуют романтическая силлаботоника, установка на повествовательность, жанровая определенность. Новаторское употребление Кипплингом новейшей разговорной идиомы, ритмики популярных городских песенок в целом это положение не меняет. В 1910-е годы отношение даже к этой обновленной романтической традиции уже другое. Здесь все же сказались влияние французского романтизма и символизма (Т. Готье, Ш. Бодлер, П. Верлен, С. Малларме, Ж. Лафорг, Т. Корбьер) и, одновременно, даже ранних европейских авангардов, мода на средневековые и экзотические размеры (провансальская лирика, японское хайку), усвоение новаций У. Уитмена (перекликающийся с библейским верлибр «Листьев травы», 1855–1891) и, главное, – шок войны.

Для молодых поэтов, отправившихся на фронт и погибших там, викторианство, викторианская читательская аудитория и ее сентиментальные вкусы, пуританские добродетели, поэзия на службе у идеала, трона, империи и т.п. слились в единое целое – *романтизм* в новом, и самом уничтожительном, смысле слова. Имелась в виду некая квинтэссенция старого мира – христианского или буржуазного, не только косное начало собственно поэтического рода (романтический академизм, перерастающий в банальность, дурновкусие; многословие, избитые метафоры, ходульные рифмы, абсолютная регулярность ямбического ритма; образность, связанная с мифологическими фигурами, ритуалом высокой любви или природой сельской Англии), не только подмена музыки

поэзии как таковой повествовательностью, назиданиями поэта (в роли «гражданина» или «философа»), патетикой («исповедальностью»), но и те фальшивые «высокие», «идеальные» слова, ради которых была развязана война.

Соответственно, резко, в течение нескольких лет (1915–1918) фундаментально изменился взгляд на поэта, поэтическое слово, поэтическую аудиторию. Даже такие бунтарские (по тематике) писатели-прозаики, как Д.Х. Лоренс, в тех случаях, когда брались за поэзию и прибегали к традиционным романтическим формам (отметим, лирика Лоренса лирика весьма высокого качества!), не пользовались особым успехом. К концу 1910-х годов вместо пятистопного ямба начинает господствовать «свободный стих» (верлибр), сельские красоты уступают место фантому современного мира в сознании (некоему городскому тексту, существующему в виде «пятен», размывающему границу между субъектом и объектом, сознательным и бессознательным, грезой и явью, прошлым и настоящим, собственным и чужим словом, пластическим и музыкальным началом), а повествовательное, живописное начало – выразительному и музыкальному. Поэзия становится принципиально элитарной и, как тогда любили выражаться, «сложной» – отражающей деформацию через лирику старой картины мира и динамику становления, через лирику же, новой.

Подобное программное отрицание «романтизма» (скорее, придуманного, чем подлинного) оказалось столь сильным, что сформировало буквально презрение к лорду Теннисону (как якобы олицетворению всех поэтических пороков), с одной стороны, и недоверие к поэзии XIX века, начиная с Байрона (как поэта, якобы слабо обладавшего поэтическими волей и концентрацией), с другой. В чем-то эта акция несла явный вред и, утверждая прежде всего верлибр, способствовала понижению поэтической культуры, но в чем-то – и поэтическую пользу. Так, в 1910-е годы были заново открыты барочные поэты (Дж. Донн, младшие елизаветинцы), У. Блейк, а также изменился шекспировский канон.

Разумеется, столь революционной поэтическая ситуация сделалась не мгновенно. Вортицизму Уиндема Льюиса, в годы войны наиболее радикальному выражению поэтической новизны, предшествовал предвоенный имажизм. Отражая определенную усталость поэзии от всего романтического, настаивая вместе с влиятельным в 1900–1910-е годы среди богемной молодежи критиком Т.Э. Хьюмом (программное эссе «Романтизм и классицизм») на преодолении «романтизма» за счет ори-

ентации на новую вещьность, сжатость (или «классичность») поэтической эмоции, имажизм, как и параллельный ему русский акмеизм, занял промежуточную позицию между романтической традицией (в том числе ее преломлением у ряда символистов – символистов лишь по названиям своих манифестов, но не по технике и образности) и исканиями авангардистов.

Означало ли это, что поэтический романтизм, на протяжении XIX в. в Англии столь богатый и разнообразный, был действительно отринут или, как выразились бы в России в духе раннего В.М. Жирмунского, преодолен? Думается, что частый положительный ответ на этот вопрос даже со ссылкой на программные высказывания современников (в особенности Т.С. Элиота) не вполне выдерживает проверку конкретным материалом. Корректнее, на наш взгляд, задуматься об ином решении проблемы: романтизм оказался не столько отринут, сколько переформулирован, воспроизведен на новых основаниях. Решающая роль в этой редифиниции, в этом сложном удвоении (утроении?) поэтической парадигмы, принадлежит символизму, проявившему себя в британской поэзии и иначе, *и в иное время*, чем во французской.

Отечественная англистика традиционно не находит проявлений символизма в Великобритании, выводя «эстетизм» Уайлда из английской традиции (дендизм романтиков, Дж. Китс, прерафаэлиты, эстетические идеи Дж. Раскина, М. Арнолда, У. Морриса, У. Пейтера, эллинизм Суинберна) и не считая эстетизм вариантом символизма и, шире, символистской культуры. Объяснений тому несколько. Во-первых, согласно советской и постсоветской литературоведческой мифологии, символизм – как правило нечто литературно недолжное или частное, связанное почти обязательно с поэзией, и почти обязательно французской. Во-вторых, существует излишнее доверие к словарю писательских программ и самодетиниций творчества, хотя их пестрота, взаимозаменяемость, употребление в одних странах и неупотребление в других (трудно представить популярность именно французского литераторского жаргона в Англии и, тем более, в Германии после франко-прусской войны) вовсе не отменяет существование символизма, на протяжении почти что пятидесяти лет, от 1870-х до 1920-х, оформлявшегося в международном масштабе как длинная волна культуры, пережившего, вопреки утверждениям Вирджинии Вулф, мировую войну, синтезировавшегося, что ранее трудно было представить, с авангардами, дадаизмом или сюрреализмом. Не удивляет, что в России отсутству-

ет сравнительная типология европейского и американского (еще более позднего!) символизма, существующего не только в XIX в., но и в XX в., не только, так сказать, программного, выводимого почему-то лишь из поэзии французской, обязательно бодлерианской или маллармеанской (символизм, имея склонность к тотализации поэзии, не менее богат в прозе, драматургии, критике, эссеизме), но и в своем историческом движении открытого к неожиданному синтезу с целым рядом несимволистских явлений (различные модификации романтизма, натурализма, авангардизмов). В-третьих, не определено центральное событие международного символизма, каким несомненно являются провозглашенные Ф. Ницше «смерть Бога», «переоценки ценностей» (и вытекающие из этих призывов темы глубинного кризиса европейского духа, европейских ночи и апокалипсиса, «расставаний и ожиданий», сверхнагрузки Поэзии в мучительном процессе выработки нового словаря и философии жизни), в результате чего символизм сведен к техническим экспериментам во французской лирике и божемному декадентизму Верлена и Рембо. В-четвертых, наличие или отсутствие символизма в Англии увязано с прямым влиянием французской символистской поэзии. Отсюда – особое внимание к 1880–1890-м годам, где профранцузских проявлений символизма, и это резонно, почти не находят. Исключение – Суинберн или тот же Уайлд, французские литературные связи которого признаются, но исследованы у нас, в отличие от западного литературоведения, недостаточно (Уайлд и Бодлер, Малларме, Андре Жид и др).

Однако все названные квазиаргументы не означают, о чем нам уже многократно приходилось писать, что символизм в поэзии и – шире – культуре Великобритании не проявил себя. Напротив, вызревая в рамках позднего романтизма (элементы символизма у прерафаэлитов, в эстетизме Пейтера и Уайлда), он несинхронно с французским символизмом, порождая свою теорию поэзии, свою теорию культуры, свои образы-термины, начинает проявлять себя уже в XX веке, к концу 1900-х годов, то есть в том пространстве, где его из-за жесткого отношения к историко-литературной периодизации попросту не ищут. С аналогичными сложностями, или квазисложностями, сталкиваются многие отечественные литературоведы-руссисты, которые вслед за С.А. Венгеровым упрямо именуют русских символистов 1900-х – начала 1910-х годов «модернистами» и именно под этот термин, связанный в России XX в. прежде всего с системой политико-идеологических референций, подстраивают свое понимание материала.

Если принять тезис о более позднем, по сравнению с французским, явлении символизма в Великобритании (и не важно, как именно он там терминологически кодифицировался или стал, в виде «модернизма», уже после Второй мировой войны кодифицироваться!), то следует признать, что, будучи одним из вариантов общеевропейского символистского инварианта, он считается не только с предшествующими версиями символизма (оформившимися в культуре позднего XIX в. – французский будет, пожалуй, самым ранним из них; затем, в 1890-е, возникают основания для развития австрийского, русского, итальянского, затем, в 1900-е, английского и, скажем, испанского), но и с их «модификациями» или «опровержениями». В определенном смысле английский символизм, как и оригинальный немецкий символизм 1910–1920-х годов («экспрессионизм»), более сложный. Иначе говоря, подобно тому как в прозаическом творчестве Лоренса или Джойса (проблема кризиса европейского духа – центральная и для них!) взаимодействуют в отношениях притяжения / отталкивания романтизм, натурализм, символизм, их пограничные образования, так и в поэзии 1910-годов на поле символизма (на поле сверхзадач Поэзии, которая решает задачи преобразования мира через поэтическое слово!) образуется противоречивое многоголосие романтизма, символизма, символистской «классики», раннего авангардизма – причудливый синтез «традиции» и «индивидуального таланта». Рассмотрим проблему английского символизма на примере одной из его важнейших, и ранних, фигур. Это – именно Йейтс.

Уильям Батлер Йейтс (William Butler Yeats, 1865–1939) родился 13 июня 1865 г. в Сэндимаунте (пригороде Дублина). Его родители принадлежали к протестантской среде. Джон Батлер Йейтс после рождения Уильяма (затем появились на свет еще пять детей) отказался в 28-летнем возрасте от занятия юриспруденцией и посвятил себя живописи, что стало несколько неожиданным для матери, воспитанной в буржуазных традициях уроженке Слайго, городка на атлантическом побережье Ирландии. В отличие от отца, скептика и эксцентрика, почитавшего О. Конта, Дж.С. Милла, Уильям (или Уилли, как его всегда звали родные и знакомые) с юности культивировал в себе мистический строй души. Но христианства он так и не принял, чтобы искать высшей мудрости в русле эзотерики, оккультного знания.

В детские и юношеские годы, проведенные главным образом в Лондоне (1874–1881), где его семья бедствовала, Йейтс с нетерпением ждал

каникул, которые он проводил у Поллексфенов, родителей матери, живших в Слайго. Мальчиком он полюбил горы, скалы, озера – страну дождя, зеленых лугов, кромлехов, древних замков, тишины, ветров, экспрессивной мощи ландшафта, что отражено в его лучших ранних стихах («Остров Иннисфри», «Похищенное дитя»). Решив пойти по стопам отца и стать живописцем, он уже в Дублине бросил последний класс протестантской школы (1885) и два года проучился в Художественном училище, но затем отказался от этого намерения. С 1887 г. Йейтс постоянно жил в Лондоне (часто посещая Ирландию).

Стихи и стихотворные драмы, напевая их про себя при сочинении, не отводя большое значение их письменному виду, он начал писать с 1880 г., вдохновляясь примером своих поэтических кумиров – Шелли, прерафаэлитов, Блейка. С 1885 г. посещает дублинский «Современный клуб», знакомится с журналистом Дж. О’Лири, вернувшимся из эмиграции фением (членом Ирландского Республиканского Братства, нелегальной боевой организации сепаратистов), который вводит Йейтса в круги протестантской интеллигенции, «свободомыслящих» католиков.

Он много печатается (около ста стихов, рецензий, статей в дублинской и лондонской периодике 1887-1892 гг.; первая поэтическая публикация – 1885 г.). Выход в его обработке «Волшебных и народных сказок ирландского крестьянства» (1888), а также первой собственной книги стихов «Скитания Ойсина и другие стихотворения» (*The Wanderings of Oisín and Other Poems*, Лондон, 1889) делают Йейтса по-своему известным. Кроме того, он проявляет себя как организатор, выпуская с другими литераторами сборник «Стихотворения и баллады Молодой Ирландии» (1888).

В это время Йейтса буквально влечет ко всему тайному, мистическому. Читая Веды, Упанишады, неоплатоников, Э. Сведенборга, Я. Бёме, У. Блейка, он заинтересовался буддизмом, теософией. Контакты с Е.П. Блаватской в Лондоне (1887) укрепили его интерес к спиритизму, привели в 1888 г. в Теософское общество. В том же году он вступает в ИРБ. В 1890 г. Йейтс стал активным членом масонского розенкрейцерского ордена «Золотая заря» (1890) – к нему также принадлежали Брэм Стокер, автор романа «Дракула» (1897), и скандально известный маг Элистер Кроули. Символика розы и креста, бессмертных магов-мудрецов, колоды Таро, равно как и тайного знания (связанных с ним кругов, вихрей, звучащих сфер) проходит через все творчество Йейтса, никогда от своих оккультистских штудий не отказывавшегося

и стремившегося продвигаться по лестнице «посвящений». Интерес молодого Йейтса ко всему ирландскому – не политически, а прежде всего «кельтско», магически окрашенный. Помимо этого, Йейтс как поэт-мистик ожидает с наступлением XX века и концом миллениума откровений новой эры, «эры духа».

Декадентско-символистское увлечение теософией, антропософией, розенкрейцерством, оккультизмом на рубеже веков были весьма распространенным (в разной степени Й.К. Гюисманс, Ж. Пеладан, Вилье де Лиль Адан, Э. Шюре, О. Бёрдсли, М. Бирбом, А. Саймонс, А. Стриндберг, Г. Д'Аннунцио, Г. фон Гофманнсталь, С. Георге, Р.М. Рильке, В. Брюсов, Д. Мережковский, З. Гиппиус, Вяч. Иванов, А. Блок, А. Белый, М. Волошин и др.). Для одних это было щекотавшее нервы модным увлечением, позой «проклятого поэта», своим эпатажем бросавшего вызов всем основам общества, для других – радикальное средство преодолеть «сплин», угасание вдохновения, пресыщенность своей чувственностью, для третьих – горделивое сознание принадлежности к «мудрецам» и «бессмертным», тем в основе своей богоборческим обществам, которые еще с раннего Средневековья (тамплиеры), постигая секреты магии, алхимии, каббалистики, претендовали на овладение тайным знанием и переделку мира согласно своему представлению о высших ценностях, для четвертых – способ преодоления кризиса цивилизации (якобы погрязшей в «лжехристианстве» или во всем «материальном», «позитивном», «ортодоксальном», «гендерно однозначном») на путях преображения плоти, эроса, духа, наконец, для пятых – способ любой ценой обострить тонкость поэтического слуха и ввести поэта-медиума в соприкосновение с «голосами» природы, вещей, истории, инобытия.

Йейтс, увлекаясь самыми различными учениями, по своему усмотрению комбинируя пифагорейство и розенкрейцерство, теософию и кельтологию, системы Е. Блаватской и (позднее) Р. Штейнера, постепенно выработал свой особый поэтический словарь («роза», «колесо», «вихрь», «маска», «танец», «башня», «спираль» и т.п.), с одной стороны, относительно традиционный, а с другой, полный не вполне доступных смыслов. Одни исследователи полагают, что обычный читатель не в состоянии понять все мистические нюансы стихотворений Йейтса, так как их символика и ритмика, о чем поэт сам признается в «Автобиографии» (опубл. 1955), выступают продолжением его мистических «озарений». Другие, – напротив, исходя из того, что Йейтс в первую очередь лирик, а не творец мистической системы, не поэт-визионер, делающий Ирлан-

дию площадкой некоего космоса и в центре его творчества, помимо особой напевности, достаточно очевидные темы национального колорита, любви, бренности существования, высшего назначения поэзии, борьбы плоти и духа, реальности и грезы, старой и новой красоты. Ирландское может быть у него элементом декоративного украшения, но также и маской. Например, Рыжий Ханрахан, Айх, Майкл Робартис в книге «Ветер в камышах» – олицетворяют собой разные виды пламени (отраженного в ветре, эфире, воде), воображения (наивно гэльского, изощренно чувственного, магического), самодраматизации.

Итак, жизнь, мистика, поэзия сплелись у Йейтса в единое целое – подобие непрерывно ведшегося в разной форме лирического дневника (лирика, рассказы, стихотворные драмы, публичные выступления, несколько автобиографий в стихах и в прозе), в чем поэт сходен с Александром Блоком и другими европейскими символистами, мифологизировавшими свою биографию. Постоянно уточняясь (новые редакции отдельных стихов, циклов, сборников), данный дневник, в то же время, имел несомненный стержень. Психологически это объясняется тем, что Йейтса, по всей видимости, переполняло мессианское чувство высшего назначения поэзии. И в этом смысле он, скорее, медиум, ведомый своим языком, лирическим «богом неведомым», чем техник. Его интонация пророческа – поэт всегда видел себя публичной фигурой, опирающейся на силу своего внушения и личного шарма. Он любит смысловые и образные повторы, четко выраженные контрасты на фоне строки, прихотливо растягивающейся на целую, порой восьмистрочную, строфу. В то же время, глубокая по смыслу лирика Йейтса (складывающаяся, как мы увидим, из нескольких манер) в целом не перегружена теми или иными реминисценциями, она обладает и прямым смыслом, и визуальностью. Однако поэт едва ли стал бы самим собой без знакомства в 1889 г. с Мод Гонн (1866–1953).

Унаследовавшая от своего отца, английского полковника, немалое состояние, эта романтическая красавица и, одновременно, «новая женщина» была влюблена во все ирландское и, живя на три дома (Лондон, Париж, Дублин), сочувствовала движению фениев. Йейтс страстно полюбил Мод, но та, оставшись равнодушной к его поэзии, не ответила ему взаимностью. Тем не менее, как вестница грядущих откровений вселенского духа, как роковая Прекрасная Дама, «не знающая милости» (Айфе, Дейрдре, Айллин, роза, Елена Троянская, Жанна д'Арк, Рыжая Кэт, графиня Кэтлин, птица феникс), Мод, то сближаясь с поэтом на ос-

нове совместного занятия магией или участия в театральных проектах (1889–1893, 1898–1903), то отдаляясь от него, не только причиняла ему душевные мучения, неуверенность в себе как в мужчине, но и сделалась музой Йейтса и даже готова была признать себя его «астральной сестрой», спутницей жизни в других инкарнациях. Брак Гонн, вышедшей в 1903 г. замуж за Джона Макбрайда, сражавшегося на стороне боров против англичан, одного из активных участников дублинского Пасхального восстания (1916), стал для Йейтса глубочайшим жизненным разочарованием. И, параллельно, – важнейшим стимулом для поисков новой, «неромантической» манеры.

Помимо «Странствий Ойсина», к первому, и вдохновенному главным образом Гонн, этапу творчества относятся «Графиня Кэтлин и другие легенды и лирические стихи» (*The Countess Kathleen and Various Legends and Lyrics*, 1892), «Стихотворения» (*Poems*, 1895), «Ветер в камышах» (*The Wind Among the Reeds*, 1899), «В семи лесах» (*In the Seven Woods*, 1903). Традиционно именно лирика раннего Йейтса, кельтски, гэльски, ирландско окрашенная, пользуется наибольшей популярностью. Также это одноактные стихотворные драмы («Графиня Кэтлин», *The Countess Kathleen*, 1892, «Земля влечений сердца», *The Land of Heart's Desire*, 1894), сборник «мистических» рассказов «Тайная роза» (*The Secret Rose*, 1897), книга «Кельтские сумерки» (*The Celtic Twilight*, 1893), включавшая в себя стихи, обработку фольклора, рассказы, авторские комментарии к ним. В 1890-е годы Йейтс проходит развитие от пропагандиста древней образности, автора стихов о «жалобах любви» до оригинально ирландского поэта-мистика. Уже к 1893 г. он известен не только в Дублине, Лондоне, но, благодаря связям фениев, и в Бостоне.

В целом поэзия Йейтса 1890-х годов мечтательна, по-романтически традиционна. В ней преобладают образы новой Аркадии (края озер, Кухулина, друидов), населяющих ее духов-сидов. Их голоса звучат в ветре на равнине, среди каменных громад, камышей. Поэт спешит к ним от «тревог мира», «обносков дней» («*a time out-worn*») и, ощущая этих посланников вечной красоты подле себя, физически соприкасается с миром грезы. Как цветок она расцветает в сердце беглеца, приводит его в смятение (см. «Похищенное дитя», *The Stolen Child*, 1886, «Остров Иннисфри», *The Lake Isle of Innisfree*, 1890, «Человек, мечтавший о волшебной стране», *The Man Who Dreamed of Faeryland*, 1891, «В сумерки», *Into the Twilight*, 1893), словно сигнализируя о приближении возлюблен-

ной, о похищении ребенка феей. В лучших стихотворениях подобного рода Йейтсу удается сквозь несколько абстрактную образность (маг-волшебник с жезлом в руках) сжато, по-музыкальному прихотливо выразить чудо материальности. Приведем отрывок из «Песни скитальца Энгуса» (*The Song of the Wandering Aengus*, 1893, публ. 1897), где повествуется о боге любви (или о современном молодом человеке), который вылавливает из реки форель, обернувшуюся девушкой-сидой, русалкой:

I went out to the hazel wood,
Because a fire was in my head,
And cut and peeled a hazel wand,
And hooked a berry to a thread;
And when white moths were on the wing,
And moth-like stars were flickering out,
I dropped the berry in a stream
And caught a little silver trout¹.

В 1890-е годы Йейтс – активный участник лондонской литературной жизни. Наряду с Э. Рисом, Л. Джонсоном, Э. Доусоном, Дж. Дейвидсоном он – один из основателей «Клуба рифмачей» (1891), а также «Ирландского литературного общества» (1891) в Лондоне, а затем и в Дублине (1892). В 1893 г. вместе с Э. Эллисом он осуществил 3-томное издание сочинений Блейка, мистика и визионера, «первого», по его утверждению, «поэта современности, указавшего на неразрывный союз всякого большого искусства с символом». В 1894 г. Йейтс сближается с А. Саймонсом, под опекой которого в 1894 г. впервые посещает Париже, наносит визит П. Верлену. Из писателей-парижан, помимо С. Малларме (Йейтс высоко ценил автора «Послеполуденного сна фавна», признавал близость «Ветра в камышах» маллармеанской поэзии),

¹

Я вышел в мглистый лес ночной,
Чтоб лоб горящий остудить,
Ореховую срезал ветвь,
Содрал кору, приладил нить.
И в час, когда светлела мгла
И гасли звезды-мотыльки,
Я серебристую форель
Поймал на быстрине реки. (пер. Г. Кружкова)

ему наиболее интересны Вилье де Лиль Адан (тема поисков Грааля в «Замке Акселя», Йейтс побывал на премьере пьесы) и М. Метерлинк (образ «говорящего молчания» в ранних пьесах). Вместе с тем, Йейтс сдержанно отнесся к реформе стиха, к занимавшей французских символистов идее чистой поэзии. В 1896 г. Йейтс посетил Париж еще раз, был свидетелем первого представления «Короля Юбю» А. Жарри. Через французов поэт заинтересовался Рихардом Вагнером, синтезом в новейших формах театра (режиссер Люнье-По) танца, пантомимы, лирики, пения, актерских модуляций голоса. Говоря о лондонских связях Йейтса, следует отметить его публикации в декадентском журнале «Савой» М. Бирбома (1896), участие в создании театрального кружка «Маски» (А. Саймонс, У. Крейн, Г. Крейг, С. Мур и др.). В 1902 г. Йейтс впервые читает «Заратустру», а затем в течение года увлеченно знакомится с другими сочинениями Ницше. К этому моменту он и как поэт и как драматург по-настоящему знаменит и в 1903–1904 годах посещает США с большим лекционным туром.

С 1898 г. Йейтс становится инициатором ирландского «культурного Ренессанса». Ирландия для него – романтика, «лондонца», «мага», поклонника Блейка – и страна грез, поэтической души, и народный фольклор, и гений места (вместилище кельтской духовности), и разговорная гэльская идиома, и освободительное движение, перерастающее в мессианизм, и религиозно-творческое начало, которое наделяет поэта особыми полномочиями, – быть как жрецом искусства, максималистом, который уравнивает творчество и жизнь, так и гласом народным, «поэтом-пророком». Бедность Ирландии, находящейся на задворках нивелирующей все истинно прекрасное промышленной цивилизации делает ее богатой – носителем красоты и абсолютного смысла, ключом к загадке современного человека и мировой истории. Если в поэзии Йейтс проявляет интерес ко всему кельтскому, то ирландизм для него – прежде всего театральный проект. В его реализации ему необычайно помогла леди Грегори.

Йейтс познакомился с Изабел Августой Грегори (1852–1932), вдовой губернатора Цейлона, меценаткой, страстной любительницей ирландского фольклора, литератором, в 1896 г. С 1897 г. до смерти этой колоритной дамы – близкого друга, наставника, мецената – Йейтс, весьма нуждавшийся в 1890-е годы и уставший от отношений с Мод Гонн, проводил летние месяцы в ее имении Кул-парк в графстве Голуэй (границившим с родным ему графством Слайго), благодаря чему лучше стал

понимать жизнь как аристократии, так и крестьянства. Найдя союзников в Э. Мартине, Дж. Муре, они основали Ирландский литературный театр, первой постановкой которого в 1899 г. стала «Графиня Кэтлин». В 1902 г. эта труппа, куда, исходно входили только английские актеры, была преобразована в Ирландскую любительскую театральную компанию (поставившую в 1902 г. еще одну йейтсевскую пьесу, «Кэтлин, дочь Холиэна»), а затем в Ирландскую национальную театральную компанию. В 1904 г. она переехала в специально перестроенное для этой цели помещение на Эбби-стрит, в результате чего стала называться «Эбби-тиетер» («Театр Аббатства»). До конца жизни Йейтс (одно время бывший директором «Аббатства»), поддерживал отношения с театром, положение которого, надо признать, было неустойчивым. Об этом, к примеру, свидетельствует провал лучшей пьесы Джона Миллингтона Синга (1871–1909) «Удалой молодец – гордость Запада» (1907) – встретив Синга в Париже в 1899 г., Йейтс уговорил талантливого драматурга вернуться на родину, – которая была освистана разъяренной аудиторией. Непопулярными оказались и пьесы самого Йейтса («Кэтлин, дочь Холиэна», *Cathleen ni Houlihan*, 1902, «Звездный единорог», *The Unicorn from the Stars*, 1908), собранными в книге «Пьесы для Ирландского театра» («Дейдрэ», «Зеленый шлем», «На берегу Байле», «Туманные воды» и др.; 1911). Публика была не готова ни к принятию «театра грёзы», ни к сценографическим новшествам Гордона Крейга (актер-марионетка, цветовая подсветка, маски-домино), в 1911 г. оформившего постановку йейтсевской пьесы «Песочные часы», где впервые в сценографии были использованы передвижные ширмы. Высмеивал публичные лекции Йейтса о театре («Поэзия и живой голос», «Декламация в сопровождении псалтериона») и Б. Шоу.

Одноактная пьеса «Кэтлин, дочь Холиэна» посвящена красоте, скрытой от большинства человеческих глаз. Никому неизвестная старуха является в 1798 г. в семью Питера Гиллейна накануне венчания его сына Майкла на Делии Кейл, отец которой дает в приданое дочери круглую сумму денег. Старуха, словно безумная, не желая есть и пить, поет о «вперед смотрящих», о «тех, кто погибнет завтра», о «завтрашней победе», ведет загадочные разговоры о жертвенности любви, героях, отказавшихся ради нее (Кэтлин, дочери Холиэна) от домов, жен, сыновей, благополучия. Никто из присутствующих, чьи мысли крутятся вокруг денег в сундуке, венчального костюма жениха, будущего продолжателя рода, тягот жизни многодетного семейства, не может вспом-

нить, откуда она, и принадлежит ли это имя древней легенде или одной вдове, которую недавно выгнали из дома. Заворожив Майкла своими речами – он словно забыл о венчании, Кэтлин спешно уходит. Ее исчезновение сопровождается криками с улицы. В бухте высадились французы. Туда, в надежде с их помощью начать восстание против англичан бегут «все парни». Вырвавшись из объятий Дели, к морю «вслед за Кэтлин» устремляется и Майкл. На пороге он встречает своего младшего брата Патрика, от которого узнает, что тот никого не встретил у дома, кроме «юной девушки, гордой, как королева».

Написанная крайне экономно, пьеса Йейтса, вместе с тем, буквально каждую деталь стремится перевести из бытового плана в идеальный, возвышенный. Она может восприниматься и как литературное задание (переключка с драмами «Бранд», «Когда мы, мертвые, пробуждаемся» Х. Ибсена, пьесами М. Метерлинка и Э. Ростана), и как политический призыв (в 1898 г. отмечалось столетие вооруженного восстания Объединенных ирландцев), и, несмотря на свои конкретность и разговорный язык, как символистская греза. Образ Кэтлин емок. Это и Ирландия, ради свободы которой патриот под знаменами св. Патрика способен пойти на смерть, и ирландская красота, не тайная, скрытая, принадлежащая древнему прошлому, а присущая стихии современной народной жизни. Правда, для большинства ирландцев, по своей сути «стариков», она заслонена меркантилизмом, тогда как им необходимо «проснуться», отречься от земных привязанностей и ради грядущего стать «молодыми». Кэтлин также и роковая возлюбленная – сама смерть, «бегущая к морю», влекущая за собой «поэтов». Роль Кэтлин на премьере пьесы в 1902 г. исполнила Мод Гонн.

Отойдя на время от театральной деятельности (в 1920-е годы поэт заинтересуется практикой японского театра Но), Йейтс активизировался как лирик. Ко второму этапу его поэтического творчества относятся книги «Зеленый шлем» (*The Green Helmet and Other Poems*, 1910, расшир. изд. 1912), «Обязательства: Стихи и пьеса» (*Responsibilities: Poems and A Play*, 1914). Старая тематика в них в принципе сохраняется, но получает более конкретную трактовку. Словно иллюстрируя это обстоятельство, лирический герой одного из стихотворений (*A Coat*, 1912) сбрасывает с себя расшитый золотом плащ. Йейтс, не без влияния Э. Паунда, с которым подружился настолько, что тот стал у «дядюшки Уилли» литературным секретарем (1913–1915), перестает грезить о «другой стране» и все достойное поэзии находит рядом с собой, задумывает-

ся о «тщете слов» (poor words). Решетка ограды Кул-парка теперь его интересует не меньше, чем семь лесов, примыкающих к имению леди Грегори. Поэт пытается пересмотреть отношение к образу роковой возлюбленной (см. «Слова», Words, «Женщина, поющая Гомера», A Woman Homer Sung, «Нет другой Трои», No Second Troy, «Мудрость приходит в срок», The Coming of Wisdom with Age). В итоге в конце 1900-х – начале 1910-х годов Йейтс создает ряд стихотворений, и напряженных по ритму, изысканно музыкальных, и конкретных, не замутненных «озарениями». Стихотворение «Нет другой Трои», построенное в форме пространственных риторических вопросов, выводит возлюбленную в виде не только Елены – источника любви, творчества, не востребованной веком красоты, но и роковой стихии, способной опустошить каждого, кто к ней прикоснется. Намекая на приближение зрелости («the coming of wisdom»), Йейтс дает понять, что усомнился в своем прежнем романтическом идеале и готов теперь к познанию сути вещей:

What could have made her peaceful with a mind
That nobleness made simple as a fire,
With beauty like a tightened bow, a kind
That is not natural in an age like this,
Being high and solitary and most stern?
Why, what could she have done, being what she is?
Was there another Troy for her to burn?¹

Сходная самооценка свойственна стихотворениям «К тени» (To a Shade) – поэт демонстрирует в нем разочарование в «крестьянской» аудитории ирландского театра, той чужды его пьесы, а также «Сентябрь 1913-го» (September 1913, начальное назв. «Романтика в Ирландии»), где им критикуются власти Дублина. Из-за «протестов» патриотической общественности они не смогли или не захотели набрать денег на строи-

¹

Могла ли умиротворить она
Мощь красоты, натянутой, как лук,
Жар благородства, в наши времена
Немыслимый, – и, обручась с тоской,
Недуг отверженности исцелить?
Что было делать ей, родясь такой?
Какую Трою новую спалить? (пер. Г. Кружкова)

тельство моста-галереи для картин импрессионистов и постимпрессионистов, которые хотел передать городу сэра Хью Лейн (племянник леди Грегори), в результате чего коллекция была завещана Лондону.

Надо сказать, что взлет борьбы за независимость (Пасхальное восстание против англичан в 1916 г., приведшее к казни пятнадцати патриотов, включая Дж. Макбрайда; начало отделения Ирландии от Великобритании в 1918 г.; гражданская война 1921–1923 годов) Йейтс воплотил в своей лирике очень по-разному: эстетически (Ирландия – страна поэзии, республиканских идеалов, Британия же империя – государство меркантильное, индустриальное, лицемерное), лично (любовь к «земной розе», «рыжей Кэт», «Айфе – жене Кухулина»), визионерски.

Новый поворот Йейтса к мистике и розенкрейцерству (см. отчетливо розенкрейцерское стихотворение «Могила в горах», *The Mountain Tomb*) оказался неслучайным. После гибели Дж. Макбрайда поэт снова попытался жениться на Мод Гонн, а, получив очередной отказ, сделал предложение руки и сердца ее дочери Изольде, также отвергнутое. В итоге 52-летний поэт женился в 1917 г. на 23-летней Джорджине Хайд-Лиз (1894–1968) и в том же году приобрел Тур Бэллили, имение неподалеку от Слайго и от Кул-парка в графстве Голуэй. К дому примыкала старинная норманнская башня с винтовой лестницей, ставшая с этого времени одним из главных символов его творчества. В молодой жене поэт открыл способности к автоматическому письму, записям в состоянии транса. Сообщения, полученные ею от «Неведомых Наставников», помогли Йейтсу облечь в образы и систематизировать собственные взгляды на человека, историю, творчество. Эта символическая философия изложена в трактате «Видение» (*The Vision*, частн. публ. – 1925, новая расшир. ред. – 1937), а также обыграна в ряде стихотворений (см., напр., «Фазы луны», *The Phases of the Moon*, 1919). В ее основу положены образы Луны, лунных фаз, Великого Колеса.

Великое Колесо олицетворяет круговое движение мировой истории, вслед за космосом проходящей в каждом своем приблизительно 2000-летнем круге-цикле 28 фаз. «Вечное возвращение» к самому себе проходит и каждый человек. Оно раскрывается в трех его ипостасях – физической (возраст, физическое состояние тела), духовно-исторической (появление души на свет в определенной точке цикла; ее жизненный путь и дальнейшее перерождение; смутная память бессмертной души о предыдущих инкарнациях), космической (ход мировой истории, подчиненный чередованию четырнадцати «объективных» и четырнадцати «субъективных» фаз).

Эти три измерения – русские символисты при рассуждении на сходные темы говорили о лике, лице и личине – позволяют поэту наметить универсальную типологию творческих личностей.

Себя самого Йейтс интуитивно ощущает человеком семнадцатой фазы универсального цикла – то есть того отрезка времени, который близок к пятнадцатой фазе, моменту, когда «ренессансные» свойства личности получили максимальную реализацию. С XIV в. начинается неуклонное умаление личностного начала и, напротив, рост всего, что выдвигает на передний план массы (индустриализация, развитие техники, социалистические идеи). Поэтому трагедия Йейтса в его собственной оценке – это трагедия поэта, который принадлежит генетически и духовно одной фазе цикла, вынужден существовать не в свое время, в момент ущербной луны и приближения мрака, полного «заката Запада». Различаемую им ущербность новейшей цивилизации Йейтс, стремящийся уловить первые, из глубин бытия проступающие признаки грядущего цикла жаждет, как «герой» (такого же героя он видит в Ницше) компенсировать расцветом (полнолунием) своего творчества, который в силу рокового парадокса не совпадает в 1920-е годы с состоянием его уже немолодого тела.

Одно из первых отражений этой философии «двойного», «тройного» видения можно найти в стихотворении «Пасха 1916 года» (Easter 1916, сент. 1916) с его знаменитым рефреном «Все изменилось, изменилось напрочь / Нарождается страшная красота» (All changed, changed utterly: / A terrible beauty is born). Во время Пасхального восстания (24–29 апреля 1916 г.) Йейтс находился в Лондоне, что, по-видимому, позволило ему оценить случившееся в Дублине с разных точек зрения. «Страшная красота» – весть о смерти, такого рода непреложности, которая противоречит и названию стихотворения, и самому духу Воскресения. Вместе с М. Волошиным, посвятившим красному террору в Крыму один из своих лирических циклов («Усобица»), Йейтс мог бы сказать: «И красный май сплелся с кровавой Пасхой / Но в ту весну Христос не воскресал». Отсюда ледяное отношение к Пасхальному приветствию (Христос Воскресе!) как к «вежливым бессмысленным словам» (polite meaningless words).

«Страшная красота» – также сильнейшая эмоциональная встряска и новый лирический ориентир, которые позволяют взглянуть на вроде бы безмятежную, «дневную» жизнь (улицы Лондона, застроенные «серыми» домами XVIII в. и денежными конторами; клуб с его бессмыс-

ленными разговорами у камина), прохожих, друзей-поэтов как на фантом, призрак, шутовство. По контрасту с обитателями нового Вавилона, падшие, изображенные во второй строфе, прodelьвают метаморфозу обратного рода. Сбрасывая обличье «комедиантов», «шутов» (женщина, участвующая в охоте на лис; поэт-мечтатель; пьяница), эти спящие пробуждаются. Кем они становятся? «Ночными» ангелами-мстителями? Теми, кто, сами того не зная, закладывают фундамент подлинного существования? Медитации на тему, памятной еще по китсовской «Оде греческой вазе» («Что движет ими?»), посвящена третья и четвертая строфы стихотворения.

С одной стороны, движет ими «влечение сердца», что на языке стихотворения, обыгрывающего евангельские слова, означает любовь к своему народу, камень новой веры («a stone of the heart»). С другой стороны, Йейтс дает понять, что принесенная жертва лишь множит ненависть. Это в буквальном смысле «страшная красота» – следствие мести, слепой («Hearts with one purpose alone»), а, быть может, даже безумной любви. В ее проявлении палачи и жертвы оказываются похожими друг на друга – из их веры («faith») и мечты («dream») уходит ток жизни, их сердца становятся каменными (местоимение «они», искусно употребляемое поэтом, в принципе приложимо как к угнетателям, так и к угнетаемым). И все же в одной жертва казненных бесспорна. Они «всадники», вестники грозного неизвестного, активизируют круговорот вечного и преходящего, живого и мертвого. Величавый, безмятежный в природе (см. третью строфу), для людей, несущих в себе от Адама «вину» и «проклятие», этот круговорот инстинктивно страшен. Итак, падшие патриоты не умирают, падшие живы и, пока Ирландия будет олицетворением зеленого древа жизни, их имена будут подобны молитве, колыбельной, стихам.

Философия вечной метаморфозы так или иначе отражена во всем творчестве Йейтса 1920–1930-х годов, что должно было сделать его поэзию если не по-символистски заумной, то, во всяком случае, сложной для понимания. Отчасти так и произошло. Однако многие читатели йейтсевской лирики не обращают внимания на тонкости ее смысла, весьма и весьма неоднозначного – он основан на игре слов, пародии, и ценят стихи позднего Йейтса за их музыкальность. Тем не менее, именно поздний Йейтс прежде всего символист, а не прежний романтик местного колорита. Назовем здесь такие поэтические книги, как «Дикие лебеди в Куле» (1917, второе расшир. изд. – 1919), «Майкл Ро-

бартис и плясунья» (Michael Robartes and the Dancer, 1921, на титульном листе стоит дата 1920), «Башня» (The Tower, 1928), «Винтовая лестница» (The Winding Stair and Other Poems, 1929), «Возможно, слова для музыки» (Words for Music Perhaps and Other Poems, 1933), «Полная луна в марте» (A Full Moon in March, 1935), «Новые стихотворения» (New Poems, 1938), «Последние стихотворения и две пьесы» (Last Poems and Two Plays, публ. 1939).

Все это время Йейтс жил в Бэллили (до 1932 г.) и под Дублином, путешествуя время от времени на континент для поправки здоровья. В 1919 г. и в 1921 г. у него родились дети. В 1922-1928 годах он сенатор Ирландской республики, глава комитета по денежной политике. В 1923 г. на волне политического и культурного интереса европейцев ко всему ирландскому ему присуждается Нобелевская премия по литературе. Правда, на конец 1920-х годов приходится разочарование Йейтса в демократии, той, как он по-ницшевски выражался, «власти черни», которая глубоко чужда культурной элите. Этим объясняется его интерес к становлению фашизма (в его английском и ирландском варианте) как силе одновременно мистической, героической, народной, несущей порядок. Однако умер он аполитичным, не доверяя ни одной оформленной религии, ни одному правительству, ни одной политической системе. Есть основания считать, что в 1930-е годы психика Йейтса оказалась в результате его оккультных опытов окончательно расшатанной. Обостренно переживая угасание в себе эротизма, в 1934 г. поэт отважился на экспериментальную операцию по омоложению организма. И надо сказать, она привела к всплеску творческой энергии. В 1936-1939 годах Йейтс написал немало стихов, переводил «Упанишады», работал над новыми пьесами. Он умер в январе 1939 г. во Франции на Лазурном берегу (Рокбрюн-Кап-Мартен), где и был похоронен. В 1948 г. Ирландское правительство в знак признания творческих и политических заслуг Йейтса перенесло его останки на сельское кладбище, расположенное в графстве Слайго недалеко от любимой поэтом горы Бел Балбен. На могиле Йейтса тумба с надписью: «Посмотри трезво / На Жизнь, на Смерть, / Всадник, и проходи».

Взгляды Йейтса на поэта и поэзию содержатся в его письмах (посмертно вышло пять различных сборников переписки), «Автобиографии» (ее варианты опубликованы в 1955 г.), эссеистике (книга «Идеи добра и зла», 1903; «Открытия», 1907), мистических трактатах (помимо «Видения», это «Per Amica Silentia Lunae», «При благосклонном

молчании луны», 1918), статьях о символе и символизме («Символизм в поэзии», 1900; «Философия поэзии Шелли», 1903, «Трагическое в театре», 1910).

Идеи символизма Йейтса не опираются, в чем он сходен, например, с Вяч. Ивановым, на французов с их «иллюзионизмом», желанием создать подчеркнуто артистический коррелят любых ощущений и переживаний. Он полагает себя поэтом откровения, «мистиком» (У. Блейк, С.Т. Колридж, У. Моррис), творцом реалистической (духовно реалистической) метафоры, хотя, подобно французам, высказывает мнение, что метафор поэту недостаточно. Те порой недостаточно глубоки и несколько (как эффектные соответствия) рациональны, чтобы вызвать истинное сопереживание. Однако в любом случае, тонкое взаимодействие слов в строке важнее прямого сообщения. Вместе с тем, подлинный символ – продолжение личного опыта, а не абстракции, его нужно ощутить всем телом, «пропеть», и от конкретики чувственного (вещь, природа, символическое вокруг нас) устремиться к сверхчувственному: любая конкретика при должном подходе универсальна, имеет мировое значение. Символ у Йейтса именуется также «маской». У маски в поэзии, дабы сохранить ее как тайну и не превратить в романтическое изливание, должна иметься антимаска – например, мифологический образ. Подлинного символизма нет без метаморфоз (игра между маской и антимаской), без радостного состояния творящего духа. В символах же Уайлда Йейтс находит нечто излишне красивое, женственное, неискреннее. По его мнению, Уайлд долгое время не мог понять характера своих слабостей, личностно не рос. Но «Баллада Редингской тюрьмы», на вкус Йейтса, близка к тому, чтобы называться выдающимся произведением. Запомнилось Йейтсу при личной встрече с Уайлдом (1888) и его суждение о том, что каждый писатель должен стать творцом своего собственного мифа. Впоследствии, примеряя это высказывание к себе, он настаивал, что подлинный поэт призван быть активным, преодолевать сосредоточенность на себе, пассивное страдание (таковы для Йейтса «окопные поэты»), трагизм жизни. Дж. Джойс, Э. Паунд, Т.С. Элиот казались Йейтсу «натуралистами», поскольку оставляли лирического героя беспомощным перед потоком его сознания. Политизированные же поэты 1930-х годов – У.Х. Оден, С. Спендер, С. Дей Льюис – его попросту раздражали.

Интересна личная встреча Йейтса и Джойса, состоявшаяся в Дублине в ноябре 1902 г. Р. Эллманн, один из биографов Йейтса, образно срав-

нил ее с встречей Гёте и Гейне, поэтов совершенно разных поколений и вкусов. Как патрон талантливых молодых ирландцев Йейтс доказывал собеседнику, насколько народный фольклор и Великая Память совершеннее «стерильной» культуры современных городов, направленного на себя индивидуалистского сознания. По воспоминаниям Йейтса, Джойс, признался в ответ, что весьма ценит рассказ «Поклонение волхвов» (о смерти проститутки в парижском борделе), вставное стихотворение о Фергусе в пьесе «Графиня Кэтлин», но в то же время выразил скепсис по поводу древнего антуража произведений Йейтса и его интереса к политике, публичным выступлениям: «... это признаки того, что горячий металл остывает [...] Поэты не делают обобщений, их делают литераторы. В них нет нужды [...] Я встретил Вас слишком поздно. Вы слишком стары»¹.

Любопытно отношение Йейтса к популярным в начале XX в. писателям. Прочтя Г. Флобера, Л. Толстого, Ф. Достоевского в начале 1910-х годов, он никогда к ним больше не возвращался. Не принимал Йейтс Стендаля («Красное и черное»), Х. Ибсена (в особенности «Кукольный дом»), иным было отношение к «Дикой утке»), Э. Золя (того переводил А. Саймонс), Б. Шоу («швейная машинка, крутится, блестит своими металлическими частями и вместе с тем улыбается»). Критикуя Паунда, фактически бывшего в 1913–1915 годах его литературным секретарем, Йейтс дружил с ним, ценил за экспериментаторский дар, но считал, что «Песни», будучи весьма стильными, очень уж бесформенны. Ценил Йейтс и П. Валери («Морское кладбище»), однако, веря в бессмертие души, не разделял безысходности этой вещи. Величайший писатель XIX в. для Йейтса Бальзак, автор «Серафиты» и «Луи Ламбера». Это единственный писатель, чей художественный синтез, в его восприятии, можно сравнить с дантовским.

Вся поэзия Йейтса, многочисленные книги которой выходили на протяжении целых пятидесяти лет (1889–1939), демонстрирует несомненную целостность. Воедино ее связывают контуры непрерывно ведущегося лирического «дневника», а также поиски идеала, тех, по слову поэта, «изначального вида» и гармонии, что в окружавшей его жизни отсутствовали напрочь. Разлад между идеалом и этим миром проходит через сердце поэта – как вдохновляет его, так и приносит боль. Поэтический порыв к запредельному Йейтс пытался связать с тайной внепоэтического рода (окультизм, Каббала, пифагорейское учение о странство-

¹ Foster R. W.B. Yeats, A Life, Vol. I: The Apprentice Mage 1865–1914. N.Y., 1997. P. 276.

ваниях души и ее инкарнациях, собственная теория «колеса истории»), с музыкой фаз, сфер, голосов, с любовными переживаниями. Поэтому истина им чаще всего подразумевается (исключение – Мод Гонн), чем воплощается. От ее лица выступают маг и поэт Майкл Робартис («Фазы Луны», *The Phases of the Moon*, 1919), строитель и обитатель башни («Тысяча девятьсот девятнадцатый», *Nineteen Hundred and Nineteen*, 1921), мудрецы астральных кругов («Плавание в Византию», *Sailing to Byzantium*, 1926), безумная Джейн («Безумная Джейн о Боге», *Crazy Jane on God*, 1932). Своеобразная духовная автобиография в «магических картинах» – цикл из семи стихотворений «Размышления во время Гражданской войны» (*Meditations in Time of Civil War*, 1922–1923, опубл. 1928).

Манера Йейтса после 1917 г. представляет собой сочетание ритмических модуляций с ораторией, разговорной идиоматикой. Это поющий голос «поэта-жреца», подчеркнутого традиционалиста и антиавангардиста. Разумеется, поэты 1930-х годов его за это не принимали. Многие символы Йейтса – роза, прекрасная дама, башня, плавание за абсолютом, мистика родной земли, космический человек, музыкальность стихии, борьба света и тьмы, луна, сумерки – вводят его в круг международного символизма, поэтов-визионеров. В русской поэзии с Йейтсом можно сравнить, и по-разному, А. Блока, Вяч. Иванова, Андрея Белого. До конца жизни он, пережив в 1936–1938 годах предзакатный взлет вдохновения, писал отточенно музыкальные и сравнительно простые по образности стихи о мудреце, не страшщемся смерти, европейской ночи, варварства. Этот мудрец и немощен телом, и юн, ощущает в себе брожение «веселого», «горнего» духа творчества, того света, который, скользя над темными безднами времени, границами цивилизаций, вновь и вновь воспроизводит себя, в новых формах отстраивает то, что вроде бы считалось безвозвратно утраченным («Ляпис-лазурь», *Lapis Lazuli*, 1938, «Водомерка», *Long-Legged Fly*, 1938).

Изложенное выше позволяет теперь подробнее остановиться на стихотворении «Второе пришествие» (*The Second Coming*, 1919, перв. публ. в ноябре 1920 г., американский журнал «Дайел»; публ. в сборнике «Майкл Робартис и танцовщица», 1921), которое характерно и для поздней поэзии Йейтса, и для его творчества в целом. Содержащееся в нем выражение «мир без центра» («*Things fall part; the centre cannot hold*») даже стало со временем нарицательным, одной из наиболее известных образных характеристик «настоящего» XX века.

Turning and turning in the widening gyre
 The falcon cannot hear the falconer;
 Things fall apart; the centre cannot hold;
 Mere anarchy is loosed upon the world,
 The blood-dimmed tide is loosed, and everywhere
 The ceremony of innocence is drowned;
 The best lack all conviction, while the worst
 Are full of passionate intensity.

Surely some revelation is at hand;
 Surely the Second Coming is at hand.
 The Second Coming! Hardly are those words out
 When a vast image out of *Spiritus Mundi*
 Troubles my sight: somewhere in sands of the desert
 A shape with lion body and the head of man,
 A gaze blank and pitiless as the sun,
 Is moving its slow thigs, while all about it
 Reel shadows of the indignant desert birds.
 The darkness drops again; but now I know
 That twenty centuries of stony sleep
 Were vexed to nightmare by a rocking cradle,
 And what rough beast, its hour come round at last,
 Slouches towards Bethlehem to be born?¹

1

Все шире – круг за кругом – ходит сокол,
 Не слыша, как его сокольник кличет;
 Все рушится, основа расшаталась,
 Мир захлестнули волны беззаконья;
 Кровавый ширится прилив и топит
 Стыдливости священные обряды;
 У добрых сила правоты иссякла,
 А злые будто бы остервенились.

Должно быть, вновь готово откровенье
 И близится Пришествие Второе.
 Пришествие Второе! С этим словом
 Из Мировой Души, *Spiritus Mundi*,
 Всплывает образ: среди песков пустыни
 Зверь с телом львиным, с ликом человеческим

Образ «Второго Пришествия» по-символистски многозначен. Символизм стихотворения строится вокруг двух видений лирического героя. Первое из них посвящено сокольничему и соколу (связь между ними утрачивается), разгулом стихии в современном мире (сопровождающейся массовым пролитием крови, попранием «невинных», утратой «лучших из людей, страстной решительностью «худших») и завершается откровением. Поначалу лишь угадываемое («some revelation»), затем оно становится четким в сознании, вербализуется и артикулируется (что сопровождается повтором слов «Второе пришествие» и капитализацией определенного артикля – «The Second Coming!»). Очевидно, что это откровение состоялось («those words out»), но перед читателем в большей степени припоминание чего-то герою уже известного, вычитанного откуда-то, то есть книжного («those words»), чем исключительно личное знание.

Второе видение вызвано первым, однако природа его иная. На смену подобранных для характеристики духа времени «слов» приходит «образ» («a vast image out»). Это именно озарение, что подчеркнуто упоминанием о тьме после его окончания («The darkness drop again...»). Оно связано и не со *словами*, и не с *прочитанным* ранее, дремлющим в индивидуальном сознании с тем, чтобы затем предсказуемо («at hand») обнаружить себя и безоговорочно подчинить себе происходящее, а именно с *цельным, ярким, точным образом*, являющимся внутреннему *зрению* («my sight») целиком, сразу. Его источник неотмирен, надвременен, внеличностен, не связан с усилиями разума, который ранее принимал участие в припоминании и проговаривании слов.

Это абсолютное бытие, что подчеркнуто выражением «Spiritus mundi» (лат. Дух мира; не следует смешивать с христианским Святой Дух – лат. Sancte Mundi), имеющим сакрализованый характер. В данном случае не существенно, следовал ли Йейтс за Якобом Бёме (см. трактат «Ключ», раздел 13 «О Spiritus mundi и о Четырех Стихиях») и вложил

И взором голым и пустым, как солнце,
 Влачится медленно, скребя когтями,
 Под возмущенный крик песчаных соек.
 Вновь тьма нисходит; но теперь я знаю,
 Каким кошмарным скрипом колыбели
 Разбужен мертвый сон тысячелетий,
 И что за чудище, дождавшись часа,
 Ползет, чтобы родиться в Вифлееме. (пер. Г. Кружкова)

в свой текст то или иное мистическое понимание Создателя мира как *Archaeus*, как вечно творящей себя глубинной основы мира. Очевидней другое. После этого нового видения предыдущее теряет свой смысл, тогда как образ «грубого зверя» становится из, казалось бы, очевидного загадочным.

Итак, стихотворение построено на множестве контрастов-параллелизмов, повторов: готового или рационально предсказуемого образа и творящегося, суггестируемого; сокола (полет, воздух) и некоего существа («a shape»), подобного сфинксу, с телом льва и головой человека, медленно, под крики птиц, движущегося по пустыне (земля); сокола первой строфы и хищных птиц второй (в них угадываются стервятники); только «слов» и истинного откровения, которое основано на внутреннем зрении («sight»); безличия первой строфы (отсутствие личных местоимений) и существенно более личного характера второй (наличие личных местоимений); знания и обновленного знания или таинственного незнания (первая строфа утвердительна, вторая же, начинаясь, вроде бы, с двух «surely»), завершается вопросительным знаком); христианской и нехристианской (последняя, являясь отчасти христианской по форме, является нехристианской по содержанию) образности; «мертвого сна» (stony sleep; в данном случае «смерти», «сна») и «зверя» (в данном случае «жизни», «пробуждения»); исчезновения в небе сокола и медленно продвигающегося сфинкса; сна и пробуждения от сна, приближающейся ночи и безжалостного нового дня (таково солнце, отражающееся в зрачках сфинкса) и т.д. Разрешение этих контрастов, с одной стороны, дается. Лирический герой, «я», именно теперь («but now I know»), после озарения, обретает *Знание*. Однако оно предложено читателю в виде вопросительной конструкции, а также скорректировано метаморфозой первоначального существа-сфинкса в некоего «человека-зверя», в «некую бестию» («what rough beast»). Правда, не риторический ли это вопрос у Йейтса? Не содержит ли он в себе утверждение? На наш взгляд, содержит.

Таким образом, вместо Второго Пришествия Иисуса Христа в конце времен, предсказанного апостолом Иоанном Богословом в Новом Завете, речь в нем идет о событии иного рода. Впрочем, стихотворение не спешит опровергнуть предсказуемые ожидания читателя, внушенные ему чтением Откровения Иоанна Богослова, и поначалу перечисляет приметы кончины мира, погрязшего в грехах, готового к воцарению Антихриста. Правда, к новозаветной образности добавляется и собственно

Йейтсевская – и здесь мы позволим себе не согласиться с трактовкой стихотворения как иллюстрации к новозаветному видению Апокалипсиса. Ей противоречат кружение сокола все более широкими кругами, уход, молчание или смерть сокольничего (напомним, что сокол, сокольничий – атрибуты королевского двора, священной имперской власти). Из-за отсутствия или смерти сокольничего (самого Бога!), олицетворяющего собой центростремительную силу, или из-за его неспособности сохранить себя в центре мира, связать собой бытие активизируются силы центробежные, вихревые. Хаос, стихия неожиданно близко подступают к человеку, начинает размываться «естественный», точнее, освященный традицией («The ceremony of innocence») порядок вещей.

Отсюда декаданс и преддверие глобальной переоценки ценностей: *верхи* («the best») обнаруживают слабость воли, веры, *низы* же («the worst») полны сил, страсти. Иначе говоря, Йейтс выступает не в роли защитника христианской морали, а вполне привычно для себя как созерцатель круговорота универсума, приливов и отливов истории. Круги сокола – параллель шекспировского образа «время вышло из колеи», блоковского вслушивания и вглядывания («Двенадцать») в стихию, в музыку нового, «нечислимого времени» (см. вагнерианскую статью А. Блока «Крушение гуманизма»).

В свете подобного поворота темы вторая строфа, опять-таки воспроизводя некоторые элементы новозаветного повествования (описание апокалипсического зверя, вышедшего из бездны), иронически переиначивает их и конструирует метафору новой жизни в духе пародии Нового Завета, евангелия «наоборот» ницшевских книг («Так говорил Заратустра»). Параллельно в стихотворении с появлением личных местоимений («my sight», «I know»), отсутствующих в первой строфе, резко перебрасывается мостик от общего видения мира к чисто личному переживанию. Слова «Второе Пришествие» в излюбленной Йейтсманере проносятся дважды – сначала неуверенно, а затем по мере их артикуляции вслух, утвердительно и восклицательно. Затем это личное понимание, постепенно отделяющееся от Евангельского, получает подтверждение в *Spiritus mundi*. Если первое явление этого образа грезовидно, опирается на припоминание и *чужие слова*, то второе, несмотря на свой визионерско-мистический характер, предельно конкретно и вызывает тревогу, боль («Troubles») слова. Данная метаморфоза явно в пользу «звериного», «живого», «грубого», «молодого», «нарастающего».

Итак, внимательный читатель, уже знакомый по другим стихотворениям Йейтса со «вставными» эпизодами на тему чудес природы, эротического бурления жизни (ручьи, птицы, рыбы и т.п.), где «нет места старикам», едва ли обманется, поскольку знакомится с символом, построенном на иронии. Речь в стихотворении, конечно, идет не об Антихристе в привычном для христианской традиции смысле слова, а о космической непреложности умирания христианства, застывшего, все больше погружающегося в ночь («stony sleep»), сопровождаемого кровавыми войнами и бедами. На это со всей очевидностью указывают некие космические часы, удар, гонг которых свидетельствуют о смене фаз, «эонов» (у Йейтса о ней напоминает, при некотором домысливании, «стук веретена времени», «a rocking cradle»; англ. «cradle» многозначно – люлька, лоно, основа, веретено).

«Зверь» («rough beast») поэтому здесь знак не столько приближения европейской ночи, сколько исчерпанности 2000-летнего исторического цикла (как целое охарактеризованного словами «каменный сон», «stony sleep»), о котором говорится в трактате «Видение», и пролог, таким образом, зари, явления новых, юных богов, выходящих из моря или пустыни. Симптоматично, что о сближении «зверя» и «человека» в «сверхчеловеке» после «смерти Бога» говорится также у Ницше в «Заратустре». То есть в стихотворении проступает фигура героя, которая позволяет вспомнить об опыте блоковской поэмы «Двенадцать», где ее автор намеревался вывести Другого, но, к своему изумлению, медиумически подчинился «музыке» вихрей революции (ср. с кругами у Йейтса) и вместо него изобразил Христа Неизвестного, да еще украсив того розенкрейцерской символикой (Йейтс, думается, против такой подмены не возражал бы).

Сохраняя упоминание о Вифлееме в последней строке, Йейтс обращается к образу этого города условно, придавая своей метафоре «второго пришествия», построенной на пародии, завершенность. Его лирическому герою, безусловно поэту, описывающему не только озарение, но и процесс создания конкретной поэтической вещи, в конечном счете неведом ни облик «богов неведомых» («And what... beast... to be born?»), ни действительное место их рождения. Мистически яснее ему иное обстоятельство. Час явления этих молодых, по-звериному («rough») гибких богов на неких астральных часах пробил, они на пути в свой Вифлеем. В свете сказанного можно поэтому предложить и иносказательный перевод слова «второе» в названии стихотворения – «иное», «другое» (пришествие).

Чем останется в этом случае «Дух Мира», одно из йейтсевских обозначений мистического всеобщего? Данное выражение Йейтс оставляет загадкой, что подчеркнуто его латинизированной формой. Из контекста, а не из взглядов Йейтса, изложенных им в «Видении», вытекает, все же, несколько обстоятельств: Spiritus Mundi и вне времени (то есть представляет собой абсолютную полноту бытия, которая не покрывается однозначно трактуемыми антитезами Христос / Антихрист, дух / плоть, человек / зверь и шире тех или иных исторических религий, представленных в стихотворении упоминанием о соколе, сокольничем, двуликом «звере», Вифлееме), и творчески воспроизводит себя (циклически проходя через смерть и возрождение, ночь и день, время безжалостного солнца и утешительницы луны), и имеет внеличный характер, и шлет, тем не менее, сигналы, улавливаемые в озарениях своим адептом, поэта-Гамлетом, существующим в переходное время.

В заключение подкрепим наши наблюдения напоминанием, что среди вариантов названия у Йейтса имелось «Второе рождение» («The Second Birth»)¹. Это подталкивает к мысли о том, что стихотворение проходит, помимо прочего (тема интертекстуальности была нами намеренно обойдена, хотя во «Втором пришествии» имеются цитаты из «Освобожденного Прометея» Шелли и «Книги Уризена» Блейка², из Бёме), тема поэта и поэзии. К последнему нас отсылает автобиографическое признание поэта, сделанное в предисловии к публикации пьесы «Воскресение» (писалась в 1904 г.): «Я стал воображать, что всегда подле меня с левой стороны, вне моего зрения, находится бесстыдный крылатый зверь [a brazen winged beast], которого я ассоциировал со смеховым, экстагическим отрицанием... позже я описал его в моем стихотворении “Второе пришествие”»³.

¹ См. историю текста в кн.: *Yeats W.B. «Michael Robartes and the Dancer» Manuscript Materials* / Ed. by T. Parkinson and A. Brannen. Ithaca (N.Y.), 1994.

² См.: *Drake, Nicholas. The Poetry of W.B. Yeats*. Harmondsworth, UK, 1991. P. 53.

³ *Jeffares, A. Norman. A Commentary on the Collected Poems of W.B. Yeats*. Stanford, 1968. P. 243.

П. Б. Карташев (о. Павел)

ФИЛОСОФИЯ ПОЗНАНИЯ И ПОЭЗИИ ПОЛЯ КЛОДЕЛЯ

Громкие и яркие, поражавшие внезапностью, или продуманные и весомые, появившиеся на свет без особого шума разностильные суждения о художественной литературе – явление во Французской истории традиционное. С определённой периодичностью оно говорило о себе манифестами, трактатами, и даже поэмами и стихами.¹ Французские поэты, драматурги и прозаики постоянно чувствовали необходимость – таково, видимо, своеобразие национального гения – объясниться с современниками и с самими собой о смысле и задачах своего творчества, об эстетике и мировоззренческих, идейно-философских источниках своих произведений, и свои мысли об этих вопросах с XVI по XX век они излагали в разных родах и жанрах. И в какую бы форму подобные сочинения ни облекались, все они были, разумеется, эстетическими документами своего времени, но, что важно подчеркнуть – носили всегда переходно-полемический характер. В самом событии осмысления литературы закономерно подводился итог её развития, то есть обобщался некий художественный опыт, и здесь же намечалась программа, которую автор проговаривал, прописывал для самого себя. Для себя, но в надежде на резонанс. И в этом усилении самопонимания, находившего некую завершённость, уточнялись убеждения; в нём же черпались силы для дальнейшего труда.

Последний аспект всегда становился наиболее акцентированным, так как внятно сформулированное обозрение и оценка литературы как важного общественного занятия, и вообще всякое умозрение, связан-

¹ Л.Г. Андреев писал об этом так: «Напомним ту большую роль, которую, по давней традиции, играют в духовной жизни Франции искусство и его теоретическое осмысление. С незапамятных времён во Франции процветала эссеистика, включавшая в себя и философичность, и публицистичность, и художественность» (Манифесты французской литературы: Сборник = *Écrits sur l'art et manifestes des écrivains français. Antologie.* М., Progrès, 1981. P. 3).

ное с ней, и не мыслились делом частным и сокровенным (дневники и какие-либо личные заметки, писавшиеся поначалу и в течение ряда лет для себя, и те чаще всего находили широкого читателя при жизни авторов, с их согласия): любая теория рассматривалась как средство и возможность быть правильно понятым современниками, приобрести сторонников, достичь определённых целей не только и даже не столько в области эстетики, но и в общественной – экономической, политической, или духовно-нравственной – жизни, повлияв произведениями литературы на свою страну, её будущее.

Традиция берёт начало в Греции и Риме: Аристотель в «Поэтике» и Гораций в стихотворном Послании к Пизонам, известном также под названием «О поэтическом искусстве», заняты, среди прочего, классификацией жанров, нормами и правилами, советами и наставлениями. Гораций, как принято считать, дидактичен. Он – римский классицист. Но Аристотель не менее чётко в определениях и вполне окончателен в суждениях. И оба они пишут о поэзии, литературе, видя в словесности особый мир изящества и психологического воздействия, отражений и подражаний, систему специальных средств и приёмов. Иначе не могло быть в античности, но по-другому не мыслится литература и до сего дня: пристальное внимание к форме постоянно потому, что литература – это искусство. Но в древности, и у Аристотеля, и у Горация – если упоминать только первых теоретиков – отчётливо звучит мысль о том, что правдивое и точное – безыскусно, что правдоподобие и верность жизни – высочайшее достоинство. Никакого противоречия между содержанием и формой не может быть там, где гармония наполняет сердце автора. И однако – вся история литературы об этом свидетельствует: гармония, увы, понятие искомое, идеальное. Великим же благом для культуры в целом является то, что идеал не забывается. К нему продолжают стремиться. А эта диалектика: колебание между желанным отображением жизни, которое начало бы сиять столь ясно, что сделало бы прозрачной поэтику; и поэтикой, требующей привести в упорядоченный, обозримый и предсказуемый вид представления о действительности (с подсознательной как минимум, если вовсе не с дерзновенно высказанной надеждой повлиять отображением на реальность) – проходит красной нитью через все споры старых и новых, классиков и романтиков, натуралистов и парнасцев, символистов и реалистов.

Среди авторов, которые совершенно определённы, и даже заглавиями своих сочинений, завилы о намерении недвусмысленно, с горячей

убеждённости в собственной правоте сказать о том, какой должна быть, или чем в самой своей глубокой сути является литература, следует назвать в первую очередь Николая Буало, написавшего нормативную поэму «Поэтическое искусство»; затем Вольтера с небольшой совсем, но характерной для Просвещения одноименной статьёй для «Французской энциклопедии»; следом Верлена с его нашумевшим стихотворением, дерзко и иронично названном точно так же – «Поэтическое искусство» (в науке о литературе оно давно уже получило имя «антиманифеста», так как в первых же строках его брошен вызов строгости и упорядоченности разума как явлению, наводящему на «музыку», то есть на летучее обаяние произведения, холод и оцепенение); и, наконец, классика французской литературы XX века Поля Клоделя, поэта, драматурга и экзегета Священного Писания, и ещё автора нескольких эстетико-философских трактатов, логически связанных между собой, взаимобусловленных – подобно понятиям в развёрнутом высказывании – и объединённых общим названием «Поэтическое искусство». Вновь знакомое сочетание слов. То есть, говорит автор на пороге текста, ещё только предлагая заглавие, приглашая войти в область его речи и послушать её, и я намерен донести до публики свои понятия о предмете, и я хочу сказать о том, чем же мне представляется поэзия, что она, в сущности, такое, на мой взгляд.

И Клодель тут же, выбором эпитафия, указывает на поставленную цель: вернуться к утраченной изначальности, к ясной и неискажённой временем и культурой первичности, соединить заблудившуюся в веках тему с её источником. Эпитафием ко всему «Поэтическому искусству», то есть общим ко всем составляющим «Искусство» трактатам избрана строка из V-го письма Блаженного Августина Иппонийского к Марцеллину. Курсивом мы отмечаем здесь слова, изъятые автором из оригинального текста письма. У Клоделя эпитафия без этих слов читается энергично-лапидарно: *«Бог участвует, Он созидает вещи неизменные, Он направляет вещи изменяемые, до времени, пока не исполнится срок красоты веков, устроенных разнообразно и гармонично, концерт великий Художника неизреченного...»*¹

Идея задана как тон перед началом пения. Все вещи из слов, слова из Бога и возвращаются к Нему. Мир – великая музыка, рождённая Творцом, и стихающая в Нём. Усвоив это, можно пристально рассматривать

¹ Claudel P. Œuvre poétique. Paris, 1967. P. 121.

как панораму в целом, так и отмечаемые подробности и оттенки все-ленской красоты; отдаваться величию божественного концерта, не пренебрегая обер- и полутонами.

«Поэтическое искусство» состоит из нескольких эстетико-фило-софских трактатов. В них темы поэтического творчества: слов, раскрывающих красоту и смысл мира; призвания поэта и значения и пользы его труда вырастают из создаваемой благодарным и восхищённым автором широкой картины Творения, погружение в которую выявляет самые сжатые принципы поэтического искусства, составлявшего некогда единое целое с самой рождавшейся жизнью. Мысль и познание, слово и дело, дух и материя закономерно разворачиваются в истории, но в поэтическом созерцании могут собраться к своему основоположному началу, всему подарившему бытие; сузиться, свернуться – в аспекте человеческого восприятия – в обозримый почин высокой плотности мысли и чувства. Ключевыми для Клоделя являются понятия познания и рождения. Русскому читателю их сопоставление ни о чём не говорит, но знающий язык французский сразу же, до разъяснений, получает материал для размышления: *con-naissance* – по-знание, а *naissance* – рождение; таким образом, познание говорит о том, что оно есть со-рождение в мир и в мире. «Мы не рождаемся одинокими. Родиться, для всего, это со-родиться. Всякое рождение есть со-рождение»¹. Итак, калька с французского – сорождение. Для дополнительной ясности можно было бы заменить французскую пару на такую русскую: про-никновение вместо познания, а воз-никновение вместо рождения. Но для нас это остаётся всё равно весьма приблизительной и неточной передачей сопоставляемых понятий. Как, впрочем, и для любого читателя, какой бы язык ни был для него внятним, если круг мыслей автора читателю чужд. И Клодель видит необходимость в создании большого контекста, в погружении в тему и в приближении к главным своим вопросам постепенно, освещая попутно параллельные области знания.

Первая группа сочинений «Поэтического искусства» имеет общее название «Познание времени». Её составляют три текста, посвящённые Причине, Времени и Часу. Во всех автор ставит перед собой цель поэтапного рассмотрения и уточнения нужных ему, для прояснения взгляда на творчество, фундаментальных понятий; и тут же излагает методы обсуждения темы. За «Познанием времени» следует текст, состоящий из

¹ Ibid, p. 149.

пяти статей (частей), озаглавленный «Трактат о познании мира и самого себя», название которого, с учётом вышерассмотренной игры смыслов и слов, можно перевести и так: «Трактат о со-рождении в мир и / познании/ самого себя». В первой статье Клодель пишет «О познании приблизительном»; за этим следует «О познании, свойственном живым существам»; далее – «Об умственном познании». Четвёртая статья озаглавлена «О сознании» – в данном тексте ход мысли автора подводит его к характеристике феномена совести, поднимающей человека на доступный только для него духовно-нравственный уровень познания. И, наконец, «О сознании человека после своей смерти». В последнем тексте нет, как можно было бы ожидать, мистических откровений – он остаётся в сфере интеллектуального анализа, и в нём тема собственно поэтического искусства проступает наиболее отчётливо, как итог предыдущих приближений.

Надо сказать, что многое из высказанного Клоделем в его философских текстах, написанных совсем не тяжело, без специальных терминов, но красиво – образно и лирично – получило непосредственное поэтическое выражение в его Пяти Великих Одах. Музой поэтов Клодель объявляет Полигимнию. «Песня твоя, о Муза поэта – не гуденье шмеля, не журчанье ручья, не щебетание райской птицы в пышных гвоздичных деревьях! Но, как Бог Святой сочинил всякую вещь, так и твоя радость в том, что тебе ведомо её /вещи/ имя, И как Он сказал в тишине «Пусть она будет!», так вот и ты, проникнутая любовью, повторяешь за Ним по слогам, Как малый ребёнок – «Пусть она есть»¹.

Клодель, восхищаясь этой благодатной премудрой силой, превращённой им в величественную деву, действующей в мироздании, видит в описываемых ею явлениях непрерывную Божественную заботу о человеке, но также и человеческий ответ, выражающий себя в одобрении вещи в её существе, в созерцании её в своём сердце, в поиске возможности её высказать, облечь в слово. Клодель смело и уверенно, как некий художник-монументалист с твёрдой рукой и могучим кругозором, начертывает яркие вехи Божественного Творчества, штрихи Созидания мира Богом, выступая переводчиком тайнозрительницы совершившегося, творящей Музы Полигимнии, которая присутствовала при Творении и тем самым соучаствовала в возникновении видимой жизни. Клодель – что неизбежно для человека, ежедневно читающего, не разлучающегося

¹ Claudel P. Œuvre poétique. Paris, 1967. P. 229–230.

с Библией – кладёт вот этот именно поэтический сюжет на ту знакомую музыку, подчиняет её тому близкому уху христианина ритму, заимствует для него те узнаваемые образы, что содержатся в восьмой главе Книги Притчей Соломоновых. В Священном Писании Премудрость взывает к сынам человеческим, стремясь рассказать им о важном, о правде, которая дороже серебра: «Господь имел меня началом пути Своего, прежде созданий Своих, искони; от века я помазана, от начала, прежде бытия земли. Я родилась, когда ещё не существовали бездны, когда ещё не было источников, обильных водою. Я родилась..., когда ещё Он не сотворил ни земли, ни полей, ни начальных пылинок вселенной. Когда Он уготовлял небеса, я была там. Когда Он проводил круговую черту по лицу бездны, когда утверждал вверху облака, когда укреплял источники бездны, когда давал морю устав, чтобы воды не переступали пределов его, когда полагал основания земли: тогда я была при Нем художницею, и была радостью всякий день, веселясь пред лицом Его во все время, веселясь на земном кругу Его, и радость моя была с сынами человеческими»¹.

Клодель обращается к Премудрости, то есть к Музе, с Премудростью отождествляемой, воспроизводя смысл и повторяя знаменитую мелодию: «Когда Он сочинял Вселенную, когда с любовью готовил Действие, когда запускал величественную церемонию, Что-то в нас, отзываясь на всё, что нам открывалось, на всё Творение, исполнялось радости от Его трудов, От Его неустанности в Его дне, о завершении всего к седьмому дню!» Прославляя и воспевая творчество, выступая как изумлённый первооткрыватель заложенных в мироздании тайн и смыслов, Клодель заостряет свой взгляд и замечает, что за Музой стоит некто, кого она вдохновляет. Из Полигимнии прорывается её деятельное содержание, или она растворяется в том, ради кого измышлена: «Поэтому, когда ты открываешь уста, о поэт, наслаждаясь перечислением вещей, изрекая имя всякой, Как отец, ты таинственно окликаешь в ней самое главное, и как когда-то Ты участвовал в её созидании, ты действуешь её существованию! Всякое слово есть повторение. Таковую песнь ты поёшь в тишине, блаженным созвучием собирая себя самого и растворяя в себе вещи. И поэтому, о поэт, я не сказал бы, что природа преподала тебе какой-то урок, но это ты устанавливаешь в ней порядок. Ты, всё созерцая и познавая! Тебе интересно и весело наблюдать,

¹ Притч. 8: 22, 27–31.

что природа ответит тебе, когда ты вызываешь вещи, каждую по имени, одну за одной»¹.

Клодель взволнован поиском самого глубокого, первого, чистого источника слова, начала речи, истока искусства как продолжающегося творческого соучастия людей в порученной им заботе о мире. Это душевное беспокойство и умственный императив являлись неотъемлемыми свойствами его личности и судьбы, от первых поэтических опытов – буквально от первых строк, появившихся ещё до ставшего известным «чудесного» обращения автора в христианство, обретения живой веры в Соборе Парижской Богоматери на Рождество 1886 года. Речь идёт о его единственном дохристианском свидетельстве внутреннего расположения и готовности уверовать. И тот же императив не угасал в нём до преклонных лет, до времени пространных толкований Священного Писания. А первые строки, из самого раннего из опубликованных стихотворений «Месса для людей», таковы:

Вот Я, послушайте Меня, мужи и дети,
С Надеждой на ответ, как в первый день, Я вновь
Здесь с вами, Отчий Сын в предвечном свете,
Чтоб улыбнулась вам в Лице Отца Любовь².

Отмеченные нами душевное беспокойство, умственный императив близки «вечной обеспокоенности» Пеги. Они свойственны определённому типу людей, которые не найдут мира и удовлетворения своим запросам, пока им не откроются духовные полюса жизни: начало, и проясняющий это начало конец. И конец не как безнадёжное окончание всего, но как цель и новое, уже бесконечное начало. Итак, начала – они все в Божиих благих словах, и явлены они в Книге, которая в еврейском оригинальном тексте имеет название «В начале» – «Берешит». В греческом варианте «Генесис» – «Происхождение» – и в нём ещё что-то от идеи начала сохраняется. Русский перевод ещё дальше от начала, зато обогащён идеей содержания и цели – Бытие. Бог – Клодель постоянно возвращается к началам жизни, сказавшимся в волеизъявлениях Божественного всемогущества – сказал «Да будет...» И стал свет, и собралась вода, и произрастила земля... Премудрость, Которая, по толкованию От-

¹ Claudel P. Œuvre poétique. Paris, 1967. P. 230.

² Ibid, p. 5.

цов Церкви, есть Сын Божий Иисус Христос – произносит, придаёт вид, одушевляет формы.

В свободной поэтической интерпретации Клоделя, отождествляющего, как мы видели, Премудрость с Музой, музы повторяют за Господом, озвучивают Его мысли, а поэт – Клодель пишет всегда это слово с употреблением в нём двух точек над «е» – «роёте», вместо правильной современной орфографии – «роете», всегда постольку поэт, поскольку причастен Творению как главному Творчеству. То есть, поскольку он чувствует невыраженную, никем не постигнутую силу слова и сознаёт, что изначально смысл был неразлучен со своим видимым выражением¹. Так называемые две точки над буквой – «трёмá», означают в современном произношении, что предыдущая гласная должна произноситься отдельно. Но писать с точками – это ещё и старинное правописание. То есть хронологически близкое началу. Начало же, в данном случае, запечатлено в греческом тексте Библии. Вот первое предложение Первой книги Моисея «Бытие» в русской транскрипции: Эн архи эпоисен о Феос тон уранон кэ тин гин (В начале сотворил Бог небо и землю). Слово поэт происходит от греческого роіеіп, что означает «делать», «созидать», «составлять». Вполне допустимо было продолжить синонимический ряд и дойти до «сочинять». Что и случилось когда-то. Видение в Творце Великого Поэта-Сочинителя проникло в христианскую гимнографию. В церковнославянском тексте Таинства Крещения, переведённого с греческого – само чинопоследование Таинства перешло на Русь из Византии – о Господе Боге говорится, что Он «тварь сочинил от четырёх стихий»².

¹ Можно вспомнить у Н. Гумилёва:

В оный день, когда над миром новым
Бог склонял лицо свое, тогда
Солнце останавливали словом,
Словом разрушали города.

И орел не взмахивал крылами,
Звезды жались в ужасе к луне,
Если, точно розовое пламя,
Слово проплывало в вышине....

² Та же мысль в первом члене Никео-Цареградского Символа веры: Πιστεύομεν εἰς ἕνα θεὸν πατέρα παντοκράτορα, ποιητὴν (poietin) οὐρανοῦ καὶ γῆς.... По-русски: Вѣрую во еди́наго Бóга Отца́, Вседержи́теля, Творца́ (Поэта) не́бу и землі....

Клодель, конечно, решителен, когда без осторожных оговорок, вдохновенно сопоставляет Бога и творческого человека в единой мысли о данном человеку Творцом благословении обладать, владеть, возделывать и хранить Творение. Он словно ставит в одну линию недостижимые и непостижимые свойства Божии, и производные дела человеческие. По крайней мере может создаться впечатление, что сопоставление того и другого легко и просто, потому что переход может быть всего лишь следствием количественных, то есть в принципе подлежащих сравнению изменений. Но Клодель видит это иначе, он решает прежде всего нравственную задачу. Его дело, верующего поэта – убедить красотой и пробудить совесть. В одах и трактатах он не богослов, а думающий в образах о смысле жизни художник, поэт. О высоком он говорит, – точно замечает видная исследовательница творчества Клоделя Доминик Мийе-Жерар, – не как теолог, не как «профессиональный экзегет, и не как проповедник, даже и в его обширных трудах по истолкованию Слова Божия, но как благоговейный поэт»¹. Благоговейный поэт. Но этот поэт по существу верен – даже хочется сказать – глубоко предан Священному Писанию и общей христианской традиции. Как призванный к вступлению в наследие и наделённый всем необходимым для исполнения своего призвания, поэт (творческий человек) сознаёт свою ответственность и приобщённость изволению изначальному, по-рождающему мир. И воля Божия становится в нём деятельностью по-знающей, и поэт, исполняя её, актуализирует заложенный в вещах и явлениях смысл, провидит скрывающиеся в вещах идеи – не столько в духе платонизма, сколько в продолжение задания, данного Адаму в раю: нарекать «всякую душу живую» (Быт. 2, 19), чтобы, вызывая, выводя дремлющее самосознание души на свет, содействовать её расцвету, возможно большей реализации, приближающей произнесённое к замыслу Божию. «Всякое слово есть повторение». Поэт прислушивается, всматривается в смысл Слова Божия, призывая на помощь тех, кто исследовал до него значение Писаний. А затем, вторя познанному, рождает своё слово, и в событии про-изнесения своих слов яснее видит, объективируя содержание жизни, какова она, жизнь, в которую он родился.

Во второй из Пяти Великих Од, названной «Дух и вода», Клодель развивает тему призвания поэта и его роли в продолжении, сохранении жизни. И то, и другое отчётливо видно и понятно в свете вечности, в вос-

¹ Paul Claudel, maître spirituel pour notre temps. Matériaux de conférence de carême de Fourvière. Lyon, s.d. P. 38.

приятии духа, будучи омыто водою. «Боже, как вы повеяли на хаос, отделяя сушь от влаги, На Красное Море, и оно расступилось перед Моисеем и Аароном, На влажную землю, и вышел человек, Так Вы властвуете и над моими водами¹, Вы вдохнули в мои ноздри тот же дух созидания и воображения. Нечистое не наполняет силой, но чистое засекает жизнь. И что есть вода как не необходимость быть текучей и изумительно ясной в солнечном Божием свете, прозрачной каплей в Нём?»²

«Возвращают лишь то, – благодарит Клодель, – что получили. И так как все вещи получили бытие от Вас, то во времени они создают вечное. И я тоже обладаю голосом, слушаю, слышу шум произносимых мною слов. И голос мой становится потоком, такую водой, которая чиста, и так как она питает все вещи, все вещи промываются ею. Вот голос, которым я делаю, благодаря Вам, вечные слова! И поэтому я бы не смог произнести никакого имени, кроме вечного»³.

Одним словом, дело поэта, как его понимает автор – производить своим голосом бессмертные вещи. И Поль Клодель достигает во второй своей Оде – в которой воспекает, среди прочих творений Божиих, море, величие всепроникающей стихии, при этом находясь вдали от неё, за стенами дипломатической миссии, в Пекине – выражения ясной, выстраданной просьбы к Богу: «Сделайте так, чтобы я стал всецело этим голосом, словом совершенно внятным и чистым!»⁴

Понятие вечности в китайском передаётся знаком волны с точкой над ней⁵. В этой жизни, сознаёт Клодель, мы удалены от Бога, Который от нас недалёк, и мы связаны с ним движущейся текучей стихией, водою и духом. Ими пропитано всё на свете. И что есть тогда, риторически спрашивает поэт, голос, как не воля к тому, чтобы связь прояснить, установить. А поэзия? «Видение вечности в изменчивом Творении»⁶.

Про Клоделя пишут⁷, отмечая его новаторство в поэтике, что поэзию он сочиняет, изобретает, выдумывает. То есть творит как будто заново, точнее – обновляет, вновь связывает её с первопричиной. Первопричи-

¹ «И сказал Бог: да будет твердь посреди воды, и да отделяет она воду от воды». Быт. 1, 6.

² *Claudiel P. Œuvre poétique*. Paris, 1967. P. 243.

³ *Ibid.*, p. 242.

⁴ *Ibid.*, p. 243.

⁵ *Ibid.*, p. 243.

⁶ *Ibid.*, p. 194.

⁷ *Fumet S. Introduction // Claudiel P. Œuvre poétique*. P. IX.

на же, на наш взгляд и, безусловно, на взгляд самого Клоделя – одна единственная: Бог. Он Единый, произносящий веления, сразу претворяющиеся в дела, в формы жизни. Бог творит, потому что этого хочет. Такова Его благая воля. Возможностями полон сотворённый Им мир, но их доброе и полезное осуществление зависит теперь от нашей воли. Клодель повсюду видит – это один из постоянных мотивов его творчества – присутствие (или отсутствие) воли. Воля же – не безадресная стихийная сила. Она обращена, посредством сотворённых вещей, к тому существу, которое способно услышать, ответить, вернуть благо – благодарить – чтобы снова его получить. В этом существе, в человеке, созданном по образу Создателя – пребывает дышащее сознанием мироздание: принять и вернуть, вдохнуть и выдохнуть. Если бы никто к разуму человека не обращался, как бы узнать человеку, что разумом он обладает? Человек рождается, чтобы включиться в жизнь, познавая её зрением, слухом, обонянием и далее, по всем антеннам, нацеленным на мир, и принимающим его послания. Мир разговаривает, объясняется с самим собой в душе человека, говорит в нём его языком, говорит в его сердце. Человек одарён Богом удивительными способностями отзывчивости и познания, которое есть возможность понимания Божиих замыслов и сотрудничества с Ним, исполнения Его воли. А эта воля, как совершенная и любящая, одна только и может привести в движение и полноту самоотдачи волю человеческую.

Согласно Клоделю – об этом вся пятая статья (часть) «Трактата о познании мира и самого себя» – природа есть тоже искусство, но первичное, имеющее Автором Творца. Поэтому природа есть чистая поэзия, не прекращающаяся возобновляться. Потому что она пьёт из источника жизни. Все создания могли бы, выйдя совершенными из рук Творца, по причине своей завершённости тут же и закончиться. Но закончиться означало бы разорвать связь с источником. Однако русло не пересыхает, ток силы свыше питает землю, течёт время, и вещи, как и слова, повторяются, вновь рождаются, создают собой и вокруг себя жизнь всё ту же и, однако, новую¹. И в этих повторах слышится пульс бытия.

¹ Ср. в стихотворении Марии Петровых:

Одна на свете благодать –
Отдать себя, забыть, отдать
И уничтожиться бесследно.
Один на свете путь победный –
Жить как бегущая вода:

А поэзии дано наполнять смыслом размеренность повторов, обращаясь непосредственно к начальному импульсу движения, к истоку времени. И в этом обращении побеждать время, нисколько не пренебрегая и не порывая с ним:

Здесь я не слышу уже ничего, я один, только качаются пальмы,
 По Вашему образу дивный сад и в нём всё пребывает в молчанье.
 Пребывает мгновенье, но как это было красиво!
 Надо не знать трудов своих, чтобы в Ваших найти, что криво.
 Не написать и фразы одной, искусства гасить два слова в мысли единой,
 Чтоб не узнать, как прекрасна бабочка на розе, тиха, как кисть на картине.
 Есть слово, что нам даётся как нужное и готово само с уст сорваться.
 И какой бы вещи имели смысл, если бы им не кончаться?
 Как достигали б они полноты, если не уходить им и не являться снова?
 И я сам, говорящий, что во мне говорит, как не бессмертье, что к смерти
 готово?
 Как не то во мне, что умирает от скуки среди красоты столь дивной!
 Если бы мир не возвещал о Вас ничего, я не сучал бы так сильно¹.

Клодель терпеливо возвращается к одной важной для него мысли и в «Поэтическом искусстве», и в Одах: понять означает повторить, а повторять – значит лучше понимать. В повторении заложена глубокая правда и сила, оно есть категория бытия и средство познания, освоения жизни, а значит – сердцебиение поэзии.

«Объект поэзии, – писал Клодель во «Введении к поэме Данте», – не мечты, не иллюзии, не идеи, в противоположность тому, что часто говорят. Объект поэзии – святая реальность, данная раз и навсегда, в центре которой мы размещены. Это вселенная невидимого, все то, что смотрит на нас и на что мы смотрим. Все это творение Бога, который есть неисчерпаемая материя стихов и песен как самого великого поэта, так

Светла, беспечна, молода,
 Она теснит волну волною
 И пребывает без труда
 Все той же и всегда иною,
 Животворящую всегда.

¹ Поль Клодель. Из стихотворения «Входная молитва» сборника «Месса там внизу».

и самой крохотной птицы. И подобно тому как вечная поэзия (*poesia perpetua*) не изобретает, подобно громоздким текстам, сфабрикованным Спинозами, и Лейбницами, невиданных до сих пор абстракций, а довольствуется материалом реальности, подобно тому как она пользуется элементарными школьными понятиями и образует из существительных, прилагательных и глаголов названия всех окружающих нас вещей, точно таким же образом она не изобретает своих тем, а вечно и постоянно повторяет те, которые ей предоставил Творец. Цель поэзии – погружение не в «глубь бесконечного, для того чтобы найти новое», как говорил Бодлер, а в глубь конечного для того, чтобы найти неисчерпаемое. Именно такой поэзией оказывается поэзия Данте»¹.

Поэт догадывается, предчувствует. В свете веры, как утверждает Клодель, он видит больше и яснее. Лишённый света видит хуже. В усилении познания и освоения он встречает помощь, некое встречное движение. О подобной взаимности говорит апостол Павел в Первом Послании к коринфянам: «Теперь мы видим как бы сквозь тусклое стекло, гадательно, тогда же лицом к лицу; теперь знаю я отчасти, а тогда познаю, подобно как я познан» (1 Кор. 13, 12). Отец в семье может быть доволен сделанным им самим, и иная слабая помощь для достижения материального результата ему и не нужна, как учителю в школе заранее известен правильный ответ и ему, если он не любит детей, спрашивать их должно быть скучно. Но исполнение требуемого и поиск ответа нужен сыну и ученику. Клодель постоянно возвращается в «Поэтическом искусстве» к пониманию поэзии как акта возделывания, хранения и познания мира. Бог, по Клоделю, есть Поэт по природе, единственный настоящий. А Адам поэтом может стать лишь по свободе подражать, уподобляться своему Отцу и Учителю. Мир создан, согласно Клоделю, чтобы быть познанным; он дан человеку для того, чтобы человек «объяснил» миру – то есть морям и ветрам, недрам и дождям, растениям и животным, их верную, созидательную роль в общем действии. Объяснил не словами, но самой чистой и умной жизнью. Мудрой и ответственной, смотрящей в завтрашний день. И если человек (поэт) встанет на путь познания правды и нелёгкого, после Адама, изменения собственной жизни – тог-

¹ Фрагмент сочинения П. Клоделя из сборника «Положения и предложения. I». Цитируется нами по источнику: <http://svr-lit.ru/svr-lit/articles/italy/klodel-k-poemo-dante.htm>. Перевод В.П. Большакова опубликован в журнале «Вопросы философии». 1994. № 7–8. «Введение к поэме о Данте».

да только замедлится разрушение мира. А полное выздоровление – перспектива эсхатологическая¹.

Труд постижения мира человеком, который сам, со всеми своими трудами и планами, давно постигнут; или усилия серьёзного первооткрывателя, который сам весь как на ладони и, однако, свободен в своих путях – эти встречные лучи (токи любви и познания) являют один из важных аспектов мировидения Клоделя. Он, как и многие другие мыслители от древности до наших дней – выразитель и проповедник всеобщей солидарности, всемирной отзывчивости и взаимной необходимости. То, что жизнь полноценна только во взаимном согласии и самоотдаче всех всем – в этом сомнений у поэта нет. Но как это недостижимое торжество вселенской симпатии на практике может быть... О, нет, не достигнуто, но помыслено? В «Поэтическом искусстве» Клодель напоминает, что только Бог является источником, причиной Самого Себя, смысл же всего остального – одушевлённого и не – не самобытен, но получаем. Все создания получают силу и направление жизни от Бога и находятся в том или ином удалении от Него, и самим движением, развитием своим указывают на своё происхождение. Это некое бывание по убыванию, свидетельство о той или иной неполноте обладания жизнью. Отсюда Клодель приходит к заключению, что и вся поэзия есть своеобразное откровение о предчувствуемом совершенстве, или же свидетельство об ущербности вещей.

Слова, как видится Клоделю – эту интуицию он по-разному излагает и в «Поэтическом искусстве», и поздних статьях и библейских комментариях – всего лишь фрагменты, осколки того целого, что им предшествует². Они – звучащие, слышимые движения воли, направленной на

¹ «Ибо думаю, – пишет апостол Павел римлянам, – что нынешние временные страдания ничего не стоят в сравнении с тою славою, которая откроется в нас. Ибо тварь с надеждою ожидает откровения сынов Божиих, потому что тварь покорила суе не добровольно, но по воле покорившего её, в надежде, что и сама тварь освобождена будет от рабства тлению в свободу славы детей Божиих. Ибо знаем, что вся тварь совокупно стенает и мучится донныне; и не только она, но и мы сами, имея начаток Духа, и мы в себе стенаем, ожидая усыновления, искупления тела нашего». Рим. 8, 18–23.

² Ср. у Мандельштама:

Быть может, прежде губ уже родился шепот,
И в бездревесности кружились листы,
И те, кому мы посвящаем опыт,
До опыта приобрели черты.

то, чтобы рассеять сумрак, прояснить туман, лежащий покровом на мироздании и ожидающий своего снятия (что призван исполнить, по воле Божией, человек); ожидающий – от прозвучавших велений – освобождения из плена тяжёлой сумеречной невнятности. Человек будет вызывать вещи и они, откликаясь на его зов, начнут выходить на свет. Слова представляются Клоделю фрагментами целого, но и вся жизнь – познание, мышление, ощущения, само существование – подобна пунктирной линии, мерцающей ритмике; в ней бытие сменяется паузой, в которой обнажается бездна небытия. Мысль пульсирует, как и сердце. Всплывают из забвения образы, фразы. И такой мыслит Клодель поэзию, рождающуюся в интервале между двумя периодами тишины, проступающую прекрасной идеей, или радостно, или же грозно вспыхнувшим образом – из неразличимости.

Понимание Клоделем призвания и миссии поэта – на что согласно указывали исследователи и поклонники его творчества, от Анриетты Шарассон и Луи Жийе до Станисласа Фюме и Доминик Мийе-Жерар, и это же мнение из литературоведения давно уже проникло в учебники (в известную серию Лягарда и Мишара – по книгам этой серии учились в лицеях и даже в университетах с 1960-х годов и в течение ещё полувека) – вытекает из его христианского мировоззрения и, более определённо, фокусированно, из созерцания им событий и смысла Творения. Вовлечение человека в сотрудничество предполагает, что мир не становится совершенным без усилия человека и, будучи потенциально безупречным («И увидел Бог, что *это* хорошо». Быт. 1, 25), актуально может стать таковым лишь в результате человеческого выбора и последующей работы. Таким образом, мир недосказан, и досказать, проявить его красоту и силу поручено маленькому творцу, поэту. Трудясь, поэт извлекает из ожидания к действию источники благодати, Божественной помощи и порядка. Но человек должен чувствовать, и сама жизнь ему постоянно об этом напоминает

И ещё для сравнения: «Словам, между прочим, не так-то легко перейти через порог семантики – к непосредственному смыслу. Поэтическое слово, может быть, тем и отличается от бытового, что оно возникает из доязыкового, внеязыкового смысла; и если этот смысл, этот опыт не просвечивает сквозь стих, мы вправе отозваться о нём, как Гамлет: Слова, слова, слова» (Седакова О.А. «Творчество и вера. Время и язык. Автор и читатель» // Седакова О.А. Избранные работы. Том IV. *Moralia*. М., 2010. С. 218).

«фундаментальным ямбом всякой речи»¹ и деятельности, то есть биением сердца, внутренним колебанием между приливом сил и отдыхом, между ясным и непознанным, видимым и невидимым, правдой и ложью (через что всякое существо связано, нитью познания, проникновения в вещи, со своим собственным возникновением в мире вещей), что когда-то не было его самого, человека, и вообще не было ничего. Жизнь напоминает о небытии. И, следовательно, о начале. «В начале сотворил...» (Быт. 1, 1). И отсюда только то движение, что помнит своё происхождение, и старается неослабно уяснять свою цель, есть единственно верное условие и надёжная поддержка бытия. Существующий, Сущий – это Бог. Всё остальное существует постольку, поскольку продолжает движение, берущее начало в Нём. Материя же находит своё разнообразие в бесконечно богатом единстве Божиего замысла и воли. Она становится бесформенной и однородной массой, когда – в борьбе за независимость и своеобразие (так это видится выразителям некоего круга идей) – перестаёт слышать и вторить заданному ритму жизни и выпадает из него. Тогда поток благодатной энергии не проходит через слова и вещи (приговором заканчивается цитированное выше стихотворение Гумилёва: «Мы Ему поставили пределом скудные пределы естества. И, как пчелы в улье опустелом, дурно пахнут мертвые слова»).

«И что значат для меня теперь ваши империи, и всё, что умирает. – Клодель открывает для себя другое измерение жизни, и описывает своё открытие во второй из Пяти Великих Од («Дух и вода»). – И все вы, которых я оставил, ваш уродливый путь там, далеко! Потому что я свободен! <...> Потому что я нашёл! Потому что я, по крайней мере, вне всего этого! Потому что мне более нет места среди вещей сотворённых, но моя доля с тем, что их сотворило, с духом текучим и пламенным! Вспахивают ли море..? Выбирают ли для него направление..? Но оно есть сама жизнь, без которой всё мёртво. О! Я желаю самой жизни, без которой всё мёртво! <...> Я не хочу ваших упорядоченных вод, пожарных солнцем, пропущенных через фильтры и перегонные аппараты... Я навсегда взошёл на борт! Я теперь похож на старого моряка, знающего землю только по огням, созвездиям зелёных и красных, объяснённых компасной картой. Ещё минута на пристани среди тюков и бочек,

¹ *Claudiel P. Œuvre poétique*. P. 203.

консульские бумаги, рукопожатие стюарда. И снова отдаются швартовы, колокол командует машинам, нос принимает волну *и под моими ногами снова поднимается грудь океана*¹.

Дословный перевод не создаёт ясной картины. Впрочем, сам автор, вероятно, не боялся оказаться непонятым. Курсивом выделен русский перевод и оригинальный текст, а жирным шрифтом – нужный нам образ: «...*et sous mes pieds de nouveau **la dilatation de la houle***». В дословном переводе последние подчёркнутые слова означают *расширение волнения*. Ныне это словосочетание во французской науке о литературе прочно связано с именем поэта. И хотя слова понятны, но разъяснения или комментарии всё же необходимы. И самым естественным становится контекст. Внимание чутких читателей Клоделя давно привлекал этот образ, который очень многое объясняет в его творчестве. Тем более, что во второй Оде этот образ легко может затеряться в потоке других картин и фигур речи. Поэтому ключевое для клоделевской поэтики понятие мы назвали не прежде, чем привели предшествующие ему в самой Оде строки. Да и автор, сознательно или по безотчётному вдохновению, подходит к описанию волнующегося, вздымающегося океана издавдалека. Ему открывается в его величии «десница» Божия, страшное и любящее участие Бога в жизни Своего творения. Клоделю видится, им изображается могуче и бескрайне дышащая стихия, вздох и выдох безбрежных вод, взявших планету в объятия, и даже, в контексте всех его раздумий о творчестве и Творении – исполинское дыхание земли, расширение земной коры, пульсация вселенной. И вот задача поэта, по Клоделю, в том, чтобы попасть в такт мирового действия, своим стихом положиться на его музыку и увлечь читателя в метр и темп движения от небытия ко всё пребывающему свету. И поэт вовлекает внимающего ему в сотворчество; суггестивный труд здесь отвечает видению мира: во-первых, в Творении нет ничего случайного, всё важно, взаимосвязано и друг другу необходимо. А главное: жизнь возникла, родилась для всё большего проникновения, постижения непостижимой бесконечности.

Это новое и превосходящее прежнее раскрывается на каждом этапе, в каждом отрезке времени – в каждом совершается обновление жизни, повторение её рождения. В конце пятой статьи «Трактата о по-

¹ Claudel P. Œuvre poétique. P. 236.

знании мира...» автор, подводя итог своим размышлениям, повторяет, что в широком смысле узнавать означает заново открывать для себя мир, всегда начинать новую жизнь в соответствии с теми возможностями, в ту меру, что присуща новорождённому и познающему. И этот заново рождающийся для человека мир представляет в каждом своём фрагменте, на каждом отрезке времени гармоничное единство всех составляющих его существ, от Серафима до червячка. Но земная жизнь души проходит в колебаниях, и освоение ею мира похоже на собирание осколков и отрывков, она описывает его некоей бессвязной варварской речью. А наша жизнь в Боге призвана быть совсем иной: она когда-то уподобится «стихотворению самой изысканной выверенности.... И поэт, как духовный начальник слов, мастерство которого заключено в искусном пользовании ими, способен вызывать в нас состояния согласия и обострённого восприятия, верности и силы. Но тогда и мы станем поэтами, то есть начнём участвовать в собственном созидании»¹. Клодель подчёркивает, что тот «восхитительный» внутренний ритм, который душа могла бы усвоить при жизни, продлится, не прекратится в вечности.

Таково исповедание, благодаря которому наша душа избегнет смерти. Вечность внятна в земной жизни, и человек запоминает её приметы. Поначалу он воображает её кольцевой, замкнутым кругом, с вечным Настоящим в центре. Что же самое совершенное из сделанного, как не то, что закончено? – спрашивает поэт. – А что самое законченное, как не то, что закончиться уже не сможет? «Как один день повторяет, никогда не становясь прежним, день другой, и год вторит году..., так нашим делом в вечности станет участие в совершении Богослужения, в поддержании всегда новой гармонии в великом дыхании согласия со всеми братьями, в возвышении нашего голоса в несказанном вздохе Любви!»²

Поль Клодель, человек сознательно и глубоко церковный, радостно принимающий – как новость неистошимой новизны, как благовест о наступившем бессмертии – всё учение Церкви, вкладывает в слова о Богослужении два плана единого глубокого смысла. Богослужение содержит положенное и принятое догматическое содержание, устояв-

¹ *Claudiel P. Œuvre poétique.* P. 203.

² *Ibid.*, p. 204.

шееся за века чинопоследование, то есть всю привычную повторяемость священных слов и действий; но в каждой своей части оно всегда новорождённо, ново, как неповторимы обычные и потому всем понятные слова, сказанные единственной на земле душой в неповторимый момент её жизни в вечности. Каждая точка, слово, жест Богослужения напрямую связан со своим Вдохновителем и главным Автором – с Богом. И все эти точки соединены между собой не по прямой линии, а по восходяще-нисходящей, через Божественный солнечный центр. Но и непосредственно тоже связаны, как соединены предстоящие в храме и обратившие лица к востоку; потому что все они озарены одним сиянием, проникнуты единым Духом. И поэзия Клоделя своими идеями, образами, словами стремится, тяготеет к невыразимому духовному единству с тем Творчеством, которое одно имеет право именоваться этим словом.

Т. Д. Венедиктова

ОТКРОВЕНИЯ ЗИМЫ: А. БЛОК и У. СТИВЕНС – ГОЛОСА МОДЕРНИЗМА

Реальный мир, увиденный человеком, наделенным воображением,
легко может показаться похожим на воображаемую конструкцию

У. Стивенс¹

Главное отличие революционной жизни от обычной, – заметил Виктор Шкловский, ссылаясь на Б. Эйхенбаума, – то, что «теперь все ощущается»². Ощущения вещей, проживаемые в новых условиях уже не механически, резко усиливаются, из усиленных ощущений спонтанно рождаются фигуры речи, метафоры. Так вершится грозный праздник поэтического остранения, который подразумевает тягу к радикализации – разрыву привычных порядков, пересмотру базовых норм и отношений одновременно в социально-политической и в эстетической сферах. Радикализм эстетического жеста предполагает изменившееся отношение не только к форме, но и к опыту ее восприятия, – об этом напоминает Жак Рансьер, разъясняя, что литература политична именно и прежде всего как звено между системой значений, передаваемых в речи, и системой видимого, слышимого, чувствуемого; художники становятся политиками в той мере, в какой стихийно или полуосознанно реализуют в своем искусстве новые стратегии перераспределения чувственного³. Пафос радикального эксперимента, осуществляемого именем творческой свободы, может (или не может не?) вступать в противоречие с радикализмом политического поведения, поскольку силовое противоборство предполагает использование принуждения, ущемление свободы. Поэтому вопрос о совместимости

¹ The Real World seen by an imaginative man may very well seem like an imaginative construction (*Stevens W. Letters of Wallace Stevens*. Ed. H. Stevens, R. Howard. University of California Press, 1996. P. 289).

² Шкловский В.Б. Сентиментальное путешествие // Шкловский В.Б. «Еще ничего не кончилось...». М., 2002. С. 260.

³ См.: Рансьер Ж. Разделение чувственного // Рансьер Ж. Разделяя чувственное. СПб.: Изд-во Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2007. С. 9–46.

политического радикализма с эстетическим – один из ключевых, из самых «больных» и скользких в модернизме. Он поднимался множество раз, применительно к отдельным авторам, и общего на всех решения, конечно, не имеет. В данном случае он ставится в режиме транскультурного сравнения.

Александр Блок (1880–1921) и Уоллес Стивенс (1879–1955) – почти ровесники. Первый остался жить в литературной истории как главный русский символист, второй – как главный американский, притом, что четкого символистского канона в англоамериканской культуре не сложилось, да и Блок скорее искал пути за пределы «изма», с которым теснее всего ассоциировался. Оба поэта исследовали природу воображения как сугубо человеческой способности упорядочивать хаос, одушевлять инертность материи, осмысливать мир эстетически. Оба жили и писали в пору острых политических катаклизмов – революций, войн, кризисов, и преданность обоим поэтическим гармониям сочеталась с острым любопытством к социальной реальности, одновременно вовлекающей в себя и отторгающей индивида. В столкновении-контакте этих крайностей и удержании нелегкого баланса между ними оба поэта видели смысл творчества, – и если одного называли трагическим тенором эпохи, другого, по аналогии и отчасти контрасту, можно назвать ее же философическим баритоном. Момент, интересующий нас в данном случае и дающий повод к сравнению, приходится на рубеж второго и третьего десятилетий XX века. В это время обоим поэтам под сорок, но Блок уже признан и прославлен, а Стивенс еще никому не известен, печатается в небольших авангардистских журналах (его первый поэтический сборник выйдет в 1923 году). У Блока впереди – драматическая, скорпостижная гибель: по сути, он сгорел, оказавшись заложником холода, голода, бессилия, невозможности абстрагироваться от фактов новой жизни (разгула революционной стихии, нарастающего авторитаризма революционной власти) и невозможности сжиться с ними. Стивенсу, напротив, предстоит довольно гладкая «карьер» академического поэта-метафизика, подкрепляемая литературными премиями и почетными степенями, в то время как в жизни он выступает в совершенно непоэтической роли прилежного и преуспевающего президента страховой компании. Более контрастные траектории судьбы и творчества трудно даже придумать, – не удивительно, наверное, что этих поэтов ни разу не сравнивали, даже и при наличии как будто бы очевидных оснований для сравнения, обозначенных выше.

Виктор Шкловский вспоминал, как зимней ночью в 1918 году они с Блоком бродили по петроградским улицам, беседовали и как, прощаясь, Блок вдруг сказал: «А вы все понимаете». Что именно так хорошо «понимал» его собеседник, поэт не уточнил, а Шкловский забыл содержание длинного разговора. Очевидно, впрочем, что Блок как раз в те дни в понимающем собеседнике особенно остро нуждался: поэма «Двенадцать», которую сам он переживал как вспышку гения, осталась невоспринятой по-настоящему ни теми, кто ее осуждал, ни теми, кто превозносил. Со стороны поэта в целом аполитичного¹ это был жест неожиданный, однако и не случайный, а непосредственно реализующий воззвание к политическому действию, им же озвученное незадолго перед тем в статье «Интеллигенция и революция». Политическая миссия поэта, – настаивал Блок, предполагает совсем не то, чем озабочены «регулярные» политики, – не озабоченность «тактикой», «моментом», не принятие той или другой стороны в социальном конфликте, а решимость предъявлять «безмерные требования к жизни: все или ничего. Для этого важно прежде всего перенастроить слух, точнее, его «расстроить», сделав «нетактичным» и «бестактным», к тому же побудив своего адресата. Только ценой рискованного раскрепощения способности восприятия возможно уловить в воздухе не только мелодии, рутинно исполняемые ансамблем современной культуры, но рев и звон мирового оркестра, в которых рождается как возможность «великая музыка будущего». Эта музыка не может отвечать критериям воспитанного («буржуазного») вкуса, – скорее смутит его и шокирует. «Буржуазное» воображение живет представлениями о порядке и форме, которые уже сложились, «нахрюканы» в семье, школе и на службе. Блок же обращается к тем, кто пил «из источников не только загаженных, но также – из источников прозрачных и головокружительно бездонных, куда взглянуть опасно и где вода поет неслыханные для непосвященных песни»². Бездомность, бессемейность, бесчинность, нищета, маргинальность интеллектуала

¹ «Никогда я не стану ни революционером, ни “строителем жизни”, и не потому, чтобы не видел в том или другом смысла, а просто, по природе, качеству и теме душевных переживаний», – писал Блок отцу еще в 1905 году (*Блок А.А. Письма 1898–1921. // Блок А.А. Собр. соч.: В 8 т. М.; Л.: Гослитиздат, 1963. Т. 8. С. 144*).

² *Блок А.А. Собр. соч.: в 6 тт. Л.: Художественная литература, 1982. Т. 4. С. 237.*

и художника – залог свободы от социальной конформности и способности к полноценно творческому выбору, который в глазах «буржуа» откровенно опасен.

Перед нами слишком уже знакомая дилемма: со времен романтизма европейский художник чувствовал себя счастливо-несчастливым заложником радикального эстетического импульса. – Воображение напрягает силы, прорываясь к некоторому «первоначальному» слою взаимодействия с миром, который лежит глубже общепринятых, «филистерских» конвенций, глубже логических схем, правил и законов, выводимых осторожным разумом, глубже игры индивидуальной фантазии. Прямой контакт с «реальностью» осознается как труднодостижимый, если вообще возможный, но тем более желанный подвиг воображения – его прорыв к нулевой точке, род самоотречения. О чем-то подобном думают и молодые современники Блока – Р. Якобсон, Б. Эйхенбаум и тот же В. Шкловский, когда ищут в теории и на практике новое понимание художественной формы путем возврата к антропологической предпосылке искусства – способности человека создавать подобия на основе непосредственных опытов восприятия. В искусстве, понятом «как прием», образ важен не как стабильная и целостная единица, – настаивает Шкловский, – это именно действие. Действие по возможности радикальной деавтоматизации осуществляется за счет разрыва привычных порядков восприятия и влечет за собой усиление ощущений, которое и возвращает человеку полноценность переживания жизни. Критерий эстетичности заключен, таким образом, не в утвердившихся нормах традиции, а в живом переживании отношения с миром при одновременном абстрагировании от мира. В этой логике нетрудно угадать преемственность романтической традиции, восходящей (и самими же романтиками возводимой) к Канту. «Искусство, настоящие приемы которого нам вряд ли когда-либо удастся угадать у природы и раскрыть»¹, прячется в душе человека, полагал Кант. Этот базовый внутренний опыт одновременно эстетичен и социален: именно всеобщая сообщаемость чувства, не опосредованная и не опосредуемая умозрительными понятиями, условностями культуры, выступает подлинной основой общности, общения людей. Апелляция к *sensus communis aestheticus* – то, чем искусство живет и чем оно меняется, обновляется, в том числе «революционным» образом.

¹ Кант И. Критика чистого разума // Собрание сочинений: В 6 т. М.: Мысль, 1964. Т. 3. С. 223.

Текст поэмы «Двенадцать» пронизывает простейшее чувственное переживание: «Холодно, товарищи, холодно». Ощущение холода прекрасно «знает» любой живой организм (на само слово «холодно» мы реагируем съезживаясь, на уровне зеркальных нейронов), но описать его, дать дефиницию – крайне трудно. Очевидно, что мы имеем дело с тем, что когнитивисты называют «телесно-образной схемой», т.е. чем-то ощутительным, но сопротивляющимся рационализации¹. Разработка этих базовых единиц опыта посредством метафорических проекций составляет основу познавательного процесса, в котором первую скрипку играет воображение, активно посредничающее между чувственно-телесным и духовным. У Блока простой «метеорологический» факт, – зима 1918 года выдалась холодной и вьюжной, – входя в состав художественной структуры поэмы, превращается в сквозную мегаметафору, которая активно резонирует, действует, порождая все новые смысловые сцепления.

Холод, как мы хорошо знаем, оказывает на наше тело воздействие стрессовое, одновременно мобилизующее и мертвящее. Подверженность холоду ассоциируется с онемением чувств, замиранием жизни, чувственно-эмоциональных реакций, чему в поэме соответствует странное отсутствие ожидаемого – у Блока! – лирического опосредования. Картинки жизни увидены как бы «бесчувственным», безразличным, ничьим взглядом, – обрывки подслушанных речений мало чем отличаются от выстрелов, а выстрелы воспроизводимы буквально, т.е. звукоподражательно: «тра-та-та» или «трах-тарарах-тах-тах-тах-тах». Об *отсутствии* эмоций то и дело напоминают их мелькающие, остаточные тени – тень страха, тень жалости или тень любовного чувства к соблазнительной Катюшке, походя расстрелянной и оставленной лежать падалью на снегу. В опустошенном мире господствует необоримая сила ветра, переживаемая тотально – визуально, аудиально, осязательно, кинестетически («на ногах не стоит человек»). Такое же впечатление безличной силы производит поступь дозорного караула, – шаг не убыстряемый и неостановимый, «державный» в самом прямом, бук-

¹ Другими примерами схем могут служить, например, состояния равновесия, слияния, контакта или раскола. См.: *Johnson M. The Body in the Mind: The Bodily Basis of Meaning, Imagination, and Reason. The University of Chicago Press: Chicago, 1987.*

вальном смысле, который имеет глагол «держать» – создавать силовое препятствие стихийному движению (держат шаг, держат контроль, держат ритм). Образ Христа, возникающий в финале, остро неуместен, трансцендентен по отношению к уличному хаосу, но и неотделим от него, поскольку далек от чинной торжественности «золотого иконостаса», притом слышим (благодаря ощутимой аллитерации) и зрим (за счет выпуклой образности, включая трогательно-нелепый «венчик из роз»). Это – напоминание о гармонии, о потенции гармонии, живущей «невредимо» внутри оглушительного шума времени.

Поэма «Двенадцать» политична не в смысле занятия позиции за большевиков или против¹; а в смысле куда более радикальном: в ней проблематизируется способность индивида или сообщества отнестись творчески к себе, готовность к рискованному, максималистскому внутреннему действию («переделать все», «все или ничего»), не гарантированному в успехе, руководимому не рациональным резонансом, а безопорной надеждой, художническим инстинктом.

К подобной же ситуации, но на другой лад отсылает стихотворение Стивенса «Снежный человек», написанное приблизительно в то же время, что и поэма Блока (впервые оно опубликовано в октябрьском за 1921 год журнале «Поэтри» и несколько позже, в 1923 вошло в сборник «Фисгармония»).

The Snow man

One must have a mind of winter
To regard the frost and the boughs
Of the pine-trees crusted with snow;

And have been cold a long time
To behold the junipers shagged with ice,
The spruces rough in the distant glitter

¹ «...те, кто видит в “Двенадцати” политические стихи, или очень слепы к искусству, или сидят в политической грязи, или одержимы большой злобой – будь они враги или друзья моей поэмы» // Блок без глянца / сост. П. Фокин и С. Поляков. СПб.: ТИД Амфора, 2008. С. 358.

Of the January sun; and not to think
Of any misery in the sound of the wind,
In the sound of a few leaves,

Which is the sound of the land
Full of the same wind
That is blowing in the same bare place

For the listener, who listens in the snow,
And, nothing himself, beholds
Nothing that is not there and the nothing that is¹.

Холод у Стивенса являет себя не снежным вихрем, а сияющей белизной послевьюжного ландшафта. Стихотворение составляет всего одна фраза – сложноподчиненное предложение, основная часть которого выражает необходимость некоего действия и состояния (One must have a mind of winter ... and have been cold a long time). Почему неопределенный субъект (one), с которым приглашен идентифицировать себя чи-

¹ В переводе Г. Кружкова:

Снежный человек
Нужен зимний, остывший ум,
Чтоб смотреть на иней и снег,
Облепивший ветки сосны.

Нужно сильно заолодеть,
Чтобы разглядеть можжевельник
В гроздьях льда – и ельник вдали

Под январским солнцем, забыть
О печальном шуме вершин
И о трепете редкой листвы,

Шепчущей нам о стране,
Где вот так же ветер гудит
И вершины шумят,

И кто-то, осыпанный снегом,
Глядит, не зная, кто он,
В ничто, которого нет, и то, которое есть.

татель, ДОЛЖЕН (must) подвергнуть себя холоду, притом в состоянии этом дойти до крайности, выстудив, выморозив все свое существо? Потому, что лишь при этом условии возможно обнуление привычки и преобразование способности восприятия. На смысл-цель такого преобразования указывает цепочка из трех глаголов в инфинитиве: to regard... to behold... and not to think. Глаголы-синонимы to regard, to behold отсылают к общей способности зрительного восприятия. Но в данном случае речь идет о зрении-видении особом, труднодостижимом: освобожденном, очищенном от оттенков, примесей и предрассудков, которые нам дороги, поскольку привычны. Примысливать печаль (misery) к шуму-свисту зимнего ветра – один из тех прекрасных автоматизмов, которыми нас одаряет культура, которые мы чтим, бережем и копим, ассоциируя с собственной субъектностью. Возможно ли вообще соприкоснуться с «вещами как таковыми» (things as they are), – например, услышать шум ветра без сопряженных с ним образно-смысловых сцеплений? В следующих пяти строках стихотворения мы именно его и слышим – как чистое звукоподражание (повтор звуков s-f-l), свист, разносящийся в пустом пространстве (the sound of the wind blowing in the same bare place)... Еще важнее то, что это «оголенное» звучание адресовано кому-то, слушающему среди снега, который сам состоит из снега и которым читатель в воображении призван стать.

Последняя строка стихотворения *отрицает* способность видеть что-либо, помимо и сверх того, что просто и непосредственно зримо (результат двойного отрицания: снеговик не видит ничего, чего там нет: beholds nothing that is not there). Но *самым* последним своим словом та же строка *утверждает* все же некую минимальную возможность увидеть невидимое¹. Воображение пытается осуществить то ли подвиг, то ли кунштюк: представить собственное небытие, выпрыгнув из обжитого и привычного. Глагол *is* стоит у Стивенса в той же ударной, финальной позиции, что имя Иисуса Христа у Блока, и так же ассоциируется с беззащитностью, ничем-не-гарантированностью нового начала. Стивенс интригует возможность и даже необходимость встречи с миром, не обеспеченная ничем, кроме творческой потенции: «За последним “нет”

¹ Возможность – или тень возможности – обозначается исключительно за счет языкового насилия (потому что, конечно же, нельзя соединять определенный артикль с неопределенным местоимением nothing – and the nothing that is).

приходит “да”, // И мир висит на этом волоске...»¹. Жест, характерный для обоих поэтов и в целом для осознающего себя модерна, предполагает радикальное перераспределение чувствуемого и за счет этого – проблематизацию границ между искусством и не-искусством, гедонизмом и аскетизмом², а также границ между искусством и политикой. Искусство, по Стивенсу, всегда пребывает в опасности (которая в каких-то ситуациях становится смертельной), но и всякий раз спасается за счет вновь находимого решения конфликта.

Любопытно, что и в дальнейшем творчестве Стивенса тема героического радикализма выступает в прочной сцепке с метафорикой холода. Например, в стихотворении «Рассмотрение героя в военные времена» (*Examination of a Hero in the Time of War*) героичность ассоциируется с аскезой зимы, противоположностью пышной, уже слегка поднадоевшей чувственности летнего воображения: «Force is my lot.../ And cold, my element...» И далее там же:

... make him of winter's
Iciest core, a north star, central
In our oblivion of summer's
Imagination...

«В экстраординарных обстоятельствах воображение уступает место сознанию»³, – гласит одна из поэтических максим Стивенса. Сознание в соединении с силой воли рождает идеалиста-доктринера, – и продолжение художника, и его же противоположность. Будучи далек от политики, Стивенс питал тем не менее интерес к политическому радикализму⁴, который стойко ассоциировал с романтизмом,

¹ «Прилично одетый мужчина с бородой», перевод Г. Кружкова. В оригинале: *After the final no there comes a yes // And on that yes the future world depends (The Well Dressed Man With A Beard)*

² Гедонизм «грозит убить язык, рассеяв смысл слов на множество ассоциаций, – аскетизм «грозит убить язык, лишив слова всех ассоциаций» (*Стивенс У. Фисгармония. М.: Наука, 2017. С. 189*).

³ *Stevens W. Adagia// Stevens W. Opus Posthumous. Ed. M. Bates. New York: Knopf, 1989. P. 165.*

⁴ Усилия вписать взгляды поэта в современный ему лево-правый политический спектр предпринимались не раз, и все так или иначе кончались фиаско, констатацией

его внутренне противоречивыми послылками. Поэт не раз обращался и к теме русской революции, в том числе на уже изрядной, в два с лишним десятилетия, временной дистанции. Так, в июне 1945 года внимание Стивенса привлекает материал в леворадикальном журнале «Политика» под названием «Революция в тупике», – фрагмент из воспоминаний Виктора Сержа¹.

След чтения – прямая цитата из Виктора Сержа, открывающая четырнадцатую строфу поэмы «*Esthétique du mal*» (задуманной и написанной как отзыв уже на другой мировой катаклизм – Второй мировой войны):

Victor Serge said, «I followed his argument
With the blank uneasiness which one must feel
In the presence of a logical lunatic.»

их капризной невнятности. См., например: *Brogan, Jacqueline Vaught. The Violence Within/The Violence Without: Wallace Stevens and the Emergence of a Revolutionary Poetics. Athens: University of Georgia Press, 2003; Filreis, Alan. Modernism from Right to Left. Cambridge: Cambridge University Press, 1994; Longenbach, James. Wallace Stevens: The Plain Sense of Things. New York: Oxford University Press, 1991.*

¹ Виктор Кибальчич, принявший в 1917 году звучный литературный псевдоним Виктор Серж, был пожизненно политическим радикалом. Он родился в 1890 году в Брюсселе в семье эмигрантов из России (его отец, Лев Кибальчич, состоял в «Народной воле» и приходился дальним родственником знаменитому террористу Николаю Кибальчичу), в юности сотрудничал с анархистскими газетами в Париже, был неоднократно арестован, сидел в тюрьме. Приехав в Россию в 1919 году, он следующие полтора десятилетия жил в революции, исследуя ее и свидетельствуя о ней изнутри. Став членом ВКП(б), Кибальчич-Серж тут же оказался в оппозиции (левой, троцкистской, притом, что постоянно полемизировал с Троцким); в 1928 году он из партии исключен, арестован, сослан в Оренбург; в 1936 году, благодаря заступничеству Романа Роллана, получает разрешение на выезд из СССР – в Бельгию, поскольку во Францию въезд ему запрещен. В 1940 году вместе с сыном Владимиром бежит от немецкой оккупации в Марсель, а затем в Мексику, где умирает в 1947 году, оставив после себя более 30 опубликованных книг и тысячи страниц рукописей и писем. В более полном виде мемуары Сержа впервые опубликованы по-английски в 1963 году – см.: *Victor Serge, Memoirs of a Revolutionary 1901–1945. Tr. Peter Sedgwick. London: Oxford University Press, 1963.* В 2012 году вышло расширенное издание того же текста: *Memoirs of a Revolutionary. Tr. Peter Sedgwick with George Paizis; New York: New York Review of Books Classics, 2012.*

He said it of Konstantinov. Revolution
 Is the affair of logical lunatics.
 The politics of emotion must appear
 To be a intellectual structure. The cause
 Creates a logic not to be distinguished
 From lunacy... One wants to be able to walk
 By the lake at Geneva and consider logic:
 To think of the logicians in their graves
 And of the worlds of logic in their great tombs.
 Lakes are more reasonable than oceans. Hence,
 A promenade amid the grandeurs of the mind,
 By a lake, with clouds like lights, among great tombs,
 Gives one a blank uneasiness, as if
 One might meet Konstantinov, who would interrupt
 With his lunacy. He would not be aware of the lake.
 He would be the lunatic of one idea
 In a world of ideas, who would have all the people
 Live, work, suffer, and die in that idea
 In a world of ideas. He would not be aware of the clouds,
 Lighting the martyrs of logic with white fire.
 His extreme of logic would be illogical.

И здесь мы имеем дело с историческим фактом-свидетельством, который начинает функционировать в качестве метафоры в структуре поэмы. Русский европеец Кибальчич-Серж приехал в революционную Россию в феврале 1919 года, ужаснулся «насмерть замороженному миру»¹, одновременно впечатлившись мощью политической воли, направляющей народ к счастью и справедливости «железной рукой», реорганизующей мир на идейной, рациональной основе. Следующие полтора десятилетия этот русский европеец оставался наблюдателем изнутри российской реальности. Что же привлекло в этой фигуре Стивенса? Кажется, – внутренний парадоксализм позиции, в чем-то созвучный и самому поэту, а именно: усилия сохранить доверие к возможности, которая осознается неосуществимой.

¹ Цит. по кн.: *Weissman S. Victor Serge. A Political Biography.* London: Verso, 2001. P. 13.

Цитата, «вплетаемая» в поэму, – характеристика, которую Серж дает чекисту Константинову, отмечая в нем «бесконечную ясность ума, инквизиторский гений, полное благоразумие»¹ в сочетании с маниакальной одержимостью, граничащей с безумием и садизмом. В воображении Стивенса фигура Константинова явно соединяется с фигурой Ленина – по-видимому, отсюда ассоциация с Женевским озером². Кроме Ленина, по его берегам гуляли Вордсворт и Кольридж, Байрон и Шелли – не к этим ли исполненным революционного духа идеалистам относится странноватое определение «упокоенные в могилах логики» (*logicians in their graves*)? Романтик, герой современного духа в трактовке Стивенса имеет несколько ипостасей, в самой проблематичной из них он воплощает преданность абстракции, интеллектуализм, готовый впасть в противоположную крайность безумия (*lunacy*). Озерный масштаб сам по себе исключает стихийность «океанического» чувства («*Lakes are more reasonable than oceans*»), но дело, по-настоящему, не в масштабе, а в способе распределения внимания. «Комплекс Константинова», если не в глазах Сержа, то в глазах Стивенса, предполагает отсутствие подвижных, чувственно-спонтанных реакций на окружающее – на само озеро и лебедей, облака, иные конкретные детали ландшафта. Следующая, XV строфа поэмы «*Esthetique du mal*» начинается с максимы, звучащей как приговор логицизму, неотличимому от сумасшествия, и нередко отождествляемой с кредо самого Стивенса: «*The greatest poverty is not to live. //In a physical world*». Но и в этой по видимости категоричной формулировке нет однозначности и окончательности. Идеал творчества определяется Стивенсом – в частности, в поэме «К определению Высшей Выдумки» (*Notes toward a Supreme Fiction*), пишавшейся тогда же, в 1940х годах – через три свойства, отчасти взаимоисключающие, подвижно перетекающие друг в друга: отвлеченность, изменчивость и спо-

¹ *Серж В.* От революции к тоталитаризму. Воспоминания революционера. Оренбург: Оренбургская книга, 2001. С. 248.

² В стихотворении «Описание без места» (*Description without Place*) Ленин на берегу озера пытается кормить лебедей, но ум его занят другим: в нем маршируют «легионы апокалипсиса» (*apocalyptic legions*). Любопытно, что это очень музыкальное стихотворение, темное, полное сугубо частных аллюзий, Стивенс выбрал в 1946 году для прочтения на актовой церемонии в Гарварде. Была ли у этого публичного жеста политическая задача? – об этом можно только догадываться.

способность дарить чувственное удовольствие (It must be abstract... It must change... It must give pleasure).

В имеющемся русском переводе слова Виктора Сержа, цитируемые в первых двух строках стивенсовской строфы, передаются так: «Я слежу за его (Константинова – Т.В.) речами с легкой тревогой, которую испытывают перед душевнобольными резонерами»¹. Суждение в контексте неоднозначно, поскольку следом идет фраза: «Вижу лицо вдохновенного безумца. Но над всем, что он говорит, господствует чувство отнюдь не безумное: «Мы делали революцию не для того, чтобы прийти к этому». Повествователь здесь явно разделяет с «Константиновым» отчаянное ощущение несоответствия результатов революционного усилия мечте, вдохновлявшей его изначально. Серж в своих воспоминаниях как раз и исследует всесторонне парадоксальный процесс, в результате которого освободительный импульс оказывается в плену инерции деспотизма, ум в плену безумия. Он констатирует, в частности: «Вполне естественно, что в борьбе перенимаются приемы противника; так русская революция вопреки себе самой сохранила некоторые гибельные традиции деспотизма, который поборола... Констатация этих явлений разрывала мне сердце, но при всем том я считаю, что отчаянная сила нескольких человек может порвать с удушающими традициями, воспротивиться гибельной заразе. Это тяжело, сложно, но это должно быть так»² Радикальный политик предписывает себе стремление к свободе через обновление – как некий категорический императив, притом, что сознает «естественность» («вполне естественно, что...») и в этом смысле неизбежность воспроизводства привычной несвободы.

Критик Д. Макдональд отмечает почти буквальное совпадение в завершающей части обоих пассажей – у Сержа и у Стивенса (в цитируемом ниже пассаже)³. При этом он аккуратно оговаривает, что Стивенс

¹ Серж В. *Op. cit.* С. 248.

² Там же. С. 428.

³ Использование одной и той же грамматической конструкции по-английски куда более очевидное, чем по-русски: «I was heartbroken by it all, because it is my firm belief that the tenacity and will-power of some men can, despite all odds, break with the traditions that suffocate, and withstand the contagions that bring death. It is painful, it is difficult, but it must be possible». См.: *Macdonald D.L. Wallace Stevens*

не мог прочесть именно эту фразу, – она содержалась в части мемуаров, еще не опубликованной на момент написания поэмы. На наш взгляд, случайность совпадения делает его лишь более выразительным. Стивенс-поэт тоже проблематизирует сходство-и-противоположность между властным знанием, которое утверждает порядки (*imposes order*) и «естественно» (*as the fox and the snake do*) руководствуется ими, с одной стороны, – и воображением, которое спонтанно открывает (*to discover, to find*) новые порядки-формы, с другой:

He imposes orders as he thinks of them,
 As the fox and the snake do. It is a brave affair...
 But to impose is not
 To discover. To discover an order as of
 A season, to discover summer and know it,
 To discover winter and know it well, to find,
 Not to impose, not to have reasoned at all,
 Out of nothing to have come on major weather,
 It is possible, possible, possible.
 It must
 Be possible.

Экспериментально-поисковая, «музыкальная» работа-игра воображения осуществляется безопорно (*out of nothing*), апеллирует к чувственности и избегает закрепления в понятиях (*not to have reasoned at all*). Способна ли она дать доступ к знанию, не уступающему в объективности тому, что производит интеллект, а возможно, и превосходящему (метафорически оно обозначается как познание зимы, лета, «основ погоды» – *major weather*)? Поэт не то, чтобы убежден в этом, – скорее требует от себя таковой убежденности. Виктор Серж думает о политике, Уоллес Стивенс – об эстетике, при этом оба говорят о чаемой невероятной возможности в модальности долженствования: *It must be possible*.

По сравнению с Блоком, Стивенс имел несколько «лишних» десятилетий жизни и творчества, в течение которых мог упражняться в ис-

and Victor Serge// *Dalhousie Review*, Volume 66, Numbers 1 & 2, 1986. P. 178 (https://dalspace.library.dal.ca/bitstream/handle/10222/60657/dalrev_vol66_iss1_2_pp174_180.pdf?sequence=1&isAllowed=y).

кусстве невозможного, исследуя возможности эстетики как политики «в высшем смысле». В последние десятилетия жизни он определял свою позицию как особого рода «эскапизм», – предполагающий способность уравновесить натиск извне событийной реальности внутренним сопротивлением воображения («внутренняя ярость, защищающая нас от внешней ярости»¹). Это равновесие подвижно и изменчиво: особенно сильный и долгий натиск реальности способен «положить конец одной эпохе в истории воображения и... начать другую», и, как ни болезненна такая перемена, ее нужно приветствовать, тем более что в каком-то смысле воображение «всегда стоит на границе эпохи»². Острым переживанием «граничности» отмечено и воображение позднего Блока. Позиция обоих поэтов интересна как пример рефлексии романтико-модернистского парадокса – стремления найти опору в недостижимой реальности-мифе, одновременно используя энергию неукротимого, неконтролируемого потока – субъективного опыта-как-взаимодействия.

¹ *Стивенс У.* Благородный возник и звучание слов// *Стивенс У.* Фисгармония. М.: Наука, 2017. С. 201.

² Там же. С. 194.

Раздел II

Европейское Возрождение в русской культуре



Карта Московии. Гравюра из книги “*Rerum Moscoviticarum Commentarii*”
Сигизмунда Герберштейна (Базель, 1556)

С. И. Пискунова

«НАЗИДАТЕЛЬНЫЕ НОВЕЛЛЫ»
И «ПОВЕСТИ БЕЛКИНА»

В известном эпизоде из «Авторской исповеди» Гоголя, повествующем о том, как Пушкин вдохновил творца «Исповеди» на создание «Мертвых душ», Пушкин говорит о «нескольких очень замечательных и хороших повестях», которые написал Сервантес, но которые, однако, не смогли составить ему всемирную славу. Если бы, написав повести, тот «не принялся за Донкишота», – убеждает Гоголя Пушкин, – он «никогда бы не занял того места, которое занимает теперь между писателями»¹. Мемуар звучит правдиво: не одного Гоголя на протяжении второй половины 1820-х – первой половины 1830-х годов Пушкин уговаривал написать роман, но «Дон Кихот» в рассказе Гоголя естественно заслоняет собой «Назидательные новеллы», многие из которых автор «Повестей Белкина» знал не понаслышке. Пушкин, скорее всего, впервые прочел повести Сервантеса по-французски в издании 1813 года². И именно на них позднее он начал самостоятельно изучать испанский³, ломая сложившуюся в России традицию: знакомиться с испанской литературой преимущественно через французские переводы (нередко – переделки). С последних осуществлялись и русские переводы сочинений испанских авторов, которые начали появляться с середины XVIII века. При этом

¹ См.: *Багно В.Е.* Сервантес Сааведра // Пушкин и мировая литература: Материалы к «Пушкинской энциклопедии». Электронный ресурс: <http://lib.pushkinskiydom.ru/Default.aspx?tabid=412>

² Правда, этого издания «Назидательных новелл» нет в сохранившейся части библиотеки Пушкина, зато есть их четырехтомное испанское издание 1816 г. (Pegriñan), в котором разрезаны 32 страницы первого тома, а также французское и испанское издания 1835 г., оставшиеся неразрезанными (см.: *Багно В.Е.* Указ. соч.).

³ Сохранился пушкинский перевод двух фрагментов «Цыганочки», сделанный, очевидно, в учебных целях, с испанского на французский, а затем – с французского на испанский.

ни французские, ни русские переводы не воспроизводили в сочинениях Сервантеса главного – стилевого и функционального богатства его языка, дискурсивной полифонии, гротескного столкновения в авторском слове разговорной речи и книжной риторики, площадной шутки и петраркистского поэтического клише, пародийной игры с традиционными жанрами, авторской иронии и самопародии. Кроме того, русское прозаическое слово на протяжении всей первой трети 19-го столетия только искало формы своего литературного воплощения (первый русский роман, продолживший заложенную «Дон Кихотом» жанровую традицию новоевропейского «романа сознания»¹, Пушкин создавал в стихах).

Язык русского прозаического повествования («Пишу как говорю») – тот, который должен был стать инструментом для перевода на русский и «Дон Кихота», и «Назидательных новелл», – сложится лишь в сентябре–октябре 1830 года в Болдине, под пером создателя пяти «кратких повестей»², вошедших в книгу, опубликованную в сентябре 1831 года под названием «Повести покойного Ивана Петровича Белкина, изданные А.П.»³. Так что Сервантесу на пути к русскому читателю нужно было дожидаться, по меньшей мере, Пушкина. А вот Пушкин-повествователь (речь идет о нем не только как об авторе «Повестей Белкина»), благодаря посредничеству западно-европейских прозаиков, В.Скотта прежде всего⁴, мог воспользоваться многими из нарратологических изобретений Сервантеса: пародированием на всех уровнях «старинных» (для автора «Повестей Белкина» к таковым принадлежали уже сочинения Ричардсона) и современных популярных романов, включением в игру образов «подставных» участников создания предлагаемого читателю текста – хронистов, рассказчиков, переписчиков, хранителей рукописей, издателей (прием, названный Д.П. Якубовичем «лестницей

¹ См. Пискунова С.И. От Пушкина до «Пушкинского Дома». М., 2013.

² Один из отброшенных Пушкиным вариантов названия «Повестей Белкина».

³ Факсимильное воспроизведение – в кн.: Пушкин А.С. Повести Белкина. Научное издание / под ред. Н.К. Гея, И.Л. Поповой. М., 1999. Далее везде цитир. современный вариант «Повестей Белкина», имеющийся в указ. изд. Цитируемые страницы приведены в тексте статьи.

⁴ О В. Скотте как последователе Сервантеса см.: Gaston P.S, The Weverley Series and “Don Quixote”: Manuscripts Found and Lost // Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America. 11.1 (1991).

рассказчиков»¹), стиранием границы между вымыслом и реальностью, сном и явью, но главное, сосредоточенностью повествователя не столько на предмете рассказа, сколько на самом повествовании... Эти и другие особенности прозы Пушкина, даже без учета «памяти жанра», сближают ее с прозой Сервантеса. «...В известном отношении тут возможна, при всей отдаленности ее, переключка с Сервантесом», – проницательно заметил Н.К. Гей в труде «Мир «Повестей Белкина»². «Испанский романист, – развивает свою мысль исследователь, перефразируя Пролог к “Дон Кихоту” 1605 года, – занятый поиском своего творческого метода и места читателя в романе о Дон-Кихоте, так определяет найденный повествовательный жанр в переводе на русский язык³: “Побасёнки, ничего общего не имеющие с поисками непреложных истин”»⁴. Именно в неприятии таких истин, «не приложимых к живой, капризно-изменчивой жизни», видит Гей символический смысл встречи через века Сервантеса и Пушкина, создателей прозаических вымыслов («побасёнок»), в которых «словесный акт сообщения через “пространство” и “среду” сообщения, становится словом-событием» и «возникает многомерное пространство рассказывания», в котором «слово приобретает актерско-игровые функции внутри целостного повествовательного процесса»⁵.

Как и у Сервантеса, предметом изображения Пушкина-повествователя является не только и не столько *психология* человека, сколько его *сознание*, более того, его бессознательное – его скрытое от самого себя знание о себе, роковое не-узнавание себя в критические моменты жизни, когда он совершает нечто, не мотивированное ни его характером, ни биографией, ни обстоятельствами происходящего: «Бедный смотритель не понимал, каким образом мог он сам позволить своей Дуне ехать вместе с гусаром, как нашло на него ослепление, и что тогда было с его разумом...» (88); «Не понимаю, что со мной было и каким образом мог он меня к тому принудить ...но – я выстрелил...» (64); «...он не верил своим глазам, не понимая, как мог он обдернуться...»

¹ Якубович Д.П. Предисловие к «Повестям Белкина» и повествовательные приемы Вальтер Скотта // Пушкин в мировой литературе. Л., 1926. С. 185.

² Гей Н.К. Мир «Повестей Белкина» // Пушкин А.С. Повести Белкина. Научное издание. С. 456.

³ Н.К. Гей цитирует перевод Н.М. Любимова.

⁴ Там же.

⁵ Там же.

(231)¹. Не «психология» (аналитическое описание поведения человека, увиденного глазами всеведущего автора); а особые состояния сознания героя (безумие, влюбленность, сонное наваждение, ослепление, одержимость навязчивой идеей) привлекают внимание Пушкина. Никакая психология – и даже никакой психоанализ, хотя второй здесь уместнее, – никогда не объяснят поворотные поступки в судьбе его персонажей, влекущие за собой утрату смысла жизни – дочери, денег, чувства собственного достоинства, чести, любви... Разве что «сказочный» – поистине комедийный – финал рассказываемой истории неожиданно не развернет ситуацию на 180 градусов: «Бурмин побледнел... и бросился к ее ногам» («Метель», 29). Правда, таковых эффектно-новеллистических (но они же – эффектно-комедийные, театральные) – развязок в «Повестях Белкина» всего две, включая финал «Барышни-крестьянки», которая, как и «Метель», завершается соединением влюбленных.

Две упомянутые «сказочки» (так нередко именовал «повести Белкина» Пушкин в переписке и общении с друзьями), сюжетно восходящие к романам гелиодоровского типа с их испытаниями и проверками разлученных и/или не узнающих друг друга андрогинных «половин», морскими бурями (у Пушкина заменены метелями), переодеваниями, розыгрышами, обманами и счастливыми узнаваниями, соседствуют в цикле с сюжетами спародированных сентименталистских романов и романтических повестей (включая опыты французских «неистовых романтиков»), в которых действие переносится из поместной идиллии в сферу «низкой» повседневности (армейские будни, быт московских ремесленников-немцев и похоронных дел мастера Адрияна, лишенная частного пространства жизнь смотрителя почтовой станции Вырина) в хронотоп одного из древнейших жанров римской литературы – менипповой сатиры,

¹ Последний фрагмент – не из «Повестей Белкина», а из «Пиковой Дамы», опубликованной в 1834 г. в книге «Повести Александра Пушкина», под одной обложкой с «Повестями...», и отделенной от них словами: «Конец повестям Белкина» (именно «повестям», не «повестей!»): Пушкин расстается с «Белкиным» как (говоря сегодняшними словами) с «проектом», себя исчерпавшим, и выходит на авансцену как подлинный автор всех шести повествований, включенных в книгу. Эта пушкинская последняя авторская воля часто забывается исследователями – апологетами Белкина, расширяющими изначальный контекст повестей, написанных осенью 1830 года за счет начатой, но так и не завершенной пародийной «Истории села Горюхина», автором которой должен был выступать тот же (но не тот же самый – см. примеч. на с. 000 наст. статьи) Белкин.

или мениппеи; по наблюдению М.М. Бахтина, писавшего: «очень важной особенностью мениппеи является органическое сочетание в ней свободной фантастики, символики ...с крайним и грубым ... трущобным натурализмом. Приключения правды на земле происходят на больших дорогах, в лупанариях (то есть публичных домах. – С.П.) и воровских притонах, в тавернах, на базарных площадях, в тюрьмах, на эротических оргиях тайных культов и т. д.»¹. У Пушкина мениппейный хроно-топ, реконструированный Бахтиным на основе позднеантичных сатир, плутовских романов и образчиков прозы «неистового» романтизма, выглядит более обыденным, но столь же загадочным (чего стоит одна обстановка «желтого домика» гробовщика Адрияна, в котором гостиняя заполнена... гробами, а в светлице обитают, так и не опознанные никем из интерпретаторов «Гробовщика», две (?) дочери героя – разбитные девицы в желтых шляпках и красных башмаках).

Сдержаннее (но это – в произведениях, предназначенных для печати, а не в письмах друзьям) звучит и смех Пушкина, поклонника карнавальской образности Шекспира и Рабле, так и не успевшего прочесть «Дон Кихота» в оригинале, зато приобщившегося сервантесовской иронии через Стерна и других английских романистов эпохи Просвещения.

К сожалению, портрета смеющегося Сервантеса у нас нет... А вот образ смеющегося Пушкина остался: в его рисунках-автопортретах, в памяти современников:

«Взгляд его был быстрый, пронизательный, орлиный. Черты лица очень изменчивые, подвижные, зыбкие. <...> И весь он был такой же: живой, с быстрыми, нервно-страстными телодвижениями – от избытка жизненной силы: с благородной, несколько небрежной походкой.... Улыбка его была чрезвычайно приятна: светлая, добродушная, очаровательная своей искренностью. А когда он смеялся, показывая свои великолепные, белые зубы, то это был откровенный, бурный, неудержимый смех. <...> живописец Брюллов говаривал про него: «Какой Пушкин счастливец! так смеется, что словно кишки видны». И в самом деле, Пушкин всю жизнь утверждал, что всё, что возбуждает смех, – позволено и здорово, а всё, что разжигает страсти, – преступно и пагубно. И «когда он предавался веселости, то предавался ей, как неспособны к тому другие...» (Речь Ивана Ильина 1937 года)².

¹ Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1963. С. 153–154.

² Цит. по: Ильин Иван. Пушкин в жизни // Пушкин в русской философской критике. Конец XIX – XX век. М.; СПб., 1999. С. 542.

Конечно, пушкинская вера в целительную силу смеха, о которой говорил И. Ильин, лишь косвенно могла опираться на учение Фомы Аквинского, к которому восходит сервантесовская концепция «эутрапелии» – искусства как целительной игры: главный источник «веселости» Пушкина-сочинителя (помимо национальной смеховой культуры, еще живой в годы молодости поэта) – французская (шире – европейская) культура XVIII века в том ее ракурсе, который именуется «стилем рококо»¹. Именно с рококо связаны крупнейшие достижения французской комедиографии (от Мариво до Бомарше) и французской (и не только) прозы XVIII века: от того же Мариво до Шадерло де Лакло, включая «Философские сказки» («Философские повести») Вольтера, «Нескромные сокровища» Дени Дидро, «Влюбленного беса» Казота. С рококо связаны проза Виланда и Стерна, ранняя лирика Гёте и английский театр эпохи Реставрации... Один из самых характерных жанров прозы рококо – сказка, как литературная, так и традиционная, но прошедшая литературную обработку (огромное значение для становления культуры рококо имело появление в 1804 году французского перевода «Тысячи и одной ночи»): Пушкин недаром называл «повести Белкина» «сказочками» – и не только потому, что слова «повесть» и «сказка» одинаково звучат на его втором родном языке – французском (*conte*): «сказочного», вымышленного, игрового, не всегда столь уж правдоподобного, как того требовал Лагарп, в «Повестях Белкина» не меньше, чем в «Назидательных новеллах». (в жанровом плане «Повести Белкина» значительно ближе к его стихотворным «сказкам» «второй» Болдинской осени (1833 год), нежели к «Истории села Горюхина», создававшейся одновременно с «Повестями...» и также приписанной Белкину²).

Стиль рококо, этот «нижний этаж» классицизма (определение С. Козлова), и был собственно классицизмом, но в его «домашнем»,

¹ См. об этом: *Дмитриева Е.Е.* «Высокое искусство вуалировать», или О некоторых проявлениях рокайльной эстетики в поэзии Пушкина // Московский пушкинист. 2000. Вып. VIII; *Шарафадина К.Н.* Игра «во вкусе рококо» в мадригале Пушкина «Красавице, которая нюхала табак» (1814) // Русская литература. 2001. № 4.

² Белкин – мнимый автор повестей и Белкин-историограф, убедительно доказывает С.М. Шварцбанд, – два разных Белкина (см.: *Шварцбанд С.М.* История «Повестей Белкина». Иерусалим, 1993), и только присоединение пушкинистами «Истории села Горюхина» к «Повестям...» в рамках единого авторского замысла слило их в некий текст, породив большую пушкинистскую проблему. Подробнее об этом см. далее в наст. статье.

приватном обличе, разделяющим с «высоким» классицизмом идеал «естественной», разумной упорядоченности бытия. Вместе с тем, рококо многое взяло из искусства барокко, дополнив классицистический порядок изысками барочного воображения, прихотливостью форм, имитирующих «естественную» же неупорядоченность жизни.

Протеистический по сути, герой литературы рококо реализует себя в переходе от одного образа к другому, от словесной игры – к классицистической риторике, от высокого одизма – к фривольной эротике... Роккайльный бурлеск тесно связан с традициями европейской бурлескной поэзии XVII–XVIII веков, со смехом, родившемся на развалинах великой культуры средневекового и ренессансного карнавала, нацеленным на то, чтобы в «чистой» игре со словом как-то сомкнуть края пропасти, разверзшейся между человеком и природой, телесностью и духовностью, разумностью мироздания и абсурдностью человеческого существования, между «высоким слогом» и «низкими» помыслами, между риторикой и неприглядностью факта.

Рококо перенял у барокко и высокого классицизма тенденцию к театрализации бытия, сводя, однако, барочно-классицистический глобализм («весь мир – театр») к интимности дворцового или домашнего празднества в пасторальном духе. Как отметил Д.С. Лихачёв, «для рококо в целом, характерна склонность к идиллии, к небольшим галантным празднествам <...>, каприз и кокетливость. <...> При этом во всех интимных и небольших темах рококо были очень важные признаки обращения к неупорядоченной природе. В рококо вступает в силу любовь к меланхолии на фоне природы и к сельской жизни, ставшие типичными для последующего романтизма¹.

В культуре рококо с пасторальной утопией сопрягаются образы тишины, отдохновения и – свободы. Поэтам, прозаикам и драматургам рококо присуще целостное стихийное жизнеощущение, которое можно определить как «синдром свободы»; суть его заключалась в природно-импульсивном неприятии каких-либо ограничений, в жажде свободы от для осуществления всех порывов и побуждений раскрепощенной чувственности, свободы не столько в абстрактно-правовом, сколько в конкретно-физическом смысле: свободы двигаться, говорить, любить, общаться с друзьями... Соединить в одно целое Природу-Разум и Природу-Свободу, то есть выйти за пределы классицистической метафизи-

¹ Лихачёв Д.С. Поэзия садов. М., 1982. С.177.

ки и рокайльной игры к позднепросветительской диалектике, смог мало кто из построкайльных творцов и мыслителей... Дидро, Гёте, Пушкин...

Полуподпольное возрождение в 1970-х годах в России смехового прочтения «Повестей Белкина» и творчества Пушкина в целом¹ породило свои проблемы. Так, стремление В. Тюпы прочесть «Повести Белкина» как единый комический текст привело к возведению критиком условной фигуры Белкина в ранг полноправного соавтора шизоидно раздвоенного Пушкина-творца повестей². Ивану Петровичу Белкину, персонажу, существующему и несуществующему одновременно (компромиссная формулировка Н.К. Гея), посвящена и бóльшая часть предисловия, предваряющего первое издание «Повестей Белкина» и подписанного инициалами «А.П.». В нем Пушкин-автор скрывается под маской Издателя, сотворенной при помощи пародирования канцелярского стиля обращения к читателю, цель которого – сообщить некие сведения о фиктивном авторе повестей. Таким образом, раздел «От Издателя» – лишь рама, в которую вставлено трагестийно-простодушное жизнеописание покойного автора повестей, принадлежащее перу его немолодого и не очень образованного соседа – ненарадовского помещика... И из этой двойной обертки выглядывает безликая и безличностная фигурка Белкина, загробное общение коего с читателем и порождает первый из парадоксов, которыми изобилует книга, изданная А.П.: у «покойника» нет своего, звучащего здесь и сейчас, голоса, хотя его фигура как скрепа вполне подходит для объединения болдинских повестей в цикл – прием, доставшийся Пушкину от Вальтера Скотта, использовавшего его в цикле «Рассказы трактирщика» («Tales of My Landlord...»), открывающемся романом «Ламмермурская невеста» (1819). Цикл продолжает серию исторических романов, начавших выходить под условным обозначением «Веверлейские романы» (Waverley novels) – по названию

¹ См. эссе А.Д. Синаевского «Прогулки с Пушкиным» (1975), а также статьи и книги В.Н. Турбина 1960–1970-х годов, в том числе: *Турбин В.Н.* Пролог к восстановленной, но неизданной авторской редакции книги «Пушкин. Гоголь. Лермонтов» // Вопросы литературы. 1997. № 1; *Он же.* Пушкин. Гоголь. Лермонтов. 2-изд. М., 1998. Без ссылок на труды Турбина о пародийности «Повестей Белкина» тогда же пишет американский исследователь Сергей Давыдов (*Давыдов С.* Веселые гробокопатели: Пушкин и его «Гробовщик» // Пушкин и другие. Сборник статей к 60-летию профессора Сергея Александровича Фомичева. Новгород, 1997).

² См.: *Тюпа В.* Аналитика художественности. М., 2001. С. 119.

первого опубликованного романа Скотта «Уэверли» («Waverley» – «Веверли» в написании пушкинских времен). Название «Tales of My Landlord...» – часть рамочной конструкции, понадобившейся В. Скотту для игры с читателем, затеянной в сугубо коммерческих целях – для поддержания интереса последнего к творениям автора «веверлейских» романов. «Хозяин», упомянутый как персонаж в названии цикла, «освящает» своим присутствием происходящий в стенах принадлежащего ему трактира «Уоллес Инн» сюжет случайных встреч посетителей-рассказчиков и слушателей их историй, которые записывает и обрабатывает один из завсегдатаев заведения школьный учитель романтик-мечтатель Питер Паттисон, а издает учитель и приходской священник Джедидия Клейш-ботхэм, обнаруживший рукописи среди бумаг скончавшегося коллеги.

При этом, скрываясь за образом автора-анонима (эйдолона), Вальтер Скотт открыто апеллирует к «Дон Кихоту» и сервантесовским подставным авторам, начиная с «ламанчских летописцев» и заканчивая арабским историком Сидом Ахметом Бененхели, используя в качестве одного из эпиграфов к «Рассказам...» цитату из Первой части «Дон Кихота», в которой говорится о дорожном сундучке с рукописями, оставленном неким путником у хозяина постоялого двора, где собираются основные персонажи романа (гл. 36)¹.

Однако в конструкции не романа, а повести (не говоря уже о новелле) для «подставного» автора (авторов) места не предусмотрено. Ведь оно во многом определено временем, в котором протекают описываемые в повести события, и временем знакомства с ними любопытствующего читателя. В романе (особенно в мета-романе) эти времена синхронизируются *в акте чтения* – создания текста вымышленного произведения соавтором романиста – читателем. В роли последнего выступают и герой романа (как правило, романы пишущий или мечтающий написать), и сам романист, опирающийся на некий текст, принадлежащий подставному автору (или авторам). Между событиями, запечатленными в *повести* (равно как и в историческом романе), и запечатлевающим их рассказом, а также временем его чтения должен быть временной отступ, разрыв: неслучайно почти каждая повесть, по наблюдению Н.Д. Тамарченко², генетически связана с каким-либо традиционным сюжетом,

¹ См. подр.: *Альшуллер М.* Эпоха Вальтера Скотта в России. СПб, 1996.

² См.: *Тамарченко Н.Д.* Повесть прозаическая // *Поэтика. Словарь актуальных терминов и понятий.* М., 2008. С. 169–170.

с легендой, преданием и даже с анекдотом (особенно в классическом понимании слова, сохранившемся у Пушкина). Поэтому в противоположность роману, принципиально открытому в современную действительность и лишь условно завершаемому повествованию, повесть – жанр, имеющий завершение (не обязательно назидательное и, тем более, авторитарное). И решающую роль в этом завершении играет автор, а все мельком упоминаемые в его рассказе предшественники, касавшиеся той же, что и он, темы¹, «подставными» авторами никак не являются.

Поэтому тактика поведения Сервантеса-романиста и Сервантеса-создателя поучительных повестей, как минимум, вариативна. Подтверждая в Прологе к «Назидательным новеллам» свое *личное присутствие* в книге, стремясь встретиться с ее читателем лицом к лицу (как герой, не существующего, но словесно прописанного портрета), представляясь как человек, написавший «Дон Кихота», он идет в бой с литературными врагами с поднятым забралом. Вместе с тем, в завершающую сборник повесть «Обманная свадьба и новелла о беседе двух собак», писатель вводит героя-повествователя поручика Кампусано – автора рукописного текста, который читает его друг лицензиат Перальта, и героя-рассказчика – пса Бергансу, у которого есть целых два слушателя: собеседник пес Сципион, и подслушивающий (и записывающий) их разговор Кампусано. Наделение этих героев дополнительными авторско-читательскими / слушательскими функциями превращает «Обманную свадьбу и новеллу о беседе собак», в которых в обобщенном виде представлена вся книга «Назидательных новелл», в своего рода «маленький» мета-роман, который обрывается – как то и полагается роману – на полуслове, на спонтанном уходе героев со «сцены» любовного трагифарса на тему «вор у вора дубинку украл» и аллегорического представления о говорящих псах в бодрствующую, дневную жизнь... (и здесь нельзя не вспомнить развязку ее жанрового «двойника» – повести «Гробовщик»). Финал «двойной» повести естественно возвращает читателя к началу книги – к встрече с писателем, который советует ему, как следовало ее читать, подтверждая характернейшую черту композиции повести – цикличность²,

Казалось бы, передоверяя в прологе «От издателя» авторские права безликому Белкину, Пушкин следует по стопам В. Скотта-

¹ Такие, как лицензиат Посо у Сервантеса, или подполковник И.Л.П. у Пушкина.

² См. об этом: *Тамарченко Н.Д.* Указ. соч.

«донкихотиста»... В действительности, дело обстоит сложнее: Пушкин – автор «кратких повестей», скорее, схож с создателем «Назидательных новелл» с их отчетливым «автобиографическим» пре-текстом и отличен от Сервантеса лишь степенью своей открытости.

«Повести Белкина» – одно из самых «сокровенных» сочинений Пушкина-прозаика. Перед друзьями, тем же Плетневым¹, Пушкин представлял дело так, что он прячется от цензоров (история, много раз описанная в критике) и от пасквилянтов из «Северной Пчелы». Но в первую очередь бледный бедный Белкин должен был заслонить собой Пушкина-повествователя от неуместно прозорливого читателя – того, который смог бы разглядеть в «сказках» автобиографический подтекст: известно, что Пушкин (и в этом схожий с Белкиным) был очень скрытен. «...Ближние друзья его разглядели, сколь нежна, чутка, впечатлительна и скромно-целомудренна была его ... душа. ...Он вообще имел склонность скрывать свои чувства и как бы стыдился их», – говорил И. Ильин в цитированной ранее речи². Поэтому-то, написанная прежде других (закончена 9 сентября 1830 года) «короткая» повесть «Гробовщик» оказалась спрятанной в самой сердцевине цикла, обрамленная с одной стороны сочиненными вскоре после нее «Станционным смотрителем» (14 сентября) и «Барышней-крестьянкой» (20 сентября), а с другой – двумя созданными после двухнедельного перерыва, отданного доработке восьмой и девятой глав «Евгения Онегина», повестями – «Выстрелом» (4 октября) и «Метелью» (20 октября).

В том, что Адриан Прохоров – пародийный двойник автора, его авторшарж, сегодня согласны многие пушкинисты, хотя эта точка зрения не сразу была принята в пушкинистике. Так, Н.Н. Смирнова в статье «Мир отцов и тайны гроба»³ выступала против отождествления Адриана Прохорова с Пушкиным, несмотря на совпадение инициалов обоих, давно бросившееся в глаза критиков, или на схожесть маршрута передвижений Адриана, проезжающего из Разгуляя на Никитскую, с дорогой Пушкина, жившего на Старой Басманной, ведшей его к дому Гончаровых на правой стороне Большой Никитской... Однако десять

¹ См. письма Пушкина Плетневу конца 1830-го – 1831-го годов // *Пушкин А.С. Повести Белкина*. Указ. изд. С. 221–223.

² *Ильин И.А.* Указ. соч. С. 546.

³ См.: *Смирнова Н.Н.* Повесть Пушкина «Гробовщик» // *Вестник РГГУ*. 1999. № 1.

лет спустя в статье «Об имени Адриян в повести “Гробовщик”», объясняя пушкинский выбор имени Прохорова, Адриян, как отсылку к образу Адрияна – мужа Наталии¹ (уже в письмах друзьям, написанных до свадьбы, Пушкин именует Н. Гончарову «женой»), исследовательница фактически соглашается с тем, что Адриян – автопародия и предлагает прочтение «Гробовщика» в контексте «темы свадьбы и супружества», а также «сокровенных размышлений поэта накануне женитьбы», размышлений «о любви, верности и смерти, о судьбе»².

Эти размышления вполне согласуются с пушкинскими переживаниями осени 1830 года, точно описанными Михаилом Зощенко (писателем, знавшим истинную цену «смешного» в тексте!): «Всё негодование, страсть, тоска, злоба, бешенство за задержку, вся нерастраченная нежность и любовь к своей невесте – всё это в течение трех месяцев “перемальвается”, переключается на творчество»³

Конечно же повесть «Гробовщик» с ее «угрюмым» героем Адрианом Прохоровым (гротескным антиподом автора) была сочинена Пушкиным и в психотерапевтических целях: ее сочинитель бежал в язвительную словесную игру и автопародию, чтобы выбраться из «бесившего» его состояния несвободы и беспомощности, порожденного холерными карантинами, бесконечным ожиданием всё откладывающейся свадьбы, выяснением денежных отношений с той, которую он также уже именовал, трепеща, «тещей»⁴. Он писал, спасаясь от мысли о будущем, желая и страшась грядущей перемены образа жизни и демонстрируя презрение к неминуемой женитьбе-смерти (это – и мотив, лежащий в основе русского свадебного ритуала). Этот «переход» от независимой, подчиняющейся случайностям и авантюрам жизни, к жизни «заодно с правопорядком» (как сказал бы его преемник в грядущем столетии), надо было мысленно пережить в символическом доме – гробе, чтобы воскреснуть

¹ Адриан и Наталия – римские святые-мученики (II в.). О связи фигуры буточника Юрко – двойника-антагониста Адрияна, с римским императором Адрианом (II–III вв.) см. далее в наст. статье.

² *Смирнова Н.Н.* Об имени Адриян в повести «Гробовщик» // Московский пушкинист. 2009. Вып. XII. С. 346.

³ Цит. по: *Красухин Г.* Пушкин. Болдино 1833. М., 1998. С. 5.

⁴ См., напр., письма Пушкина от 31 августа, 9 и 29 сентября 1830 г. в разделе «Пушкин в 1830 г. Хронологический очерк» // *Пушкин А.С.* Повести Белкина. Указ. изд. С. 129–142.

к другой жизни – той, к которой надо было себя душевно подготовить и уже сейчас денежно обеспечить, отвлекаясь от литературы на какие-то совершенно ему чуждые дела и занятия¹.

«Гробовщик» – это фиксация огромного душевного испытания, переживаемого поэтом, связанного с уничтожением границы, отделяющей жизнь от смерти, границы, на которой балансирует гробовщик всю жизнь в силу своей профессии². При этом не стоит во всём доверяться автору, сравнивающему гробовщика с шекспировскими и вальтер-скоттовскими персонажами – веселыми могильщиками: гробовщик могил не копает; его дело – обеспечить погребальный ритуал всем необходимым, начиная с гробов, которые он сам изготавливает – «производит» (правда, где располагается мастерская гробовщика, из описания устройства его жилища неясно, так как дом Адрияна служит лишь лавкой похоронных принадлежностей). И в глазах добродушных соседей-немцев Адриан – производитель вещей, ремесленник, такой же, как и они. Его обидчик – чухонец-буточник Юрко (связь его имени с именем шекспировского шута Йорика давно в критике отслежена), персонаж-трикстер, двойник и антагонист Адрияна. В ритуале Юрко – «страж порога» (равно как и тот, кто переводит через порог), а в жизни – служитель порядка (квартирный), некогда (до пожара) обитавший в круглом желтом доме-будке, пародирующем римский Мавзолей (ныне – замок Святого Ангела) – внушительное сооружение круглой формы, которое начал строить для себя, но так и не достроил римский император Адриан. Именно Юрко предлагает выпить за «клиентов» Адрияна, унижая его в глазах хозяев.

Тема, соединяющая начало и конец повести – так и не состоявшиеся похороны купчихи Трюхиной: благополучие Адрияна связано с ее смертью, которой он – как православный – желать не должен, но желает, что и обнаруживается в его сне, о котором С.Г. Бочаров, упоминая первого клиента Адрияна – сержанта Курилкина, пишет: «... он (Курилкин. – С.П.)

¹ Пушкин-Моцарт не мог предвидеть всех ожидающих его житейских тягот, хотя и готовился их на себя принять: «<...> в последние годы своей жизни, нуждаясь в деньгах и то и дело закладывая свои вещи, он содержал свою семью, помогал своей теще, родителям, брату, содержал у себя дома двух незамужних сестер своей жены и выручал всех просящих» (*Ильин И.А. Указ. соч. С. 548*).

² См. об этом: *Бочаров С.Г. О смысле «Гробовщика» // Он же. О художественных мирах. М., 1985.*

несомненно является из “подсознания” гробовщика, как его оттесненная совесть. Вообще сновидение Прохорова по отношению к явному плану его бытия есть неявное самосознание»¹. Однако Трюхина занимает в сюжете повести место не менее, а то и более важное, чем вечно живой Курилкин.

Из всех противоречивых, разнонаправленных мыслей и переживаний, терзавших Пушкина в Болдине, отразившихся в его письмах, написанных в деревне, да и в Москве, накануне отъезда в Болдино, пожалуй, самым мучительным для Пушкина-жениха было нетерпение, «бешенство», сопровождавшее его все месяцы (годы!) его сватовства, вызванное медлительностью принятия решений со стороны матери невесты, ее бесконечными отсрочками, отговорками, ее туповатой расчетливостью... Лучшего слова для определения такого поведения, чем «трухать» (ехать мелкой рысцой, плестись, сидя на лошади), Пушкин-нетерпеливый наездник подобрать не мог. Да и какой-то гнилью и трухой это словцо попахивало. Чем-то замогильным... Трюхина – очень точно найденная фамилия умирающей целый год (!) клиентки Адриана. А ведь грех желать, торопить... Даже себе сказать страшно. Поэтому таким радостным было для пробудившегося из «смертного» сна Адриана известие, что купчиха жива. Значит, живо и его православное дело. И можно пить чай – и герою, и читателю, посмеявшись вместе с Адрианом над его «профессиональными страхами».

Конечно, одновременно с переживаниями настоящего, Пушкина (как всякого «перед концом») могли – должны были – посещать воспоминания о лицейской молодости, о друзьях и приятелях «арзамасских» времен, о поэзии, которую пришло время сменить на прозу... Ритуал общения с «мертвецами» – так Пушкин и его друзья именовали всех почивших властителей своих дум и «учителей» от Гомера до Фонвизина, – одна из постоянных тем ранней лирики Пушкина².

¹ Бочаров С.Г. Указ. соч. С. 63.

² «Друзья мне – мертвецы, | Парнасские жрецы...» – писал Пушкин в «Городке» (1815), перечисляя авторов книг, стоящих на его полке... Так что выбор профессии своего alter ego читателям «Гробовщика» из круга пушкинских друзей был вполне объясним. А. Глассэ (см.: Глассэ А. О мужичке без шапки, двух бабах, ребеночке и гробике // Новое литературное обозрение. 1997. № 14) права в том, что заполнившие гостиную дома Адриана «гробы» могут быть осмыслены индизидентно: это – тома, в которых «живут» тела Горация, Тассо, Вольтера.

В «Гробовщике» в авторскую повествовательную перспективу явно встроен взгляд на происходящее с точки зрения самого героя – Адриана, как бы отодвигающего повествователя на второй план: повествователь и засыпает, и просыпается вместе с Адрианом, не отличая сна от яви, на чем и выстроена «подмена» планов реальности в глазах читателя, играющая столь важную роль в композиции повести. С другой стороны, повествователь вовсе не скрывает своего участия в рассказе («Просвещенный читатель ведает, что Шекспир и Вальтер Скотт ...» (30); «Из уважения к истине мы не можем следовать их примеру, и вынуждены признаться, что нрав нашего гробовщика...» (там же); «... сказал он тем русским наречием, которое мы без смеха доньше слышать не можем ...» (там же).

Однако, испытав свои силы в «произведении» вещи, выстроенной в ракурсе повествования от третьего лица – от лица автора, которому многое в его герое открыто (но многое так и остается неизвестным), Пушкин, судя по всему, вспомнил о столь им любимом перволичном рассказе, о начатых (предположительно в 1829–1830 годах), но так и оставленных в отрывках «Записках молодого человека», выстроенных в ракурсе повествования от лица героя и по целому ряду мотивов (смотритель, дождик, коляска, любовь...) совпадающих с повестью «Станционный смотритель», хотя наличие общих тем и мотивов – вовсе не доказательство того, что все «Повести Белкина» были написаны по заранее сложившемуся плану как единый текст и так только и могут восприниматься.

Говорить даже о трех первых – по времени написания – «повестях Белкина» как о последовательной реализации некоего плана создания цикла повестей не приходится. «... «Барышня-крестьянка» – своего рода интермедия, пауза в процессе завершения автором его «многолетнего» труда – нового для русской литературы современного романа с его старым как мир и абсолютно новым сюжетом – повествованием о взаимной несбывшейся любви двух созданных друг для друга молодых дворян и о рождении в точке их разрыва классических героев русской прозы XIX – первой половины XX века: провинциальной русской женщины «на все времена» и русского европейца Нового времени¹.

¹ Написав «Гробовщика» и «Станционного смотрителя», Пушкин оставляет «смирненную прозу» и возвращается к «Онегину»: 15–18 сентября он пишет «Путешествие Онегина» и тут же – 19–20 сентября – «Барышню-крестьянку», после чего возвращается к главам 8–9 своего «романа в стихах».

На фоне этого романа – роман традиционный, повествующий о счастливой любви двух красивых молодых людей, самой судьбой – происхождением, соседством, воспитанием – предназначенных друг для друга, любви, которая должна завершиться сказочной развязкой – «свадебкой», и аккомпанирующая этой идиллической любви история вражды их отцов, правда, не шекспировской, трагической распри, а комической старческой свары, заканчивающейся обоюдным примирением, – как глоток рома после возвращения с объезда на доброй лошадке убранных осенних полей. При этом традиционный роман, хотя и не такой уж старый, в том числе сочиненный популярным современным романистом Вальтером Скоттом, надо будет сократить (временами он очень многословен), сжав до размера повести. Более того, повести «краткой». Можно из романа заимствовать лишь одну линию – псевдо-рыцарскую, герои которой – отцы-старики, чью вражду должна преодолеть любовь молодых героев. Как в свое время показал Д.П. Якубович, именно из «Ламмермурской невесты» Пушкин заимствовал (в принципе, весьма распространенный) сюжет вражды соседей-феодалов лорда Астона (написание имени Ashton в русской транслитерации пушкинских времен) и его врага помещика-феодала Равенсвуда, вплоть до близкого цитирования ряда мотивов из главы IX вальтер-скоттовского романа, описывающего выезд на охоту лорда Астона и его встречу с будущим зятем¹ А историю любви можно взять из французской любовной комедии (у того же Бомарше, создателя образов хитроумных слуг или служанок – наперсников господ) и любовного романа (из «Урока любви» г-жи Монтолье)... В свою очередь, французские комедиографы и романисты, многое заимствовали у испанских драматургов и прозаиков Золотого века, в первую очередь у Сервантеса – автора «Назидательных новелл», которые не только часто переводились на французский язык (57 переизданий за один век!), но и переделывались в комедии².

Особой популярностью у французских читателей и зрителей пользовались «назидательная новелла» «Две девицы», в развязке которой не без иронии описывается «рыцарское» сражение двух престарелых кабальеро – отцов молодых героев-«любовников», которое прекращают

¹ См.: Якубович Д.П. Реминисценции из Вальтер-Скотта в «Повестях Белкина» // Пушкин и его современники. Материалы и исследования. Л., 1928. Вып. 37.

² См.: Hainsworth G. Les "Novelas ejemplares" de Cervantes en France au XVIIe siècle. Paris, 1933.

вовремя вернувшиеся в родные места молодые доны и успевшие стать их женами «девицы»: Вальтер Скотт – автор не мог не знать этой, да и других новелл Сервантеса, которые читал на языке оригинала.

В «Барышне-крестьянке» присутствуют многие из упомянутых образов и мотивов, а также другие свидетельства, отмеченной когда-то Д.Д. Благим, готовности Пушкина-прозаика к «примирению <...> с жизнью»¹. В том числе и на пути перелицовывания старых и одновременно новых жанров. Пушкин не написал ни большого романа, ни водевиля. Но некоторые страницы «Барышни...» (например, разговор Лизы со служанкой Настей) – готовые водевильные сцены, скрепленные авторским повествованием от третьего лица, отнюдь не безличным и не безразличным, а представляющим самого автора в образе друга читателя и, в особенности, читательниц, увлекающего их в заявленную игру и вовсе не настроенного на соблюдение аристотелевского «правдоподобия» – ни психологического, ни антуражного. Так что умный читатель Пушкина, понимающий, что такое театральная условность, не будет задаваться вопросом, как это Алексей не узнал в покрывшей лицо слоем английских белил соседской барышне Лизе свою смуглую Акулину – как не требует зритель комедии масок от Пьеро быть аккуратнее с гримом².

Авторское повествование от лица собеседника-друга, пронизанное «доброжелательной», «сервантесовской» иронией, беззлобно пародирующего сюжеты старинных любовных романов и водевилей, включает и автопародию: не только русские «передовые» дворяне начала XIX века, не только петербургский щеголь Евгений Онегин были, подобно старику Муромскому, англоманами, но и сам Пушкин, на протяжении всей второй половины 1820-х годов настойчиво учивший язык Байрона и Шекспира. И хотя Мэтьюрина и Скотта Пушкин, конечно, читал на «родном» французском, а то и на русском, но поэтов Вордсворта, Колриджа, Саути – уже в оригинале. Затем в планах был испанский...

Пушкинские «краткие повести» рождались на полях истории европейского романа отнюдь не в процессе «развертывания» (любимое слово формалистов – апологетов теории новеллы, выросшей, якобы, из

¹ *Благой Д.Д.* Классовое самосознание Пушкина // Никитинские субботники. М., 1928. Цит. по: *Пушкин А.С.* Повести Белкина. Указ. изд. С. 376.

² О театральной природе творчества Пушкина см.: *Вольперт Л.И.* Пушкин в роли Пушкина. М., 1998.

анекдота¹) «малых» форм и их разбухания за счет механического нанизывания на линейный сюжет новеллистических эпизодов, а в процессе компрессии, сжатия традиционных романских и «романических» тем и сюжетов в связное квазироманное повествование² – как некое компромиссное разрешение одной из главных коллизий пушкинского творчества: стремления Пушкина к созданию большого, современного романа (при этом кардинально отличного от обширнейших просветительских и романтических авантурных эпосов типа «Рукописи, найденной в Сарагосе» и «Мельмота Скитальца») и подстерегающих его на этом пути неудач, что может быть объяснено самым разным образом и является предметом отдельного размышления³.

Испанская повесть эпохи Барокко («*Novelas ejemplares*» – классический образец жанра), превращенная в русском переводе начала XX века в «новеллу»⁴, также сложилась и развивалась рядом с «большими» повествованиями (нередко внутри них – в качестве «вставных» историй), используя многие сюжеты и приемы испанской классической комедии и итальянской новеллы XIV–XV веков с их великолепными кульминациями-развязками. Последние, согласно теории Гёте, станут главной приметой жанра новеллы, точнее новеллы «остросюжетной»: такое определение придумали критики для того, чтобы слово «новелла» «наклеивать» на всякое относительно краткое повествование, включая и повесть, и рассказ. Первые критики-хулители «Повестей Белкина» не находили в них главного, что должно быть в «остросюжетной новелле» –

¹ Один из *немногих* путей формирования классической европейской новеллы позднего Средневековья и раннего Возрождения как разговорного жанра догуттенберговской эпохи.

² «В болдинских повестях, – писал С.Г. Бочаров, – уравновешены два движения: рассказывание события расширяет “область”, и оно же своими повествовательными кругами-обручами организует, определяет, “сжимает” ее» (Бочаров С.Г. О художественных мирах. С. 172). Закавыченное слово «сжимает» процитировано исследователем как слово Л.Н. Толстого, применившего его к характеристике художественного пространства «Повестей Белкина».

³ О необходимости оценки жанров прозы Пушкина в свете его стремления создать большой прозаический роман (см.: Серман И. Роман и повесть в творчестве Пушкина // После юбилея. Jerusalem, 2000). К сожалению, И. Серман терминологически не различает повесть и новеллу.

⁴ «Новеллами» в России стали и *short stories* (повести) В. Ирвинга, и повести Э.-Т.-А. Гофмана, и многие другие образцы европейской около-романной прозы.

вымысла, фабульной новизны. На худой конец, эффектной развязки, подобной развязкам «Барышни крестьянки» и «Метели». А ведь Пушкин (как и Сервантес) сочинял не «новеллы», а повести, хотя и «краткие».

Та же «Метель» – это не просто две хитросплетенные новеллистические истории (первая необычным образом вставлена во вторую, за ней фабульно следующую), а повествование, в котором обе истории соединены авторским «лирическим отступлением» о войне 1812 года (оно начинается со слов «Это было в 1812 году...»), включающем в себя ироническую парафразу строк из «Горя от ума», превращенных рассказчиком-поэтом в оду русской женщине. В свете авторского воспоминания о «блистательном времени» русской истории, открывающего происходящее на сцене комедии из поместной жизни в перспективу исторического бытия русского «мира», счастливая развязка повести неизбежна (какие бы иные смыслы ни вкладывали постмодернистские критики в ее финал). Недаром критик Дружинин, первый, кто бросился опровергать легенду о Пушкине – не отягощенном университетской культурой гении (очень похожая сложилась в XIX веке о Сервантесе!), защищал способность Пушкина – автора «Повестей Белкина» (опять-таки удивительно роднящую его с поздним Сервантесом) приходиться к светлому итогу жизненных горестей¹.

В «авторском отступлении», трансформирующем «Метель» в повесть, и открывается то бездонное, стереоскопическое пространство повести, которое С.Г. Бочаров – вслед за Л.Н. Толстым – находит и в «Выстреле», написанном чуть ранее, чем «Метель». Комментируя попытку Б.М. Эйхенбаума исследовать композицию «Выстрела» на основе формалистской теории новеллы как линейного повествования, С.Г. Бочаров отмечает: «Наблюдение Эйхенбаума фиксировало перестройку классического закона новеллы в мире пушкинской повести. В новелле царит событие, подчиняющее себе и заключающее в свои рамки участников. Здесь, в повести, роли меняются; событие вырастает из существований двух разных людей, из пересечения линий их жизней. В свой черед эти жизни в другое время и в *разных точках* пересекаются с жизнью третьего, основного рассказчика: он от Сильвио узнает начало истории, от графа ее конец... Событие тем самым осуществляется этимологически как со-бытие трех этих людей... Повесть (рассказ основного рассказчика)

¹ См.: Дружинин В.А. Пушкин и последнее издание его сочинений // *Он же*. Литературная критика. М., 1983. С. 31–83.

окружает событие и разделяет посередине, обособляя конец и начало и размещая их в жизнях героев-участников»¹.

Бочаровское прочтение «Выстрела» как самой «персоналистской» из «повестей Белкина», в которой «Провидение сводит концы истории» (то же самое имеет место и в «Метели»!) побуждает исследователя «подвести ей не фабульный только, не формальный, но моральный итог»².

Когда встал вопрос о собирании пяти написанных новелл в цикл, в книгу, Пушкин поставил вперед две новеллы, написанные после завершения «Онегина», а следом – три, сочиненные вскоре после прибытия в Болдино. Когда это произошло, в пушкинистике до сих пор идут споры: одни считают, что цикл сложился чуть ли ни сразу после написания «Гробовщика» и «Станционного смотрителя», другие – лишь тогда, когда Пушкин всерьез задумался о его публикации – в июле 1831 года. Тогда же к повестям были подобраны все эпиграфы (эпиграф к анекдоту?!).

Обстоятельства, при которых Пушкин решился на издание «Повестей Белкина» летом 1831 года были те же, что у Сервантеса, решившего в 1610–1611 годах собрать свои уже написанные повести в книгу, дополнив ее несколькими новыми вещами. Сегодня сервантистика смиренно признала, что замысел создания книги «Назидательных новелл» во многом, если не прежде всего, был продиктован необходимостью «продать» свои «рукописи», то есть обстоятельствами сугубо финансовыми. Правда, результат усилий и надежд обоих писателей был для каждого из них различен.

Осенью 1613 года «Назидательные новеллы» появятся в лавках книгопродавцев, и их успех у читателя оправдает самые смелые ожидания и Сервантеса, и его издателя. В 1614 году будет осуществлено второе (с гипотетическим авторским участием) переиздание «Назидательных новелл», а на протяжении всего XVII века их будет более двадцати. Успех «Новелл» в известной степени возместит финансовые потери автора, связанные с созданием и изданием Второй части «Дон Кихот», которого так опередит «Лже-Кихот» Авельянеды, изготовленный литературными врагами Сервантеса именно для того, чтобы лишить его доходов за издание продолжения популярнейшего «ДК 1605». Но глав-

¹ Бочаров С.Г. Бездна пространства // Пушкин А.С. Повести Белкина. Указ. изд. С. 469.

² Там же. С. 478.

ное заключено в другом: если выход в свет «Дон Кихота» ознаменовал рождение новоевропейского романа, то публикация «Назидательных новелл», которые тут же начали переводиться на основные европейские языки (46 изданий в течение века в Англии, 57 во Франции), проложила путь для повести, одного из триады (рассказ – повесть – роман) главных жанров европейской романической прозы и реалистической литературы Нового времени.

Пушкин, так и не получив внятных критических отзывов на свои «сказки», вернется к подготовке к изданию «Онегина», к мыслям об историческом романе – семейной хронике, но не забудет о повести – как прозаической, так и стихотворной, как «сказочной», так и «реальной»... Впереди будет вторая болдинская осень. Будут сказки – пушкинский вариант «назидательных» повестей-аллегорий. Будут петербургская повесть (в стихах) «Медный всадник» и, наконец, «Пиковая дама», которая и станет итогом, вершиной развития жанра в творчестве Пушкина.

Н. В. Захаров

**РЕЦЕПЦИЯ ШЕКСПИРА В ТВОРЧЕСТВЕ
Н. М. КАРАМЗИНА**

Шекспир уже в конце XVIII – начале XIX века стал для русской литературы своего рода индикатором значимости избираемых авторами для философского обобщения и художественного преломления тем и образов. В русской культуре возник своеобразный феномен, который имеет основание называться «русский Шекспир».

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

Когда Карамзин увлекся Шекспиром, точно не известно, но в письмах к нему переводчика и писателя Александра Андреевича Петрова (ок. 1763–1793) имя Шекспира встречается уже весной 1785 г.¹ Возможно, именно А.А. Петров, с которым Карамзин мог познакомиться во время обучения в московском пансионе профессора И. Шадена (1775–1781), привил русскому писателю первоначальный интерес к творчеству британского драматурга. Нельзя исключать и версию, что обоих писателей приобщил к Шекспиру немецкий поэт Яков Михаил Рейнгольд Ленц (1751–1792), который в свою бытность в Москве входил в литературный круг Дружеского Ученого Общества и последователей Н.И. Новикова².

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

¹ *Федоров Б.М.* Памятник отечественных муз / Изд... Борисом Федоровым. СПб.: тип. А. Смирдина, 1827. 403 с. разд. паг., 1 л. фронт. (грав. тит. л.), 1 л. ил.; Письма Александра Андреевича Петрова к Карамзину / Сообщ. Я.К. Грота, коммент. М. Лонгинова // Русский архив. 1863. Вып. 5/6. Стб. 473–486.

² *Розанов М.Н.* Поэт периода «буйных стремлений»: Яков Ленц, его жизнь и произведения [Электронный ресурс] // Электронная библиотечная система «КнигаФонд». URL: <http://www.knigafund.ru/books/8584/read#page1> (дата обращения 19.08.2008).

на скуку, овладевавшую им в Симбирске, так что он не мог работать, «и самый Шекспир меня (Карамзина. – Н. З.) не прельщает; собственная фантазия заводит меня только в пустые степи или в дремучие леса, а доброго приятеля взять негде»¹. На это Петров отвечал, «что к работе и к ученью всякий молодой человек не много только принудить себя должен, после чего и Шекспир и фантазия будут приносить удовольствие»². Похоже, Карамзин внял наставлениям своего старшего товарища, ставшего для него «добрым другом».

Письма Петрова дают нам представление о круге вопросов, интересовавших Карамзина в связи с Шекспиром: «Слава просвещению нынешнего столетия, и дальние края озарившему! Так восклицаю я при чтении твоих эпистол (не смею назвать русским именем столь ученых писаний), о которых всякий подумал бы, что оне получены из Англии и Германии. Чего нет в них касающегося до литературы? – Все есть! Ты пишешь о переводах, о собственных сочинениях, о Шекспире, о трагических характерах, о несправедливой Вольтеровой критике»³.

Переписка Петрова с Карамзиным обнаруживает их интерес к Шекспиру и состязание в учености. Петрову принадлежит важная роль в обращении современников к Шекспиру. Он одним из первых перевел монолог Гамлета «To be or not to be». Правда, это был прозаический перевод с немецкого языка, но он был ближе к подлиннику, чем в трагедии Сумарокова «Гамлет».

М.П. Погодин выдвинул предположение, что своим знакомством с творчеством Шекспира Карамзин обязан немецкому писателю Я. М. Р. Ленцу. Схожее мнение высказала немецкая исследовательница Г. Леманн-Карли: «Ленц сумел вызвать интерес кружка Новикова к произведениям Шекспира, а также к немецкой поэзии, философии, драматургии. Для Карамзина Ленц с 1786 г. <...> – чрезвычайно интересный собеседник, побуждающий к спору, от которого к тому же можно услышать современную немецкую речь. <...> Когда Карамзин 21 июля 1789 г. разыскал в Веймаре Виланда, немецкий поэт спросил его, как он, “живучи в Москве, научился говорить по-немецки”, и тот сразу упомянул Ленца. Ленц также был очень доволен своим “учеником” Карамзиным». Высказывалось предположение, что карамзинские переводы «Эмилии

¹ Письма Александра Андреевича Петрова к Карамзину. Стб. 476.

² Там же. С. 477.

³ Там же. С. 481.

Галотти» Лессинга и «Юлия Цезаря» Шекспира также возникли под влиянием Ленца¹.

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

Уже в зрелом возрасте Карамзин дошел до понимания «человека в ренессансных традициях титанизма, истории как реализации подспудного могучего течения времени, мира как небезразличного спутника человечества»². Именно эти черты шекспиризма воплощены у Карамзина в «Истории государства Российского», в котором автор действительно овладевает шекспировским масштабом.

В 1787 г. увидел свет прозаический перевод «Юлия Цезаря» Н.М. Карамзина³. Как считали некоторые исследователи, он был сделан по французскому переводу Летурнера⁴. Действительно, Карамзин цити-

¹ *Леманн-Карли Г. Я.М.Р. Ленц и Н.М. Карамзин // XVIII век. Сб. 20 / Отв. ред. Н.Д. Кочеткова; пер. Н.Ю. Алексеевой. СПб.: Наука, 1996. С. 144–156. (Институт русской литературы (Пушкинский Дом) РАН). С. 154.*

² *Луков Вл.А. Шекспир и русская классическая литература: новый взгляд на проблему (послесловие редактора) // Захаров Н.В. Шекспиризм русской классической литературы: тезаурусный анализ / Отв. ред. Вл.А. Луков. М.: Изд-во Моск. гуманит. ун-та, 2008. С. 307.*

³ *Карамзин Н.М. Юлий Цезарь. Прозаич. перев. по Летурнеру и пред. Н. М. Карамзина. М., 1787. 136 с. То же. в кн.: Карамзин Н.М. Избранные сочинения. Ч. I. М., изд. Поливанова, 1884.*

⁴ *Shakespeare W. Traduit de l'Anglois, dedie au Roi. Paris, 1776. Т. 2. Р. 384; Белинский В.Г. Полн. собр. соч. М.: Изд-во АН СССР: 1953–1959. Т. 2. С. 201; Булгаков А.С. Раннее знакомство с Шекспиром в России // Театральное наследие. Сб. 1. Л., 1934. С. 47–118; Берков П.Г., Макогоненко Г.П. Жизнь и творчество Н. М. Карамзина // Карамзин Н.М. Избранные сочинения: В 2 т. Л.: Худ. лит-ра, 1964. Т. 2. С. 526–527.*

ровал одно место из предисловия Летурнера к французскому изданию «Юлия Цезаря»: «Характеры, в сей трагедии изображенные, заслуживают внимания читателей. Характер Брутов есть наилучший. Французские переводчики Шекспировых трагедий говорят об оном так: “Брут есть самый редкий, самый важный и самый занимательный моральный характер. Антоний сказал о Бруте: вот муж! а Шекспир, изображавший его нам, сказать мог: вот характер! ибо он есть действительно изыснейший из всех характеров, когда-либо в драматических сочинениях изображенных”». Ю.Д. Левин полагал, что точный для своего времени перевод «Юлия Цезаря» Карамзин выполнил по немецкому переводу И. И. Эшенбурга¹. Исследователь обнаружил в предисловии к переводу выборки Карамзина из статьи К.-М. Виланда «Дух Шекспира» («Der Geist Shakespears», 1773) и некоторые примечания Эшенбурга. В частности, именно Виланд с восторгом восхищался глубиной понимания Шекспиром человеческой природы².

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

А.Н. Горбунов вслед за М. Загорским пришел к выводу, что Карамзин перевел Шекспира на русский язык по подлиннику³. Напомним, что с языка оригинала Карамзин перевел прозой «Монолог Лира» (III, 2)⁴. В примечаниях к переводу «Юлия Цезаря» Карамзин цитирует Шекспира по оригиналу, ссылается на суждения английского шекспироведа Фармера относительно правильности текста его произведений⁵.

¹ Левин Ю.Д. Шекспир и русская литература XIX века. Л., 1989. С. 14.

² См.: Кафанова О.Б. «Юлий Цезарь» Шекспира в переводе Н. М. Карамзина // Русская литература. 1983. № 2. С. 158–163.

³ Горбунов А.Н. Предисловие // Шекспир У. Юлий Цезарь / Пер. Н.М. Карамзина, А.А. Фета, М.А. Зенкевича, А.А. Величанского; [Сост., предисл. и коммент. А. Н. Горбунова; худож. В. К. Бисенгалиев] М.: Радуга, 1998.

⁴ Карамзин Н.М. Монолог Лира. Прозаич. перев. [Дейст. III, сц. 2] // Карамзин, Н. М. Соч. 2-е изд. СПб.: Тип. Селивановского, 1814. Т. 4. С. 184–185.

⁵ Загорский М.Б. Шекспир в России // Шекспировский сборник, 1947 / Ред. Г.Н. Бояджиев, М.Б. Загорский, М.М. Морозов. М.: Всероссийское театральное общество, 1947.

Игнорируя существование сумароковского «Гамлета» (1748), перевод гамлетовского монолога М.И. Плещеева «Иль жить, или не жить, теперь решиться должно» (1775)¹, и анонимный перевод прозой с немецкого «Жизни и смерти Ричарда III, короля аглинского» (1783)² Карамзин писал: «До сего времени еще ни одно из сочинений знаменитого сего автора не было переведено на язык наш; следственно, и ни один из соотчичей моих, не читавший Шекспира на других языках, не мог иметь достаточного о нем понятия. Вообще сказать можно, что мы весьма незнакомы с английскою литературою. Говорить о причине сего почитаю здесь некстати. Доволен буду, если внимание читателей моих не отяготится и тем, что стану говорить собственно о Шекспире и его творениях»³. Заблуждение Карамзина вполне отражает процесс шекспиризации русской литературы. Похоже, что переделка Сумарокова была ему малоизвестна, отрывки и анонимный перевод одной хроники не привлекли должного внимания, как и вышедшее годом раньше «Вольное переложение из Шакеспира» («Виндзорских кумушек»), выполненное императрицей Екатериной II и вышедшее под названием «Вот каково иметь корзину и белье» (1786)⁴. Справедливости ради можно заметить, что «перевод-переделку» или же «вольное переложение» любой из шекспировских пьес, тем более не с оригинала, Карамзин имел полное право не считать переводом «сочинения знаменитого сего автора».

Сетую на слабое знание современниками не только творчества Шекспира, но и английской литературы в целом, Карамзин посчитал необходимым характеризовать шекспировские время и творчество, его место среди других английских авторов и в британской культуре: «Автор сей жил в Англии во времена королевы Елисаветы и был из тех великих духов, коими славятся веки. Сочинения его суть сочинения драматические. Время, сей могущественный истребитель всего того, что под

¹ Плещеев М.И. Иль жить, или не жить, теперь решиться должно / Перев. [М. И. Плещеева] // Опыт трудов Вольного Российского собрания. Ч. 2. М., 1775. С. 257–261.

² Жизнь и смерть Ричарда III, короля аглинского, трагедия. 1787. / Перев. прозой с франц. в Нижнем-Новгороде 1783 года. СПб. 306 с.

³ Карамзин Н.М. <О Шекспире и его трагедии «Юлий Цезарь»> // Карамзин Н.М. Избр. соч.: В 2 т. М.; Л., 1964. Т. 2. С. 79.

⁴ Екатерина II. «Виндзорские кумушки» – Вот каково иметь корзину и белье. Вольное переложение из Шакеспира. В 5-ти действиях. СПб., 1786. С. 366–434.

солнцем находится, не могло еще доселе затмить изящности и величия Шекспировых творений. Вся почти Англия согласна в хвале, приписываемой мужу сему. Пусть спросят упражнявшегося в чтении англичанина: «Каков Шекспир?» – Без всякого сомнения, будет он отвечать: «Шекспир велик! Шекспир неподражаем!» Все лучшие английские писатели, после Шекспира жившие, с великим тщанием вникали в красоты его произведений. Милтон, Юнг, Томсон и прочие прославившиеся творцы пользовались многими его мыслями, различно их украшая. Немногие из писателей столь глубоко проникли в человеческое естество, как Шекспир; немногие столь хорошо знали все тайнейшие человека пружины, сокровеннейшие его побуждения, отличительность каждой страсти, каждого темперамента и каждого рода жизни, как удивительный сей живописец. Все великолепные картины его непосредственно натуре подражают; все оттенки картин сих в изумление приводят внимательного рассматривателя. Каждая степень людей, каждый возраст, каждая страсть, каждый характер говорит у него собственным своим языком. Для каждой мысли находит он образ, для каждого ощущения – выражение, для каждого движения души – наилучший оборот. Живописание его сильно и краски его блистательны, когда хочет он явить сияние добродетели; кисть его весьма лествива, когда изображает он кроткое волнение нежнейших страстей; но самая же сия кисть гигантскою представляется, когда описывает жестокое волновение души¹.

В своем предисловии Карамзин выступил в защиту Шекспира от обвинений Вольтера (о которых шла речь в его переписки с Петровым) и других классиков в несоблюдении им театральных правил о трех единствах².

В споре с Петровым о «гении» и «натуре» (т. е. природе) Карамзин объединял понятия «натура» и гений Шекспира, он видел в драматурге «естественного» гения, не нуждающегося в стесняющих его правилах искусства. Х. Роте считал, что под гениальной натурой Карамзин понимал способность Шекспира к познанию³. Похоже, что, как и большинство предромантиков, Карамзин понимал под «натурой» не банальную окружающую «действительность» или подражание жиз-

¹ Карамзин Н.М. Указ. соч. Т. 2. С. 79–80.

² Там же. С. 80–81.

³ Rothe H. N. M. Karamzins europäische Reise Der Beginn des russischen Romans. Berlin, Zürich. 1968. S. 57–65.

ни в творчестве, а противоречивое единство человека с природой. Д.Д. Благой высказал мнение, что такой подход к изображению всей сложности и противоречивости действительности отличает карамзинскую «Историю государства Российского», на которую впоследствии опирался при создании своей «шекспировской» трагедии «Борис Годунов» А.С. Пушкин¹.

Мысль о том, что гений вполне может пренебрегать всякими условностями, прежде высказывалась Луи-Себастьяном Мерсье и могла быть известна Карамзину с подачи Ленца². Мерсье был одним из первых французских авторов, объявивших Шекспира великим драматургом, стал его ярким пропагандистом. Мерсье впервые подверг одинаковому осуждению как трагедию, так и комедию французов. Связь «Заметок о театре» Ленца с вышедшим в 1773 г. трактатом Мерсье «О театре...» обнаруживается в схожести взглядов писателей на Шекспира. Он призывал других авторов: «...Читайте Шекспира – это для того, чтобы проникнуться его величественной, свободной, простой, естественной и сильной, выразительной манерой; изучайте в нем верного истолкователя природы, и вскоре все наши ничтожные трагедии – однообразные, кучные, лишенные замысла и движения, предстанут перед вами во всей своей сухости и отталкивающем худосочии»³. Находясь под влиянием шекспировских произведений, Ленц приходит еще к более свободной форме драматургии, нежели это мог себе позволить в своих драмах Мерсье. Так, Ленцем «широко используется фрагментарность, множественность сцен, увеличивается действенность, наполненность эмоционально окрашенными событиями, применяется «мелодраматизация», гротеск, разрушаются единства <...>, используются эффекты, рассчитанные на потрясение ужасом (героиня драмы Ленца «Домашний учитель», родившая незаконного ребенка, кончает жизнь самоубийством, бросаясь в пруд)»⁴. Оттенок подобной предромантической сво-

¹ Благой Д.Д. Пушкин в развитии мировой литературы. Статья 3 // Изв. АН СССР. Сер. Лит. и яз. 1975. Т. 34. № 3. С. 233–234.

² См. Cross A.G. N. M. Karamzin. A Study of His Literary Career 1783–1803. London and Amsterdam, 1971. P. 16–17.

³ Мерсье Л.-С. Картины Парижа. М.; Л., 1936. Т. 2. С. 362–363.

⁴ Луков Вл.А. Шекспиризация (к теории и истории принципов-процессов) // Шекспировские штудии: Трагедия «Гамлет»: материалы науч. семинара, 23 апреля 2005 г. / Моск. гуманит. ун-т, Ин-т гуманит. исследований. М., 2005. С. 14.

боды обнаруживается и у Карамзина, который в полемике с Вольтером оспаривает эстетические принципы классицизма.

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

В предисловии к переводу трагедии Карамзин изложил свое понимание задач переводчика: «Что касается до перевода моего, то я наиболее старался перевести верно, стараясь притом избежать и противоречивых нашему языку выражений... Мыслей автора моею нигде не переменял я, почитая сие для переводчика непозволенным...»¹.

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

Какими бы ни были изначальные устремления Карамзина, он отказывается от шекспировского белого стиха и за исключением трех стихотворных строк (IV акт, 3-я сцена) переводит трагедию прозой. А.Н. Горбунов видит в этом выборе стремление «как можно точнее воспроизвести смысл подлинника»². Если это так, то в переводе действительно немного неточностей и ошибок, которые вызваны «неверным прочтением текста», и это может послужить еще одним подтверждением того, что, скорее всего, Карамзин пользовался английским оригиналом. В 1-й сцене II акта Брут у Карамзина говорит заговорщикам: «Мы, Кассий, хотим быть жертвою, а не жертвоприносителями», когда в оригинале сказано: «Let's be sacrificers, but not butchers, Caius»³. (Буквальный перевод: «Кай, будем же жертвоприносителями, но не мясниками»). С другой стороны, Карамзин «намеренно сглажи-

¹ Карамзин Н.М. Указ. соч. С. 81.

² Горбунов А.Н. Предисловие // Шекспир У. Юлий Цезарь / Пер. Н.М. Карамзина, А.А. Фета, М.А. Зенкевича, А.А. Величанского. М.: Радуга, 1998. С. 14.

³ Shakespeare W. The Complete Works / Introduction by Dr Bretislav Hodek; 18th impression. Spring Books, The Hamlyn Publishing Group Limited, 1978. P. 726.

вает то, что ему казалось грубым»¹. Так, глаза у Цицерона в I акте, 2-й сцене карамзинского перевода: «Красны и огня исполнены», тогда как у Шекспира: «Looks with such ferret and such fiery eyes» (В буквальном переводе: «Глядит таким хорьком, такими огненными очами»).

В основном перевод вышел «близким к оригиналу, понять который писателю помогли французские комментарии и переводы “Юлия Цезаря”»². Действительно, перевод Летурнера относительно близок к оригиналу и передает некоторые особенности английского текста, но в отличие от русского перевода трагедии французский вариант не следует «английскому» делению на акты и сцены. Французский переводчик добавил от себя многочисленные ремарки, которые также отсутствуют в тексте Карамзина. Таким образом, бытующее мнение о том, что свой перевод Карамзин выполнил с французского языка, является безосновательным³.

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

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

¹ Горбунов А.Н. Указ. соч. С. 14.

² Там же.

³ См.: Шекспир и русская культура / Под ред. М.П. Алексева. М.; Л., 1965. С. 74.

хотворной формы шекспировского текста и некоторых искажениях образной системы трагедии.

Достоинства перевода и особенности подлинника все-таки не остались без внимания современников. В том же 1787 г. о них упоминал «Драматический словарь», куда были включены описания всех российских театральных сочинений и переводов по алфавиту¹. Но до серьезного анализа перевода при жизни Карамзина дело так и не дошло.

Любопытна дальнейшая судьба перевода Н.М. Карамзина. В пору беспощадного преследования масонства в начале 1790-х годов цензура внесла трагедию «Юлий Цезарь» в список книг, предназначенных для сожжения². Вплоть до 1841 г. само имя автора перевода продолжало оставаться тайной для читателей. Впервые оно было названо в 1841 г. в журнале «Северная пчела» (13 сентября, № 203). Вторым источником, раскрывшим имя переводчика «Юлия Цезаря», была статья «Карамзин как переводчик и ценитель Шекспира», опубликованная под псевдонимом Р. Р. Статья была напечатана в «Северном обозрении». Это была первая публикация успешного журналиста и автора литературно-критических статей Г.Е. Благосветлова (1824–1880), впоследствии редактора журналов «Русское слово» и «Дело»³.

Отклики на работу Карамзина в отечественной критике все-таки появились, но значительно позже публикации перевода. Признание заслуг переводчика пришло только после того, когда Шекспир утвердился в русской культуре. Так, В.Г. Белинский ставит неизвестного ему автора перевода значительно выше именитого Сумарокова (хотя, гапример, А.Н. Пыпин полемизировал с Белинским, Погодиным и другими литераторами, которые удивлялись «необыкновенной оценке» Карамзиным Шекспира)⁴. Сколь ни справедливы были нападки Пыпина, они не отменяют значения суждений Карамзина в отечественной культуре.

Перевод Карамзина интересен и как его подготовительная работа к оригинальному творчеству. Автор «Истории государства Российского» сыграл значительную роль в формировании шекспировского взгляда

¹ Драматический словарь. М., 1787. С. 163–164.

² Шекспир и русская культура. С. 74.

³ Р.Р. [Благосветлов Г.Е.]. Карамзин как переводчик и ценитель Шекспира // Северное обозрение. 1849. Т. 1. С. 464–469.

⁴ См.: Белинский В.Г. Русская литературная старина // Телескоп. 1836. Ч. 29. № 17/20. С. 378–386. (Подпись: анонимно).

на русскую историю, и в этом смысле сделал больше, чем своим переводом, повлияв и на шекспиризацию русской литературы, и на становление шекспиризма Пушкина.

Ссылки на Шекспира и цитирование его произведений были отличительной чертой стиля Карамзина. Они постоянно встречаются в его письмах, критических статьях, эпиграфах к собственным сочинениям. Более того, цитируя свой перевод «Юлия Цезаря» в переводе повести г-жи Жанлис «Пустынник» (предположение о принадлежности авторства Карамзина сделал Э.Г. Кросс), Карамзин не ограничился цитированием соответствующего фрагмента своего раннего перевода трагедии, а дал его новую версию¹.

Подчас Карамзин упоминал Шекспира и его персонажей в ироническом контексте. Это можно обнаружить, например, в трактовке образов Отелло и Дездемоны, которую дает Карамзин в стихотворении «Послание к Дмитриеву в ответ на его стихи, в которых он жалуется на скоротечность счастливой молодости» (1794):

Отелло в старости своей
 Пленил младую Дездемону
 И вкрался тихо в сердце к ней
 Любезных муз прелестным даром.
 Он с нежным, трогательным жаром
 В картинах ей изображал,
 Как случай в жизни им играл;
 Как он за дальними морями,
 Необозримыми степями,
 Между ревущих, пенных рек,
 Среди лесов густых, дремучих,
 Песков горящих и сыпучих,
 Где люди не бывали век,
 Бесстрашно в юности скитался,
 Со львами, тиграми сражался,
 Терпел жестокий зной и холод,
 Терпел усталость, жажду, глад.
 Она внимала, удивлялась;
 Брала участие во всем;

¹ См.: Детское чтение для сердца и разума. 1788. Ч. XV. № 27. С. 85.

В опасность вместе с ним вдавалась
И в нежном пламени своем,
С блестящею в очах слезою,
Сказала: я люблю тебя!¹

Схожее понимание ситуации Отелло и Дездемоны можно обнаружить у Пушкина².

Впрочем, еще за два года до написания «Послания к Дмитриеву», Карамзин рассматривал превратности судьбы и парадоксы людских пристрастий в «старинной сказке или новой карикатуре» «Прекрасная царевна и счастливый карла» (1792). В поиске ответа на гипотетический вопрос предполагаемого читателя («...как могла прекрасная Царевна полюбить горбатого карлу?») Карамзин ссылается на пример «великого Шекспира», который «говорит, что причина любви бывает без причины». Тут же Карамзин дает оценку этой идеи драматурга: «хорошо сказано для поэта!»³. Считается, что в этом месте Карамзин воспользовался идеей, высказанной Фальстафом в начальной фразе письма к миссис Пейдж (дубликат этого письма шекспировский персонаж также отсылает миссис Форд): «Не вопрошайте, почему люблю вас» «Ask me no reason why I love you» («Виндзорские проказницы», сцена 1-я II действия)⁴.

Еще один пример шутливое прославление Шекспира обнаруживаем в ироничном обращении русского писателя «К Шекспирову подражателю» (1797): «Ты хочешь быть, Глупон, Шекспиров подражателю; / Выводишь для того на сцену мясников, / Башмачников, портных, чудовищ и духов...». Глупон у Карамзина – условное имя, и его совсем не обязательно связывать с кем-либо из отечественных литераторов⁵.

Интересны отзывы Карамзина о Шекспире в «Письмах русского путешественника» (по заметкам с 1789 г., 1791–1795, первое отд. изд. 1801),

¹ Карамзин Н.М. Указ. соч. Т. 1. С. 38.

² См.: Пушкин А.С. Полное собрание сочинений. Т. I–XVI. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1937–1959. Т. 11. С. 158; Алексеев М.П. Пушкин. Сравнительно-исторические исследования. Л.: Наука, 1972. С. 268.

³ См.: Карамзин Н.М. Записки старого московского жителя. М., 1986.

⁴ См.: Заборов Н.Р. От классицизма к романтизму // Шекспир и русская культура. С. 76.

⁵ Цявловский М.А. Хвостов // Путеводитель по Пушкину. М.; Л.: ГИХЛ, 1931. С. 364.

которые автор, описывая свое паломничество по Европе, назвал «зеркалом души моей в течение осемнадцати месяцев»¹. Именно в «Письмах» Карамзин наиболее полно выразил то отношение, которое мы определили термином «культ Шекспира», и особое отношение к английской литературе.

Имя Шекспира встречается в первом же письме, которое Карамзин написал из Твери (18 май 1789 г.). Переживая расставание со своими близкими, Карамзин описывает свои чувства, вводя в повествование шекспировский контекст: «... всю дорогу не приходило мне в голову ни одной радостной мысли; а на последней станции к Твери грусть моя так усилилась, что я в деревенском трактире, стоя перед карикатурами королевы французской и римского императора, хотел бы, как говорит Шекспир, выплакать сердце свое. Там-то все оставленное мною явилось мне в таком трогательном виде»². Как отмечали поздние комментаторы, слов «как говорит Шекспир» не было в первом варианте журнальной публикации. Они возникли только в тексте отдельного издания «Писем». Скорее всего, Карамзин намекал сцену из трагедии «Юлий Цезарь», где Кассий говорит Бруту: «О если бы я мог / Всю душу выплакать» (д. IV, сц. 3)³.

В своих странствиях Карамзин был впечатлен успехами немецкой драматургии, к которым он приобщился во время пребывания в Берлине. В отзыве на драму А. Коцебу (1761–1819) «Человеконенавистничество и раскаяние» (1789) Карамзин особо выделяет исполнительскую манеру немецких актеров⁴. Оригинальность исполнительского стиля актеров Карамзин напрямую связывает с утверждением на немецкой сцене Лессинга, Гете, Шиллера и др.⁵. В суждениях Карамзина по поводу эволюции немецкой драмы вновь возникает тень британского гения, которому противопоставлен французский театр: «Читая Шекспира, читая лучшие немецкие драмы, я живо воображаю себе, как надобно играть актеру и как что произнести; но при чтении французских трагедий редко могу представить себе, как можно в них играть актеру хорошо или так, чтобы меня тронуть»⁶.

¹ Карамзин Н.М. <О Шекспире и его трагедии «Юлий Цезарь»> // Указ. соч. Т. 1. С. 600.

² Карамзин Н.М. Указ. соч. Т. 1. С. 82.

³ Берков П.Г., Макогоненко Г.П. Указ. соч. Т. 1. С. 787.

⁴ Карамзин Н.М. Указ. соч. Т. 1. С. 128–129.

⁵ См.: Там же. С. 129.

⁶ Там же.

Впрочем, Карамзин был не только позитивен, но и критичен в анализе шекспиризации немецкой драмы. Так, русский писатель замечает, что немецкие авторы наряду с сильными чертами поэтики Шекспира наследуют и некоторые ее недостатки. 30 июня 1789 г. в Берлине Карамзин побывал на постановке трагедии Шиллера «Дон Карлос», о которой он отозвался следующим образом: «Сия трагедия есть одна из лучших немецких драматических пьес и вообще прекрасна. Автор пишет в Шекспировом духе. Есть только слишком фигурные выражения (так, как и у самого Шекспира), которые хотя и показывают остроумие автора, однако ж в драме не у места»¹. Под «слишком фигурными выражениями» Карамзин скорее всего имеет в виду чрезмерную перегруженность стиля Шекспира поэтическими фигурами, иносказаниями, игрой слов. Очевидно, что «Шекспиров дух» Шиллера прежде всего выражается в силе изображения характеров и страстей персонажей².

В «Письмах русского путешественника» есть рассказ Карамзина о представлении «Венецианского купца» в театре Франкфурта-на-Майне: «Здесь актеры недавно представляли Шекспирову драму, «Венецианского купца». На другой день франкфуртские жида прислали сказать директору комедии, что ни один из них не будет ходить в театр, если сия драма, в которой обругана их нация, будет представлена в другой раз. Директор не захотел лишиться части своего сбора и отвечал, что она будет выключена из списка пьес, играемых на франкфуртском театре»³.

Повествуя о неудачной поездке в Дармштадт, где он планировал, но не смог встретиться с проповедником Штарком, Карамзин в очередной раз задумывается о парадоксах человеческой природы, о «доброй славе», которой так дорожит человек: «Дорога человеку добрая слава – и с каким легкомыслием похищаем мы друг у друга сие сокровище! О Шекспир, Шекспир! Кто знал так хорошо сердце человеческое, как ты? Кто убедительнее твоего представил все безумства злословия?»⁴. Большую часть размышлений Карамзина составляет цитата из трагедии «Отелло» (III.3), которая приведена в оригинале и в его прозаическом подстрочном переводе:

¹ Карамзин Н.М. Указ. соч. Т. 1. С. 136.

² Там же. С. 135

³ Там же.

⁴ Там же. С. 196.

Good name in man and woman, dear my Lord,
 Is the immediate jewel of their souls,
 Who steals my purse, steals trash; 'tis something, nothing;
 'Twas mine, 'tis his, and has been slave to thousands;
 But he, that filches from me my good name,
 Robs me of that, which not enriches him,
 And makes me poor indeed¹.

Карамзин утверждает, что Шекспир настолько достоверно представил «все безумство злословия», что «златые Пифагоровы стихи кажутся медными после сих строк, которые всякому человеку, христианину и турку, индейцу и африканцу, надлежало бы вписать незагладымыми буквами в свое сердце»².

Вышеуказанные отзывы Карамзина о немецком театре резко контрастируют с его впечатлениями от посещения французского театра. Очевидно, что русский писатель не может принять доминирование классического репертуара на французской сцене: «Я и теперь не переменил мнения своего о французской Мельпомене – признается Карамзин. – Она благородна, величественна, прекрасна, но никогда не тронет, не потрясет сердца моего так, как муза Шекспирова и некоторых (правда, немногих) немцев. Французские поэты имеют тонкий, нежный вкус и *в искусстве писать* могут служить образцами. Только в рассуждении изобретения, жара и глубокого *чувства природы* – простите мне священные тени Корнелей, Расинов и Вольтеров! – должны они уступить преимущество англичанам и немцам»³.

Вместе с тем, нельзя сказать, что Карамзин находится под шекспировским гипнозом и, пребывая в сомнамбулическом состоянии, не способен критически оценивать текущую ситуацию в современном ему литературном процессе: «Трагедии их наполнены изящными картинами,

¹ Доброе имя есть первая драгоценность души нашей.
 Кто крадет у меня кошелек – крадет безделку;
 он был мой, теперь стал его и прежде служил тысяче других людей.
 Но кто похищает у меня доброе имя,
 тот сам не обогащается,
 а меня делает беднейшим человеком в свете. (Там же.)

² Карамзин Н.М. Указ. соч. Т. 1. С. 196.

³ Там же. С. 339.

в которых весьма искусно подобраны краски к краскам, тени к теням, но я удивляюсь им по большей части с холодным сердцем»¹. Он отдает должное классической трагедии и даже признает ее более доступной, чем театр Шекспира, вместе с тем он не может скрыть иронии, когда говорит о напыщенных условностях: «везде смесь естественного с романтическим; везде *mes feux, ma foi* (*франц.* – Пылаю страстью! Клянусь честью!); везде греки и римляне *à la Française*, которые тают в любовных восторгах, иногда философствуют, выражают одну мысль разными отборными словами и, теряясь в лабиринте красноречия, забывают действовать»².

Достается от Карамзина и французской публике, идущей на поводу у слащавых стихотворцев: «Здесьняя публика требует от автора прекрасных стихов, *des vers à retenir* (*франц.* – стихов, которые запоминаются); они прославляют пиесу, и для того стихотворцы стараются всячески умножать их число, занимаясь тем более, нежели важностию приключений, нежели новыми, чрезвычайными, но естественными *положениями* (*situations*) и забывая, что характер всего более обнаруживается в сих необыкновенных случаях, от которых и слова заимствуют силу свою»³. В примечании к этому суждению Карамзин обращается к читателю: «Я прошу знатоков Французского театра найти мне в Корнеле или в Расине что-нибудь подобное – например, сим Шекспировым стихам, в устах старца Леара, изгнанного собственными детьми его, которым отдал он свое царство, свою корону, свое величие, – скитающегося в бурную ночь по лесам и пустыням:

Blow winds... rage, blow!
 You sulph'rous and thought-executing fires,
 Vount couriers oak-cleaving thunder-bolts,
 Singe my white head! And thou allshaking thunder,
 Strike flat the thick rotundity o'th' world;
 Crack nature's mould, all germins spill at once,
 That make ungrateful man!!!
 I tax not you, you elements, with unkindness!

¹ Там же.

² Там же. С. 389–390.

³ Там же. С. 390.

I never gave you kingdom, call'd you children;
 ...Then let fall
 Your horrible pleasure!.. Here I stand, your slave,
 A poor, infirm, weak and despis'd old man!¹

Они раздирают душу; они гремят, подобно тому грому, который в них описывается, и потрясают сердце читателя. Но что же дает им сию ужасную силу? Чрезвычайное положение царственного изгнанника, живая картина бедственной судьбы его. И кто после того спросит еще: «Какой характер, какую душу имел Леар?»².

Несмотря на их достоинства, Корнелю, Расину и вообще французскому театру недостает шекспировского «чувства природы». Карамзин находит, что жанр трагедии мало подходит французской сцене, уроки Шекспира не усвоили самые крупные писатели: «творения французской Мельпомены славны – и будут всегда славны – красотой слога и блестящими стихами, но если трагедия должна глубоко трогать наше сердце или ужасать душу, то соотечественники Вольтеровы не имеют, может быть, ни двух истинных трагедий, и д'Аланберт сказал весьма справедливо, что все их пиесы сочинены более для чтения, нежели для театра»³.

Приведем отзыв о Шекспире, в котором Карамзин дает подробную характеристику его творчеству и ставит его выше всех остальных английских драматургов: «В драматической поэзии англичане не имеют ничего превосходного, кроме творений одного автора; но этот автор есть Шекспир, и англичане богаты. <...> Всякий автор ознаменован печатью своего века. Шекспир хотел нравиться современникам, знал их вкус и угождал ему; что казалось тогда остроумием, то ныне скучно и противно: следствие успехов разума и вкуса, на которые и самый великий

¹ Шумите, ветры, свирепствуй, буря!

Серные быстрые огни, предтечи разрушительных ударов!

Лейте пламя на белую главу мою!.. Громы, громы! Сокрушите здание мира; сокрушите образ натуры и человека, неблагодарного человека!..

Не жалуясь на вашу свирепость, разъяренные стихии!

Я не отдавал вам царства, не именовав вас милыми детьми своими! Итак, свирепствуйте по воле! Разите – се я, раб ваш, бедный, слабый, изнуренный старец, отверженный от человечества! (Там же.)

² Там же. С. 390–391.

³ Там же. С. 390.

гений *не может взять мер своих* (от франц. *prendre ses mesures* – “бес-силен противодействовать!”). Но всякий истинный талант, платя дань веку, творит и для вечности; современные красоты исчезают, а общие, основанные на сердце человеческом и на природе вещей, сохраняют силу свою как в Гомере, так и в Шекспире. Величие, истина характеров, занимательность приключений, *откровение* человеческого сердца и великие мысли, рассеянные в драмах британского гения, будут всегда их магиею для людей с чувством. <...>

Еще повторяю: у англичан один Шекспир! Все их новейшие трагики только что *хотят* быть сильными, а в самом деле слабы духом. В них есть шекспировский *бомбаст* (напыщенность), а нет Шекспирова гения. <...>¹. К этому стоит добавить, что в «Письмах» Карамзин делает тонкие наблюдения о природе английского языка, простого по грамматике и словарю для обучения чтению «Робертсона и Фильдинга, даже Томсона и Шекспира, но почти не возможного для восприятия на слух неприятным выговором»². А в «Речи, произнесенной на торжественном собрании Императорской российской академии» (5 декабря 1818 г.) Карамзин упоминает Шекспира в связи с размышлениями о национальных особенностях литературных вкусов, эстетических пристрастиях разных народов³.

В период издания «Московского журнала» (1791–1792, по возвращении в Москву после путешествия по Германии, Швейцарии, Франции и Англии) молодой Карамзин наряду с повестями «Бедная Лиза», «Наталья, боярская дочь», «Лиодор» публикует драматический отрывок «София», «написанный совершенно в духе драматургов «Бури и натиска» и отчасти Шекспира (ср. последний монолог Софии «Бурные ветры! разорвите черные облака неба» и монолог короля Лира «Ревите, ветры!»). Но, одновременно со «штюрмерскими» тенденциями, в драматическом отрывке Карамзина чувствуется органическая связь со старой драматургической традицией русского XVIII века: положительные персонажи пьесы носят стандартные «говорящие» имена, например, Добров; героиня же, подобно женским персонажам комедий Фонвизина, Капниста и других русских драматургов последней трети XVIII века, зовется Софией»⁴.

¹ Карамзин Н.М. Указ. соч. Т. 2. С. 572–574.

² Там же. С. 574–575.

³ Там же. С. 235–236.

⁴ Берков П.Г., Макогоненко Г.П. Указ. соч. Т. 1. С. 30.

В романе «Искуситель» М.Н. Загоскин обратил внимание, что финальные слова героини напоминают безумные возгласы леди Макбет¹.

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

Примечательно и то, что при написании «Истории государства Российского» Карамзин воспользовался мемуарами британца Джерома Горсея (Jerome Horsey, 1550–1627). Современник Шекспира, Горсей 18 лет находился в России: сначала в 1572 г. он вступил в должность приказчика-практиканта Московской кампании, а затем доставлял в Россию порох, медь и другие припасы, необходимые для ведения Ливонской войны, освоил дипломатическую службу. Уехав из России вскоре после смерти Ивана Грозного, Горсей написал мемуары «Записки о Московии сэра Джерома Горсея»², которые были опубликованы при жизни автора в популярном историко-географическом сборнике Пергаса. Историки литературы отмечали внешнее сходство Горсея с известным героем Шекспира Джоном Фальстафом и сходство его фамилии с фамилией одного из персонажей пьесы «Бесплодные усилия любви» Шекспира³.

Опередив соотечественников в оценке значения Шекспира, автор «Истории государства Российского» был не только одним из первых почитателей Шекспира и подлинным знатоком его творчества, но и сыграл

¹ Загоскин М.Н. Искуситель // Полное собрание сочинений. СПб., 1898. Т. 6. С. 190.

² Горсей Дж. Записки о Московии XVI в. сэра Джерома Горсея / Пер. с англ. СПб., 1909. [Электронный ресурс] // Открытая Русская Электронная Библиотека. URL: <http://orel3.rsl.ru/sim/sim-21-1.pdf>

³ Алексеев М.П. Русско-английские литературные связи (XVIII – первая половина XIX вв.) / Литературное наследство. Т. 91. М: Наука, 1989.

огромную роль в становлении и развитии русского шекспиризма, создав «шекспировскую» концепцию русской истории. Не случайно именно его «драгоценной для россиян памяти» Пушкин посвятил «с благоговением и благодарностию» свой «труд, гением его вдохновенный», – «Комедию о настоящей беде Московскому государству, о царе Борисе и о Гришке Отрепьеве» («Борис Годунов», 1825).

Создатель «Истории государства российского» Н.М. Карамзин был не только одним из первых почитателей Шекспира, но и глубоким знатоком его творчества в допушкинскую эпоху. Об оригинальной и во многом новаторской для отечественной культуры творческой рецепции У. Шекспира Карамзиным свидетельствуют постоянное упоминание имени Шекспира в письмах и стихах русского писателя, художественное освоение им шекспировских образов, создание оригинальной концепции истории, развитие отечественной теории перевода.

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

И. И. Чекалов

ОТГОЛОСКИ ШЕКСПИРОВСКОГО СЛОВА В ПЬЕСЕ А.Н. ОСТРОВСКОГО «СВОИ ЛЮДИ – СОЧТЁМСЯ»

В пьесе А.Н. Островского «Свои люди – сочтёмся» на исходе первого действия московский купец Самсон Силыч Большов неожиданно для своего приказчика Подхалюзина спрашивает его: «Скажи, Лазарь, по совести, любишь ты меня?» (I.12)¹. У Большова же такой вопрос возник не внезапно и не случайно, но был подготовлен обстоятельствами, уже затронутыми ранее. Впервые в пьесе тема любви к богатому купцу, каким является Большов, как к источнику материальных благодеяний окружающим его бедным людям, коснулся Рисположенский (I.10), стряпчий, т. е. «ходатай по делам»², уволенный из суда по причине пьянства (I.9). В диалоге с ним купец равнодушно отмахнулся от изъявлений любви стряпчего («все вы нас любите», I.10)³, а вот «дьявольские наущения» (т. е. подстрекательства)⁴ Рисположенского не были оставлены Большовым без внимания. На данный момент сценического времени у Большова ещё не сложился план того, как, перехитрив своих кредиторов, нажиться на них, но мысль об этом преследует его (I.10). Он принимает совет Рисположенского «дом да лавки заложить, либо продать» (I.10), но колеблется, когда выясняется, что купчую или закладную надо оформить на постороннего человека: «Только вот что беда-то: как закрепить на чужого дом-то, а он, пожалуй, там и застрянет, как блоха на войне» (I.10). Рисположенский и тут приходит на помощь своему благодетелю: «Уж вы ищите, Самсон Силыч, такого человека, чтобы он совесть знал» (I.10). По подсказке Рисположенского Большов

¹ *Островский А.Н.* Собрание сочинений: В 10 т. М.: Художественная литература, 1959. Т. 1. С. 45. Далее в скобках в тексте указаны номер действия и явления. Все дальнейшие ссылки в тексте приводятся по данному изданию.

² *Ашукин Н.С., Ожегов С.И., Филиппов В.А.* Словарь к пьесам Островского. Репринтное издание. М.: Веста, 1993. С. 204.

³ *Островский А.Н.* Собрание сочинений: В 10 т. Т. 1. С. 38.

⁴ Там же. С. 124.

решает передать своё имущество в распоряжение Подхалюзина, так как «он малый с понятием, да и капиталец есть» (I.10)¹.

Выражение ‘по совести’, употреблённое Большовым в вопросе, адресованном Подхалюзину, подчёркивает связь между этим вопросом и указанным диалогом купца со стряпчим, выявляя подготовительную функцию диалога по отношению к объяснению Большова с приказчиком. В начале рассматриваемого разговора с Большовым Подхалюзин постоянно прибегает к словечкам наподобие: «как вам угодно-с» (I.12). Но прямо поставленный вопрос Большова о любви к собственной персоне требует определённости, а Подхалюзин молчит. Тогда Большов продолжает: «Любишь что ли? Что ж ты молчишь? (Молчание). Поил, кормил, в люди вывел, кажется» (I.12)². В четвёртом действии Большов повторит последнюю фразу, добавив в неё одно уточнение: «Поил, кормил вместо отца родного, в люди вывел» (IV.4)³. Это уточнение раскрывает характер отношения купца к своему приказчику: Большов заботился о Подхалюзине, словно отец родной, и был уверен, что в ответ имел сыновнюю привязанность приказчика. Именно подтверждения такой привязанности ожидает услышать Большов, задавая свой вопрос Подхалюзину. Реакция Подхалюзина не разочаровывает купца. Оправившись от первоначального замешательства (оно выражено дважды повторенной авторской ремаркой и словами, включёнными в реплику персонажа), приказчик выказывает свою полную преданность хозяину и готовность за него «полезть в огонь и воду» (I.12), а в заключительной реплике диалога говорит о попечении Большова о нём, возвращаясь к теме, затронутой в вопросе купца и ссылаясь на заботу Большова как объяснение своей бескорыстной преданности ему: «Мне, Самсон Силыч, окромя вашего спокойствия, ничего не нужно-с. Как жимши у вас с малолетства и видимши все ваши благодеяния; можно сказать, мальчишкой взят-с лавки подметать, следовательно, должен я чувствовать» (I.12)⁴.

О том, какие чувства Подхалюзин испытывает к Большову и какое у приказчика реальное отношение к купцу, мы узнаем позже (II.3). На настоящий момент сценического времени вопрос, поставленный Боль-

¹ Там же. С. 39–40.

² Там же. С. 45.

³ Там же. С. 89.

⁴ Там же. С. 46.

шовым Подхалюзину, и совершенно положительная реакция последнего на него служит исходным моментом сюжета, который приведёт Большова в долговую яму, а его приказчика сделает законным владельцем всего имущества купца.

Указанный вопрос, вложенный Островским в уста одного из главных персонажей своей пьесы, по смыслу во многом напоминает тот, с которым король Лир обращается к своим дочерям в начале шекспировской трагедии:

Tell me, my daughters
(Since now we will divest us both of rule,
Interest of territory, cares of state),
Which of you shall we say doth love us most,
That we our largest bounty may extend
Where nature doth with merit challenge (I.1)¹.

В отличие от Большова Лир раскрывает свой замысел без всяких околичностей, и его вопрос предназначен сразу трём дочерям – Гонерилье, Регане и Корделии. Но тема вопроса, начало которого в семантико-типологическом плане одинаково оформлено и у Шекспира и у Островского, – та же самая, что и у Большова: любовь к собственной персоне, и она увязана не только с тем, что дано от природы (ср. *nature opposed to human institutions and tendencies*)², но и с тем, за что человеку полагаются почести и награды (ср. *merit: that for which a person deserves honour or reward*)³. Почести и награды на момент этой речи Лира могут

¹ *Shakespeare W. King Lear*. Ed. By A. Harbage. Penguin Books. Harmondsworth, 1970. P. 48–53. В дальнейшем все цитаты из пьесы по этому изданию.

В переводе Б. Л. Пастернака:

И так как мы с себя слагаем власть,
Права на землю и правленье краем,
Скажите, дочери, мне, кто из вас
Нас любит больше, чтобы при разделе
Могли мы нашу щедрость проявить
В прямом согласьи с вашей заслугой (Шекспир, 1960).

В дальнейшем все переводы Б.Л. Пастернака цитируются по этому изданию.

² *Schmidt A. Shakespeare-Lexicon Schmidt*, 1902. P. 758.

³ *Ibid.* P. 715.

исходить только от короля, т.е. быть его благодеяниями. Таким образом, здесь устанавливается ассоциативная связь между тем, как понимают любовь персонажи Островского и как она воспринимается Лиром в начале трагедии. В прозаическом переводе, сделанном в 1837 г. знаменитым трагиком Александринского театра В.А. Каратыгиным (1812–1853) и державшемся на петербургской и, вероятно, московской сцене¹ вплоть до появления перевода А.В. Дружинина (1856), данное сходство текста не только не утрачено, но и демонстрируется с большей непосредственностью:

Скажите мне, дети, кто из вас больше любит отца, дабы
Наша щедрость могла излиться на достойнейшую из дочерей?²

Ответ Гонерилы на вопрос Лира наполнен риторическими фразами:

Sir, I love you more than word can wield the matter;
Dearer than eyesight, space, and liberty;
Beyond what can be valued, rich or rare;
No less than life, with grace, health, beauty, honor;
As much as child e'er loved, or father found;
A love that makes breath poor, and speech unable.
Beyond all manner of so much I love you. (I.1)³

¹ Как полагает Р.М. Беньяш, каратыгинский перевод звучал в исполнении П.С. Мочалова (см.: *Беньяш Р.М.* Павел Мочалов. Л.: Искусство, 1976. С. 266).

² Король Лир. Трагедия в 5-ти действиях. Сочинение Вильяма Шекспира. Одобрена к представлению 19 января 1838 г. Рукопись. I 19. 4. 29. ОР и РК Театральной библиотеки в СПб. В каталоге значится как перевод В.А. Каратыгина (ср.: *Левин Ю.Д.* Шекспир и русская литература XIX в., Л.: Наука, 1988. С. 266).

³ *Shakespeare W.* King Lear... P. 55–60.

В переводе Б.Л. Пастернака:

Моей любви не выразить словами.
Вы мне милей, чем воздух, свет очей,
Ценней богатств и всех сокровищ мира,
Здоровья, жизни, чести, красоты,
Я вас люблю, как не любили дети
Доныне никогда своих отцов.
Язык немеет от такого чувства,
И от него захватывает дух.

В прозаическом переложении В.А. Каратыгина блёстки риторики не сохранились, а смысл шекспировского оригинала подвергся ряду искажений, но осталось основное направление мысли Гонерильи вместе с тоном неумеренной лести:

«Я люблю вас, государь, больше, чем могу выразить словами, больше, чем свет моих очей, воздух и свободу, выше всех богатств и драгоценностей. Я люблю вас на равных с жизнью. Назовите мне любовь, для которой не достаёт ни дыхания, ни слов, чтобы её выразить; ну так я люблю вас больше»¹.

Не в пример Гонерилье Подхалюзин, разумеется, не владеет риторикой в качестве экспрессивного средства, но, так же как она, умеет показать в пределах своих речевых возможностей силу собственной преданности хозяину. Самая первая реакция приказчика на вопрос Большова свидетельствует об этом:

«П о д х а л ю з и н. Эх, Самсон Силыч! Да что тут разговаривать-то-с. Уж вы во мне не сомневайтесь! Уж одно слово: вот как есть, весь тут.
Б о л ь ш о в. Да что ж, что ты весь-то?
П о д х а л ю з и н. Уж коли того, а либо что, так останетесь довольны: себя не пожалею» (I.12)².

Слово «весь», используемое приказчиком, значит «целиком, целый, сполна, совсем, сплошь, с корнем, оптом, огулом, сколько есть или было, без остатка»³, а выражение «весь тут» «употребляется для выражения предела каких-нибудь желаний, чувств в значении: конечно, ничего не скажешь, ничего не поделаешь»⁴. Таким образом, прямые обозначения речи в приведённой реплике Подхалюзина указывают на его полную преданность Большову («без остатка») при наличии у приказчика крайней степени чувств и желаний, что он пояснит в нижеследующей реплике: «себя не пожалею», и в ходе дальнейшего диалога с Большовым будет неоднократно возвращаться к этой теме («в огонь и в воду полезу-с»,

¹ Король Лир. Трагедия в 5-ти действиях... С. 3.

² Островский А.Н. Собрание сочинений: В 10 т. Т. 1. С. 45.

³ Даль В. Толковый словарь в четырёх томах. М.: Русский язык. 1989. Т. 1. С.187.

⁴ Ашукин Н.С. и др. Указ. соч. С. 28.

«окромя вашего спокойствия ничего не нужно-с»). Предлагая Подхалюзину принять участие в обмане кредиторов, Большов понимает, что за-теянное им дело потребует «кучу хлопот», т.е. множества «занятий, со-стоящих в постоянном обращении куда-либо с просьбой, ходатайством с целью добиться чего-либо»¹. Подхалюзина хлопоты не смущают.

«П о д х а л ю з и н. Нельзя же без хлопот-с. Вот вексель надо за что-нибудь сбить-с, товар перевести куда подальше. Станем хлопотать-с!

Б о л ь ш о в. Оно так. Да старенёк уж я становлюсь хлопотать-то. А ты помогать станешь?» (I, 12)

В таком стремлении стареющего Большова опереться на силу и энергию молодого приказчика можно различить смысловую параллель изначальной декларации Лира, провозглашённой с трона.

... 'tis our fast intent
To shake all cares and business from our age,
Conferring them on younger strengths <...>² (I, 1)

В переводе В.А. Каратыгина:

Мы разделили наше королевство на три части в твёрдом убеждении облегчить тем нашу древность от всяких трудов и забот, представить их младым силам и, сняв бремя, ожидать спокойно кончины³.

Не только текст экспозиции пьесы «Свои люди – сочтёмся», но и текст её финального акта даёт основание для сопоставления первого крупного произведения Островского с «Королём Лиром». На данный момент, отпущенный ненадолго из долговой ямы, Большов появляется в «богато меблированной гостиной» «в доме Подхалюзина» (IV, рем.). Он утратил всё своё имущество и просит Подхалюзина, ставшего его зятем и владельцем его богатства, и свою дочь Липочку, ставшую женой

¹ Словарь русского языка. М.: Русский язык. Т. IV. С. 605.

² *Shakespeare W. King Lear...* P. 38-40. В переводе Б.Л. Пастернака:

Ярмо забот мы с наших дряхлых плеч
Хотим переложить на молодые.

³ Король Лир. Трагедия в 5-ти действиях. Сочинение Вильяма Шекспира. Рукопись. С. 2–3.

Подхалюзина, уплатить своим кредиторам. Получив отказ, он, обращаясь к ним, восклицает: «Змеи вы подколодные! (IV. 4)¹.

Выражение ‘змея подколодная’ восходит к русской народной поэзии и встречается в просторечии. Так «говорится о коварном и опасном человеке»². Но, помимо этого, оно отсылает и к метафорике шекспировского языка в «Короле Лире», где змее как тропу отведено видное место. Вот как, например, описывает А.С. Брэдли «змеиные» метафоры, относящиеся к Гонерилье: «<...> её неблагодарность жалит змеиным укусом, она по-змеиному коварно поразила отца в самое сердце <...>, её супругу она представляется раззолоченной змеёй <...>. Гонерилья и Регана бесчеловечны (dog-hearted) <...>, каждая из них является змеёй по отношению к другой»³. В своей пьесе Островский не пользуется шекспировской поэтикой поэтических метафор⁴, но противопоставление мира животных и мира человека, фиксируемое у Шекспира метафорикой его языка⁵ и выражающее пейоративное отношение английского драматурга к отрицательным персонажам его пьесы, имеется также и у Островского, хотя и достигается иными средствами. «Люди ли вы?» – гневно спрашивает Большов свою дочь и Подхалюзина в один из моментов драматического объяснения с ними. И получает от дочери ответ, достойный Гонерильи: «Известно, тятенька, люди, а не звери же» (IV. 4)⁶.

Драматизм ситуации, в которой очутился купец, для него состоит в том, что он не может отрешиться от мысли, что богатство, попавшее

¹ *Островский А.Н.* Собрание сочинений: В 10 т. Т. 1. С. 90.

² *Ашукин Н.С.* и др. Указ. соч. С. 153.

³ *Bradley A.C.* Shakespearian Tragedy. New York: Fawcett World Library. 1968. P. 219.

⁴ *Ibid.* P. 218–220.

⁵ Впрочем, в пьесе «Василиса Мелентьевна» Островский поэтически разрабатывает выражение ‘змея подколодная’. В пьесе Иван Грозный, любуясь красотой безмятежно спящей Василисы, спрашивает себя: «Ужель под этой тишиной таится / Змеиное лукавство (*Островский А.Н.* Собрание сочинений: В 10 т. Т. 9. С. 110 (V.5)), а дворянин Андрей Кольчев просит царя:

Вели убить мне бабу-лиходейку
 Что заползла змеёю подколодной,
 Украдучись, в твой терем златоверхий!

(*Островский А.Н.* Собрание сочинений: В 10 т. Т. 9. С. 112).

⁶ *Островский А.Н.* Собрание сочинений: В 10 т. Т. 1. С. 89.

в руки приказчика, нажито Большовым. «Ведь я у вас не милости прошу, а своё добро» (IV.4)¹, – говорит он Подхалюзину и Липочке и вслед за тем, как бы вспомнив об изменившемся состоянии дел, взывает к признательности приказчика:

«Лазарь! Да ты вспомни то, ведь я тебе всё отдал, всё дочиста; вот что себе оставил, видишь! Ведь я тебя мальчишкой в дом взял, подлец ты бесчувственный! <...> А видел ли я от тебя благодарность какую? Видел ли? Вспомни то, Лазарь, сколько раз я замечал, что ты на руку нечист! Что ж? Я ведь не прогнал тебя, как скота какого, не ославил на весь город. Я тебя сделал главным приказчиком, тебе я всё своё состояние отдал, да тебе же, Лазарь, я отдал и дочь-то своими руками. А не случись и мною этого попушения, ты бы на неё и глядеть-то не смел.

П о д х а л ю з и н. Помилуйте, тятенька, я всё это очень хорошо чувствую-с!

Б о л ь ш о в. Чувствуешь ты! Ты бы должен всё отдать, как я, в одной рубашке остаться, только бы своего благодетеля выручить. Да не приму я этого, не надо мне, ты заплати за меня только, что теперь следует.

П о д х а л ю з и н. Отчего бы не заплатить-с, да просят цену, которую совсем несообразную» (IV. 4)².

В приведённом диалоге фраза с глаголом «отдать», не повторяясь, звучит на протяжении всей первой реплики Большова (я тебе всё отдал, всё дочиста, всё состояние отдал, отдал и дочь-то) и снова появляется во второй (ты бы должен всё отдать). В последней ответной реплике Подхалюзина речь идёт о том, что кредиторы просят «цену несообразную». В пояснении этого слова у Даля читаем: «с чем, неладный, не отвечающий, что некстати, не идёт»³. При сопоставлении движения смысла от реплик Большова к репликам Подхалюзина возникает представление о том, что цена, которую кредиторы просят за долги Большова, т.е. копеечные расчёты с ними, не соответствуют тому, что Большов отдал Подхалюзину⁴. Сквозь такое представление

¹ Там же.

² Там же.

³ *Даль В.И.* Указ. изд. Т. II. С. 536.

⁴ «Да куда ж ты деньги-то дел?» – недоумевает Большов и слышит в ответ: «...я вот торговлей завожусь, домишко отделал» (IV.4) (*Островский А.Н.* Собрание сочинений: В 10 т. Т. I. С. 88).

проступает скарредность приказчика, совершенно заглушающая в нём чувство благодарности к купцу.

Ключевая фраза реплики Большова: «я тебе всё отдал» почти полностью совпадает с той, которую произносит Лир во время спора с Гонерильей и Реганой относительно сокращения своей свиты: «I gave you all» (II.4)¹.

Данные фразы различаются наличием у адресата действия единственного числа в тексте Островского и множественного числа в шекспировском тексте, иначе говоря, в одном случае подразумевается только Подхалюзин, а в другом Гонерилья и Регана. Однако поскольку в четвёртом явлении четвёртого действия пьесы Островского Липочка, целиком и полностью оказавшаяся на стороне мужа, принимает активное участие в обсуждении оплаты долгов купца кредиторам («Что ж, тятенька, нельзя же нам самим ни причём остаться... <...> Мы, тятенька, сказали вам, что больше десяти копеек дать не можем, – и толковать об этом нечего» (IV.4)², а сам Большов часто обращается к ним обоим, объединяя их («Что вы! Что вы! Опомнитесь!» (IV.4))³, шекспировская фраза и фраза Островского, в своём совпадении подчёркивающие чёрствую неблагодарность Подхалюзина и Липочки, аналогичную неблагодарности дочерей Лира, могут рассматриваться как источник аллюзии, связанной с эпизодом, изображённым в уже упомянутом явлении пьесы.

* * *

Современники Островского, как известно, обратили внимание на сходство центрального сюжетного события пьесы «Свои люди – сочтёмся» – передачу Большовым своей собственности Подхалюзину – и раздела своего царства королём Лиром в трагедии Шекспира.

Первая крупная пьеса Островского была опубликована в «Москвитяине» в 1850 году, и почти сразу вслед за тем была запрещена цензурой к постановке на сцене. Это не способствовало появлению рецензий о ней в журналах, хотя её неоднократные устные чтения в Москве, происходившие до её публикации, везде сопровождались блестящим

¹ *Shakespeare W. King Lear*. ... P. 249 В переводе Б.Л. Пастернака: «Я всё вам дал!». В переводе В.А. Каратыгина: «Я всё отдал вам!» (Король Лир. Трагедия в 5-ти действиях. Рукопись. С. 30.)

² *Островский А.Н.* Собрание сочинений: В 10 т. Т. 1. С. 89–90.

³ *Островский А.Н.* Собрание сочинений: В 10 т. Т. 1. С. 89.

успехом¹. Журнальные отзывы о пьесе стали печататься после выхода в 1859 году собрания сочинений Островского, в котором с цензурными исправлениями была допущена и пьеса «Свои люди – сочтёмся»

На исходе 1850-х и в начале 1860-х в русской журнальной критике, по словам Ю.Д. Левина, «открыто признаваемый авторитет Шекспира оставался ещё неколебимым»², и экскурсы в творчество английского драматурга часто встречались в статьях о текущей русской литературе. Поэтому не приходится удивляться тому, что указанное сходство между пьесой Островского и трагедией Шекспира оказалось предметом внимания рецензентов.

Наиболее раннее упоминание об этом сходстве встречаем в московском журнале «Атеней». В его мартовско-апрельском номере за 1859 год была помещена пространная статья Н.П. Некрасова (впоследствии известного языковеда-русиста), в которой он весьма придирчиво оценивал сочинения Островского. Разбирая его первую крупную пьесу, рецензент недоумевал: «Ведь Большов знает хорошо Подхалюзина, знает, что он плут. Для чего он так некстати сделался великодушным? Странно! Ему жаль было отдавать деньги кредиторам, не жалко было отдать всё своё имя Подхалюзину!... Правда, Лир у Шекспира делал почти то же, но у него основание глубже, серьезнее: Лиру, этому гордому, могущественному и справедливому королю, и на ум не приходило, чтобы он когда-нибудь при жизни мог лишиться своего могущества; он имел в виду лишь отдохнуть от бремени правления <...>»³. Недоумению Н.П. Некрасова вторил А.И. Селин, профессор русской словесности в Киевском университете: «Прочитав «Свои люди – сочтёмся!», с первого раза вы придёте в большое недоумение и невольно спросите: чего ради почтенный купец [...] на старости лет задумал дело преступное – злостное банкротство? Ещё в большее недоумение повергает вас то, что он не сам воспользовался чужой собственностью, а отдал её вместе со всем своим имуществом другим, зятю и дочери, и себе ничего не оставил [...], и вы готовы повторить слова Подхалюзина: «Самсон Силыч – купец богатейший, и теперича всё это дело, можно сказать, так, для времяпровождения затеял», [...]. Почти таким же образом, только в деле правом и совершен-

¹ См. об этом: А.Н. Островский в воспоминаниях современников. М.: Художественная литература, 1966; *Лакшин В.* А.Н. Островский. М.: Искусство, 1982. С. 104–116; *Лобанов М.* Островский. М.: Молодая гвардия, 1989. С. 35–38.

² *Левин Ю. Д.* Шекспир и русская литература XIX века. С. 196.

³ Атеней. Журнал критики, современной истории и литературы. Ч. II, март и апрель 1859 года. Москва. С. 472.

но чистом, у Шекспира поступил король Лир в сцене раздела царства»¹. В 1875 году на страницах петербургского журнала «Дело» Н. Языков, упомянув о подобных сопоставлениях в русской критике, заметил, что ими «критика навряд ли оказала услугу Островскому»².

Среди множества вопросов, поднятых Н.А. Добролюбовым в обширной, вскоре ставшей знаменитой статье «Тёмное царство», публиковавшейся в двух номерах «Современника» (№№ 7 и 9) за 1859 год как отклик на выход первого собрания сочинений Островского, имеется и изложение позиции критика относительно сходства поступка Большова, передавшего своё имущество Подхалузину, с поступком Лира, отдавшего своё царство Гонерилье и Регане. «В поступке Большова, – пишет Добролюбов, – действительно есть внешнее сходство с поступком Лира, но именно настолько, насколько может комическое явление подходить на трагическое. Лир представляется нам также жертвой уродливого развития; поступок его, полный гордого сознания, что он *сам, сам по себе велик* (курсив автора. – *И. Ч.*), а не по власти, которую он держит в своих руках, поступок этот тоже служит к наказанию его надменного деспотизма. Но если мы вздумаем сравнивать Лира с Большовым, то найдём, что один из них с ног до головы король британский, а другой – русский купец; в одном всё грандиозно и роскошно, в другом всё хило, мелко, всё рассчитано на медные деньги»³.

Когда в своём «самообожании», утверждает Добролюбов, Лир «выходит из всяких пределов здравого смысла» и «решается сбросить с себя власть, уверенный, что и после того люди не перестанут трепетать его», он, отдавая своё царство дочерям, должен «перейти в простое звание обыкновенного человека и испытать все горести, соединённые с человеческой жизнью. Тут-то, в борьбе, начинающейся вслед за тем, и раскрываются все лучшие стороны его души» (52)⁴.

¹ Селин А.И. «Свои люди – сочтёмся» [Университетские известия. 1868. № 8. Киев] // Денисюк Н. (сост.) Критическая литература о произведениях А.Н. Островского. Вып. 3-й. М., 1906. С. 94.

² Языков Н. Бессилие творческой мысли [«Дело», №№ 2 и 4. 1875] // Там же. Вып. 4. С. 109.

³ Добролюбов Н. А. Собрание сочинений. М.;Л.: Худ. лит-ра. Т. 5. 1962. С. 52. Остальные ссылки на это издание даются в тексте с номером страницы в скобках.

⁴ А.А. Аникст высоко оценил добролюбовское суждение о Лире: «Во всей мировой критике мы не найдём более верного определения исходного момента трагедии короля Лира». Аникст А.А. Послесловие к «Королю Лиру» // Шекспир У. Полное собрание сочинений. Т. 6. С. 671.

В Большове же, по убеждению Добролюбова, «нет ни малейшего проблеска человеческих чувств: он гадок для нас именно тем, что в нём видно почти полное отсутствие человеческих элементов; и в то же время он пошёл и смешон искажением и тех зачатков человечности, какие были в его натуре» (57). Поэтому, цитируя слова Большова, сказанные им в момент наибольшего душевного потрясения¹, и признавая, что

¹ Добролюбов не полностью цитирует слова Большова и отрывает их от контекста. В тексте они вызваны бессердечной репликой Липочки.

«О л и м п и а д а С а м с о н о в н а. Мы, тятенька, сказали вам, что больше десяти копеек не можем, – и толковать об этом нечего.

Б о л ь ш о в. Уж ты скажи, дочка: ступай, мол, ты, старый чёрт, в яму! Да, в яму! В острог его старого дурака. И за дело! Не гонись за большим, будь доволен тем, что есть. А за большим погонишься, и последнее отнимут, оберут тебя дочиستا. И придётся тебе бежать на Каменный мост да бросаться в Москву-реку. Да и оттедова тебя за язык вытянут да в острог посадят.

Все молчат. Большов пьёт.

А вы подумайте, каково мне теперь в яму-то идти. Что ж мне зажмуриться, что ли? Мне Ильинка-то теперь за сто вёрст покажется. Вы подумайте только, каково по Ильинке-то идти. Это всё равно, что грешную душу дьяволы, прости господи, по мытарствам ташат. [Со следующего предложения начинается цитата у Добролюбова (54). – И. Ч.] А там мимо Иверской, как мне взглянуть-то на неё, на матушку?.. Знаешь, Лазарь, Иуда – ведь он тоже Христа за деньги продал, как мы совесть за деньги продаём... А что ему за это было?.. [Два следующих выражения выпущены у Добролюбова. – И. Ч.] А там присутственные места, уголовная палата... Ведь я злостный – умышленный... ведь меня в Сибирь сошлют. Господи!.. Коли так не дадите денег, дайте Христа ради. (Плачет.)» (IV.4) (*Островский А.Н. Собрание сочинений: В 10 т. Т. 1. С. 90*).

Теперь Большов о «своём добре» и не вспоминает. Он просит денег у дочери и зятя «Христа ради». Он взывает к ним не предавать совесть за деньги. Если сравнить первоначальную решимость Большова «тихим манером дельце обделать» с его легкомысленным представлением о грядущем страшном суде: «Там после суди владыка на втором пришествии» (I.12) (Там же. С. 45) с тем, как ему теперь представляется путь по Ильинке: «Это всё равно, что грешную душу дьяволы <...> по мытарствам ташат», то выявится контраст, свидетельствующий об изменении в сознании Большова – пробудившаяся в нём религиозность открыла ему глаза на существование совести: недаром он стыдится взглянуть на Иверскую икону Божьей Матери, слышную Чудотворной.

«в последних сценах есть трагический элемент, но он участвует здесь чисто внешним образом» (53), Добролюбов стоит на своём: «Для нас и в последнем акте Большов не перестаёт быть комичен: ни одного светлого луча не проникает в эту тёмную душу после переворота, навлечённого им самим на себя» (53).

«Добролюбовским кунштюком» назвал Аполлон Григорьев такой подход к пьесе Островского, то есть ловкой проделкой, при которой используется «в жизненных явлениях та сторона, которая лезет под теорию»¹. Художественное произведение, утверждал Григорьев «захватывает жизнь гораздо шире всякой теории»², так что, по его мнению, пьеса «Свои люди – сочтёмся» являет собой «прежде всего картину общества, отражение мира, в котором проглядывают многообразные начала, а не только одно самодурство»³. Обращаясь к словам Большова, цитируемым Добролюбовым, Григорьев замечает: «Остроумный автор «Тёмного царства» положительно, например, отказывает в своём сочувствии Большову, даже в трагическую минуту жизни этого последнего» и ставит риторический вопрос: «Откажет ли ему в сожалении и, стало быть, известном сочувствии масса?»⁴.

В наше время связь между пьесой Островского «Свои люди – сочтёмся» и шекспировским «Королём Лиром» не подвергается сомнению в работах А.Л. Штейна и Л.М. Лотман.

А.Л. Штейн, останавливаясь на сходстве Большова и Лира, поддерживает различие между ними, проводимое Добролюбовым, но не может согласиться с критиком в том, что «Большов комичен и в последнем акте и что трагический элемент участвует в его судьбе чисто внешним образом». «У Островского, – утверждает Штейн, – Большов, превратившись из обидчика в жертву, изображён не без патетики. Он привлека-

¹ Григорьев Ап. Парадоксы органической критики (1864) Письма Ф.М. Достоевскому [письмо первое]. Органический взгляд и его основной принцип. // *Он же*. Эстетика и критика. М.: Искусство, 1980. С. 146.

² Григорьев Ап. После «Грозы» Островского. Письма к Ивану Сергеевичу Тургеневу. Письмо первое. Неизбежные встречи. // *Он же*. Театральная критика. Л.: Искусство, 1985. С. 175.

³ Там же. С. 184.

⁴ Там же. С.176.

ет наше сочувствие. Из этого зерна вырастает новое качество комедий Островского»¹.

А.Л. Штейн отмечает структурно-композиционное сходство пьесы Островского и шекспировской трагедии о Лире. Мотив плутовства разрабатывается в комедии трижды: «типичность того, что произошло с Большовым, подкрепляется и уточняется тем, что произошло со свахой и Рисположенским». «Приём этот восходит к старой драматургии. Шекспир постоянно прибегал к нему. Например, кроме обманутого короля Лира в трагедии есть ещё один обманутый отец – граф Глостер»².

Л.М. Лотман указывает на основание, типически роднящее психологию Большова и Лира: «Кругозор Большова ограничен Замоскворечьем. В своём ограниченном мире он испытывает все те чувства, которые в ином масштабе испытывает властитель, могущество которого неограниченно»³. Такое типологическое сходство, как полагает исследовательница, служит исходной точкой центрального сюжетного события пьесы Островского – передачи Большовым своего имущества Подхалюзину. «В этом повороте сюжета комедия о злостном банкроте и хитром приказчике сближается с трагедией Шекспира «Король Лир» – коллизия погони за наживой перерастает в коллизию обманутого доверия»⁴.

«Коллизия обманутого доверия» предполагает сочувствие зрителя к обманутому персонажу и входит в противоречие к суждению Добролюбова о Большове как о самодуре. «Последовательно отрицательное отношение Добролюбова к Большову, исключаяющее всякое сочувствие к этому герою», было продиктовано, разъясняет Л.М. Лотман, «главным образом тем, что критик остро ощущал связь домашней тирании с политической и зависимость несоблюдения закона в частном предпринимательстве от отсутствия законности в обществе в целом. «Купеческий Король Лир» его интересовал более всего как воплоще-

¹ Штейн А.Л. Мастер русской драмы. Этюды о творчестве Островского. М.: Советский писатель, 1973. С. 31.

² Там же. С. 33.

³ Лотман Л.М. Островский и драматургия второй половины XIX в. // История всемирной литературы: В 9 т. М.: Наука. 1991. Т. 7. С. 64.

⁴ Там же.

ние тех общественных явлений, которые поддерживают безгласность общества, бесправие народа, застой в экономическом и политическом развитии страны»¹.

Что касается сочувствия зрителя (и, конечно, драматурга) Большову, то тут Л.М. Лотман предлагает такое разрешение этой проблемы: «Образ Большова в пьесе Островского безусловно трактуется в комедийном, обличительном тоне. Однако страдания этого героя, неспособного до конца понять преступность и неразумность своих поступков, субъективно глубоко драматичны. Предательство Подхалюзина и дочери, потеря капитала приносят Большову величайшее разочарование идейного порядка, смутное ощущение краха вековых устоев и принципов и переживается как конец света»². При этом, как подчёркивает исследовательница, «страдания же его вызывают отклик в душе писателя и зрителя не потому, чтобы герой по своим нравственным качествам не заслуживал возмездия, а потому, что формально правый Подхалюзин попирает не только узкие искажённые представления Большова о семейных отношениях и правах родителей, но все чувства и принципы, кроме принципа «оправдания» денежного документа»³.

Однако «все чувства и принципы», о которых здесь идёт речь, трудно представить в отрыве от того момента в жизни Большова, когда в нём пробуждается религиозность, заставляющая его вспомнить о совести. Недаром Аполлон Григорьев назвал этот момент «трагической минутой». Именно тогда обнажается трагический подтекст истории Большова, и он сам на данный момент сценического времени перестаёт восприниматься как чисто комический персонаж, а нравственная позиция автора пьесы предстаёт в своём наиболее непосредственном виде. Она, разумеется, косвенно разветвлена во всей системе образов пьесы, и её влиянию, как указывает Л.М. Лотман, также содействует «предусмотренная в комедии Островского ассоциативная связь изображаемых событий с трагедией Шекспира “Король Лир”»⁴.

¹ Лотман Л.М. А.Н. Островский // История русской литературы: В 4 т. Л.: Наука, 1982. Т. 3. С. 507.

² Там же.

³ Там же.

⁴ Там же.

Предусмотреть значит «заранее усмотреть, учесть возможность чего-либо; заранее принять во внимание, учесть в своём содержании»¹. Это мог сделать только автор пьесы, приступая к её созданию. Отсюда следует, что шекспировского «Короля Лира» надлежит рассматривать как источник, сыгравший определённую роль в творческой истории пьесы Островского. Это же демонстрирует структурно-композиционное сходство, обнаруженное А.Л. Штейном у Островского и Шекспира. На это же указывают и отзвуки шекспировского слова, встречающиеся в тексте пьесы и выявленные в настоящей статье. Однако ранний период творческой истории пьесы «Свои люди – сочтёмся» и по сей день во многом остаётся непояснённым, и решение вопроса и роли в её замысле шекспировской трагедии «Король Лир» по-прежнему является камнем преткновения.

* * *

Сам Островский указал на то, что начало создания его пьесы приходится на 1846 год. К осени этого года, сообщал он, «комедия в общих чертах была уже задумана и некоторые сцены набросаны; многим лицам я рассказывал идею и читал некоторые подробности»². Тогда же к Островскому в работе над пьесой присоединился начинающий драматург и актёр провинциального театра Д.А. Горев, но их сотрудничество оказалось кратким и по результатам незначительным.³ В дальнейшем Островский продолжал самостоятельно трудиться над своим сочинением и по его словам «в продолжение 1847, 1848 и половины 1849 гг. <...> написал свою комедию на глазах своих друзей, постоянно читая им каждую сцену, советовался с ними о каждом выражении, исправлял, переделывал, некоторые сцены оставлял вовсе, другие заменял новыми <...>»⁴.

¹ Словарь русского языка в четырёх томах. Т. 3. С. 374.

² *Островский А.Н.* Литературное объяснение // *Он же*. Полное собрание сочинений. Т. 14. М., 1953. С. 50.

³ Подробности об этом см.: *Ревякин А.* А.Н. Островский и Д.А. Горев (К творческой истории комедии «Свои люди – сочтёмся») // *Русская литература*. 1963, №4. См. также: *Кашин Н.П.* А.Н. Островский и Д. Горев-Тарасенков // *Он же*. Этюды об А.Н. Островском. Т.1. М., 1912. С. 265-274.

⁴ *Островский А.Н.* Литературное объяснение. С. 50.

И действительно, как свидетельствовал М.И. Семевский, поклонник таланта драматурга, которому в 1855 году Островский подарил черновик рукописи пьесы «Свои люди – сочтёмся», в ней «каждая вновь подмеченная черта, манера выражений, даже слово, проскользнувшее незаметно для обыкновенного человека, получали <...> значение и место у А.Н. Островского»¹.

Можно было бы ожидать, что такая длительная и тщательная обработка пьесы, когда менялась компоновка сцен и само её название (сначала «Несостоятельный должник», потом «Банкрот» и, наконец, «Свои люди – сочтёмся»), обработка, проходившая «на глазах друзей», с которыми драматург постоянно советовался об изменениях, вносимых в текст, будет зафиксирована в воспоминаниях современников, однако таких воспоминаний нет, а сведения, сохранившиеся об этом периоде жизни Островского крайне скудны. Напомним, что с 1845 года по 1851 год Островский служил в московском Коммерческом суде, и «чрезвычайно богатый впечатлениями период жизни Островского – служба в Коммерческом суде, – к сожалению, в воспоминаниях оказался обойдённым»², – констатирует А.И. Ревякин, добавляя: «Нам совершенно неизвестны какие-либо мемуары о детстве и ранней юности А.Н. Островского, в воспоминаниях он сразу является знаменитым писателем, автором великолепной, первоклассной комедии – «Свои люди – сочтёмся». Убедительную иллюстрацию этому выводу находим в воспоминаниях Н.В. Берга (1823–1884), товарища Островского по Первой московской гимназии: «Островский написал комедию «Банкрот». Все, знающие дело, ахнули. Вся интеллигенция Москвы заговорила об этой пьесе как о чём-то чрезвычайном [...]. Но кроме языка и самый купеческий быт и жизненные приёмы этого сословия нарисованы были... как бы опытным художником, о существовании которого никто не знал; никто не видал его постепенного развития, разных мелких, робких, отроческих статей. Сразу явилось художественное произведение, соверши-

¹ *Кашин Н.П.* Этюды об А.Н. Островском. К истории текстов произведений А.Н. Островского: В 2 т. М., 1913. Т. 2. С. 15. Ср.: *Семевский М.И.* «Встречи с А.Н. Островским в Москве» // Островский в воспоминаниях современников. С. 133–134.

² *Ревякин А.И.* А.Н. Островский в воспоминаниях современников // А.Н. Островский в воспоминаниях современников. С. 17.

лось нечто вроде чуда! Слава Островского как драматического писателя родилась и выросла в один день»¹.

При отсутствии прямых мемуарных свидетельств и других непосредственных данных о возникновении замысла первой крупной пьесы Островского и длительного процесса работы над рукописью произведения приходится прибегнуть к реконструкции, основанной лишь на косвенных материалах. Разумеется, подобная реконструкция остаётся только гипотезой, которую могут либо подтвердить, либо опровергнуть будущие исследователи.

В марте 1850 года в «Москвитяине» была напечатана пьеса «Свои люди», а 14 августа того же года Островский представил в цензуру прозаический перевод шекспировской комедии под заглавием «Укрощение злой жены». Перевод отделён от публикации пьесы всего несколькими месяцами. Следовательно, в этот период Шекспир привлекал внимание Островского, и оно было связано с его творческими планами. Что было в то время источником такого внимания? Скорее всего, не печатное, а устное слово, произносимое в театре и устная молва, разносившаяся о театральных постановках. Недаром Аполлон Григорьев писал М.П. Погодину в октябре 1851 года, что кружок молодых людей, группировавшихся в редакции «Москвитянина» вокруг Островского, «Шекспиром знаком <...> более понаслышке»². Как поясняет Даль, понаслышка (от глагола слышать) – «действие и состояние по значению глагола»³.

Театр привлекал Островского уже в гимназические годы. Как сообщает Ф.А. Бурдин (1827–1887), соученик будущего драматурга по гимназии и впоследствии его друг, познакомившийся с ним в 1840 году, «Александр Николаевич был старше нас на три класса и тогда уже он любил театр, часто посещал его, мы с великим удовольствием и интересом слушали его мастерские рассказы об игре Мочалова, Щепкина, Львовой-Синецкой и др»⁴. Островский окончил Первую

¹ Берг Н.В. Молодой Островский // А.Н. Островский в воспоминаниях современников. С. 38.

² Григорьев А. Письма / Изд. подг. Р. Виттакер, Б.Ф. Егоров. М.: Наука, 1999. С. 55.

³ Даль В.И. Толковый словарь. Т. 2. С. 471.

⁴ Островский в воспоминаниях современников. С. 328.

московскую гимназию в 1840 году, а в 1839 году в Малом театре состоялась премьера спектакля «Король Лир» с Мочаловым в заглавной роли, и, надо думать, рассказы старшего, близкого к выпуску ученика своим младшим товарищам не обошли стороной игру Мочалова в этом спектакле. Во всяком случае, среди шекспировских трагедий Островский особо отличал не «Гамлета», пьесу, которой театральная публика девятнадцатого века повсеместно отдавала пальму первенства, и в России она была прославлена статьями Белинского, а «Короля Лира». По воспоминаниям А.Ф. Кони, «самой глубокою из трагедий Шекспира Островский <...> считал «Короля Лира»¹. В 1851 году, помещая в «Москвитяине» обширное объявление о готовящемся бенефисе Прова Садовского в Малом театре, он писал о том, что публика увидит актёра «в одной из лучших шекспировских ролей – в роли Короля Лира»². О высокой оценке Островским этой пьесы говорит и то, что, когда вышел дружининский перевод «Короля Лира», он «выучил его почти наизусть»³. Не восходит ли по своим истокам такое отношение к данному шекспировскому произведению к игре Мочалова?

«Страстным театралом» называет А.И. Ревякин Островского, подчёркивая, что он «в студенческие и последующие годы был завсегдатаем всех московских театров, но явное предпочтение отдавал Малому»⁴. Он, безусловно, видел Мочалова (1800–1848) и в роли Гамлета и в роли Лира, и то, что образ Лира оказался выдвинутым на первый план в сознании писателя, может быть лучше понято, если увидеть связь между первой крупной пьесой Островского и истолкованием роли Лира Мочаловым.

«Одною из самых трогательных ролей мочаловского репертуара, – вспоминает М.Е. Кублицкий, знаток московских и петербургских театров эпохи, – была неоспоримо роль короля Лира. В первом акте Каратыгин превосходил московского трагика величавостью своей фи-

¹ Островский в воспоминаниях современников. С. 196.

² Москвитянин. 1851. № 17. Сентябрь. Кн. 1. С. 63.

³ Письмо А.Н. Островского И.И. Панаеву, 14 декабря 1856 г. // *Островский А.Н.* Полн. собр. соч. Т. 14. С. 60.

⁴ *Ревякин А.И.* Москва в жизни и творчестве А.Н. Островского. М.: Московский рабочий, 1962. С. 266.

гуры <...>. Но лишь только неблагодарность детей начинает смущать слабого и капризного короля, Мочалов начинал расти»¹.

Резюмируя наблюдения зрителей над игрой Мочалова в этом спектакле, Ю. Дмитриев так характеризует рисунок роли, воплощённой актёром в образе Лиры: «Лир Мочалова был благородный и прекрасный старец, который в течение своей долгой жизни утомился бременем власти и хотел сложить его с себя, но не для того, чтобы проводить время в праздной лени, а чтобы осознать в благополучии горячо любимых им дочерей своё величие. К этому он стремился всю жизнь и наконец, казалось, мог достигнуть своего блаженства. И вдруг оказывается, что две его дочери, лицемерно говорящие о своей любви к отцу, на самом деле ищут только наследства. На глазах Лиры разрушается его мечта. Буря забушевала в его сердце, и старый король пал под её ударами»².

Как отметил Белинский, Мочалов представил публике «только Лиру, а не короля Лиры» вплоть до того, что в некоторых моментах спектакля мочаловский персонаж напоминал «какого-то мещанина, который силится уверить, что будто он король Лир!»³ Стремление лишить Лиру поэтического ореола, героизирующего у Шекспира фигуру короля, сказывалась у Мочалова в том, что в поведении его персонажа не акцентировалась королевская величественность. «По свидетельству современников, – пишет Ю.Д. Левин, – Мочалов играл трагедию человека, обманутого в своём доверии к людям, отца, оскорблённого и уязвлённого неблагодарностью детей»⁴.

Плутоватый Большов, разумеется, совсем не похож на «благородного и прекрасного старца» Лиры в исполнении Мочалова, не является образ Большова и эпигонским повторением образа Лиры в замоскворецком масштабе (то есть «купеческим королём Лиром»). Но когда Островский в Малом театре увидел спектакль по шекспировской трагедии, его, очевидно, поразило то же самое, что поразило его современников – страдания не Лиры – короля, а Лиры – обыкновенного человека. Коллизия обманутого

¹ Павел Степанович Мочалов. Заметка о театре. Письма. Статьи. Пьесы. Современники о Мочалове. М.: Искусство, 1953. С. 340.

² Дмитриев Ю. Великий артист-демократ // Павел Степанович Мочалов. С. 29.

³ Белинский В.Г. Полное собрание сочинений. М., 1953. Т. 3. С. 320, 321.

⁴ Левин Ю.Д. Русский романтизм // Шекспир и русская культура. С. 295.

доверия и неблагодарности детей, врезавшись в его память, стала основной ассоциативного сцепления между его пьесой о банкроте и трагедией Лира. Оно отражено в структурно-композиционном сходстве данных произведений. Метки этого сцепления проступают в отзвуках шекспировского слова, зафиксированного несовершенным театральным переводом, сделанным либо В.А. Каратыгиным, либо В.Г. Брянским¹.

«Два источника, – замечает В.Я. Лакшин, – питают обычно творческую силу начинающего автора: впечатления жизни и литературные образцы»². К подобным образцам, хотя и не только чисто литературным, вероятно, следует отнести театральные переводы шекспировской трагедии «Король Лир», воплощённый в спектакле Малого театра, премьера которого состоялась 4 января 1839 года в бенефис Мочалова.

¹ О переводах В.П. Каратыгина и В.Г. Брянского см.: Там же. С. 264–266; 283–284, а также: *Левин Ю.Д.* Шекспир и русская литература XIX века. С. 259–260; 266–267.

² *Лакшин В.Я.* Островский. 1843–1854 // *Островский А.Н.* Полн. собр. соч.: В 12 т. М.: Искусство, 1973. Т. 1. С. 462.

Раздел III

Переводы и о переводах из Шекспира



Король Франции Карл V заказывает перевод Аристотеля.

Миниатюра из пролога к сочинениям Аристотеля
в переводе Н. Орезмского 1370 г.

Bibliothèque nationale de France, RC-A-28551

«Король Лир». Акт III

Перевод с английского Александра Баранова

От переводчика

Мой перевод трагедии выполнен в основном в 2007–2009 годах, но пока ещё не во всех частях получил окончательную отделку. Упоминание о нём есть в статье Е.А. Первушиной в изданном под редакцией А.Н. Горбунова томе «Литературных памятников», отведённом «Королю Лиру»¹. Несколько крупных отрывков были зачитаны мной в 2012–2015 гг. на Шекспировских чтениях, на театральном фестивале камерных спектаклей «Только Шекспир» и на встрече со студентами филфака МПГУ. Кроме того, многие фрагменты были использованы с моего согласия режиссером И.Г. Пеховичем в его спектакле по «Королю Лиру» (2013). Со временем я рассчитываю опубликовать перевод отдельной книгой с параллельным английским текстом и пояснениями к переводу. В настоящем сборнике я впервые решился издать большой отрывок из него. Это весь III акт – но без английского оригинала и примечаний.

Я не стараюсь приблизить Шекспира к современности путём адаптации к нашей классической литературной и театральной традиции или же к понятиям и вкусам наших новейших зрителей и читателей. Я пытаюсь, наоборот, дать им возможность самим приблизиться к Шекспиру.

Главное, к чему я стремлюсь, это точность перевода во всём. В передаче ритма и смысла, стиля и художественных приёмов, в соответствии с поэтикой и театральной системой Шекспира. Редким словам и выражениям находить редкие соответствия. Простое – переводить просто, замысловатое и громоздкое – замысловато и громоздко. Не пугаться риторики там, где она есть в оригинале. Не заменять одну метафору другой и не подменять реалии. Не делать купюр. Избегать многозначности там, где она отсутствует у автора, и наоборот, не придавать выражениям излишней, по сравнению с авторским текстом, конкретности. Напри-

¹ Первушина Е.А. Русские переводы трагедии Шекспира «Король Лир» // Шекспир У. Король Лир. Кварто 1608, Фолио 1623. М.: Наука, 2013. С. 358.

мер, слова Кента в III 2, 44 «*the wanderers of the dark*» (в моём переводе – «скитальцы тьмы») могут подразумевать и ночных хищников из числа зверей или птиц, и грабителей, и бесов – вслед за Шекспиром я предоставляю самим читателям или зрителям понять эти слова по их собственному разумению. В многозначных местах я стараюсь найти такой вариант перевода, который удовлетворял бы наибольшему числу возможных толкований, известных мне по работам шекспироведов и чужим переводам или придуманных мной самим; я намеренно отмечаю только необоснованные толкования, возникшие в результате недоразумения (например, вследствие изменения языка или в результате транспонирования Шекспира в чуждую ему театральную эстетику). Драматическое произведение само по себе предназначено для нескольких типов интерпретации: в первую очередь актерами, во вторую зрителями и, наконец (на что, возможно, и не рассчитывал Шекспир), читателями. Не предусмотренную же автором роль переводчика как интерпретатора мне хотелось для себя предельно ограничить. Я сохранял в своём тексте все имеющиеся в оригинале черты и подробности, которыми подсказано моё собственное понимание пьесы, но не подчёркивал их. Пусть их интерпретируют или не замечают другие. (Впрочем, в комментариях эти места будут обсуждены подробно). Я также стараюсь не упускать ни одной детали текста, которая может быть понята как авторское указание актёрам. Не лжесвидетельствовать о персонажах: не приписывать им действий, речей и мыслей, мотивов поведения, которых нет в подлиннике; их словам о себе не придавать характер обобщающих сентенций – и наоборот. Правильно выстраивать отношения действующих лиц. Быть внимательным к подтексту. Следить за связью предложений, за тем, как одно вырастает из другого, контрастирует или перекликается с ним. Как иной раз начало фразы может быть (и, вероятно, должно быть) понято не в том смысле, который откроется, когда предложение будет развёрнуто полностью. Во многих случаях Шекспира интересует процесс становления мысли или чувства, постепенного осознания персонажем чего-либо, формирования его действий – и я стремлюсь передавать всё это именно как процесс, а не как нечто заранее готовое.

Здесь перечислены ещё далеко не все принципы, которыми я руководствуюсь в данной работе. Но и без того уже ясно, что это лишь «протокол о намерениях». На практике то здесь, то там приходится идти на компромиссы, чем-то жертвовать, стараясь сделать эти жертвы минимальными. Характер любого перевода как раз и определяется тем,

насколько важными или не слишком значительными вещами жертвует переводчик. Абсолютных переводов не бывает. Однако это не значит, что к ним не надо стремиться.

Я не хотел бы, однако, чтобы меня посчитали фанатиком буквализма. Я люблю всевозможные переделки, если они умны и талантливо и подаются честно, а не объявляются точной передачей оригинала. Обожаю многие оперы и балеты по Шекспиру и целый ряд экранизаций. Сам делал вольные переводы и переложения (правда, не из Шекспира, а, например, прозаического библейского текста в стихи¹). Охотно участвовал в 1995–1996 годах вместе с актрисой Н.А. Малаховой в переделке «Короля Лира» в пьесу для сольного исполнения (не издана). Я с уважением и нередко с удовольствием читаю самые разные переводы одного и того же произведения, а из переводов «Короля Лира» больше всего люблю самый вольный, но и самый, по моему мнению, художественный – перевод Дружинина. Однако в данном случае я стремился заполнить лагуну, имеющуюся среди наших разнообразных переводов этого шекспировского произведения: дать его филологически и театрально точный перевод. А как с ним справятся люди театра и читатели – это уж не совсем моя забота.

Перевод сделан по старому Кембриджскому Шекспиру (1904). Это тот самый текст, на котором основывались переводы Кузмина и Щепкиной-Куперник, и, что для меня не менее важно, он очень мало отличается от тех текстов, по которым, по-видимому, работали Пастернак и даже ещё – в середине XIX века – Дружинин. Я отказался лишь от указаний места действия перед началом каждой сцены – ведь именно с этих не авторских дополнений начинается транспонирование пьесы в иную, по сравнению с шекспировской, театральную систему². Как раз такого транспонирования я стремлюсь избежать. В некоторых местах моего текста можно заметить отдельные заимствования из чужих переводов; к подобным заимствованиям прибегали и многие прежние переводчики, в том числе названные выше. Я не старался, чтобы буквально всё в моём переводе отличалось от других: ведь моя цель – дать верный перевод Шекспира, а не демонстрировать собственную оригинальность.

¹ См. в сб. «Сфинкс, или Мифология бытия». М., 2012. С. 697–712.

² Подробнее об этом см.: Баранов А.Н. О местах действия и ремарках у Шекспира // Знание. Понимание. Умение. 2017. № 2. С. 278–285.

Акт III

Сцена 1

Входят с разных сторон Кент и дворянин.

КЕНТ

Кто здесь, кроме ненастья?

ДВОРЯНИН

Кто сердцем, как ненастье, покоен.

КЕНТ

Узнал вас. Где король?

ДВОРЯНИН

В соперничестве с яростью стихий.
 У ветра молит – землю в море сдуть 5
 Или накрыть водой кудрявой сушу,
 Чтоб изменился мир или погиб;
 Седины рвёт – их вихри на лету
 В слепом безумстве треплют, в грош не ставя;
 В душе, людской вселенной малой, тщится 10
 Презреть враждующие дождь и ветер.
 В такую ночь медведица с приплодом –
 Лежит в берлоге, лев и волк голодный –
 Свой мех поберегут, а он – без шляпы
 Там бегают, моля конца.

КЕНТ

Но кто с ним? 15

ДВОРЯНИН

Дурак лишь, сияющийся расшутить
 Его обиды злые.

КЕНТ

Я вас знаю;
И, так как наблюдал вас, то рискну
Доверить дорогое. Есть разлад, –
Хоть лик его ещё сокрыт взаимным 20
Лукавством, – меж Альбанцем и Корнвэллом.
У них (как всех, кто вознесён своею
Звездой) есть слуги – тоже хитрецы:
Они – шпионы Франции и нашей
Державы соглядатаи; всё видят: 25
По недовольству ль герцогов, тугой ли
Узде, какой обоими стеснён
Старик король наш добрый, по чему ли,
Что глубже, – так что это – лишь цветочки;
Но верно, что из Франции войска 30
Плывут в расстроенный наш край; и тайно
Сошли, умны небрежностью нашей,
В иных из лучших гаваней; вот-вот
И знамя развернут. Теперь о вас.
Коль на меня положитесь настолько, 35
Что поспешите в Дувр – в нём тех найдёте,
Кто благодарны будут вам за правду
О диком и с ума сводящем горе,
Постигшем короля.
Я родом дворянин и воспитаньем 40
И, несколько вас зная, поручаю
Вам эту службу.

ДВОРЯНИН

Потом ещё поговорить бы.

КЕНТ

Нет;
Для подтверждения, что я значу больше,
Чем мой фасад, вот кошелёк – достаньте, 45
Что есть в нём. Покажите этот перстень

Корделии (вы свидитесь, не бойтесь!) –
Она вам скажет, кто таков собрат ваш
Неузнанный. – Ну, буря – тьфу! Искать
Иду я короля.

ДВОРЯНИН

Жму руку вам. 50
Других напутствий нет?

КЕНТ

Два слова, но важнейшие для дела;
Как сыщем короля, – а вы идите
Туда, а я сюда, – кто первым встретит,
Кричи другому. 55

(Уходят в разные стороны.)

С ц е н а 2

Входят Лир и шут.

ЛИР

Яритесь, ветры! дуйте! до разрыва
Щёк ваших! Ураганных вод каскады, –
Залейте с верхом шпили, флюгера!
Вы, серные огни, острее мысли,
Глашатаи дубы крушащих стрел, – 5
Спалите голову мою! Ты, гром
Всепотрясатель, – сплюсни круглость мира,
Сломай изложницы природы, выбрось
Зародыши людей, неблагодарных!

ШУТ

Ой, дяинька, придворная святая водица в сухом доме 10
лучше этой дождевой за дверью. Внутри, милый дяинька!

и проси у дочек благословения: ишь ведь ночь – не жалеет ни умного, ни дурака.

ЛИР

Греми всем чревом! Плюй, огонь! Пруды, дождь!
Дождь, ветер, гром, огонь – вы мне не дочки; 15
Вас не корю, стихии, за жестокость;
Я не давал вам царств, детьми не звал,
Не брал присяги с вас; так грянь же, ваше
Произволье! Вот стою, ваш раб,
Отверженный, несчастный, слабый старец; 20
Но вас зову подобострастной дворней
Двух мерзких дочек – вы рождённой свыше
Войной пошли на голову седую
И старую, как эта. О, о! Гнусно.

ШУТ

У кого есть дом, куда сунуть голову, у того 25
чердак, что надо.
Хрен обзавёлся домом,
А голова – никак,
А вшить-то вдвоём им;
Так женится бедняк. 30
Кто делает для пальца,
Что сердцу надлежит,
С мозолями замается,
Сон в бденье превратит.
Потому что ещё не бывало красивой женщины, 35
которая бы не делала гримас перед зеркалом.

ЛИР

Нет, я решил быть образцом терпенья;
Молчать я буду.

Входит Кент.

КЕНТ

Кто здесь?

ШУТ

А, тут величество и хрен; то бишь, умный 40
и дурак.

КЕНТ

Вы, государь? Таких ночей и твари,
Что любят ночь, – не любят; ярость неба
Самих скитальцев тьмы страшит и гонит
Назад в пещеры. Сколько я живу, 45
Таких полотниц огненных и грома,
Такого шума ветра и дождя
Не помню; этот ужас и страданье
Людской природе не снести.

ЛИР

Пусть боги
Великие, чей гром над нами, ныне 50
Изобличат врагов своих. Дрожи,
Несчастный с нераскрытым преступленьем,
Избегнувшим плетей; таись, рука
Кровавая; и ты, клятвопреступник;
Ты, лицемер-кровосмеситель; трус – 55
Пади, в обличьи кротком совершавший
Убийство. Погребённые грехи,
Из тайных недр на грозный зов прорвитесь,
Моля вас пощадить! Я – человек,
Кто терпит больше зла, чем сделал.

КЕНТ

Горе! 60
С открытой головой! – Пресветлый, есть тут
Шалаш; он дружбу вам окажет в бурю;
Там отдохните; я же в чёрствый дом

(Своих камней черствей он!), так недавно
Меня, просившего за вас, отвергший,
Вернусь – и силой их гостеприимство
Скупое вырву. 65

ЛИР

Ум мой стал мутиться. –
Пойдём, дурашка; что, малыш, замёрз?
Я сам замёрз. – Где, брат, твоя солома?
Ведь как нужна искусна: драгоценной 70
Вещь подлую творит! Идём, в шалаш твой! –
Шут бедный, плут! есть в сердце уголок,
Им я тебя жалею.

ШУТ

Кто имеет чуток ума в себе,
И хей-хо, тут и ветер, и льёт, – 75
Должен быть благодарен своей судьбе,
Так как дождь каждый день идёт.

ЛИР

Ты прав, малыш.

(Кенту)

Веди нас в тот шалаш.

(Уходят Лир и Кент).

ШУТ

Вот славная ночь, чтобы охладить куртизанку. Скажу я
пророчество перед своим уходом: 80
Коль пастырь свят в речах, не в деле,
А пивовар не портит хмеля,
Учить портных у знати склонность,
Жгут не за ересь – за влюблённость,
В суде – закон во всех делах, 85
Ни сквайр, ни рыцарь – не в долгах,

Никто клевет не повторяет,
 В толпе карманник не шныряет,
 Банкир – считает в поле золото,
 И строит церкви дочь разврата, – 90
 Вот тут-то будет Альбион
 До потрясения доведён:
 Такие времена настанут,
 Что все ходить ногами станут.
 Это пророчество сделает Мерлин; потому что я-то 95
 живу в более древние времена, чем он.

(Уходит.)

С ц е н а 3

Входят Глостер и Эдмунд.

ГЛОСТЕР

Увы, увы, Эдмунд, не любо мне это бесчеловечное поведение. Когда я спросил у них дозволения пожалеть его, у меня отняли пользование моими же домашними владениями; обязали меня, под страхом их вечной немилости, не говорить о нём, не просить за него и никоим образом не поддерживать его. 5

ЭДМУНД

Совершенно чудовищно и бесчеловечно!

ГЛОСТЕР

Вот-вот; не говори ничего. Между герцогами разлад, а есть дело и хуже: нынче вечером я получил письмо; опасно сказать о нём; я замкнул письмо в своей комнате. Эти обиды, претерпеваемые теперь королём, будут крепко отомщены; часть войска уже высадилась; нам должно склониться на сторону короля. Я найду его и тайно ему помогу; иди и займи разговором герцога, чтобы он не 10

дознался о моём милосердии; если он спросит обо мне, я болен и лёг в постель. Пусть я даже умру из-за этого, – а ведь мне угрожает не меньшее, – королю, моему старому хозяину, надо помочь. Надвигается что-то необычайное, Эдмунд; пожалуйста, будь осторожен.

15

20

(Уходит.)

ЭДМУНД

Об этой жалости запретной герцог
Сейчас же будет знать; и о письме.
Заслуга явно хороша и даст мне
То, что отец утратит: куш не мал!
Восходит младший, если старший пал.

25

(Уходит.)

С ц е н а 4

Входят Лир, Кент и Шут.

КЕНТ

Вот это место; государь, входите;
Снаружи лютость ночи естеству
Не вынести.

ЛИР

Дай одному побыть мне.

КЕНТ

Входите ж.

ЛИР

Хочешь сердце мне разбить?

КЕНТ

Себе уж раньше; государь, входите. 5

ЛИР

Ты думаешь – беда, что эта буря
 До шкуры нас проймёт; так для тебя;
 Но, где недуг сильнейший утвердился,
 Не чуешь меньшего. Коль от медведя
 Бежишь, а на пути ярится море – 10
 Пойдёшь на зверя, в пасть. Где ум не занят,
 Там плоть чувствительна; во мне ж – гроза,
 И я лишён всех ощущений, только
 Одно стучит. Детей неблагодарность!
 Не то же ль тут, что рот – кусал бы руку 15
 Кормящую? Я накажу их крепко.
 Нет, плач мой кончился. В такую ночь
 Меня прогнать! – Лей, я стерплю. – В такую
 Ночь! О Регана, Гонерилья! Старца,
 Отца сердечного, кто дал вам всё... 20
 О, это путь к безумью; это – прочь;
 Об этом хватит.

КЕНТ

Государь, войдите ж.

ЛИР

Войди уж сам, и там ищи покоя;
 Меня же буря отвлечёт от мыслей
 О том, что ранит горше. Всё ж войду. – 25
 Ступай вперёд, малыш; бедняк бездомный...
 Нет, внутрь! Я помолюсь, и лягу после.

(Шут уходит в шалаш.)

Голь, бедняки! где б ни были вы в бурю
 Безжалостную эту, как сумеет вам
 Бока пустые, головы без крова, 30

Тряпьё, всё в окнах-дырах, защитить
От этой непогоды? О, как мало
О том я пёкся! Съешь пилюлю, пышность;
Сама почувствуй чувства бедняков,
Учись дарить избыток свой и небо
Им справедливей показать.

ЭДГАР *(в шалаше)*

Сажень с половиной, сажень с половиной!
Бедный Том!

ШУТ *(выбегая из шалаша)*

Не надо сюда, дяинька, здесь бес.
На помощь, ой, на помощь!

КЕНТ

Дай руку мне; ну, кто там?

ШУТ

Дух, дух, себя зовёт он «бедный Том».

КЕНТ

Эй, кто ты есть, ворчащий там в соломе?
Изыди!

Входит Эдгар.

ЭДГАР

Прочь! бес нечистый гонится за мной.
«В терновнике сквозит холодный ветер».
Гм! ляг на одр холодный свой и грейся.

ЛИР

Ты отдал всё двум дочерям своим
И до того дошёл?

ЭДГАР

Кто подаст что-нибудь бедному Тому? Которого 50
 нечистый бес водил через огонь и через пламя, по бродам
 и водоворотам, через болото и трясины; подкладывал ножи
 ему под подушку и вожжи на седалище; крысиный яд –
 к его миске с овсянкой; заставлял возгордиться сердцем,
 чтобы скакал на гнедом рысаке по мосткам всего в два 55
 вершка, гоняясь за собственной тенью как за предателем.
 Мир твоим пяти разумениям! Том зябнет. Ох, д-д-д,
 д-д, д-д. Мир тебе от злых вихрей, дурной звезды и
 чародейства! Сделай бедному Тому какую милость, его
 нечистый бес дразнит. Вот уж я б его сейчас, и вот, и 60
 вот опять, и вот.

ЛИР

Ведь это дочки довели его?
 Ты ничего не спас? Ты всё им отдал?

ШУТ

Да нет, он оставил себе попонку, а то бы мы все 65
 застыдились.

ЛИР

Пусть кары, что в качающемся ветре
 Висят, грозя грехам, – падут на дочек
 Твоих!

КЕНТ

Нет дочек у него, властитель.

ЛИР

Умри, изменник! так подмять природу 70
 Сумели бы лишь дочери его.
 Иль модно, чтоб отцов, чья карта бита,
 Столь мало бы жалели в их же плоти?

Казнь поделом! ведь плоть их зачала
Тех пеликаньих дочек.

ЭДГАР

Пилликок занял Пилликок-холм.
Эгей, эгей, гей-гей!

75

ШУТ

Эта холодная ночь нас всех обратит в дураков и
сумасшедших.

ЭДГАР

Берегись нечистого духа. Слушайся родителей; держи
своё слово свято; не божись; не водись с женой, обручённой
мужу; не приучай свою милую к кичливым нарядам. Том
зябнет.

80

ЛИР

Ты кем же был?

ЭДГАР

Чужим прислужником, кичливым душой и сердцем; который
волосы завивал; носил дамские перчатки на шляпе; служил
сердечной похоти моей сударушки и совершал с нею дело тьмы;
давал столько клятв, сколько слов говорил, и нарушал их
пред светлым лицом небес. Тем, кто спал, замышляя блуд, и
просыпался, чтобы блудить. Вино я любил глубоко, игру в
кости – нежно, а женолюбием переамурил турка. Был сердцем
лжив, слухом поспешен, рукой кровав; боров ленью, лис
вкрадчивостью, волк алчностью, пёс бешенством, лев хищностью.
Не позволяй скрипу тувелек и шелесту шелков предавать твоё
бедное сердце женщине; удерживай ногу свою вдали от борделей,
руку – от застёжек юбки, перо – от счётных книг ростовщика, и
не давайся нечистому бесу.

85

90

95

«Опять в терновнике холодный ветер».

Говорит: зум, зан, гей, но, нонни.

Дофин, малыш, малыш, скачи! пусть мчится рядом.

ЛИР

Уж лучше бы ты был в могиле, чем отзывался неприкрытым телом на эту крайность небес. Неужели человек – не больше, чем это? Рассудите о нём хорошенько. Ты не обязан червю-шелкопряду шёлком, зверю кожей, шерстью овце, мускусной кошке – духами. Э! да тут трое из нас – поддельные. Вот ты – сам предмет, как он есть; нестроенный человек – не более, чем такое бедное, голое, раскоряченное животное, как ты. Прочь, прочь с меня, вы, заимствования! ну-ка, расстегни здесь. 100 105

ШУТ

Пожалуйста, дянька, успокойся; это худая ночь для купания. Теперь огонёк в диком поле был бы как сердце старого греховодника: малая искорка, всё остальное в его теле – холодное. Гляди-ка, сюда идёт блуждающий огонёк. 110

Входит Глостер с фонарём.

ЭДГАР

Это нечистый бес Флиббертиджиббет; он начинает в час тушения огней и бродит до первых петухов; от него у людей бельма, и косоглазие, и заячья губа; он поражает ржой пшеницу и гадит бедным земным созданиям. 115

Трижды Витольд святой старца пнул ногой –
Зрит он бесовку с её девятёрнёй;
Велел ей слезть, 120
Клятву принести;
Ну, и прочь, ведьма, прочь.

КЕНТ

Что с вами, государь?

ЛИР

Он кто?

КЕНТ

Кто здесь? Что ищешь ты? 125

ГЛОСТЕР

А вы кто все? Как звать вас?

ЭДГАР

Бедный Том, кто питается водяными лягушками,
жабами, головастиками, тритонами ползучими и
плавучими; кто в сердцах, когда нечистый бес ярится,
ест коровьи лепёшки вместо салата; глотает старых
крыс и псов со свалки; пьёт зелёную муть из стоячей
лужи; кого кнутами гонят от прихода к приходу,
сажают в колодки, в тюрьму; у кого раньше было три
наряда для тела, шесть рубах для боков,
Конь для езды и меч под рукой;
Но мыши, крысы – красный зверь такой
Семь лет, как Тому стал едой.
Берегись за мной идущего. – Мир, Смалкин; мир, нечистый!

ГЛОСТЕР

В каком вы обществе, мой государь!

ЭДГАР

Князь тьмы ведь тоже из дворянства; Модо
Его зовут, и Маху.

ГЛОСТЕР

Столь подлой стала наша плоть и кровь,
Что ненавидит их родивших.

ЭДГАР

Том зябнет.

ГЛОСТЕР

Пойдёмте, государь; долг не велит мне
Служить во всё злой воле ваших дочек.
Хоть их приказ мне – двери затворить

И вас отдать во власть тиранству ночи,
 Решился я искать вас и свести
 Туда, где ждут вас и огонь и пища.

ЛИР

Сперва с философом сим потолкую. — 150
 Что есть причина грома?

КЕНТ

Государь,
 Примите предложение; с ним пойдёмте.

ЛИР

Одно словцо с фиванцем этим мудрым. —
 В чём ваше знание?

ЭДГАР

Как беса гнать и паразитов бить. 155

ЛИР

Позвольте же вопрос секретный.

КЕНТ

Настаивайте вновь, чтоб шёл он, сударь;
 В нём ум мешается.

ГЛОСТЕР

Его ль винить?
 Ведь дочери ему желают смерти. —
 Ах, этот Кент! Он знал, изгнанник бедный! — 160
 Король, сказал ты, не в себе! Я, друг,
 И сам с ума схожу: сын у меня был,
 Теперь чужой; моей искал он жизни —
 На днях, недавно; я его любил, друг,
 Сильнее некуда. Сказать по правде, 165

Мне горе ум мутит. – О, что за ночь!
Я вас прошу, пресветлый...

ЛИР

О, простите. –
Философ благородный, удостойте...

ЭДГАР

Том зябнет.

КЕНТ

Туда, в шалаш иди, приятель; грейся.

170

ЛИР

И мы!

КЕНТ

Вам, государь, сюда.

ЛИР

Нет, с ним;
С философом моим я буду.

КЕНТ

Сударь,
Пусть он утешится: возьмёт беднягу.

ГЛОСТЕР

Берите же.

КЕНТ

Пойдём уже, приятель, с нами.

ЛИР

Просим,
Афинянин любезный.

175

ГЛОСТЕР

Без слов, без слов; тсс...

ЭДГАР

Чайльд Рóуланд к башне прибыл; вдруг
Тот снова молвил: «Уф-уф-ух,
Британской крови чую дух».

180

(Уходят.)

Сцена 5

Входят герцог Корнвáльский и Э́дмунд.

КОРНВА́ЛЛ

Я свершу свою месть ещё до отъезда из его дома!

Э́ДМУНД

Но, государь, меня могут осудить за то, что природа так
отступила пред верностью долгу, я что-то страшусь этой мысли.

КОРНВА́ЛЛ

Теперь я вижу, что не одни дурные наклонности заставляли
твоего брата искать его смерти: он сам по заслугам
напрашивался, побуждая к действию своей предосудительной
скверностью.

5

Э́ДМУНД

Как жестока моя фортуна, что я должен раскаиваться в моей
правоте! Вот письмо, о котором он говорил, оно обличает
его как осведомителя в пользу Франции. О небо! пусть бы
этой измены не было, или не я её обнаружил!

10

КОРНВАЛЛ

Идём со мной к герцогине.

ЭДМУНД

Если предмет этой бумаги подтвердится, у вас на руках
огромное дело.

15

КОРНВАЛЛ

Истинная или ложная, но она сделала тебя графом Глостером.
Выведай, где сейчас твой отец, чтобы нам было легче схватить
его.

ЭДМУНД (*в сторону*)

Если найду его утешающим короля, это с избытком дополнит
подозрения. — Я ни за что не сойду с моего пути преданности
долгу, как бы ни был болезнен раздор между ним и голосом моей
крови.

20

КОРНВАЛЛ

Я облеку тебя своим доверием, и в моей любви ты найдёшь
себе нежнейшего отца.

(*Уходят.*)

С ц е н а 6

Входят Глостер, Лир, Кент, шут и Эдгар.

ГЛОСТЕР

Здесь лучше, чем под открытым небом; довольствуйтесь этим,
а я, чем смогу, постараюсь восполнить недостаток удобств; я
не долго буду отсутствовать.

КЕНТ

Вся сила его умственных способностей уступила место
исступлению; да вознаградят боги вашу доброту!

5

(*Уходит Глостер.*)

ЭДГАР

Фратеретто кличет меня и говорит, что Нерон – удильщик в озере мрака. Молись, невинная душа, и берегись нечистого беса.

ШУТ

Скажи мне, пожалуйста, дяинька: сумасшедший – он дворянин или крестьянин? 10

ЛИР

Король, король!

ШУТ

Нет, он крестьянин, у которого дворянин в сыновьях, ведь это же сумасшедший крестьянин, ежели видит собственного сына дворянином перед собой.

ЛИР

Пусть с огненными вёртелами тыща 15
Пойдёт на них, шипя...

ЭДГАР

Нечистый бес меня в спину кусает.

ШУТ

Сумасшедший – кто верит в ручного волка, в лошадиное здоровье, в любовь мальчика и в клятву шлюхи.

ЛИР

Так должно сделать! прямо обвиню их. – 20

(Эдгару)

Садись сюда, учёнейший судья. –

(Шуту)

Ты, мудрый муж, сюда. – Ну, вы, лисицы!

ЭДГАР

Смотрите, вон он стоит и сверкает взором! – Мало тебе
глаз в суде, что ты в гляделки тут играешь, сударыня?
Ко мне, моя Бесси, через ручей!

25

ШУТ

А в лодке-то течь;
И нельзя ей изречь,
Зачем приплыть не смеет скорей.

ЭДГАР

Нечистый бес изводит бедного Тома соловьиным голосом.
Хопдэнс кричит в животе у Тома, требуя двух селёдок. Не
каркай, чёрный ангел; нет у меня еды для тебя.

30

КЕНТ

Вам дурно? Да не стойте же в смятеньи;
Не лечь ли отдохнуть вам? вот подушки.

ЛИР

Сперва увижу суд. – Звать очевидцев! –

35

(Эдгару)

Ты, в мантии судьи, займи свой пост;

(Шуту)

А ты, его товарищ в правосудьи,
Сядь рядом с ним. –

(Кенту)

Вы – заседатель; сядьте же и вы.

ЭДГАР

Разберёмте справедливо!
Ты спишь или нет, пастушок весёлый?
Овца вон в хлеба зашла;

40

А ротиком только подуй своим ты –
И ей не будет зла.
Мрр! эта кошка – серая.

45

ЛИР

Ей первой обвиненье; это Гонерилья. Я присягаю здесь
перед этим почтенным собранием, что она выгнала пинками
бедного короля, своего отца.

ШУТ

Пожалуйте сюда, сударыня. Ваше имя Гонерилья?

ЛИР

Она не может этого отрицать.

50

ШУТ

Молю простить; я за скамью вас принял.

ЛИР

А вот другая: взор косой являет,
Что на сердце у ней скопилось. – Стой!
К оружию! Где меч? Огня! Здесь подкуп!
Подлец судья, зачем ты дал ей скрыться?

55

ЭДГАР

Мир вашим разуменьям!

КЕНТ

О жалость! – Где терпенье, государь мой,
Что так вы похвалялись сохранять?

ЭДГАР *(в сторону)*

Моим слезам его так жаль, что могут
Весь мой обман испортить.

60

ЛИР

Гляди, щенки и все,
Трей, Бланш и Милка, брешут на меня.

ЭДГАР

Том швырнёт в них своей головой! Цыц вы,
шавки!
Будь ты чёрной, белой масти, 65
С ядовитым зубом в пасти,
Дог иль гончая, борзая,
Спаниель, дворняга ль злая,
Хвост обрубок, хвост кольцом, –
Всех их выть заставит Том: 70
Вот, швыряю головой –
Все чрез забор – и ни одной!
Ды-ды-ды-ды. Н-но! В путь, едем по престольным праздникам,
базарам, торговым городам. Бедный Том, в твоём роге сухо.

ЛИР

Тогда пусть анатомируют Регану; посмотрят, что у неё 75
гнездится в области сердца. Есть ли в природе причина,
производящая эти чёрствые сердца?

(Эдгару)

Вас, сударь, я принимаю в число моей сотни; только не 80
нравится мне фасон вашего платья. Вы скажете, что это –
персидское облачение; но пусть его переменят.

КЕНТ

Прилягте, государь, и отдохните.

ЛИР

Не шумите, не шумите; задёрните полог:
так, так, так. Мы сядем ужинать утром; так, так,
так.

ШУТ

А я лягу спать в полдень. 85

Возвращается Глостер.

ГЛОСТЕР

Ко мне, друг; где король, хозяин мой?

КЕНТ

Здесь, сударь; не тревожьте: он безумен.

ГЛОСТЕР

Друг! на руки свои его прими;
Я заговор на жизнь его подслушал;
Вот здесь носилки; в них его клади 90

И в Дувр ступай: там, друг, найдёшь защиту
Радушную. Бери же господина:

Промедлишь полчаса – и жизнь, его,
Твоя и всех, кто хлопотал о нём,
Обречена. Бери скорей и следуй 95

За мной – тебя снабжу проводником я
Смышлёным.

КЕНТ

Спит униженная плоть.
Будь сон тебе бальзамом! сил разбитых,
Когда условий нет, не возвратить. –
Эй, помоги хозяина нести; 100
Не отставай от дела.

ГЛОСТЕР

Прочь, скорее!

(Уходят Кент, Глостер и шут, унося Лиру.)

ЭДГАР

Когда и лучших мы в несчастьях видим,
Враждебный рок уж нам не так обиден.
Сильней скорбит скорбящий одиноко
О том, что счастье с вольностью – далёко. 105
Но беды проще вынести стократ,
Когда есть друг по горю, есть собрат.
Как мне легка и как терпима боль,
Раз тем же гнётом угнетён король:
Он – в детях, как в отце я! Скройся, Том! 110
Следи грома в верхах, явись потом,
Когда от злой и грязной клеветы
Оправдан и очищен будешь ты.
Чем ночь ни кончись, лишь бы жил король!
Таись, таись. 115

(Уходит.)

С ц е н а 7

Входят Корнвалл, Регана, Гонерилья, Эдмунд и слуги.

КОРНВАЛЛ *(Гонерилье)*

Срочно спешите к господину вашему мужу; покажите ему это письмо: войско французов высадилось. – Сыскать изменника Глостера.

(Уходят несколько слуг.)

РЕГАНА

Повесить его сейчас же.

ГОНЕРИЛЬЯ

Вырвать ему глаза.

5

КОРНВАЛЛ

Поручите его моему гневу. – Эдмунд, составьте общество нашей сестре: мщение, которое мы вынуждены предпринять против вашего изменника-отца, неподходящее зрелище для вас. Присоветуйте герцогу там, куда едете, наиспешнейшие приготовления: мы принуждены к тому же. Между нами будут быстрые и разумные сообщения. Прощайте, дорогая сестра; прощайте, граф Глостер. 10

Входит Освальд.

Ну, что там? где король?

ОСВАЛЬД

Граф Глостер отослал его отсюда.
С ним рыцарей так с тридцать пять, горячих
Его искателей, сошлись у врат, 15
Да люди графа; в Дувр его везут,
Где, хвастают, у них большие силы
Друзей.

КОРНВАЛЛ

Готовь коней своей хозяйке.

ГОНЕРИЛЬЯ

Прощайте, брат, сестра. 20

КОРНВАЛЛ

Прощайте, Эдмунд.

(Уходят Гонерилья, Эдмунд и Освальд).

Где ж изменник Глостер?
Скрутить его, как вора, к нам представить.

(Уходят другие слуги).

Хоть к смерти без суда приговорить
Его нельзя, нам власть для гнева столько

Даёт свободы, что, как ни брани нас,
Не подотчётны мы. Кто там? Изменник?

25

(Двое-трое слуг вводят Глостера.)

РЕГАНА

Он; лис неблагодарный!

КОРНВАЛЛ

Стянуть ему коряги-руки!

ГЛОСТЕР

Как, ваши светлости? Друзья, поймите ж,
Вы гости мне; без гнусностей, друзья!

30

КОРНВАЛЛ

Вязать, сказал!

(Слуги связывают Глостера.)

РЕГАНА

Прочней! – Изменник грязный!

ГЛОСТЕР

Я не изменник, женщина без сердца.

КОРНВАЛЛ

Вяжите к стулу. – Ты узнаешь, подлый...

(Регана рвет Глостеру бороду.)

ГЛОСТЕР

Клянусь богами кроткими, бесчестно
Драть бороду мою.

35

РЕГАНА

Сед, а изменник!

ГЛОСТЕР

Женщина дрянная,
Из подбородка вырванные пряди,
Ожив, вас обвинят: ведь я хозяин,
Нельзя сквернить моё гостеприимство
Разбойными руками. Что творите?

40

КОРНВАЛЛ

Ну, сударь: что за письма к вам из Франции?

РЕГАНА

Ответьте попросту, мы знаем правду.

КОРНВАЛЛ

В каком вы сговоре с врагами теми,
Что прибыли к нам в царство?

РЕГАНА

Кому ты отдал короля-безумца?
Ну?

45

ГЛОСТЕР

Письмо написано лишь по догадке,
И человеком с непричастным сердцем,
А не противником.

КОРНВАЛЛ

Увёртки.

РЕГАНА

Ложь.

КОРНВАЛЛ

Куда ты короля отправил?

ГЛОСТЕР

В Дувр.

50

РЕГАНА

Зачем же в Дувр? Не мы ль тебе под страхом...

КОРНВАЛЛ

Зачем же в Дувр? Пусть это прежде скажет.

ГЛОСТЕР

Как зверь к столбу, привязан я для травли.

РЕГАНА

Зачем же, сударь, в Дувр?

ГЛОСТЕР

Чтоб не видать, как злыми рвёшь ногтями

55

Его глаза сырые, как сестра

В помазанника плоть клыки кабаньи

Вонзает. В этот ад кромешный, в бурю,

Что претерпел он, – море, взмыв, рвалось

Залить огни созвездий;

60

А он там помогал дождю, сердечный.

Вой волки у ворот в тот страшный час –

Сказала б ты: «Привратник, ключ! открой им», –

Забыв о зле. Но я узрю, как мщенье

Крылатое таких детей настигнет.

65

КОРНВАЛЛ

Вовек ты не узришь! – Эй, стул держите! –

Я растопчу тебе твои глаза.

ГЛОСТЕР

Кто хочет жить до старости, на помощь!
О изверг! Боги!

РЕГАНА

Эта сторона
Для той насмешкой будет; прочь и этот. 70

КОРНВАЛЛ

Коль месть узришь ты...

ПЕРВЫЙ СЛУГА

Удержите руку.
Я с детских лет служил вам, господин,
Но лучшей службы не исполнил я,
Чем ныне, удержав вас.

РЕГАНА

Как, собака?

ПЕРВЫЙ СЛУГА

Носи вы бороду, я б в этой сваре
Её вам потрепал. Вы что творите? 75

КОРНВАЛЛ

Холоп мой!

(Вынимают мечи и бьются.)

ПЕРВЫЙ СЛУГА

Ну, что ж, тогда – как гневу повезёт.

РЕГАНА *(другому слуге)*

Дай мне свой меч. Чтоб так мужик занёсся!..

(Берёт меч и нападает на него сзади.)

ПЕРВЫЙ СЛУГА

О, я убит! Граф, глаз у вас остался,
Чтоб видеть и его несчастье. О!

(Умирает.)

КОРНВАЛЛ

Пусть больше не глядит. Вон, подлый студень!
Ну, где теперь твой блеск?

ГЛОСТЕР

Всё тьма и безутешность. Где мой Эдмунд?
Сын мой, раздуй все искры естества,
Чтоб отплатить за зверство.

РЕГАНА

Вон, изменник!
Врага зовёшь ты – это же ведь он нам
Твоё предательство открыл, – кто слишком
Хорош, чтобы тебя жалеть.

ГЛОСТЕР

О, я глупец! Так Эдгар очернён был!
Простите, боги, мне; да будет счастлив!

РЕГАНА

За ворота́ его; пусть ищет нюхом
Свой Дувр. – Что, государь? как вы глядите!

КОРНВАЛЛ

Я ранен; проводи меня, жена. –
Гнать подлеца безглазого; раба же –
В навоз. – Регана, кровью истеку я;
Не вовремя раненье; вашу руку.

(Уходит Регана, уводя Корнвалла.)

ВТОРОЙ СЛУГА

Плевал я на грехи мои, коль этот
Добром окончит.

ТРЕТИЙ СЛУГА

Если ей жить долго
И умереть обычной смертью, женщин 100
Не станет – чудища одни.

ВТОРОЙ СЛУГА

Пойдём за старым графом, да бедламца
Возьмём ему в поводыри: на что-то ж
Его канальское безумье годно.

ТРЕТИЙ СЛУГА

Иди; я захвачу белков яичных 105
И льна для ран. Дай помощь ему, небо.

(Уходят в разные стороны.)

М. М. Савченко

**ЗАМЕТКИ О НОВОМ ПЕРЕВОДЕ «РИЧАРДА III»
«КОРОЛЬ РИЧАРД III», ФРАГМЕНТ**

От переводчика

Основной вопрос, возникающий у сколько-нибудь осведомленного читателя, сталкивающегося с новым переводом Шекспира: а в чем вообще необходимость нового перевода? Разве это не переводилось раньше? Чем же, действительно, отличается новый перевод от предыдущих, помимо того, что неизбежно отличается сам текст, ибо перевести два раза одинаково художественное произведение, тем паче поэтическое, невозможно? Вопрос не столь уж праздный, поскольку только в прошлом веке вышло четыре русских перевода трагедии.

Во-первых, дело в негласном постулате – принятом по меньшей мере в европейской гуманитарной традиции – о том, что любые ключевые тексты должны переводиться регулярно. Действительно, последний по времени перевод Г. Бена, вышедший первым изданием в 1997 г., выполнен на самом деле еще в советскую эпоху.

Во-вторых, перевод планируется целиком выпустить в серии «Литературные памятники», возможно, напечатав параллельным текстом на одном развороте с оригиналом, что налагает на переводчика определенные обязательства. Мы старались передать шекспировский текст – структуру и ритм стиха, стиль, образность – с максимально возможной точностью.

С технической стороны эта близость к оригиналу касается метрики и рифмовки. В переводе соблюдается точность в том числе в границах строк, когда их необычная длина имеет определенный эффект: например, в случае отдельных реплик в диалоге Ричарда и леди Анны, (1, 2), написанных практически другим размером – трехстопным ямбом. В большинстве случаев сохранены короткие строки, т.е. имеющие менее пяти стоп. Аналогичным образом, воспроизводятся аномально длинные строки, достигающие шести- и семистопного ямба (при условии их общей ритмичности; воспроизводить очевидные ошибки наборщика, конечно, смысла не имеет). Отметим, что многие русские переводчики «выправляют» метрику в подобных случаях.

Отдельно следует оговорить случаи, где поэтическая строка делится между двумя или более персонажами. Если в большинстве случа-

ев переводчик воспроизводит просодическое членение подлинника, то в отдельных, очень редких, случаях «регулярная» дистрибуция (то есть реплики в пять стоп, занимающие всю строку), нарушена без нарушения эквиритмичности, то есть за счет взаимного укорачивания-удлинения. Разумеется, общее количество строк при этом соответствует оригиналу.

Сохранены частые в елизаветинской драматургии окказиональные рифмы, а также рифмующиеся строки в конце сцены, «суммирующие» произошедшее и предвосхищающие дальнейшие события («Тех, кто смерти рад, / Со временем самих не пощадят» – III. 4).

Поскольку в «Ричарде III» значительное место занимает риторика (и ряд образов заимствован из судейской практики), одной из наших задач было сохранение, где возможно, этой формальной определенности. Таким образом, сохранены повторения клаузулы – как в пределах одной реплики («Which, since you come too late of our intent, / Yet witness what you hear we did intend» – «И хоть и поздно вы явились к нам, / Но выслушали сей рассказ от нас» – III. 5; здесь повторение *intent – intend* передается через разные формы одного местоимения), так и, часто, в репликах разных персонажей («По-детски глуп для этого я мира» – «Низринься, демон, в ад и сгинь из мира» – I. 3).

Кроме того, сохранен общий параллелизм в репликах: например, в диалоге Ричарда и леди Анны (I. 2) или комментариях королевы Маргариты, незаметно для остальных присутствующей на сцене (I. 3).

Проблема сохранения образов стоит в практике переводов Шекспира и вообще поэзии XVI–XVII вв. особенно остро. При воспроизведении шекспировских метафор важно, конечно, не доходить до смешного, чрезмерно коверкая русскую идиоматичность, но некоторое «насилие» над целевым языком при переводе ключевого иноязычного текста, на наш взгляд, абсолютно приемлемо. Это позволяет показать инаковость Шекспира по отношению к современности и переселить читателя в эпоху Шекспира, а не наоборот (заметим, что оппозиция этих двух подходов вызывала яростные споры в советское время и в последнем полном собрании сочинений Шекспира побеждал скорее второй).

Иными словами, наш перевод можно назвать скорее филологическим, нежели ориентирующимся на сценичность. В любом случае конкретная театральная постановка (или киноверсия) предполагает обычно основательную адаптацию текста, и современные режиссеры нередко komponуют несколько существующих переводов. Мы же, в рамках издания литературного памятника, стремимся передать букву Шекспира – не пренебрегая, конечно, духом.

Перевод старается избегать прилаженности. При этом избранный стиль лишен излишней разговорности, характерной для переводов Шекспира последних десятилетий, зачастую полупрофессиональных, а то и откровенно любительских. Это подразумевает сравнительно регулярное наличие архаизмов, без перегружения ими текста.

Неправильно и наивно думать, что новые переводы появляются только потому, что язык предыдущих устарел. С таким же успехом можно было бы модернизировать тексты русских классиков XIX века. Стали ли бы они от этого лучше? Меняется не только и не столько язык, сколько видение мира и вместе с ним переводческие установки. Цель нашего перевода – совершенно не модернизация, которая, впрочем, могла бы оказаться уместной при переводе комедий, где необходимость доступности юмора для зрителя предполагает его адаптирование и общую легкость стиля.

Язык Шекспира отличается от современного английского языка, и не следует вводить читателя в заблуждение, предлагая ему идеально гладкий, стилистически нейтральный текст или, скажем, нарочито осовремененный. С другой стороны, языки и литературные традиции разных стран развиваются по-разному, и было бы немислимо переводить – если только это не имело бы место в рамках эксперимента – Шекспира современным ему русским языком (то есть с ранненовоанглийского на почти что древнерусский). Опирайтесь целиком на традицию романтической русской драматургии, как поступали переводчики XIX – начала XX вв., тоже представляется неудачным. Таким образом, стиль перевода – неизбежно некий синтез между установившейся стилистической традицией и отдельными поэтическими инновациями. В общем и целом наша работа ориентируется на русскую традицию переводов драматических текстов, сложившуюся к 30–50-м гг. XX в.

Перевод выполнен по третьему изданию *Arden Shakespeare* под редакцией Джеймса Р. Саймона (2009), опирающемуся на текст Фолио и учитывающему разночтения нескольких кварто. Таким образом, работа принимает во внимание последние изыскания английских шекспироведов – в этом смысле переводчик вооружен куда лучше, чем его предшественники в прошлом веке.

Для публикации в сборнике выбран отрывок из третьего акта трагедии (сцены 4–7). На наш взгляд, он хорошо иллюстрирует работу благодаря своей динамичности и большой доле ситуативного и вербального юмора – черного, учитывая жанр. Действительно, среди трагедии Ричард и Бакингам разыгрывают, по сути, комедию. Для удобства чтения ремарки в этой редакции приведены в унифицированный вид, использующийся в массовых изданиях Шекспира, а также добавлены отсутствующие в первых изданиях указания на место действия.

Уильям Шекспир. Король Ричард III.

Акт III (фрагмент)

Сцена 4

Тауэр.

Входят Бакингер, Стэнли, герцог Дарби, Гастингс, епископ Илийский, Норфолк, Рэтклифф, Лавелл и прочие, и собираются вокруг стола.

ГАСТИНГС

Почтенные вельможи, цель собрания —
О коронации постановить.
Прошу решить, когда ей состояться.

БАКИНГЕМ

Готово ль всё для царственного часа?

СТЭНЛИ

Готово, лишь осталось день назначить.

ЕПИСКОП ИЛИЙСКИЙ

День завтрашний прекрасно подойдет.

БАКИНГЕМ

Что думает об этом лорд-протектор?
Кто к герцогу достойнейшему вхож?

ЕПИСКОП ИЛИЙСКИЙ

Пожалуй, вам об этом знать удобней.

БАКИНГЕМ

Друг друга лица знаем мы, но сердце
Мое загадка так же для него

Как для меня его иль скажем, ваше. –
Вы, Гастингс, с ним едва не влюблены.

ГАСТИНГС

По счастью, впрямь ко мне он расположен;
Но мненье герцога не мог я вызнать
В вопросе коронации, и сам он
Об этом ничего не говорил.
Прошу вас, лорды, предлагайте время,
И вместо герцога я дам свой голос,
С которым он, надеюсь, согласится.

Входит Ричард, герцог Глостер.

ЕПИСКОП ИЛИЙСКИЙ

А вот и герцог собственной персоной.

РИЧАРД

Кузены и вельможи, с добрым утром.
Я долго спал; отсутствуя, надеюсь,
Не пренебрег я важными делами,
Которые, присутствуя, решил бы.

БАКИНГЕМ

Когда б вы к реплике своей не вышли,
Лорд Гастингс прочитал бы роль за вас –
Я говорю о голосе в решенье.

РИЧАРД

Лорд Гастингс чрезвычайно предприимчив.
Меня он знает хорошо и любит. –
Милорд Илийский, в Холборне намерен
Я славную увидел землянику
В саду у вас. Прошу, за ней пошлите.

ЕПИСКОП ИЛИЙСКИЙ

Желанье ваше с радостью исполню.

(Уходит.)

РИЧАРД

Любезный Бакингом, на пару слов.

(Ричард и Бакингом совещаются в стороне.)

В беседе с Гастингсом разведал Кейтсби,
Что сей горячий джентльмен скорее
Лишится головы, чем согласится
Отнять у сына господина (так
Сказал он с нежностью) английский трон.

БАКИНГОМ

На время удалитесь. Я за вами.

(Ричард и Бакингом уходят.)

СТЭНЛИ

День триумфальный так и не назначен.
Венчанье завтра чересчур поспешно;
Я сам еще, признаться, не готов
И предлагаю день перенести.

(Входит епископ Илийский.)

ЕПИСКОП ИЛИЙСКИЙ

А где же досточтимый герцог Глостер?
За земляницей я послал.

ГАСТИНГС

Сегодня утром весел он и бодр:
Коль нас приветствовал он этим тоном,
То некой мысли внутренне он рад.

Еще я человека не встречал,
Что чувства бы настолько не таил:
Что на сердце, то сразу на лице.

СТЭНЛИ

И что ж у герцога сегодня утром
Вы на сердце читали по лицу?

ГАСТИНГС

Конечно, то, что нами он доволен,
Не то бы взор его о том сказал.

(Входят Ричард и Бакингем.)

РИЧАРД

Что заслужил, скажите мне на милость,
Тот, кто искал погибели моей
Бесовским измышленьем колдовским
И тело изувечил ворожбою?

ГАСТИНГС

Милорд, я вашу милость так ценю,
Что я дерзну в присутствии высокою,
Кто бы обидчик ни был, заявить,
Что, несомненно, он достоин смерти.

РИЧАРД

Да будет взор ваш этому свидетель:
Меня околдовали! Вот рука –
Как деревце, побитое морозом!
То ведьма Эдуардова жена
И потаскуха Шор, кума ее,
Мне ворожбою руку засушили.

ГАСТИНГС

Коль впрямь они повинны, ваша светлость...

РИЧАРД

«Коль»? Этой грязной шлюхе ты защитник?
Про «коль» да «если» речь? Так ты предатель!
Рубите голову ему! Клянусь,
Пока он не казнен, я есть не сяду.
Займитесь исполнением, Лавелл, Рэтклифф,
А вы, что любите меня – за мной.

(Уходят все, кроме Гастингса, Рэтклиффа и Лавелла.)

ГАСТИНГС

О горе, горе Англии! Не мне –
Ведь я по глупости своей попался.
Шлем сорванный не зря приснился Стэнли,
Но посмеялся я и не бежал.
Сегодня трижды мой споткнулся конь,
Пред Тауэром взвился на дыбы:
Он не хотел нести меня на бойню.
Теперь мне самому священник нужен.
Напрасно я сказал тому герольду,
Что смерти я обрадован врагов,
Сегодня в Помфрете на плахе павших,
А сам неуязвим живу в фаворе!
Твое проклятие, о Маргарита,
Обрушилось на Гастингса главу!

РЭТКЛИФФ

На исповедь! Обедать герцог будет.
Он голову желает видеть вашу.

ГАСТИНГС

О милость преходящая людская,
Которую мы пуще Божьей ищем!
Тот, кто живет надеждой на тебя –
Как пьяный мореход верхом на мачте,
Который, задремав, вот-вот сорвется
Во смертную пучину океана.

ЛАВЕЛЛ

Скорей, скорей; нет проку в восклицаньях.

ГАСТИНГС

Кровавый Ричард! Бедная страна!
Тебе я времена пророчу хуже
Всех виденных. Пусть тешится главою
Моей. На плаху! Тех, кто смерти рад,
Со временем самих не пощадят.

Уходят.

С ц е н а 5

Стены Тауэра.

*Входят Ричард и Бакингам в покореженных доспехах,
в крайне потрепанном виде.*

РИЧАРД

Трясись всем телом, изменись в лице,
Лишись дыханья посредине слова,
И так то начинай, то прерывайся,
Как будто бы от страха обезумев.

БАКИНГЕМ

Я трагика легко переиграю,
Сказавши, оглянусь и буду зыркать
По сторонам, а то начну дрожать
В ответ на всякий шорох. У меня
Гримасы изможденья и улыбки
Фальшивые привычно на посту,
Чтоб службу сослужить моим задумкам.
Ушел ли Кейтсби?

РИЧАРД

Он возвращается, и мэр за ним.

Входят лорд-мэр и Кейтсби.

БАКИНГЕМ

Лорд-мэр....

РИЧАРД

Следите за мостом подъемным!

БАКИНГЕМ

Чу! Барабан!

РИЧАРД

Следите за стенами, Кейтсби.

(Кейтсби уходит.)

БАКИНГЕМ

Лорд-мэр, послали мы за вами с тем...

РИЧАРД

Кругом враги! Эй, сзади! Защищайтесь!

БАКИНГЕМ

Защитой нам Господь и наша правда!

(Входят Лавелл и Рэтклифф с головой Гастингса.)

РИЧАРД

То Рэтклифф с Лавеллом идут – друзья.

ЛАВЕЛЛ

Вот Гастингса коварного глава –
Предателя, раскрытого случайно.

РИЧАРД

Я так его любил, что впору плакать.
Считал его кротчайшим из существ,
Дышавших на земле, христианином.
Он книгой был мне, где душа чертила
О сокровенных помышленьях повесть.
Так ловко червоточину скрывал он
Налетом добродетели, что кроме
Сношений явных с Шоровой женой
Он подозреньями запятнан не был.

БАКИНГЕМ

О, то был потаеннейший предатель
Из всех, что жили.
Когда б мы чудом не спаслись, чтоб вам
Поведать это, вы могли б поверить, –
Что там! – представить, что изменник хитрый
Сегодня только замышлял в совете
С милордом Глостером нас умертвить?

МЭР

Он это замышлял?

РИЧАРД

Вы нас за турок держите неверных?
По-вашему, мы, вопреки закону,
Казнили б негодя столь поспешно,
Когда б не крайняя опасность дела,
Благополучье Англии и наше
Спасение от неизбежной смерти?

МЭР

Храни Господь вас! Казнь он заслужил,
А ваши меры – предостереженье
Предателям в их замыслах лихих.

БАКИНГЕМ

Я от него другого и не ждал
С тех пор, как с миссис Шор он стал водиться.
Мы предпочли бы, чтобы вы, милорд,
Присутствовали при его конце,
Но тут друзья поторопились наши –
Из добрых побуждений, но отчасти
Задуманному нами вопреки, –
Чтобы при вас предатель изъяснил
Подробности и цель своей измены,
А вы бы сообщили горожанам
Услышанное, а не то они
Скорбеть о смерти будут по незнанию.

МЭР

Речам я вашим верю в той же мере,
Как если б видел я его и слышал.
Прошу не сомневаться, господа,
Что честных горожан я ознакомлю
Со справедливым вашим приговором.

РИЧАРД

Затем мы вас сюда и пригласили,
Чтоб пересудов разных избежать.

БАКИНГЕМ

И хоть и поздно вы явились к нам,
Но выслушали сей рассказ от нас.
Засим, любезный друг лорд-мэр, прощайте.

(Лорд-мэр уходит.)

РИЧАРД

Кузен мой Бакингем, скорей за ним.
Сейчас на всех парах спешит он в Гилдхолл;
В момент удобный заяви в собрание:

Бастарды дети короля. Недаром
Казнить велел он жителя, что хвастал,
Что сын его наследует корону,
А тот болтал про собственный кабак,
Который так за вывеску прозвали.
Напомни о его чревоугодьи
И в похоти животном аппетите,
Что на служанок, дочерей и жен
Чужих распространялся, где б ни рыскал
Его безумный глаз при диком сердце.
Иль вот как даже: помяни меня,
Скажи, что мать моя, когда брюхата
Была тем ненасытным Эдуардом,
Отец мой Йорк во Франции сражался
И, сроки вычислив, нашел, что отпрыск
Не от него – дитя и в самом деле
Совсем не походило на отца.
Но этого касайся осторожно,
Ведь знаешь ты, что мать моя жива.

БАКИНГЕМ

Уверьтись, буду я красноречив,
Как будто сам себе воздеть венец
Хочу на голову. Милорд, до встречи.

РИЧАРД

Коль выгорит, веди их в замок Бейнард.
Я буду там в компании прелестной
Святых отцов, епископов ученых.

БАКИНГЕМ

Иду, и ближе к трем иль четверем
Из Гилдхолла известий ожидайте.

(Бакингем уходит).

РИЧАРД

Вы, Лавелл, к доктору ступайте Шоу.

(Рэтклиффу)

Вы к брату Пенкеру. В течение часа
Пускай ко мне придут в Бейнард оба.

(Рэтклифф и Лавелл уходят.)

Меж тем я тайное распоряжение
Отдам ублюдков Кларенса убрать
И прикажу строжайше запретить
Любой персоне посещение принцев.

(Уходит.)

С ц е н а 6

Улица.

Входит писарь с бумагой в руке.

ПИСАРЬ

Вот обвинение Гастингса, красивым
Написанное почерком и крупно.
Его на кладбище святого Павла
Зачтут сегодня. Как же связно здесь
Изложены дела! Потратил я
На перепись одиннадцать часов,
От Кейтсби получив оригинал,
И тот писался столько же. Но Гастингс
Был жив каких-то пять часов назад,
Свободен, беззаботен. Кто так туп,
Что этого подлога не заметит?
А кто так смел, что это скажет вслух?
Гнил этот мир, коль гнусное деяние
Не вызовет у горожан роптанья.

(Уходит.)

С ц е н а 7

Замок Бейнард.

Входят с разных сторон Ричард и Бакингем.

РИЧАРД

Ну что там лондонцы? Что говорят?

БАКИНГЕМ

Они, клянусь Владычицей Небесной,
Молчат, как будто рыбы бессловесны.

РИЧАРД

Сказал про Эдуардовых детей?

БАКИНГЕМ

Да, и об обрученье с леди Люси,
И о другом, во Франции – заочном;
Сказал про ненасытное желанье,
О домогательствах ко всем вокруг,
Тиранстве и рожденье незаконном;
Как ваш отец в то время воевал
Во Франции, и на него ничуть
Дитя не походило. Вслед за тем
Сказал, как вы на батюшку похожи
И обликом и благородством духа;
Засим напомнил о победах ваших
В Шотландии, военной дисциплине
И мудрости в миру; и добродетель,
И скромность помянул – всего коснулся,
Что вам служить могло. А под конец
Я повелел всем любящим отчизну
«Да здравствует король наш славный Ричард»
Без промедленья дружно закричать.

РИЧАРД

И закричали?

БАКИНГЕМ

Нет, Господи прости, как истуканы
Иль дышащие камни, друг на друга
Смотрели, бледны. Я на них прикрикнул
И объяснить потребовал лорд-мэра
Молчанье. Тот сказал: мол, не привычны,
Когда к ним обращается не пристав.
Он сказанное мною повторил,
Но всё «по мнению герцога...» вставляя,
Не говоря от своего лица.
Тогда мои помощники – с десяток
Я в глубине поставил зала – шапки
Бросая в воздух, крикнули: «Король
Да здоровствует наш Ричард». Тут как тут,
«Благодарю вас граждане, друзья, –
Я произнес, – такое ликование
О мудрости свидетельствует вашей
И к Ричарду любви» – и с тем ушел.

РИЧАРД

Чурбаны бессловесные! Молчали?!
А что же мэр и братия его?

БАКИНГЕМ

Все здесь. Но им легко не поддавайтесь,
Испуг изобразите, часослов
Возьмите в руки и явитесь им,
Милорд, в сопровожденье двух прелатов,
А я на этой святости сыграю.
На просьбы наши не сдавайтесь сразу,
Как та девица, что долдонит «нет».

РИЧАРД

Я удалюсь; просите же за них,
А я ломаться буду за себя,
И мы добьемся нужного исхода.

БАКИНГЕМ

Скорей на галерею: мэр стучит.

(Ричард уходит. Входят лорд-мэр и горожане.)

Добро пожаловать! Я за лакея:
Не принимает герцог никого.

(Входит Кейтсби.)

Что на мою он просьбу отвечает?

КЕЙТСБИ

Он просит вашу милость свой визит
Перенести на завтра, например.
С двумя достопочтенными отцами
Проводит время он богоугодно.
Мирским заботам не отвлекь его
От упражнений сих благочестивых.

БАКИНГЕМ

Вернитесь к господину своему
И передайте: я явился с мэром
И олдерменами с ним говорить
В глубокой думе, в судьбоносный час,
И речь идет о нашем общем благе.

КЕЙТСБИ

Тотчас слова я ваши передам.

(Уходит.)

БАКИНГЕМ

Ах, ах, милорд, сей принц не Эдуард!
Он не на ложе блудном день проводит,
А на коленях в разговоре с Богом;
Вокруг него не стайка куртизанов –
Два старца, умудренные молитвой;
Не спит он, чтобы холить пуще тело,
А молится, чтоб душу вознести.
Для Англии каким бы счастьем было,
Когда бы ею муж сей взялся править!
Но я боюсь, его не убедить.

МЭР

Дай Бог, чтоб герцог нам не отказал!

БАКИНГЕМ

Боюсь, откажет. Вот выходит Кейтсби.

(Входит Кейтсби.)

Ну, Кейтсби, что сказал ваш господин?

КЕЙТСБИ

В недоуменье он, зачем собрали
Такие толпы у его дверей,
Забыв предупредить его. Неужто
С дурными вы намереньями здесь?

БАКИНГЕМ

Я опечален, что подозревает
Меня кузен мой в помыслах недобрых.
С любовью я пришел к нему, клянусь.
К нему ступайте с этими словами.

(Кейтсби уходит.)

Когда возьмется человек святой
За четки, то отвлечь его не просто,
Так созерцанье ревностное сладко.

*(Ричард между двумя епископами появляется на галерее.
Входит Кейтсби.)*

МЭР

Вот он меж двух священников стоит!

БАКИНГЕМ

То добродетели столпы! Они
Пасть не дадут ему в тщеславья бездну.
Заметили молитвослов в руке?
Вот истинные признаки святого! –
Плантагенет преславный, принц достойный,
Услышь прошение благосклонным ухом
И нас прости, что подвиг христианский
И бдение священное прервали.

РИЧАРД

Милорд, нет, право, нужды извиняться;
Скорее я прошу у вас прощенья:
Ведь, Господу служа, я пренебрег
Неволью вашим дружеским визитом.
Меж тем что вашей милости угодно?

БАКИНГЕМ

То, что, надеюсь я, угодно Богу
И жителям страны без государя.

РИЧАРД

Должно быть, совершил по нерадению
Предосудительный поступок я
И вы пришли об этом мне сказать.

БАКИНГЕМ

Да, так и есть; о, если б согласились
Вы милостиво промах свой исправить!

РИЧАРД

Иль зря христианином я зовусь?

БАКИНГЕМ

Вот грех ваш: вы хотите отказаться
От высшей чести – трона, на котором
Со скипетром сидели ваши предки,
Фортуны вашей, права по рождению,
Наследной славы правящего дома,
Всё это в пользу чахламу побегу.
Пока вы грезите в мечтаньях сонных,
Которые сейчас мы пробуждаем,
Стране и рук и ног недостает;
Лицо обезображено ее
Бесчестья шрамами, и к ней привиты
Побеги недостойные; столкнули
Ее в пучину темного забвенья.
Во исправленье этого мы просим
Сердечно вашу милость на себя
Взять управленье этою страной –
Не как протектор, заместитель, регент,
Радетель скромный для чужого блага,
Но как наследник кровный, как хозяин –
Как то, что вам пристало по рождению.
И вот я в окруженье горожан,
Их заручась горячею поддержкой,
Пришел сюда сподвигнуть вашу милость
К законным просьбам нашим снизойти.

РИЧАРД

Не знаю, удалиться ли в молчанье
Иль с горечью ответить вам на это
Пристало больше сану моему.
Коль промолчу, решите вы, пожалуй,
Что, славолюбьем движимый немим,
Ярмо я принимаю золотое,
Бездумно налагаемое вами.

Коль стану упрекать за ваши просьбы,
Столь сдобренные искренней приязнью,
Тогда, напротив, я друзей обижу.
Чтоб первого не допустить, скажу,
И, говоря, остерегусь второго.
Отвечу так. Расположенье ваше
Достойно благодарности. Но я
Высокой просьбы вашей недостоин.
Ведь даже если б не было препятствий
И путь мой несомненен был к венцу
Для пожинанья права по рожденью,
То всё равно настоль я беден духом,
Столь многочисленны мои изъяны,
Что я б скорее от величья скрылся,
Как к морю непригодная ладья,
Чем кутаться в величье возжелал
И в испареньях славы задохнуться.
Но, слава Богу, нужды нет во мне
И вам помочь нет власти у меня;
Ведь древо королевское дало
Нам плод, и он со временем созреет,
Исполнившись достоинства, и нас
Правленьем осчастливит без сомненья.
За ним всё упомянутое вами –
И право и счастливых звезд удача,
И я на них не смею посягать.

БАКИНГЕМ

Милорд, вам совесть эту речь диктует,
Но доводы ее почти ничтожны,
Когда все обстоятельства мы взвесим.
Пусть Эдуард племянник вам, сын брата, –
Что ж, так и есть; но сын не от жены,
Ведь обручался брат и с леди Люси –
Свидетель ваша матушка, – и после,
Из Англии, с французского монарха
Сестрою Боной. Этих двух за пояс

Заткнула многодетная вдова,
Умом скудеющая от заботы.
Хотя и на закате красоты,
Она его прелюбодейский глаз
Привлечь сумела, завладела им
И совлекла до низости владыку,
Его до двоеженства доведя.
На ложе том родился Эдуард –
Его из вежества зовем мы принцем;
Я выразиться мог бы по-другому,
Но всё ж из уважения к живущим
Я языку преграду сообщу.
Милорд, персоне королевской вашей
Принять необходимо этот дар,
Коль не на счастье нам и всей стране,
То чтобы роду своему теченье
Прямое и законное придать,
Его от разложения спасая.

МЭР

Об этом ваши граждане вас молят.

БАКИНГЕМ

Любовью этой не пренебрегайте!

КЕЙТСБИ

К законным просьбам снизойдите их!

РИЧАРД

Увы, как мне нести заботы эти?
Не годен я к величеству и трону.
Прошу вас не понять меня превратно –
Я в этом уступить вам не могу.

БАКИНГЕМ

Отказывайтесь из любви и рвения
И нежеланья отстранять дитя,
Племянника – нам ваша доброта
И мягкость сердца женская известны
И к близким вашим и ко всем сословьям, –
Но примете вы просьбу или нет,
Всё сыну брата вашего не править:
Скорей на трон посадим мы другого
К бесчестью дома вашего и горю.
В решение этом ныне удалимся.
Друзья, пойдемте. К черту! Сколько можно.

РИЧАРД

О, не ругайтесь, Бакингом, прошу!

(Бакингом и часть горожан уходят.)

КЕЙТСБИ

Милорд, верните их и соглашайтесь,
Не то вся Англия о том восплачет.

РИЧАРД

Чтоб мир забот взвалить себе на плечи?
Зовите их. Я не из камня сделан.
К увещеваньям вашим я склоняюсь,
Хотя и против совести и воли.

(Входят Бакингом и остальные.)

Кузен мой и достойнейшие мужи,
К спине хотите вы мне приторочить
Фортуну, жажду я того иль нет,
И это бремя должен я терпеть;
Но если это навлечет позор
И страшный ликом на меня упрек,
Пусть оправданьем мне послужит то,

Что был я вами к трону принужден;
Ведь видит Бог, и вам дано увидеть,
Как я далек от этого желанья.

МЭР

Благослови вас Бог! Мы так и скажем.

РИЧАРД

Сказавши так, вы скажете лишь правду.

БАКИНГЕМ

Итак, милорд, я величаю вас:
Да здравствует король английский Ричард!

ВСЕ

Аминь!

БАКИНГЕМ

Угодно ль вам короноваться завтра?

РИЧАРД

Когда хотите; это воля ваша.

БАКИНГЕМ

Так, значит, завтра вашу милость ждем.
А ныне радостные удалимся.

РИЧАРД

Нас заждались духовные дела.
Кузен, прощайте. Господа, прощайте.

Уходят.

Г. М. Кружков

«ДА БУДЕШЬ ПРЕУМНОЖЕН ЭТИМ ПРИНОШЕНИЕМ» (ЗАЧЕМ СНОВА ПЕРЕВОДИТЬ «МАКБЕТА»?)

I

Сюжет Макбета прост, как притча, и не усложнен никакими боковыми ветвями. Храбрый Макбет, шотландский тан и подданный короля Дункана, встречает на дороге ведьм, которые предсказывают, что он сам станет королем. Прельщенный их пророчеством, Макбет задумывает убийство короля и, когда тот приезжает к нему в замок, закалывает кинжалом спящего гостя. Ведьмы обещают Макбету, что ему нечего бояться, если только не произойдут некие сверхъестественные события, но в их обещании таится подвох. Невероятные события всё же происходят, и в финале Макбет гибнет.

Никто, кажется, не обращал внимания на сходство между сюжетами «Макбета» и пушкинской «Пиковой дамы». И там, и здесь жажда власти или богатства и надежда на потусторонние, то есть бесовские силы. Главный герой под покровом ночи проникает с оружием в спальню высокой особы (графини; короля), причиняет смерть и достигает своей злодейской цели. Но бес жестоко морочит и обманывает честолюбца, внушив ему ложную уверенность в своем конечном успехе.

По своим поэтическим достоинствам, по качеству, если можно так сказать, поэтической ткани «Макбет» выделяется даже среди шедевров Шекспира, уступая, может быть, лишь одному «Гамлету». Но ставится эта пьеса не так часто, как она заслуживает. Не объясняется ли это беспроблемной мрачностью главного героя?

Литературные критики порою пишут, что образ Макбета сложен, что в нем борются светлые и темные силы. Я так не думаю. Обыкновенный злодей, совершающий злодеяния из властолюбия. У него нет никаких угрызений относительно цареубийства, его первоначальные колебания связаны лишь с неуверенностью, удастся ли скрыть следы и уберечься от возмездия. Этим он и озабочен после свершения злого дела, тут-то он и втягивается в круговерть дальнейших убийств: двух стражников, потом Банко и т.д.

Единственная положительная черта Макбета – его личная храбрость; но это довольно обычная черта злодея в кровавых трагедиях того времени. Храбр Ричард III, мужествен Де Флорес в «Оборотне», и т.д.

Иллюзия особой сложности характера Макбета возникает потому, что в пьесе он произносит много монологов, и неотразимое обаяние шекспировского гения – его зоркого взгляда на вещи, его метафорической речи – невольно осеняет злодея. Макбет постоянно открывает нам свою душу, и хотя мы не находим в ней ни одной истинно благородной мысли, сама невольное сочувствие. Это, если хотите, род «стокгольмского синдрома». Если бы столько же монологов произносил перед нами Клавдий, мы бы тоже считали его сложным и неоднозначным. Но в «Гамлете» Клавдий почти не обращается напрямую к публике, он только хлопочет и строит козни – как следствие, публике он кажется чистым злодеем, и только. Каким-то непредсказуемым животным вроде змеи или скорпиона, за действиями которого мы можем только наблюдать вчуже.

II

Вопрос в подзаголовке этой статьи можно разделить на два: *почему* всё новые переводчики берутся за Шекспира и *какая польза* от повторных переводов? Отвечая на первый из них, можно подумать, что дерзающими движет стремление превзойти старые переводы. Действительно, некоторые переводчики, предваряя свои работы, начинают с жестокой критики своих предшественников. При этом, как правило, чем горячее это критика, тем посредственнее оказывается результат.

На мой взгляд, соревновательность вряд ли может плодотворным стимулом в поэтическом деле, это не спорт. Думаю, что главное побуждение у переводчиков Шекспира иное. Назовем его романтическим – в том смысле, в каком определял это слово Александр Блок. Романтизм, писал он, есть «стремление жить удесятенной жизнью, создать такую жизнь». Переводить Шекспира, там более, такую вещь, как «Макбет», это и значит жить удесятенной жизнью. Это значит работать на самой грани своих сил и возможностей. Следуя примеру сказки – всегда выбирать самое рискованное дело из всех возможных – и помня о завете Рильке художнику:

Не станет он искать побед;
 Он ждет, чтоб высшее начало
 Его все чаще побеждало,
 Чтобы расти ему вослед¹.

Сказанное не следует понимать так, что взявшись за перевод «Макбета», я просто желал быть втянутым в мощное течение Шекспира и плыть, куда оно понесет. Я, конечно, заранее знал, какой перевод я хочу сделать. Ни в коем случае, не «академический», цепляющийся за каждое отдельное слово и блюдуший эквилиnearность *über alles*. Не «архаизирующий», пытающийся подделаться под старину с помощью «Слова о полку» и четырехтомника Даля. Не «просвещающий», переводящий сложный поэтический язык Шекспира на уровень, доступный ленивому уму.

Я хотел, прежде всего, сделать *перевод для театра*, который был бы равно удобен и для актеров, которым это играть, и для зрителей, уловляющих текст со слуха. Перевод динамичный и свободно льющийся, как у самого Шекспира, но в то же время не обедняющий роскошной риторике его речей и монологов.

Я хотел создать перевод, который бы естественно вписался в корпус моих английских переводов. Был с ними совместим и соприроден. Ведь влияние Шекспира на всю английскую поэзию, начиная с романтиков и кончая современными поэтами, огромно: от языка, общего строя и стиля до конкретных цитат. Возьмем, например, стихотворение Роберта Фроста, которое называется: «Out, out –». Цитата более чем краткая, но для англичан и американцев мгновенно узнаваемая. «Out, out, brief candle!» – это из знаменитого монолога Макбета: «Tomorrow, and tomorrow, and tomorrow»; в моем переводе так:

Мы повторяем: завтра, завтра, завтра.
 И с каждым «завтра» мелкими шажками
 Мы приближаемся к концу времен,
 И каждое «вчера» мостит нам путь
 К могиле пыльной. Догорай, огарок!
 Жизнь – только тень, дрянной комедиант,
 Что пыжится и корчится на сцене,

¹ Перевод Б. Пастернака.

Пока не кончит роль; она – рассказ
 Безумца, полный ярости и шума,
 Лишенный смысла.

Столь же мгновенно узнаваема цитата в стихотворении Йейтса «Безумная Джейн говорит с епископом», когда епископ призывает беспутную женщину оставить стезю порока: «Live in a heavenly mansion, Not in some foul sty», по-русски: «Брось, говорит, свой грязный хлеб, / Ищи небесных благ». На это Джейн отвечает так:

‘Fair and foul are near of kin,
 And fair needs foul,’ I cried.

Здесь имеется в виду фраза, которую выкрикивают ведьмы в прологе «Макбета»: «Fair is foul, and foul is fair»!

Джейн отвечает по-русски так: «А грязь и высь – они родня, / Без грязи выси нет!» И по-другому это перевести нельзя, ведь нужно передать оппозицию грязный – небесный. И при всем том, строки Йейтса должны и согласовываться с русским «Макбетом».

Заглянем в имеющиеся переводы и обнаружим, что все они переводят *fair* и *foul* как «добро» и «зло», – что для наших целей никак не подходит. Здесь мне пришлось разойтись с традицией, и вот каковы мои аргументы. Я сомневаюсь, чтобы шотландские ведьмы стали оперировать такими абстрактными, с религиозным оттенком, категориями, как добро и зло. Между тем, у *fair* и *foul* есть и другие значения. Первое значение «foul» по словарю Уэбстера «отвратительный», «отталкивающий», второе «грязный», «запачканный», третье «уродливый», четвертое «похабный», и так далее. Таким образом, слово имеет, главным образом, конкретно-чувственный характер, и ведьмы, варящие свой колдовское средство из всякой мерзкой дряни, имеют в виду, конечно, этот непосредственный смысл, а не абстрактное понятие зла. Так же и «fair» имеет основные понятия «красивый», «чистый», «светлый» и так далее. Для добра и зла есть другие, вполне определенные слова *good* и *evil*. В словах «fair is foul, and foul is fair» противопоставлены грязь и чистота, темное уродство и светлая красота. «Грязь и высь» представляется довольно близким эквивалентом, звучащим вполне естественно в сцене ведьм. Как естественна и адаптация этой фразы в стихах Йейтса. Полностью его строфа звучит по-русски так:

А грязь и высь – они родня,
Без грязи выси нет!
Спроси могилу и постель –
У них один ответ:
Из плоти может выйти смрад,
Из сердца – только свет.

Для меня было важно сохранить эту переключку поэтов, и это понимание *fair and foul*. Поэтому в моем переводе, в финале первой сцены, ведьмы перед тем, как умчаться, восклицают:

Из выси – в грязь! Из грязи – ввысь!
Вперед, красотки! Понеслись!

Что отражает и обычную траекторию ведьм – из болота в небо и с неба обратно в болото, – и судьбу основных героев пьесы, их вознесение и гибель. В отличие от ложного предсказания, которое они коварно дают Макбету, это и есть их настоящее предсказание, о смысле которого зритель (читатель) начинает догадываться. Это – камертон, задающий тон трагедии и определяющий суть грядущих событий.

III

Другое проблемное место, которое пришлось решать по-своему, это рассказ Макбета жене о совершенном убийстве.

Вообразим – ночь, какая-то галерея или площадка возле ведущей наверх лестницы. Леди Макбет ждет мужа, прислушиваясь к каждому звуку, а его все нет. Она почти в панике, и вдруг появляется Макбет с двумя окровавленными кинжалами в руках. «Ты сделал это?» – спрашивает она. Макбет отвечает: «Да». Но он в шоке от только что совершенного, мысли его блуждают.

МАКБЕТ

Скажи,
Кто спал в соседней комнате?

ЛЕДИ МАКБЕТ

Малькольм.

МАКБЕТ (*глядя на свои руки*).

О горестное зрелище!

ЛЕДИ МАКБЕТ

Вот глупо
Теперь стонать!

МАКБЕТ

Один из них во сне
Вдруг рассмеялся, а другой вскричал:
«Убийство!» – и проснулись разом оба.
Я, затаясь во тьме, всё слышал. Вскоре
Опомнились они и, помолившись,
Уснули.

ЛЕДИ МАКБЕТ

Братьев поместили вместе.

МАКБЕТ

Один воскликнул: «Господи, помилуй!»,
Другой: «Аминь». А я, с кинжалом стоя,
Не мог на «Господи, помилуй» даже
Откликнуться: «Аминь!»

ЛЕДИ МАКБЕТ

Брось эти мысли!

Переводчик не может не задаться вопросом: кто были эти двое, о которых говорит Макбет? Новейшие кембриджское и арденовское издания не прибавляют ясности в этом пункте, выдвигая различные версии. Комментатор «Коллингс-классикс» (Майк Гоулд) пишет, что ясности здесь и не нужно, что темнота смысла увеличивает драматизм ситуации.

У переводчиков вообще невозможно понять, что произошло и где; и, конечно, фразу Макбета насчёт другой (second) комнаты, в которой поместили принцев, абсолютно все трактуют неправильно, думая о комнате рядом с тем местом, где идет разговор Макбета с женой. Тогда оста-

ется считать, что в ночь убийства проснулись слуги. Но это совершенно невероятно! Слуги были опоены вином с особым зельем и, по словам леди Макбет, находились между жизнью и смертью. Они валялись в таком бесчувственном, мертвецком состоянии, что можно было не только вытащить у них оружие, но даже спокойно вымазать их лица кровью. Как же они могли проснуться от звука крадущихся шагов Макбета? Да еще произнести вслух молитву? На мой взгляд, текст ясно указывает, что речь идет о принцах. Это подтверждает и реплика леди Макбет: «Братьев положили вместе».

У меня есть своя версия, по-моему, единственно логичная. Комнаты были расположены анфиладой; первую, сквозь которую должен был пройти Макбет, занимали братья. Именно там он и натерпелся страху, когда спящие проснулись. В следующей комнате перед дверью короля спали стражи. И лишь в третьей, внутренней комнате спал король. Такая диспозиция объясняет, почему принцы могли проснуться утром и выйти из своей комнаты, не обнаружив свершившегося преступления.

IV

Переводчик – особого рода художник. Он ничего не придумывает: он лишь, как в старину говорили про иконописцев, «раскрывает» изображение. Поэтому смирение в нем должно сочетаться с определённого рода смелостью, когда требуется восстановить утраченное – или устранить позднейшее искажение.

Вот два примера. В пятой сцене третьего акта появляется Геката, царица Ада, с которой прилетает целый рой воздушных духов, поющих свою песню. В напечатанном тексте пьесы (Фолио 1623 г.) приводятся лишь ее начальные слова: *Come away, come away*, но в представлении, конечно, звучала песня целиком. Комментаторы сходятся на том, что текст этой песни можно найти в пьесе Томаса Миддлтона «Ведьма» (1610), который, по-видимому, позаимствовал ее из более ранней пьесы Шекспира. Чтобы восстановить полноту картины, я взял эту песню у Миддлтона и ввел обратно в текст «Макбета»:

Умчимся скорей,
Умчимся скорей
За десять лесов,
За десять морей!

Под веющим ветром,
 Под яркой луною
 Так славно взлететь
 И парить над землею,
 Кружиться и петь,
 Танцевать и смеяться,
 Взмывать на ветру,
 На лету целоваться!

Умчимся скорей,
 Умчимся скорей
 За десять лесов,
 За десять морей!

Не будем мы слушать,
 Под тучи взлетая,
 Ни волчьего воя,
 Ни пёсего лая,
 Ни скрипа телеги,
 Ни шума прибоя,
 Ни грохота пушек,
 Ни скрежета боя.

Между прочим, у Йейтса есть песня с рефреном *Come away, o human child* – про дитя, уведённое феями в свою волшебную страну. Можно было бы не связывать ее с Шекспиром, если бы не соответствие всего сюжетного строения песни. Например, в последнем куплете у Йейтса говорится, что малыш, улетевший в царстве фей, больше не будет слышать грубых звуков Земли. Сравните с вышеприведённым куплетом Шекспира – Мидлтона.

Он больше не услышит,
 Как дождь стучит по крыше,
 Как чайник на плите
 Бормочет сам с собою,
 Как мышь скребется в темноте
 За сундуком с крупною.

(«Пропавший мальчик», 1893)

Возникает гипотеза, что Йейтс читал какое-то издание «Макбета», в котором песня духов давалась полностью, и это запечатлелось в его памяти. Между прочим, у него есть еще одно стихотворение про духов, в котором фраза *away, come away* звучит как рефрен: «Воинство сидов» (1895).

Другой пример – противоположный: не добавление к каноническому тексту, а отсечение целого эпизода – двадцати строк в третьей сцене четвертого акта. Между Макдуфом и принцем Малькольмом, сына Дункана, только что состоялся чрезвычайно напряженный диалог, в ходе которого принц проверял, нет ли в словах Макдуфа, звавшего его обратно в Шотландию, предательской ловушки. При этом он приписывал себе все мыслимые и немыслимые пороки и в конце концов привел Макдуфа в полное отчаяние. Тот еще не успел полностью прийти в себя, а ему вот-вот предстоит узнать от прибывшего гонца, что его жена и дети в его отсутствие злодейски убиты по приказу Макбета. И в этот самый момент входит королевский Врач и ни к селу, ни к городу начинает рассказывать, как замечательно его хозяин, английский король Эдуард (у которого Малькольм в гостях) излечивает больных золотухой наложением рук.

Большинство комментаторов и текстологов полагают, что это позднейшая вставка, сделанная, чтобы польстить королю Иакову I (покровителю труппы Шекспира), который верил, что обладает этой же королевской привилегией – исцелять наложением рук – и очень тем гордился. С этим согласуется и метрический аргумент: если вынуть из текста эти двадцать строк, то оборвавшиеся перед тем полстроки речи Макдуфа и его следующая реплика: «Смотрите, кто идет!» образуют правильную строку пятистопного ямба. И ни малейшего шва на этом месте не заметно – ни ритмического, ни семантического.

Кроме того, в пятом акте тоже появляется Врач, но уже другой – при шотландском дворе, и это не совсем ловкое «удвоение врачей» может указывать на спешку, в которой производилась данная вставка. Вне зависимости от того, сделана ли она самим Шекспиром или кем-то другим, она вызвана не художественными причинами и, на мой взгляд, мешает драматическому развитию этой важнейшей сцены. Исходя из всего сказанного, я ее спокойно и без особенных угрызений совести удалил.

V

По своему обычаю, я не изучал предыдущих переводов перед началом работы, это всегда мешает: чужие строки начинают жить в голове и влиять на собственный текст. Из всего русского «Макбета» я помнил две, максимум, три фразы. Одна из них была такая: «Макбет зарезал сон!» Я очень долго колдовал над этой строкой (по-английски «Macbeth does murther sleep!»), но ничего не только что лучшего, но и сравнимого по качеству придумать не мог. Наконец, я сдался и решил ее сохранить, лишь проверив перед этим, кто ее придумал. Оказалось, это был первый переводчик «Макбета» Михаил Павлович Вронченко еще в 1836 году:

Какой-то голос прокричал: не спите!
Макбет зарезал сон, невинный сон...

Эту фразу: «Макбет зарезал сон, невинный сон» – повторили за ним все основные переводчики Шекспира: А. Кронеберг в 1844-м, С. Соловьев, Б. Пастернак, М. Лозинский, Ю. Корнеев. Получилось так, что я присоединился к большинству. Может быть, и правильно. Чтобы не сбивать с толку читателей и зрителей.

Второе место запало в память благодаря замечанию Юрия Олеши в книге «Ни дня ни строчки». Вот эта цитата:

«Тень Банко появляется перед Макбетом. <...>
«Ну, – подумал я, – как же будет реагировать Макбет?»

Трудно представить себе более точную реакцию.

– Кто это сделал, лорды? – спрашивает Макбет.

Зная, как шатко его положение, он имеет основание подозревать лордов в чем угодно. Возможно, они и устроили так, что появилось привидение, – кто-нибудь из них переоделся или переодели актера.

– Кто это сделал, лорды?

А лорды даже не понимают, о чем он спрашивает».

И здесь я не увидел причины менять ключевой фразы. Она лучшая из всех возможных. Другие варианты, например: «Чье это дело, лорды?» – было бы лишь очевидной попыткой избежать повторения и тем самым более тривиальным, чем само повторение.

VI

И в заключение, попробую ответить на вопрос *зачем* – то есть какая польза, помимо радости для переводчика? Понятно, что классика не живет сама по себе, но только тогда, когда ее читают, ставят на сцене и так далее. Перевод – это еще один способ общения с классикой: это и особое, углубленное прочтение, и постановка, где переводчик выступает режиссером. Новые переводы Шекспира – дань, которую мы приносим великому автору, дань необходимая. Древние, принося жертвы богам, верили, что жертвенная кровь обновляет силы богов. С этим связана формула древнеримского обряда, обращенная к божеству: «Да будешь преумножен этим приношением». Точно так же обновляется и классика. Разумеется, если в перевод влита кровь, а не просто чернила.

Е. А. Первушина

**СОВОКУПНОСТЬ ТЕКСТОВ
ИЛИ ВСЕ-ТАКИ ЛИТЕРАТУРА:
О ТЕРМИНЕ «ПЕРЕВОДНАЯ ЛИТЕРАТУРА»**

Концептуально важная для сравнительного литературоведения категория мировой (всемирной) литературы в настоящее время все больше рассматривается в свете интегративных тенденций современного научного поиска. Остался в прошлом взгляд на мировую литературу как просто на совокупность всего созданного всеми национальными литературами во все времена. В массовом сознании не теряет своей привлекательности другое представление – всемирная литература как избранное, лучшее из того, что было создано в национальных литературах. Однако горизонты, открывшиеся и открываемые при изучении межкультурных связей и отношений, способствуют формированию нового подхода к феномену всемирной литературы. Она начинает видеться исторически развивающейся системной общностью взаимосвязанных и взаимно соотносимых литературных явлений, выявляющих основные закономерности органически единого мирового литературного процесса. Поэтому особенную актуальность приобрел сейчас вопрос о том, каким образом происходит это единение.

Известный отечественный поэт, эссеист, литературовед, переводчик и переводовед Г.М. Кружков в своей книге «Ностальгия обелисков» нашел удивительный поэтический образ устремленности культур к такому единству. Название книги было навеяно автору воспоминанием об одноименном стихотворном диптихе Т. Готье. В его основе – изумительный сюжет о двух знаменитых древнеегипетских памятниках времен фараона Рамзеса II, сделанных из каменного монолита и предназначенных быть единым ансамблем, украшающим вход в Луксорский храм. Однако волей обстоятельств обелиски были разлучены – один перевезли в Париж, другой остался в Луксоре. В стихотворении Готье памятники тоскуют друг по другу, поэтому парижский обелиск жаждет вернуться на родину, а луксорский, напротив, мечтает перенестись в Париж. В данном сюжете, считает Кружков, заключен «мощный символ» – тоска по далекому. Отдельные культуры, по его убеждению, тоже всегда тоску-

ют друг по другу, мечтая о возможности преодолеть существующие между ними барьеры¹. Современная культура все активнее открывает возможности такого преодоления, и всемирная литература, о которой в XVIII столетии говорили просветители, постепенно обретает черты более конкретно воспринимаемого эстетического явления. Одним из самых убедительных доказательств его реальности является переводная художественная литература.

Для ее названия иногда употребляется слово «перевод». Однако в последнее время термины «перевод» и «художественный перевод» приобретают все более усложняющуюся семантику: это название и вида межкуммуникационного эстетического творчества как такового, и деятельностного процесса этого творчества, и, наконец, самого результата переводческой деятельности, т. е. собственно переводных произведений. Поэтому для названия того феноменального явления, каким является переводная словесность, необходим другой термин – «переводная художественная литература».

К сожалению, данное понятие еще не получило специального терминологически оформленного категориально-понятийного статуса в литературоведческом переводоведении. В «Толковом переводоведческом словаре» Л.Л. Нелюбина представлено только краткое определение переводного текста. Различая *«исходный текст, предназначенный для перевода (его иногда называют оригиналом или подлинником), и переводной текст, полученный в результате перевода (другое его наименование выходной текст)»*, Нелюбин дает определение последнему: «1. Текст, полученный в результате перевода. 2. Текст на ПЯ (переводящем языке. – Е.П.)»². Совокупностью текстов, первоначально написанных на одном языке, а потом переведенных на другой, в популярной электронной энциклопедии «Википедия» заодно называют и переводную литературу.

Сразу обратим внимание на то, что определение, процитированное из переводоведческого словаря, относится не только к художественному, но вообще ко всякому тексту. Оно сделано в русле лингвистической теории текста, задачами которой стало исследование связности и цельности вербального текста (не только художественного!), обусловленность средств выражения его смысловой структуры. Ведь переводоведы-лингвисты в принципе «сосредоточили свои усилия на изучении процесса перево-

¹ Кружков Г. Ностальгия обелисков. Литературные мечтания. М., 2001. С. 11.

² Нелюбин Л.Л. Толковый переводоведческий словарь. М., 2003. С. 148.

да, построении его гипотетических моделей, сопоставлении текстов оригинала и перевода с целью установления лексических, грамматических и текстовых соответствий...»¹. Но главными для переводческого литературоведения являются аксиологические аспекты художественного перевода, эстетическое соответствие художественного переводного произведения оригиналу и роль художественного перевода в развитии духовной культуры. Однако в таком научном контексте выражение «переводная художественная литература» как специальный литературоведческий термин не заявлено и не определено². Уточним при этом, что литературоведы априори называют литературой только литературу художественную, а «переводной литературой» – переводную художественную литературу. Поэтому далее я тоже буду употреблять выражение «переводная литература» в значении «переводная художественная литература».

Хотя названное выражение еще не обозначено как *термин*, в самих литературоведческих исследованиях *понятие* переводной литературы безусловно существует, и именно в указанном контексте. Обратимся, например, к статье А.Н. Робинсона, представившего литературу Древней Руси в энциклопедическом издании «Истории всемирной литературы». Он говорит, что уже с самого начала становления отечественной книжной словесности переводная литература «обогащала древнерусскую литературу множеством религиозно-философских и социально-политических идей, историко-географических и естественнонаучных сведений, облегчала русским книжникам освоение традиционных для всего средневековья жанров, распространенных сюжетов, эстетических представлений»³. Хорошо известно, что благодаря переводной литературе переводимые произведения выходят за границы своего национального контекста, расширяя таким образом сферу своего социокультурного бытования и усиливая свою значимость в мировой культуре. Гениаль-

¹ Виноградов В.С. Перевод. Общие и лексические вопросы. М., 2004. С. 7.

² Показательно, что в учебном пособии В.Р. Аминовой «Теоретические основы сравнительного и сопоставительного литературоведения», где названы и определены национальная, региональная, зональная и мировая литературы, отсутствует даже понятие «переводная литература». См.: Аминова В.Р. Теоретические основы сравнительного и сопоставительного литературоведения. Казань, 2014. С. 22–24.

³ Робинсон А.Н. Литература Древней Руси // История всемирной литературы: В 9 т. М., 1984. Т. 2. С. 417.

ный М.М. Бахтин говорил, что «чужая культура – только в глазах другой культуры раскрывает себя полнее и глубже... Один смысл раскрывает свои глубины, встретившись и соприкоснувшись с другим, чужим смыслом: между ними начинается как бы диалог, который преодолевает замкнутость и односторонность этих смыслов, этих культур...»¹. Благодаря переводной литературе заметно обогащается и переводящая словесность, развиваясь во вдохновляющей перспективе международного творческого контекста и осваивая таким образом новые художественные идеи, сюжеты, жанры, стилевые системы. Эта литература выявляет и удовлетворяет эстетические потребности принимающей культуры. Переводная словесность принимающей страны заметно раздвигает горизонты читательской культуры. Наконец, именно переводная литература в огромной мере формирует в национальном культурном сознании представление о литературе мировой.

Как видим, речь идет не просто о совокупности текстов, а именно об особом явлении в литературе, выполняющем концептуально важную миссию интеграции национальной словесности в мировой литературный контекст. Поэтому выражение «переводная литература» все-таки должно обрести силу и смысл специального методологически важного в литературоведческом переводоведении термина. Остановлюсь на обосновании своего убеждения в его необходимости. Для этого надо говорить о специфических особенностях переводной литературы.

Концептуально важный в этом плане вопрос – вопрос национальной принадлежности этой литературы: надо ли рассматривать переводные произведения в контексте переводимой словесности, либо это явление словесности принимающей. С одной стороны, еще в XIX в. было высказано широко распространившееся впоследствии убеждение в том, что произведения, переведенные на русский язык, несомненно, принадлежат русской литературе. Поэтому многими деятелями русской культуры переводная литература осознавалась несомненным явлением отечественного литературного процесса. Поэтому Е.Г. Эткинд убежденно говорил, что в XX в. «наступила эпоха..., когда переводчики-профессионалы, даже если они и не пишут оригинальных стихов, сознают себя участниками единого процесса – развития русской национальной культуры»².

¹ Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 334–335.

² Эткинд Е.Г. Поэзия и перевод. М.; Л., 1963. С. 9.

С другой стороны, оставалось несомненным и то, что оригинал по отношению к его переводу всегда сохранял первичность, а, следовательно, и приоритетность исходной национальной принадлежности. Поэтому высказывалось и противоположное мнение: переведенное произведение должно рассматриваться как явление оригинальной, переводимой литературы. Переводы творений Шекспира, полагал А.В. Дружинин, все равно останутся творениями Шекспира. Это убеждение признано безусловным в эдиционной практике. Хотя в свое время высказывались предложения указывать на обложке книги имя автора не оригинального, а переводного текста, однако его не поддержали. По-прежнему в публикуемых переводах произведений зарубежных писателей авторами указываются именно они, а не их переводчики. Конечно, влиятельную значимость имела при этом уверенность в том, что переводу должны подлежать только те авторы и те произведения, высокая эстетическая ценность которых несомненна. Тогда в лучах бессмертной славы подобных шедевров имя переводчика меркло как не заслуживающее внимания из-за несопоставимости его с наследием великого мастера, который и в переводном тексте оставался таковым.

Однако на рубеже XX и XXI столетий начало формироваться новое отношение к феномену переводной литературы. Так, Р.Р. Чайковский, полагая, что вопрос о статусе переводной литературы должен быть решен в соответствии с ее онтологической природой, четко сформулировал: «С возникновением художественного перевода начинают существовать три литературы: национальная литература исходного языка, переводная литература и литература принимающего языка (т. е. вторая национальная литература). Переводная литература, следовательно, предстает в виде некоей третьей литературы»¹. О третьем литературном пространстве, создаваемом переводами, говорили и другие специалисты. Правда, на наш взгляд, возникает некоторое сомнение относительно слова «третья» в представленной формулировке. Оттенок перечислительности в данном выражении может быть воспринят как указание либо на третьестепенность называемой литературы, либо на однородность перечисляемых литератур. Такие смысловые нюансы не могут коррелировать с представлением о значимости и специфике переводной литературы, принципиально отличающейся и от переводимой, и от переводящей словесностей.

¹ Чайковский Р.Р. Основы художественного перевода. Магадан, 2008. С. 43–44.

Конечно, переводная литература в значительной мере наследует особенности самого литературного перевода, интерпретационного и трансформирующего по своей природе. Поэтому одним из самых важнейших в этом плане является вопрос о критериях в определении степени соответствия переводного произведения оригиналу. Для литературоведов, которые «основное внимание уделяли аксиологическим аспектам перевода, ...стремясь оценивать перевод с точки зрения его эстетической эквивалентности оригиналу и соответствия нравственным потребностям эпохи, а также роли переводов в развитии духовной культуры»¹, наиболее значимой в этом плане стала категория адекватности перевода. Отказ от методов нормативно-предписывающего переводоведения и усиление его рецептивно-функциональных позиций стимулировали возрастающий исследовательский интерес к проблеме типологии литературных переводов. «Пришла, несомненно, пора прекратить бесполезные попытки указывать переводчикам, как надо переводить, – заявил Р.Р. Чайковский в монографии «Реальности художественного перевода.» – Необходимо вместо этого исходить из реальностей переводческого ремесла и взамен предписаний и инструкций предложить типологию видов текстов»². Выполнив обстоятельный обзор зарубежных и отечественных работ, посвященных указанной проблеме, Чайковский впервые продемонстрировал в этой книге серьезно продуманную им типологию поэтических переводов. В 2013 г. уже в соавторстве с Е.Л. Лысенковой Чайковский представил усовершенствованный вариант этой типологии. Кроме названных ранее позиций (адекватный перевод, перевод-модификация, стихотворение на мотив оригинала и др.), здесь появилась новая – перевод-вариация³.

Исследовательские выводы о типологических разновидностях переводных произведений дополнили представление о трансформирующей сущности художественного перевода, что в результате привело к решительному отказу от идеи идеального, а потому и окончательного перевода. Стало понятно, что никакой литературный перевод не может быть идеальным и окончательным, поскольку он, как формулирует Ю.Л. Оболенская, «представляет собой сообщение, пересказанное другим субъек-

¹ *Виноградов В.С.* Перевод. Общие и лексические вопросы. М., 2004. С. 129.

² *Чайковский Р.Р.* Реальности поэтического перевода. Магадан, 1997. С. 54.

³ *Чайковский Р.Р.; Лысенкова, Е.Л.* Перевод поэзии: типология и множественность М., 2013. 194 с.

ектом, другому адресату в другой ситуации»¹. Это всегда чье-то новое прочтение, неизбежно трансформирующее подлинник. Но если оригинал имеет непреходящую художественную ценность и, соответственно, высокий индекс политекстуальности, а принимающая словесность – богатые рецептивные возможности, может появиться не одно, а множество таких прочтений. В связи с этим была обозначено важнейшее качество переводной литературы – ее устремленность к широкой вариативности новых переводческих решений. Они возникают не только диахронически в новых исторических обстоятельствах в связи с неизбежным устареванием всякого перевода и потребностью в новом, но и в разнообразии синхронных переводных вариантов, рождаемых по законам неисчерпаемости воспринимającego сознания. Поистине феноменальным результатом такой системы стимулирующих взаимосвязей оригинала и перевода – «бесконечности против бесконечности» (Бахтин), – стало явление переводной множественности. Оригинальное произведение уникально и неповторимо, а в переводной словесности может существовать большое количество порожденных им переводческих проекций. Это еще одна важная специфическая особенность переводной литературы.

Конечно, факт большого количества параллельных переводов чрезвычайно важен и показателен. Это подтверждение непреходящей культурной ценности и высокой политекстуальности переводимых творений. Это указание на потребности переводящей литературы и впечатляющее свидетельство ее рецептивных возможностей. Отмечу также, что явление переводной множественности стало поводом для активизации одной из самых продуктивных тенденций в научно-издательской стратегии – сводных публикаций разных переводческих версий одного и того же оригинального произведения. Конкретных примеров таких изданий можно привести очень много, остановимся на одном – изданиях сонетов Шекспира, потому что переводческая рецепция знаменитых шекспировских стихов стала одним из самых репрезентативных примеров переводной множественности в отечественной переводной литературе². Важным этапом в книжной истории рус-

¹ *Оболенская Ю.Л.* Перевод как форма взаимодействия литератур // Введение в литературоведение / Под ред. Л.В. Чернец. М., 2004. С. 567.

² Подробнее мы писали об этом, см.: *Первушина Е.А.* Сонеты Шекспира в России: переводческая рецепция XIX–XXI вв.: монография. Владивосток, 2010. 354 с.: *Первушина Е.А.* «Но смерть поправ, до будущих времен дойдет мой стих...» (сонеты Шекспира в русских переводах) // *Шекспир У.* Сонеты / Отв. ред. А.Н. Горбунов. М., 2016. С. 686–724.

ской сонетианы Шекспира стало двуязычное издание сонетов, вышедшее в 1984 г. под редакцией А.Н. Горбунова¹. Здесь нашла свое воплощение достаточно новая для того времени идея одновременной публикации различных вариантов переводных сонетов, выполненных 34 авторами. Позднее, в 2016 г., издательство «Наука» в серии «Литературные памятники» выпустило в свет первое в России академическое издание сонетов Шекспира, ответственным редактором которого опять выступил А.Н. Горбунов. В книге развернута небывало широкая панорама русских переводов шекспировских сонетов от XIX до XXI вв. – около 55 авторов. Публикация стала самым очевидным подтверждением невозможности идеального и окончательного перевода, каким в России долго считали переводы С.Я. Маршака. В настоящее время А.Н. Горбунов продолжил указанную тенденцию, инициировав работу над выпуском в «Литературных памятниках» других – драматических – произведений Шекспира, но тоже в разных переводческих вариантах.

До сих пор мы говорили о тех особенностях переводной литературы, которые обусловлены природой самого литературного перевода и определяются принципиальной соотносимостью перевода от оригинала. Однако переводная словесность, обладающая самостоятельными художественными резервами и собственной креативной энергией, интересна и сама по себе, потому что на определенной стадии развития она начинает жить своей литературной жизнью. Так, множественность параллельных переводов шекспировских сонетов не просто свидетельствует о том, что в отечественной переводной литературе появилось большое количество их переводческих вариантов. В этой литературе родился ее удивительный феномен – русская сонетиана Шекспира.

Внутренняя жизнь этого феномена развивается под влиянием многих культурно-исторических обстоятельств, но в том числе и потому, что с возрастанием переводной множественности усиливается зависимость переводчика не только от оригинала, но и от других переводов. Если говорить о диахронической множественности, нельзя не признать, что творческую стратегию создателей новых переводов в заметной мере определяла полемика с предшествующими авторами. Так, переводчики сонетов, приглашенные С.А. Венгеровым в издаваемое им собрание шекспировских сочинений 1902–1905 гг., должны были стать ответом

¹ Шекспир, В. Сонеты. На англ. яз. с парал. русск. текстом / Отв. ред. А.Н. Горбунов. М.: Радуга, 1984. – 368 с.

эстетически несовершенным переводам Н.В. Гербеля (1880). М.И. Чайковский противостоял русификаторам, неспособным воссоздать пятистопный шекспировский ямб (1914). С.Я. Маршак, напротив, блистательно спроецировал шекспировские стихи в эстетическую стихию русской романтической поэзии золотого века (1948). Но А.М. Финкель, сосредоточивший внимание на сонетах Шекспира как инокультурном явлении, наметил другие ориентиры, обратившись к художественной стилистике, близкой маньеристско-барочной английской поэзии рубежа XVI–XVII вв. (1977). Синхроническая множественность переводных сонетов, невиданный рост которой произошел на рубеже XX–XXI столетий, сообщила русской переводческой сонетиане Шекспира характер поэтического турнира, в котором между собой соревновались разные лики многоликого русского Шекспира.

Новые возможности самостоятельной жизни произведений переводной литературы активизировались в условиях современного постмодернизма, в свете которого возникли новые толкования понятий «текст», «интертекст» и «текст без берегов». Постмодернистское размывание представлений о законченности художественного произведения и его жанре открыло дорогу для характерных эстетических мутаций и стилевых диффузий в ироничной подмене формы антиформой, замысла – случаем, цели – игрой. Переводчики шекспировских сонетов начали совершать интертекстуальные игры смыслами и словами своих переводных стихотворений, в результате чего рождались их самостоятельные писательские фантазии.

Чрезвычайно интересен в этом отношении писательский эксперимент одного из лучших отечественных переводчиков – Игн. М. Ивановского. Его оригинальное прочтение стихов Шекспира¹ стало творческим импульсом для создания пьесы Ивановского «Сонеты Шекспира». Она родилась как результат творческого осмысления поэтической атмосферы шекспировских стихов. Переводные сонеты Ивановского определяют сюжетное единство пьесы и создают образно-тематический ореол его главного героя – самого Шекспира, хотя в числе реальных действующих лиц его нет. Показательно, что действующими лицами последней интермедии в этой пьесе стали ожившие герои шекспировских стихов. Это вовсе не их прототипы, подобные героям шекспировских новелл

¹ Об этом см.: *Ивановский И.М. Совсем другой Шекспир // Почтовая лошадь: Стихотворные переводы. Размышления. Воспоминания. М., 2015. С. 223–245.*

Ю.О. Домбровского. Важно подчеркнуть и то, что, далекий от привычного восприятия сонетов Шекспира автобиографическим любовным романом, Ивановский не придумывал событий, которые потом якобы отразились в его стихах. Напротив: его персонажи действуют, подчиняясь волшебной магии уже созданных и хорошо известных им шекспировских стихотворений. Причем именно переводческие находки Ивановского органично «прорастают» в его творческих «догадках»; попытки заменить драматически напряженный и лирически трепетный диалог, сотворенный из строк Ивановского, версиями других переводчиков совершенно невозможен¹.

Приведу еще один интересный пример. Другой переводчик сонетов – Ю.И. Лифшиц, тонко уловивший в сонетах Шекспира экспрессию диалога между их героями, воплотил это ощущение, развернув сонеты в имитативные монологи-фантазии, написанные уже в обычном для пьес Шекспира нерифмованном ямбе. Автор вложил в свои переводческие фантазии и новый смысл. Так, в его монологической имитации 1-го сонета мы не увидим мудрого Поэта, наставляющего Друга в духе Платона и Эразма Роттердамского. Следуя этим советам, Друг обязательно должен жениться, чтобы повторить в сыне свою красоту. В сочиненном монологе Лифшица зазвучал другой голос – голос одержимой страстью женщины, не желающей мириться с тем, что ее упорно отвергает этот самовлюбленный красавец. Интересно, что Ю.И. Лифшиц намерен продолжить свою литературную игру: ведь придумав монологи, т.е. фрагменты драматического произведения, пьесы, он не может не думать и о создании этой пьесы.

Переводная литература становится таким образом все более активно изучаемым предметом сравнительного литературоведения, что в немалой степени способствует совершенствованию его методологических позиций. Так, еще в прошлом столетии один из создателей сравнительно-исторического метода изучения мировой литературы В.М. Жирмунский говорил о необходимости преодоления методологической ограниченности литературоведческой компаративистики, вследствие которой «всеобщая литература ...рассматривается как сумма параллельных фактов из области национальных литератур, а литературные связи и взаимодей-

¹ Подробнее мы писали об этом в работе: *Первушина Е.А.* «Фонарь догадки во тьме времен»: о пьесе Игнатия Ивановского «Сонеты Шекспира» // Знание. Понимание. Умение. 2016. № 4. С. 230–242.

ствия превращаются в ряд эмпирических встреч между писателями...»¹. Жирмунский призывал к отказу от подобной узкофактографичности и поиску новых аналитических принципов. Обратив внимание на то, что межлитературные связи часто происходят благодаря переводам, ученый усмотрел возможности этих принципов в переводоведческих исследованиях, указав на важность концептуально продуманного выбора анализируемых переводных произведений и предпочтение «переводов творческих, приспособляющих заимствованный образец к идейным запросам и потребностям заимствующей литературы и к местным литературным традициям»².

Позднее, на рубеже XX и XXI вв., П.М. Топер писал о недостаточности наиболее простого и само собой разумеющегося направления в переводоведческом изучении «влияний одного писателя на другого, иноязычного» и о необходимости рецептивного исследования восприятия и функционирования переводных произведений. Рассуждая об аксиологии перевода как основного канала межъязыкового литературного взаимодействия и о месте этого перевода в системе сравнительного литературоведения, ученый, используя термины, введенные В.М. Жирмунским, заявил: «Речь должна идти о широком взгляде на переводческую деятельность под углом зрения как “контактных связей”, так и “типологических схождений”, которые представляют собой два аспекта одного исторического явления в рамках “международных литературных взаимодействий”». Современный уровень переводоведческой науки, по мнению Топера, «подразумевает понимание переводов как особого “слоя” художественных произведений, занимающих вполне определенное место в системе литературных взаимоотношений, со своими характеристиками, типологическими свойствами, законами функционирования и т. д., связанными с их “двойной” принадлежностью и возникновением “на стыке” двух разных культур»³. Очевидно, что этим особым слоем и является переводная литература.

Отдельный комплекс еще не освоенных проблем возникает в связи с изучением переводной литературы не только как таковой, но перево-

¹ Жирмунский В.М. Сравнительное литературоведение. Восток и Запад. Л., 1979. С. 129.

² Там же. С. 139–140.

³ Топер П.М. Перевод в системе сравнительного литературоведения. М., 2001. С. 16–17.

дной литературы конкретной принимающей страны. Деятельно отвечая на ее эстетические интересы и рецептивные художественные запросы, эта переводная литература в большой мере влияет на развитие литературного процесса в своей стране. Конечно, национальная переводная литература рождается в результате переводческого перевоссоздания различных инокультурных и разноязычных художественных произведений, но важно при этом осознать и ее особое системное единство, определенное существованием такой литературы в культурном контексте принявшей ее страны и на ее языке. Огромный интерес представляет история национальной переводной литературы, развивающейся под несомненным влиянием и переводимой, и собственной литератур, но отнюдь не повторяющей истории ни литературы-импортера, ни литературы-реципиента. Более пристального и систематизирующего исследовательского внимания заслуживают культурно-исторические факторы, определяющие переводческие предпочтения в выборе эпох, языков, жанров, авторов и др. Очень важно изучать много- и разнообразие национальных традиций, воспроизведенных в национальной переводной словесности.

Переводная литература в России стала впечатляющим доказательством креативной открытости отечественной культуры процессу межкультурного диалогизма, ведь созидательная сила русского литературного языка была явлена миру не только в отечественных шедеврах, но и в переведенных произведениях. Конечно, эти процессы происходили под влиянием целого ряда социокультурных обстоятельств, основательно описанных в многочисленных исследованиях культурных связей России с миром. В первую очередь, в ряду этих контактов по многим причинам выделялись европейские страны. Связи с ними изучались особенно активно во время расцвета европоцентристских идей, согласно которым Европа воспринималась центром всей мировой культуры. Однако не менее значимыми оказались и русско-восточные культурные отношения. Их современному изучению способствовало развитие постмодернистского принципа децентризма. В соответствии с ним провозглашался отказ от традиционной западной «логоцентрической» традиции, предполагавшей европейскую социальную практику непрерываемым критерием в оценке других видов культуры. Соответственно, в культурологии наметились «отказ от принципа оппозиционного различения “центра” и “периферии” и отстаивание идеи сосуществования

множества не тождественных друг другу, но равноправных элементов различных структур»¹.

Таким образом, суммируя выводы о своеобразии переводной литературы, мы признаем значимую категориальную весомость явления переводной литературы и необходимость соответственного утверждения его в терминологической системе литературоведческого переводоведения. Конечно, тема требует более обстоятельных и развернутых аргументов и обзоров научных позиций, в том числе зарубежных. Поэтому сейчас я не претендовала на исчерпывающую завершенность предлагаемой дефиниции переводной литературы. Тем не менее, рискну обозначить несомненные, на мой взгляд, составляющие этого определения. Прежде всего, в литературоведческом исследовании необходимо говорить не просто *о совокупности текстов*, «первоначально написанных на одном языке, а потом переведенных на другой», как ранее заявляла я сама². Принципиально важно подчеркнуть, что речь должна идти именно о *литературе*. Изначально созданная одной национальной культурой на языке этой культуры, воспроизведенная в результате переводческой интерпретации в недрах и на языке другой национальной культуры, переводная литература занимает свое особое место в системном соотношении переводимой (исходной) и переводящей (принимающей) словесностей. Интегрирующая национальные литературы в мировой литературный процесс, переводная литература выполняет таким образом грандиозную онтологическую функцию, являясь реальным примером феноменального сосуществования национальных литератур в мировом художественном контексте.

¹ Аминова В.Р. Теоретические основы сравнительного и сопоставительного литературоведения. С. 28.

² Первушина Е.А. Сонеты Шекспира в России: переводческая рецепция XIX–XXI вв. С. 34.

Список печатных трудов Андрея Николаевича Горбунова

(сост. В.С. Макаров)

МОНОГРАФИИ

Романы Френсиса Скотта Фицджеральда. М.: Наука, 1974. 148 с.

Джон Донн и английская поэзия XVI–XVII веков. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1993. 187 с.

Шекспировские контексты. М.: МедиаМир, 2006. 363 с.

Чосер средневековый. М.: Лабиринт, 2010. 335 с. (Разыскания в области филологии, истории и традиционной культуры).

Три великих поэта Англии: Донн, Милтон, Вордсворт. М.: Издательство МГУ, 2012. 320 с.

Судьбы скрещенья. Несколько размышлений о русско-английских литературных параллелях. М.: Прогресс-Традиция, 2013. 494 с.

Последний романтик. Поэзия Уильяма Батлера Йейтса. М.: Прогресс-Традиция, 2015. 400 с.

Знакомство с Библией. Курс лекций. М.: Прогресс-Традиция, 2016. 550 с.

«Конец времен и прекращенье дней». Шекспир, его предшественники и современники: наблюдения и размышления. М.: Прогресс-Традиция, 2019. 592 с.

СТАТЬИ

«Мера за меру»: «неправильная» комедия Шекспира // Шекспир У. Мера за меру (готовится к изданию в серии «Литературные памятники»)

Шотландская трагедия Шекспира // Шекспир У. Макбет (готовится к изданию в серии «Литературные памятники»)

Комедия Шекспира «Пустые хлопоты любви» // Шекспир У. Пустые хлопоты любви. М.: Наука, 2020. С. 565–603.

Доктор Фауст: Люцифер или Прометей? // Марло К. Трагическая история доктора Фауста. СПб.: Наука, 2019. С. 163–206.

Альфред Теннисон и его поэма «In Memoriam» // Теннисон А. In Memoriam А.-Г. Х. Obiit MDCCCXXXIII. М.: Ладомир, Наука, 2018. С. 433–493.

О природе, человеке и обществе. Вордсворт в период творческого расцвета: 1797–1807 годы // Вордсворт У. Прелюдия, или Становление сознания поэта (1805). М.: Ладомир, Наука, 2017. С. 565–707.

Сонеты Шекспира: Загадки и гипотезы // Шекспир У. Сонеты. М.: Наука, 2016. С. 607–649.

От сотворения мира до его конца (Мистерии Йоркского цикла) // Мистерии Йоркского цикла. М.: Ладомир, Наука, 2014. С. 767–830.

«Вновь я посетил» – диалог трех поэтов (Колридж, Вордсворт, Пушкин) // Обретенное время: Сб. трудов памяти А.Д. Михайлова. М.: ИМЛИ РАН, 2014. С. 204–226.

«Конец времен и прекращенье дней» («Король Лир» Уильяма Шекспира) // Шекспир У. Король Лир. М.: Наука, 2013. С. 307–347.

Эпифании: Вордсворт и Толстой // Литература XX века: итоги и перспективы изучения: Материалы Десятых Андреевских чтений. М.: Экон-Информ, 2012. С. 60–71.

«Человеческая комедия» Джеффри Чосера // Чосер Дж. Кентерберийские рассказы. М.: Наука, 2012. С. 579–734.

«Рифма в Англии бедна» – лирика Чосера // Чосер Дж. Кентерберийские рассказы М.: Наука, 2012. С. 735–748.

Отречения: Чосер и Толстой // Чосер Дж. Кентерберийские рассказы. М.: Наука, 2012. С. 749–772.

Кривые дороги: Чосер и Гоголь // Чосер Дж. Кентерберийские рассказы. М.: Наука, 2012. С. 773–789.

Лицемер и его жертва: трагический поворот сюжета (от «Кентерберийских рассказов» к «Селу Степанчиково») // Чосер Дж. Кентерберийские рассказы. М.: Наука, 2012. С. 790–818.

«Долг ваш – покоряться и любить»: Идеал супружеской любви (Спенсер, Шекспир, Донн) // Шекспировские чтения 2006. М.: Наука, 2011. С. 91–101.

О мнимом и сущем: три английские пьесы начала XVII века // Три пьесы английского Возрождения в переводах Григория Кружкова. Томск: ИД СК-С, 2011. С. 3–12.

«Вновь я посетил» – диалог трех поэтов (Колридж, Вордсворт, Пушкин) // Государство, религия, Церковь в России и за рубежом. 2011. № 2. С. 28–40.

М.М. Морозов и его слово о Шекспире // Морозов М.М. Гамлет: Перевод. Комментарии. Статьи. М.: Лабиринт, 2009. С. 275–283.

146-й сонет Шекспира и его место в цикле // Вестник Московского университета. Сер. 9, Филология. 2009. № 3. С. 32–40.

«Другая оптика» – поэзия Джона Донна // Донн Дж. Стихотворения и поэмы. М.: Наука, 2009. С. 347–412.

Christ's Temptations in the Wilderness (Milton and Dostoyevsky) // Literature and Theology. Vol. 20. No. 1. Oxford, 2006. P. 46–62.

Поэзия Джона Милтона (от пасторали к эпосе) // Милтон Дж. Потерянный рай. Возвращённый рай. Другие поэтические произведения. М.: Наука, 2006. С. 581–647.

Еще раз о бунте «бессмысленном и беспощадном» («Капитанская дочка» и «Потерянный рай») // Милтон Дж. Потерянный рай. Возвращённый рай. Другие поэтические произведения. М.: Наука, 2006. С. 648–657.

Искушение Христа в пустыне (Милтон и Достоевский) // Милтон Дж. Потерянный рай. Возвращённый рай. Другие поэтические произведения. М.: Наука, 2006. С. 658–674.

«Видимая тьма» (Булгаков и Милтон) // Милтон Дж. Потерянный рай. Возвращённый рай. Другие поэтические произведения. М.: Наука, 2006. С. 675–692.

Christian Ideas of Good and Evil and their Embodiment in Literature // Life Conquers Death. Religion and Literature / Life Conquers Death. Religion and Literature / ed. by P. Minney, X. Dennen, S. Masson and E. Volkova. Moscow, 2004. P. 98–105.

The Legend of Troilus and Criseyde in its Christian Context (Chaucer, Henryson, Shakespeare) // Life Conquers Death. Religion and Literature / ed. by P. Minney, X. Dennen, S. Masson and E. Volkova. Moscow, 2004. P. 53–59.

«Духовная жажда» и визионерство (Пророк в поэзии английских романтиков) // Свободный взгляд на литературу. М.: Наука, 2002. С. 122–127.

Джеффри Чосер // Энциклопедия для детей: Всемирная литература. Т. 15: Всемирная литература. М.: Аванта+, 2002. Ч. 1. С. 255–259.

«Горести царевича Троила» (Чосер, Хенрисон и Шекспир об истории троянских влюбленных) // Чосер Дж. Троил и Крессида. Хенрисон У. Завещание Крессиды. Шекспир У. Троил и Крессида. М.: Наука, 2001. С. 539–661.

Путь сквозь тесные врата // Беньян Дж. Путь паломника. М.: Грантъ, 2001. С. 5–15.

Shakespeare and the Bible: The Book of Job and *King Lear* // Through Each Other's Eyes: Religion and Literature / Ed. by A. Gorbunov and P. Minney. Moscow: Rudomino, 1999. С. 34–45.

«Могучий Цезарь во прахе» // Шекспир У. Юлий Цезарь. М., 1998. С. 5–17.

Шекспировская теодицея («Книга Иова» и «Король Лир») // Сквозь шесть столетий. Метаморфозы литературного сознания. Сборник в честь 75-летия Леонида Григорьевича Андреева / Сост. и общ. ред. Г.К. Косикова. М.: Диалог–МГУ, 1997. С. 76–92.

Пасторальный оазис (Еще раз о пасторальных мотивах в пьесах Шекспира) // Шекспировские чтения. 1993. М.: Наука, 1993. С. 147–160.

Византия в поэзии Йейтса // Классика и современность. М., 1991. С. 228–239.

Категория времени и концепция любви в английской поэзии рубежа XVI–XVII вв. (Спенсер, Шекспир, Донн) // Шекспировские чтения 1990. М.: Наука, 1990. С. 68–87.

Кузмин, переводчик Шекспира // Шекспир У. Пьесы в переводе Михаила Кузмина / Сост. А.Н. Горбунов. М.: Моск. рабочий, 1990. С. 5–14.

«Стесненный размер» (Об английском сонете) // Английский сонет XVI–XIX веков: Сборник / Сост. А.Л. Зорин; на англ. яз. с параллельным русским текстом. М.: Радуга, 1990. С. 41–60.

Ответ на вечные вопросы (Несколько слов о западноевропейской культуре и литературе XVII века) // Колесо Фортуны. Из европейской поэзии XVII века: Сборник. М.: Московский рабочий, 1989. С. 3–12.

Поэзия Джона Донна, Бена Джонсона и их младших современников // Английская лирика первой половины XVII в. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1989. С. 5–71.

Джон Скелтон (К вопросу о нижних границах английского Ренессанса) // Вестник Московского университета. Сер. 9, Филология. 1988. № 2. С. 63–69.

Шекспир и литературные стили его эпохи // Шекспировские чтения 1985. М.: Наука, 1987. С. 5–14.

К проблеме эволюции лирики Джона Донна // Литература в контексте культуры / Под ред. С.И. Пискуновой. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1986. С. 102–113.

Драматургия младших современников Шекспира // Младшие современники Шекспира. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1986. С. 5–44.

К истории русского «Гамлета» // Шекспир У. Гамлет. Избранные переводы: Сборник. М.: Радуга, 1985. С. 3–25.

Эдит Уортон и ее трилогия о «Старом Нью-Йорке» // Проблемы литературы США XX века / АН СССР, Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького. М.: Наука, 1970. С. 257–274.

ПОДГОТОВЛЕННЫЕ ИЗДАНИЯ

Шекспир У. Пустые хлопоты любви / Изд. подгот. А.Н. Горбунов, В.С. Макаров, Е.А. Первушина, Г.М. Кружков; прим. А.Н. Горбунова и В.С. Макарова. М.: Наука, 2020. 736 с.

Марло К. Трагическая история доктора Фауста / Изд. подгот. А.Н. Горбунов, В.С. Макаров, Д.Н. Жаткин, А.А. Рябова. СПб.: Наука, 2019 (сер. «Литературные памятники»).

Теннисон А. In Memoriam А.-Г. Х. Obiit MDCCCXXXIII / Изд. подгот. А.Н. Горбунов, Д.Н. Жаткин, Т. Стамова, прим. А.Н. Горбунова. М.: Ладомир, 2018 (сер. «Литературные памятники»).

Вордсворт У. Прелюдия, или Становление сознания поэта (1805) / Изд. подгот. А.Н. Горбунов, Е.В. Халтрин-Халтурина, Т. Стамова. М.: Ладомир, 2017 (сер. «Литературные памятники»).

Шекспир У. Сонеты / Изд. подгот. А.Н. Горбунов, В.С. Макаров, Е.А. Первушина, В.С. Флорова, Е.В. Халтрин-Халтурина. М.: Наука, 2016 (сер. «Литературные памятники»).

Мистерии Йоркского цикла / Изд. подгот. А. Н. Горбунов, В.С. Сергеева. М.: Ладомир; Наука, 2014 (сер. «Литературные памятники»).

Шекспир У. Король Лир. Кварто 1608. Фолио 1623 / Изд. подгот. А.Н. Горбунов. М.: Наука, 2013 (сер. «Литературные памятники»).

Чосер Дж. Кентерберийские рассказы / Изд. подгот. А.Н. Горбунов, В.С. Макаров. М.: Наука, 2012 (сер. «Литературные памятники»).

Донн Дж. Стихотворения и поэмы / Сост. и вступ. статья А.Н. Горбунова. М.: Эксмо, 2011 (сер. «Всемирная библиотека поэзии»).

Донн Дж. Стихотворения и поэмы / Изд. подгот. А.Н. Горбунов, Г.М. Кружков, И.И. Лисович, В.С. Макаров. М.: Наука, 2009 (сер. «Литературные памятники»).

Милтон Дж. Потерянный рай. Возвращённый рай. Другие поэтические произведения / Изд. подгот. А.Н. Горбунов и Т.Ю. Стамова, коммент. А.Н. Горбунова. М.: Наука, 2006 (сер. «Литературные памятники»).

Кольридж С.Т. Стихотворения / Сост., предисл., коммент. А.Н. Горбунова. М.: Радуга, 2004.

Чосер Дж. Троил и Крессида. Хенрисон У. Завещание Крессиды. Шекспир У. Троил и Крессида / Изд. подгот. А.Н. Горбунов, М.В. Оверченко, Н.Т. Пахсарьян, коммент. А.Н. Горбунова. М.: Наука, 2001 (сер. «Литературные памятники»).

Беньян Дж. Путь паломника / Сост., предисл. и коммент. А.Н. Горбунова. М.: Грантъ, 2001.

Шекспир У. Юлий Цезарь / Сост., предисл. и коммент. А.Н. Горбунова. М.: Радуга, 1998.

Чосер Дж. Троил и Крессида. / Предисл. А.Н. Горбунова. М.: Грантъ, 1997.

Чосер Дж. Кентерберийские рассказы / Предисл. А.Н. Горбунова. М.: Грантъ, 1996.

Шекспир У. Пьесы в переводе Михаила Кузмина / Сост. А.Н. Горбунов. М.: Моск. рабочий, 1990.

Английская лирика первой половины XVII в. / Сост., предисл. и коммент. А.Н. Горбунова. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1989.

Младшие современники Шекспира / Под ред. А.А. Аникста; предисл. А.Н. Горбунова. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1986.

Шекспир У. Гамлет. Избранные переводы: Сборник / Сост. А.Н. Горбунов. М.: Радуга, 1985.

Шекспир У. Сонеты / Сост. А.Н. Горбунов; вступ. статья А. Зорина. М.: Радуга, 1984.

Coleridge S.T. Verse and Prose / Сост. А.Н. Горбунов. М.: Прогресс, 1981.

Кольридж С.Т. Стихи / Прим. А.Н. Горбунова. М.: Наука, 1974 (сер. «Литературные памятники»).

ИЗДАНИЯ, ПОДГОТОВЛЕННЫЕ В КАЧЕСТВЕ ОТВЕТСТВЕННОГО РЕДАКТОРА

Робин Гуд / Изд. подгот. В.С. Сергеева; отв. ред. А.Н. Горбунов. М.: Ладомир, Наука, 2018 (сер. «Литературные памятники»).

Дизраэли Б. Сибилла / Изд. подгот. И.И. Чекалов, Г.А. Велигорский, М.А. Козлова; отв. ред. А.Н. Горбунов. М.: Ладомир, Наука, 2015 (сер. «Литературные памятники»).

Вулф В. День и ночь / Изд. подгот. Н.И. Рейнгольд; отв. ред. А.Н. Горбунов. М.: Ладомир, Наука, 2014 (сер. «Литературные памятники»).

Конрад Дж. Тайный агент: Простая история. На взгляд Запада / Изд. подгот. В.М. Толмачев; отв. ред. А.Н. Горбунов, В.М. Толмачев. М.: Ладомир, Наука, 2012 (сер. «Литературные памятники»).

Вулф В. Обыкновенный читатель / Изд. подгот. Н.И. Рейнгольд; отв. ред. А.Н. Горбунов. М.: Наука, 2012 (сер. «Литературные памятники»).

Кид Т. Испанская трагедия / Изд. подгот. Н.Э. Микеладзе, М.М. Савченко; отв. ред. А.Н. Горбунов. М.: Ладомир, 2011 (сер. «Литературные памятники»).

По Э.А. Ворон / Изд. подгот. В.И. Чередниченко; отв. ред. А.Н. Горбунов. М.: Ладомир; Наука, 2009 (сер. «Литературные памятники»).

Батлер С. Путь всякой плоти / Изд. подгот. И.И. Чекалов; отв. ред. А.Н. Горбунов. М.: Ладомир; Наука, 2009 (сер. «Литературные памятники»).

Дикинсон Э. Стихотворения. Письма / Изд. подгот. Т.Д. Венедиктова, А.Г. Гаврилов, С.Б. Джимбинов; отв. ред. А.Н. Горбунов, И.Г. Птушкина. М.: Наука, 2007 (сер. «Литературные памятники»).

Скотт В. Обрученная / Изд. подгот. З.Е. Александрова, Т.Г. Чеснокова; отв. ред. А.Н. Горбунов. М.: Ладомир; Наука, 2004 (сер. «Литературные памятники»).

Сэр Гавейн и Зелёный Рыцарь / Изд. подгот. В.П. Бетаки и М.В. Оверченко; отв. ред. А.Н. Горбунов. М.: Наука, 2003 (сер. «Литературные памятники»).

ПЕРЕВОДЫ

Арнолд Дж. Смоковница: чудо и суд (Пер., вступл. диакона Андрея Горбунова) // Альфа и Омега. М.: Изд-во Моск. ун-та, 2008. № 3 (53).

Вордсворт У. Предисловие к «Лирическим балладам» (Пер. А.Н. Горбунова) // Литературные манифесты западноевропейских романтиков. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1980. (Повторная публикация в изд.: Зарубежная литература XIX века: Романтизм: Хрестоматия историко-литературных материалов. М.: Высшая школа, 1990.)

Саймак К. Спокойной ночи, мистер Джеймс // Современная зарубежная фантастика / Сост. А. Громова. М.: Молодая гвардия, 1964. С. 97–116.

РЕЦЕНЗИИ

Уильям Шекспир. Ричард III. С параллельным английским текстом. Фрагмент. Перевод Александра Величанского. Вступление Андрея Горбунова // Иностранная литература. 2014. № 5. С. 138–139.

«Монарх интеллекта» (О кн.: Донн Д. Стихотворения. Пер. с англ., вступ. статья и примеч. Б. Томашевского. Л., 1973) // Иностранная литература. 1974. № 8. С. 264–266.

Жив ли Уолден? Коммуны в Англии и США // Иностранная литература. 1974. № 4.

Новая поэтическая серия. [Обзор «Среди книг»] // Иностранная литература. 1970. № 5.

Хозяин и владелец Йокнапатофы (У. Фолкнер. Осквернитель праха. Роман. Перевод с английского М. Богословской-Бобровой) // Новый мир. 1968. № 10. С. 262.

Хемингуэй – человек и писатель (И. А. Кашкин. Хемингуэй. Прометей. И. А. Кашкин. Эрнест Хемингуэй. Критико-биографический очерк). // Новый мир. 1967. №8. С. 251.

Готорн-рассказчик (Натаниель Готорн. Новеллы. Перевод с английского). // Новый мир. 1966. №2. С. 265.

УЧЕБНИКИ

Горбунов А.Н., Малиновская Н.Р., Пахсарьян Н.Т. История зарубежной литературы XVII века. Учебное пособие. Под ред. Н.Т. Пахсарьян М.: Высшая школа, 2005. 440 с.

История зарубежной литературы XVII века: учебник для академического бакалавриата / Под общей редакцией Н.Т. Пахсарьян. 3-е изд., испр. и доп. М.: Юрайт, 2019. 433 с. (Бакалавр. Академический курс. Модуль).

ДИССЕРТАЦИИ

Романы Скотта Фицджеральда: диссертация ... кандидата филологических наук / МГУ им. М. В. Ломоносова. М., 1968.

Джон Донн и английская поэзия XVI-XVII веков: диссертация ... доктора филологических наук / МГУ им. М. В. Ломоносова. М., 1989. 354 с.

Об авторах

Абрамова Марина Анатольевна, кандидат филологических наук, доцент кафедры истории зарубежной литературы филологического факультета МГУ им. М.В. Ломоносова.

Marina A. Abramova, Candidate of Philology, Associate Professor, Faculty of Philology, Lomonosov Moscow State University.

Аксенов Алексей Валерьевич, кандидат филологических наук, доцент кафедры романо-германской филологии историко-филологического факультета Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета.

Alexey V. Axonov, Candidate of Philology, Associate Professor, Department of Romance and Germanic Philology, Faculty of History and Philology, Saint Tikhon's Orthodox University.

Баранов Александр Николаевич, заместитель заведующего отделом Государственного музея изобразительных искусств имени А.С. Пушкина, заслуженный работник культуры РФ.

Alexander N. Baranov, Deputy Department Head, Pushkin State Museum of Fine Arts, Honored Worker of Culture of the Russian Federation.

Венедиктова Татьяна Дмитриевна, доктор филологических наук, профессор, зав. кафедрой общей теории словесности (теории дискурса и коммуникации) филологического факультета МГУ им. М.В. Ломоносова.

Tatiana D. Venediktova, DSc in Philology, Professor and Chair, Department of General Theory of Literature (Theory of Discourse and Communication), Faculty of Philology, Lomonosov Moscow State University.

Волкова Анна Геннадьевна, кандидат филологических наук, руководитель Межрегионального центра информационной безопасности и судебной экспертизы, г. Калуга, Россия.

Anna G. Volkova, Candidate of Philology, Head, Inter-regional Centre for Information Security and Forensic Analysis, Kaluga, Russia.

Захаров Николай Владимирович, доктор философии (PhD), кандидат филологических наук, директор Шекспировского центра Института фундаментальных и прикладных исследований Московского гуманитарного университета, сопредседатель Шекспировской комиссии РАН.

Nikolay V. Zakharov, PhD, Candidate of Philology; Director, Shakespeare Center, Institute of Fundamental and Applied Studies, Moscow University for the Humanities; Co-Chair, Shakespeare Committee, Russian Academy of Sciences.

Иванов Дмитрий Анатольевич, кандидат филологических наук, старший научный сотрудник филологического факультета МГУ им. М.В. Ломоносова.

Dmitry A. Ivanov, Candidate of Philology, Senior research fellow, Philological Faculty, Lomonosov Moscow State University.

Карташев Павел Борисович (о. Павел), протоиерей, настоятель Преображенской церкви с. Большие Вяземы, кандидат филологических наук, преподаватель Коломенской Духовной Семинарии.

Pavel B. Kartashov, Archpriest, Dean, Church of the Annunciation, Bolshie Vyazyomy; Candidate of Philology, Lecturer, Kolomna Theological Seminary.

Кружков Григорий Михайлович, Ph.D. in Russian (Columbia University, New York), кандидат филологических наук, профессор Российского государственного гуманитарного университета.

Grigory M. Kruzhkov, Ph.D. in Russian (Columbia University, New York), Professor, Russian State University for the Humanities.

Макаров Владимир Сергеевич, кандидат филологических наук, доцент кафедры романо-германской филологии историко-филологического факультета Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета; сопредседатель Шекспировской комиссии РАН.

Vladimir S. Makarov, Candidate of Philology, Associate Professor, Department of Romance and Germanic Philology, Faculty of History and Philology, Saint Tikhon's Orthodox University for the Humanities; Co-Chair, Shakespeare Committee, Russian Academy of Sciences.

Микеладзе Наталья Эдуардовна, доктор филологических наук, профессор кафедры зарубежной журналистики и литературы факультета журналистики МГУ им. М.В. Ломоносова.

Natalia E. Mikeladze, DSc in Philology, Professor, Department of Foreign Journalism and Literature, Lomonosov Moscow State University.

Панова Ольга Юрьевна, доктор филологических наук, профессор кафедры истории зарубежных литератур филологического факультета МГУ им. М.В. Ломоносова, ведущий научный сотрудник ИМЛИ РАН.

Olga Yu. Panova, DSc in Philology, Professor, Lomonosov Moscow State University; Leading research fellow, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences.

Пахсарьян Наталья Тиграновна, доктор филологических наук, профессор кафедры истории зарубежных литератур филологического факультета МГУ им. М. В. Ломоносова.

Natalia T. Pakhsarian, DSc in Philology, Professor, Departement of Foreign Literature, Lomonosov Moscow State University.

Первушина Елена Александровна, доктор филологических наук, доцент, профессор Восточного института Школы региональных и международных исследований Дальневосточного федерального университета, Владивосток.

Elena A. Pervushina, DSc in Philology, Professor, Institute of Oriental Studies – School of Regional and International Studies at Far Eastern Federal university, Vladivostok.

Пискунова Светлана Ильинична, доктор филологических наук, профессор, член Международной ассоциации сервантистов, независимый исследователь (Москва).

Svetlana I. Piskunova, DSc in Philology, Professor, Member of International Association of Scholars of Cervantes, independent researcher (Moscow).

Савченко Михаил Михайлович, PhD, поэт, переводчик, независимый исследователь, Париж, Франция.

Mikhail M. Savchenko, PhD, poet, translator, independent researcher (Paris, France)

Толмачёв Василий Михайлович, доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой истории зарубежной литературы филологического факультета МГУ им. М.В. Ломоносова.

Vasily M. Tolmatchoff, DSc in Philology, Full professor and Chair, Department of History of Foreign Literature, Faculty of Philology, Lomonosov Moscow State University.

Халтрин-Халтурина Елена Владимировна, доктор филологических наук (РФ), PhD in English (США), ведущий научный сотрудник Института мировой литературы им. А.М. Горького РАН, ученый секретарь серии «Литературные памятники» РАН.

Elena V. Haltrin-Khalturina, DSc in Philology (Russia), PhD in English (USA), Leading Research Fellow, Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Assistant General Editor of the book series «Literaturnye pamyatniki» of the RAS (Literary monuments).

Чекалов Иван Иванович, кандидат филологических наук, независимый исследователь, Санкт-Петербург.

Ivan I. Chekalov, Candidate of Philology, independent researcher (St. Petersburg).

Чеснокова Татьяна Григорьевна, кандидат филологических наук, доцент, старший научный сотрудник Института мировой литературы им. А.М. Горького РАН.

Tatiana G. Chesnokova, Candidate of Philology, Associate Professor, Senior Research Fellow, M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences.

Summary

‘Crosses of Time: Studia Litterarum from Middle Ages to Modernity’ is a collection of articles in memoriam of eminent Russian scholar Andrey Nikolaevich Gorbunov (1940–2021).

The first part of the book is dedicated to literary tradition in a changing historical context and covers an extensive period: the 12th to the 20th century. The article ‘The motives of alleged death or incorrupt body in 12th century French novels’ (Marina A. Abramova) discusses the peculiarities of interpreting the categories of death and corporeality in the chivalric romance of the early period – categories which are fundamental for the medieval world picture. A special focus is put on the episodes in the anonymous romances *Floire et Blancheflor*, *Roman d’Enéas* and *Cligès* by Chrétien de Troyes where the characters resort to alleged death or strive to preserve the body unaffected by decay. Also examined is a set of elements related to these motives, such as the description of funerals and tombs, the association of death with sleep, the presence of the genre of lament, and details in the description of the body, as well as their interpretation in each of the works. The article highlights the authors’ special interest in corporeality, in playing with the opposition death/life, as well as, in the case of Chrétien de Troyes, with the opposition serious/comic. It is shown that such a play is associated with a change in the perspective of different characters, the author and the auditor, on what is happening. The corresponding patterns of medieval consciousness receive an original transformation in the chivalric romances through the formation of the romantic concept of love that is not only sublime, but also sensual (which is not condemned by the authors), as well as through the birth of more or less conscious fiction.

The article ‘Traditions of apophatic theology in *The Cloud of Unknowing*’ (Anna G. Volkova) examines this English medieval mystical treatise in the context of apophatic theology. The apophatic way of knowing God is based on defining what God is not, as any definitions of God would limit His true image. The very title *The Cloud of Unknowing* already points to this apophatic tradition: the anonymous writer says that knowing God and being close to God cannot be helped by curiosity of wit or imagination. The analysis of *The Cloud of Unknowing* allows us to situate it within the mystical tradition of

English medieval prose and, more globally, the mystical tradition of European spirituality.

In 'Living Tapestries of Imaginary Chambers (on Hypotiposis in Shakespeare and Spenser)' Elena V. Haltrin-Khalturina argues that at the turn of the 17th century, English authors created a great number of vivid verbal descriptions of tapestries, which makes it possible to consider the standardized motive of fictional hangings (imaginary or living tapestries) as one of the Elizabethan topoi. Almost all Elizabethan writers represented imaginary tapestries as a kind of polysemic screen onto which their characters 'projected' their strong beliefs, giving substance and familiar texture to 'airy nothings'. In order to discuss some specifics of this topos and of the auxiliary figure of hypotiposis, the article draws on passages from Spenser and Shakespeare. Elizabethan verbal description of tapestries used to serve as convincing evidence addressed to a doubtful interlocutor (a form of reasoning used by Iachimo and Hamlet); it also used to serve as a mystic mirror which reflected the mental state of a character, his/her fears and aspirations (prince Arthur, sir Guyon, and martial maid Britomart in *The Faerie Queene*). Also, in Spenser's poem, the 'living tapestries' topos seems to signal a phase in the rites of passage necessary for perfecting spiritual chivalry.

The article 'Horatio's Words, or *Hamlet* as Psychodrama' builds on and clarifies Natalia E. Mikeladze's ideas and representation of the Elizabethan theatre as a *communicator*, also offering a new reading of *Hamlet*'s final scene. A contextual analysis of Horatio's last words (in 1603 and 1604 Quartos and in 1623 Folio) brings out two interrelated features: 1) acting out Shakespeare's *Hamlet* provided for a therapeutic impact on the spectator, his spiritual coparticipation and healing (an effect similar to that of psychodrama); 2) the play was intended for performance in front of different audiences (in the public theatre, in private homes and palaces, in the marketplace), and all members of the community were meant to be involved in its discussion. Another conclusion concerns the Shakespearean tragedy as a genre. Three meanings are usually present in its finale: the restoration / establishment of a more perfect order, the honouring of the hero, and the indication of a discussion of the story shown, serving to remember it and gain experience from it. In each tragedy emphasis is placed on one of these senses or a combination of them. The ending of *Hamlet*, with its specifically theatrical vocabulary, best conveys the therapeutic meaning.

It is widely supposed that the plot of *Hamlet* was derived from the old Scandinavian legend of Amleth, put down in writing in the 12th century. The genre of Shakespeare's play is believed to go back to revenge tragedy as established by Thomas Kyd, the author of *The Spanish Tragedy*. In his article "'And for his death no wind of blame shall breathe": Mystery Sources of the Anti-Hamlet Plot', Dmitry A. Ivanov argues that Shakespeare used these sources only in two parts of his play, while the third makes a sudden swerve. The scene in which Claudius and Laertes plot to kill Hamlet warns us of a change in the genre model. The tragedy of revenge will never be fulfilled, and the rest of *Hamlet* proceeds in accordance with medieval mystery plays about Christ's Passions. Shakespeare resorts to this double genre perspective in order to intensify the image of his protagonist. The Prince of Denmark is an avenger and a victim of revenge at the same time. This artistic device makes *Hamlet* open for all kinds of interpretation.

Vladimir S. Makarov explores the complex relationship between the 'disguised ruler' comedies (which he terms 'dramatic satires') and Shakespeare's *Measure for Measure*. Focusing on the 'multi-level motivations' of the ruler and on the forms of his final judgment at the end of the play, he sees many of the political and social aspects of *The Malcontent*, *Parasitaster* and *Phoenix* as intrinsically linked to their genesis from verse satires that John Marston and Thomas Middleton started their careers with. Shakespeare, a playwright of a different generation, incorporates some of their findings into his 'dark comedy', but provides a response of his own.

The article 'On the Epic and the Tragic in the Genre Structure of Milton's *Paradise Lost*' (Tatiana G. Chesnokova) focuses on the aspects of John Milton's *Paradise Lost* genre structure which are determined by the interaction of the two preeminent genre models: that of the tragedy and that of the epic. The principle of their interrelation is a dynamic synthesis, produced not so much by the sum of the equal-status or subordinated elements, but by the dialectical growth of a single genre seed. The epic model undergoes several successive embodiments in the poem, sometimes closely approaching other kinds of poetry, including tragedy. The rise of the epic to the highest point in its development is accompanied by the purifying of the concept of the heroic which acquires new (Christian) meaning. Along with that, the self-revelation of the genre structure imitates the stages of the revelation of the Creator's plan in both historical reality and man's individual life. Within this framework the

difference between the purely aesthetic (classical, ‘pagan’) idea of genre and its reformed (Christian) notion seems especially meaningful, reflecting the difference between the two types of poetry – ‘fanciful’ and ‘prophetic’. And the tragedy serves both as a natural descendant of the ‘pagan’ version of the epic (the result of its predestined ‘Fall’) and a promise of its purified (lyricized and subjectified) form.

Natalia T. Pakhsarian’s contribution examines Cervantes’s anthological *Exemplary Stories* (*Novelas ejemplares*) in 17th and 18th century French literature. The success of *Don Quixote* resulted in a wide interest for the Spanish writer’s novellas among 17th century French translators and readers. After the translations by François de Rosset and Vital d’Audiguier the plots of Cervantes novellas were dramatized by A. Hardy, G. de Scudéry, and J. Rotrou. Other works imitated Cervantes’ manner as well as his style. The *Novelas ejemplares* greatly influenced the evolution of the novella in Baroque literature. French authors, including Charles Sorel and Paul Scarron, noticed the difference between the Italian and Spanish types of novellas and preferred the Spanish one, which tended to be more realistic. Attempts to translate the anthology continued into the 18th century. Direct references to the plots of *Exemplary Stories* were not so frequent, but the poetics of Cervantes type novella is present in the works by Marmontel and Florian, who added a sentimental intonation to their *contes*.

In “‘Preaching the Gospel unto Every Creature, as Christ Hath Commanded Us’: The Origins of African American Spiritual Autobiography”, Olga Yu. Panova traces the role of Christianity as a decisive influencing factor in African American social and cultural history, debated time and again in the history of African American studies. The ambivalent attitude of 18th and 19th century Christian preachers and missionaries to slavery, egalitarian tendencies that combined with the idea of humility and resignation, led to contradictions and controversy in the evaluation of the role Christianity played in Afroamerica. African American spiritual autobiography of the late 18th and early 19th centuries illustrates the emergence of the basic topoi in the pre-war Blackamerican literary tradition: conversion to Christianity and literacy (enculturation) as two essential conditions for the acknowledgement of Black humanity and ability to integrate into the New World civilization. Narratives by Ukawsaw Gronniosso (James Albert), John Jee, Richard Allen, Jarena Lee and their contemporaries constitute an inherent part of both African American religious and cultural

history and New England Christian thought; they reflect the most important historical events: the Great Awakening (religious revival), missionary work to convert African Americans, Abolitionism and social evangelism, the creation of the African American church, Black religious societies and organizations.

The article 'Literary adaptation of the Puritan past in Hawthorne's short stories' (Alexey V. Axyonov) discusses the artistic effects and sources of the literary adaptation of the national past by Nathaniel Hawthorne (1804–1864). The representation of the past by Hawthorne is highly subjective and emotionally rich: like William Faulkner in the 20th century, he creates a kind of literary mythology based on the events of the past, which can help determine one's own place in the moral universe. The acute moralism of Hawthorne's perception of history has its origins in the Puritan culture, to which he belonged by virtue of family and national tradition. No less important for the writer's work was the ideological heritage of the Enlightenment and the contemporary artistic method of Romanticism. The complex interplay of all these heterogeneous elements leads to Hawthorne's extensive use of 'places of indeterminacy', a characteristic narrative device which makes moral reflection a necessary component of the act of reading. In the article this is demonstrated through a close reading of Hawthorne's short story *Endicott and the Red Cross* (1837).

In his contribution titled 'On the Symbolism of W.B. Yeats's Anthology Pieces', Vasily M. Tolmatchoff presents Yeats's work in two contexts: that of British poetry at the turn of the 20th century and its dynamics; and that of Western literary symbolism. Arguing against the stereotypes of Soviet and Post-Soviet English studies, he offers his understanding of European and American literary symbolism, its variants (covering the 1870s–1920s), including the English variant and its progression from late Romanticism and 'Aestheticism' to various 'Modernisms', as well as of the main symbolist problematics, actualized mainly not by the French *fin de siècle* poets but by Nietzsche and his interpretation of 'God is dead' and 're-evaluation of all values'. The paper introduces an original outline of Yeats's literary biography and then, in its reflection, a line-by-line analysis of *The Second Coming* (1919) as a particularly Symbolist poem. In V.M. Tolmatchoff's view, this poem, while seemingly Christian in imagery, turns out to be implicitly anti-Christian, and 'another coming' which it prophesizes is parallel to Alexander Blok's poem *The Twelve*.

In 'Paul Claudel's philosophy of cognition and poetry', Pavel B. Kartashov proves that throughout his long literary career as a poet, playwright, philos-

opher and Biblical scholar, Paul Claudel always strove to approach or make sense of the invisible universe of inner forces and intentions, which gave life to art in general, and poetry and drama in particular. In his attempts to comprehend this universe, Claudel partially used traditional forms of reflecting and appealing, such as the literary manifesto, or a lengthy lyrical meditation on the object of poetry and the poetic word. Claudel's *The Art of Poetry*, in its title evocative of previous poetic declarations, is a profound and detailed lyrical and philosophical treatise, which reads both as an academic text and a metaphor-rich meditation. Claudel strove to bring the word 'poet' back to its original Biblical meaning, also focusing on the ideal and realizable mission of the poet in society. This article offers a study of Claudel's views of poetry as the most insightful means of comprehending the world. These reflections are, among other texts, found in his philosophical articles collected in *The Art of Poetry*, in his *Five Great Odes*, as well as other essays and long poems.

In 'Revelations of Winter: Alexander Blok and Wallace Stevens as voices of modernism' Tatiana D. Venediktova argues that aesthetic radicalism characteristic of the modernist literary culture is explored in the work of Alexander Blok and Wallace Stevens. In such poems as *The Twelve*, *The Snow Man* and others both poets use the metaphor of winter cold: it implies a drastic reduction of imagination and also its 'revolutionary' renewal, total redistribution of sensibility. The breakthrough to 'absolute' reality is imagined as a result of violent self-abstraction from all settled contexts and subjective values. It is fraught with risk and associated, by Blok, with the ability to hear the music of being through the noises of time or, by Stevens, with the directness of seeing 'things as they are'. Trust in the possibility of such a breakthrough accompanied by an understanding of its utter impossibility is a characteristic paradox of the culture of modernism – most vividly observed as we compare the creative strategies of the two poets, quite distant and unlike individually and culturally.

The second part of the book presents papers on echoes and influences of the Renaissance literature in Russian culture. Svetlana I. Piskunova's article is a comparative study of two collections of short stories/short novels – *Novelas ejemplares* by Cervantes (1613) and *Belkin's Stories* by Pushkin (1831), placed in a literary-historical and typological perspectives as classical examples of a genre which had different names in European languages: 'novela corta' in Spanish, 'tale/novel' in English, 'povest' in Russian, 'conte' in French, 'Erzählung' in German. The correct interpretation of Cervantes's 'novelas ejem-

plares' and Pushkin's 'povesti' implies the necessity to discern them from the classical Italian 'novella' of the 14th – 16th centuries not only as a 'bigger' narrative (in comparison with the 'novella'), but as works created by a self-conscious author of the Modern Age who exploits, parodies and surpasses the achievements of medieval and Renaissance writers. The plots and characters of Cervantes's and Pushkin's books are prolonged and textually compressed versions of ancient Greek romances, parodied medieval tales of chivalry, hagiography, Spanish picaresque novels (Cervantes), Shakespeare's tragedies and W. Scott's *Waverley Novels* (Pushkin). The centre of the povest/ conte/short novel is neither a strange event or a hero but a synopsis of the whole life of modern man (reflected in the 'proof' plot of ancient romances) told by a curious author to an understanding reader. Written and published during critical periods of both writers' lives, *Novelas ejemplares* and *Belkin's Stories* have a rich autobiographical background. Their respective authors are introduced to the reader in the prologues to both collections (Cervantes's self-portrait; a portrait of the dummy author penned by the editor invented by Pushkin). In the evolution of genres, *Novelas ejemplares* and Pushkin's *Stories* are the result of breaking down former 'big' styles into shorter forms on a way parallel to the creation of a new 'big' genre: the modern novel.

The article by Nikolay V. Zakharov looks into the problem of N.M. Karamzin's evolution as a writer under the influence of Shakespeare. Shakespeare's powerful influence on Russian culture started at the turn of the 19th century. The reception of the English playwright in Russia is characterized by the formation of a Shakespeare cult. N.M. Karamzin, along with A.A. Petrov and J.M.R. Lenz, became eminent connoisseurs, translators and popularizers of Shakespeare's oeuvre in the Russian literature of 'pre-Pushkin' era.

Ivan I. Chekalov proves the existence of verbal and semantic echoes of Shakespeare's *King Lear* in A.N. Ostrovsky's play *It's a Family Affair – We'll Settle It Ourselves* (1846–1850), and argues that the influence could come through V. Karatygin's 1837 theatrical translation and Vasily Mochalov in the part of Lear (1839).

The third part of the book discusses some peculiarities of Shakespearean translations and presents excerpts from new Russian translations. It opens with a fragment of Act III from the new Russian translation of Shakespeare's *King Lear* by Alexander N. Baranov. This translation is an attempt to unite poetic quality with philological and theatrical exactness. A new Russian translation of

Shakespeare's *King Richard III* is to be published in *Literaturnye pamiatniki* series. In an explanatory note preceding an excerpt from the play, the translator (Mikhail M. Savchenko) exposes the principles he has been guided by: a philological orientation, rather than a stage one, and extreme accuracy in rendering the original text's formal peculiarities (metric and rhyming scheme), as well as its imagery. Special attention is given to the text's rhetoric. The translation is based on the Folio text with occasional emendations based on the quartos. The new translation is thus different from already existing ones, four of which were made in the 20th century, when the tradition of Russian poetical translation was already established (the latest one dates back to 1997). The translator argues for respecting Shakespeare's originality and against systematically simplifying the language or making it more colloquial. He insists on preserving Shakespeare's imagery whenever possible, even if the exact expression may be at odds with the target language's usual collocability. The selected extract (act III, scenes 4–7) has been chosen for its dramatic dynamism and black humour. In the middle of a tragedy, Richard and Buckingham seem to be acting out a comedy. As new translations of famous and lesser-known Shakespeare plays keep appearing in Russia, the author of the new translation of *Macbeth* Grigory M. Kruzhkov reflects on the motives of translators and the ultimate purpose of their work in the article "‘Let you be increased by this offering’: Why translate *Macbeth* once again?" He also explains the goal of his translation and, in particular, touches on his unconventional interpretations and solutions.

The article 'A set of texts or literature nonetheless: on the term "translated literature"' (Elena A. Pervushina) deals with the necessity to come to terms with the term 'translated literature'. The definition of translated literature, adopted in linguistics, as a set of texts translated from another language, does not reflect the idea of the content and functional significance of translated fiction. In literary studies, it is fundamentally important to talk not about texts, but about literature. Integrating national literature into the worldwide literary process, translated literature fulfils a grand ontological feature, as a real example of the phenomenal coexistence of national literatures in a global art context. Justifying the necessity of the term 'translated literature', which is really important for literary translation studies, she speaks about the specific features of this literature. Originally created by one national culture in the language of that culture, reproduced through translation in the cultural depths and in the language of another national culture, translated literature occupies

a special place in the ratio of 'original' and 'receiving' literatures. In addition, a unique feature of translated literature is its tendency toward a wide variability of new translation versions. The original work is unique and unrepeatable, and in translated literature it can give rise to a large number of its translation re-creations. The phenomenon of multiple parallel translations has led to frequent publication of different translations of the same original work in the same edition. The phenomenon of translated literature is also interesting because the works of translated literature have their own rich artistic reserves and independent creative energy. Thus, works of art translated and interpreted with great talent go beyond the bounds of translation, becoming an independent literary fantasy of the interpreters.

Contents

Convincing by Presence (Tatiana D. Venediktova)	9
---	---

Part I

Literary Tradition in Changing Times: from the 12th to the 20th century

The motives of alleged death or incorrupt body in 12 th century French novels (Marina A. Abramova)	15
Traditions of apophatic theology in <i>The Cloud of Unknowing</i> (Anna G. Volkova)	26
Living Tapestries of Imaginary Chambers (on Hypotiposis in Shakespeare and Spenser) (Elena V. Haltrin-Khalturina)	31
Horatio's Words, or <i>Hamlet</i> as Psychodrama (Natalia E. Mikeladze)	51
"And for his death no wind of blame shall breathe": Mystery Sources of the Anti-Hamlet Plot (Dmitry A. Ivanov)	64
<i>Measure for Measure</i> : Shakespeare in Dialogue with his Younger Contemporaries (Vladimir S. Makarov)	85
On the Epic and the Tragic in the Genre Structure of Milton's <i>Paradise Lost</i> : Some Aspects of the Poem's Poetics (Tatiana G. Chesnokova)	104
<i>Exemplary Stories</i> in 17 th –18 th century France (Natalia T. Pakhsarian)	126
"Preaching the Gospel unto Every Creature, as Christ Hath Commanded Us": The Origins of African American Spiritual Autobiography (Olga Yu. Panova)	142
Literary adaptation of the Puritan past in Hawthorne's short stories (Alexey V. Axyonov)	154
On the Symbolism of W.B. Yeats's Anthology Pieces (Vasily M. Tolmatchoff)	174
Paul Claudel's philosophy of cognition and poetry (Pavel B. Kartashov)	203

Revelations of Winter: Alexander Blok and Wallace Stevens as voices of modernism (Tatiana D. Venediktova)	222
---	-----

Part II

European Renaissance in Russian Culture

Cervantes' <i>Novelas ejemplares</i> and Pushkin's <i>Belkin's Stories</i> (Svetlana I. Piskunova)	239
Shakespeare's reception in N.M. Karamzin's creative works (Nikolay V. Zakharov)	260
Echoes of Shakespeare's Word in A.N. Ostrovsky's <i>It's a Family Affair – We'll Settle It Ourselves</i> (Ivan I. Chekalov)	280

Part III

Shakespeare in Translation: Theory and Practice

Shakespeare. <i>King Lear</i> . Act III. New Russian translation by Alexander Baranov	303
Translator's preface. <i>King Richard III</i> . Act III (excerpt). New Russian translation by Mikhail Savchenko	337
"Let you be increased by this offering". Why translate <i>Macbeth</i> once again? (Grigory M. Kruzhev)	361
A set of texts or literature nonetheless: on the term "translated literature" (Elena A. Pervushina)	372
List of Andrey N. Gorbunov's publications (prepared by Vladimir S. Makarov)	385
List of contributors	393
Summary	397

Научное издание



Эпох скрещения

Литературные исследования
от Средневековья до Нового времени
Сборник памяти Андрея Николаевича Горбунова

Crosses of Time

Studia Litterarum from Middle Ages to Modernity
In memoriam Andrey Nikolaevich Gorbunov

Редакторы-составители
В. С. Макаров, Н. Э. Микеладзе

Дизайн и верстка *Е. Дроздовой*
Художник *Н. Чайковская*

Сдано в набор 20.02.2023
Формат 60 × 90 ¹/₁₆
Усл. печ. л. 25,5. Тираж 300 экз. Заказ №

Издательство ЛИТФАКТ
Веб-сайт: <http://lfizdat.ru>
E-mail: litfakt@gmail.com

Отпечатано в полном соответствии с качеством
предоставленных материалов в ООО «Фотоэксперт»
109316, г. Москва, Волгоградский проспект, д. 42,
корп. 5, эт. 1, пом. 1, ком. 6.3-23Н

ISBN 978-5-6048221-6-6



9 785604 822166